

**DIVADELNÍ FAKULTA AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE**

**Katedra činoherního divadla**

# **DIPLOMOVÁ PRÁCE**

**2019**

**FILIP BŘEZINA**

**AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE**

**DIVADELNÍ FAKULTA**

**Katedra činoherního divadla**

**Obor herectví**

## **MAGISTERSKÁ PRÁCE**

**Herec na scéně a před kamerou**

**Filip Březina**

**Vedoucí práce: prof. PhDr. Daria Ullrichová**

**Oponent práce: MgA. Miroslava Pleštilová**

**Datum obhajoby: 18.9.2019**

**Přidělovaný akademický titul: MgA.**

**Praha, 2019**

**ACADEMY OF PERFORMING ARTS, PRAGUE**  
**THEATER FACULTY**

**Dramatic arts**  
**Acting of Dramatic Theater**

**MASTER'S THESIS**

**Actor for stage and actor for screen**

**Filip Březina**

**Supervisor: prof. PhDr. Daria Ullrichová**

**Opponent: MgA. Miroslava Pleštilová**

**Date of Defence: 18.9.2019**

**Academic Degree: MgA.**

**Prague, 2019**

# **P r o h l á š e n í**

Prohlašuji, že jsem bakalářskou/magisterskou/disertační práci na téma

**Herec na scéně a před kamerou**

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

Praha, dne .....

.....

Filip Březina

## **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.

## Obsah

1. Úvod	1
2. Divadlo	2
2.1. Herecká práce a tvorba postavy v procesu vytváření inscenace	2
2.2. Od první čtené zkoušky až po první zkoušku v prostoru	4
2.3. Průběh zkoušení na jevišti, či na zkušebně a tvorba postavy	5
2.3.1. Belize	5
2.3.2. Kostým	9
2.3.3. Maska / Blackface	10
2.3.4. Pan Bouda	12
3. Film	16
3.1. Herecká práce před kamerou	16
3.2. Casting	16
3.3. Casting - Zlatý podraz	17
3.4. Příprava na natáčení filmu	18
3.5. Sportovní příprava	18
3.6. Jazyková příprava	20
3.7. Tvorba postavy před kamerou	21
3.7.1. František Prokeš	21
3.8. Nechronologické natáčení	23
3.9. Fixace situace při natáčení filmu	23
3.10. Detail	24
3.11. Autentičnost filmového prostředí	25
3.12. Spolupráce s režisérem	27

3.12.1 Zlatý podraz	27
3.12.2 Život a doba soudce A.K.	28
3.13. Pozorovat sám sebe	29
4. Závěr	30
5. Zdroje	31
5.1. Použitá literatura	31

## **Poděkování**

Na tomto místě bych chtěl poděkovat v první řadě pedagogům, se kterými jsem měl možnost se během studia na DAMU setkat. Zejména pak vedoucím ročníku prof. Darie Ullrichové a Janu Nebeskému. Dále pak pedagogům hereckým a to Danielu Špinarovi, Ladislavu Mrkvičkovi a Petře Špalkové. V neposlední řadě také mým spolužákům za velmi intenzivní čtyři roky studia. A rodině za podporu jak finanční, tak psychickou.





## **Abstrakt**

### **Herec na scéně a před kamerou**

Diplomová práce se zabývá herectvím a tvorbou postavy na jevišti a před kamerou. Autor v první části popisuje tvorbu postavy na jevišti, při které praktikuje metodu, kterou si sám vytvořil na základě metod existujících. Ve druhé části popisuje herectví a tvorbu postavy před kamerou a porovnává rozdíly mezi postupem divadelním a filmovým.

**Klíčová slova:** tvorba postavy, film, divadlo, stylizace, herectví.

## **Abstract**

### **Actor for stage and actor for screen**

A master thesis is concerned with acting and creation of character for stage and for screen. Author in the first part describes creation of character in theater by his own method based on existing methods. In second part describes acting and creation of character in front of camera and compare differences between process of theater and process of film.

**Key words:** creation of character, film, theater, stylization, acting

## **1. Úvod**

Důvod, proč jsem si vybral zaměřit se na téma rozdílu herce na scéně a před kamerou, je prostý. Mnoho lidí se mě vždy ptalo “A co tě baví víc? Film nebo divadlo?”. Zajímal mě rozdíl ve vytváření a popřípadě následné interpretaci divadelního díla a díla filmového. Pro přehlednost jsem se rozhodl diplomovou práci rozdělit na dvě části. V první části, bych se rád zaměřil na práci herce na scéně, jelikož se v divadle pohybuji podstatně déle. A v druhé části bych se zaměřil na rozdíl herce ve filmu (před kamerou).

## 2. Divadlo

### 2.1. Herecká práce a tvorba postavy v procesu vytváření inscenace

Pokusím se popsat hereckou práci od první čtené zkoušky, po premiéru i následné reprízy a to na inscenaci Městských divadel pražských Andělé v Americe od spisovatele Andyho Kushnera, premiéra 2.2.2019.

To, že bych mohl být součástí této inscenace jsem se dozvěděl asi dva měsíce před první čtenou zkouškou. Měl jsem tedy možnost, se s textem seznámit ještě před začátkem zkoušení, což není moc obvyklé. Když mi ale dramaturg a ředitel divadla pan Daniel Příbyl volal, že by chtěli společně s panem režisérem Michalem Dočekalem, abych v jejich připravované inscenaci vystupoval, oznámili mi pouze název hry, nikoliv jméno mé postavy. Při čtení textu jsem se tedy nemohl zaměřit pouze na jednu postavu a její konkrétní příběh, ale vnímal jsem celý text daleko komplexněji. Také jsem se snažil přijít na to, koho bych z těch 15 rolí mohl ztvárňovat. Musím se přiznat, že během četby jsem se těšil a doufal jsem, že budu hrát postavu Joea Pitta, amerického Mormona a skrytého homosexuála. S touto postavou jsem se dokázal velmi dobře ztotožnit. Nemám však na mysli skrývání homosexuality, kterou v 80. letech minulého století mormonská víra jednoznačně odmítala a odmítá dodnes, nýbrž boj s vírou, přesvědčením a pravidly náboženství, které má v sobě Pitt hluboko zakořeněné a dělá mu velký problém, v jeho vnitřním zmatku, se s těmito pravidly ztotožnit. S tímto tématem jsem se v té době potýkal také, ale z hlediska křesťanství.

Po přečtení jsem se pana Příbyla zeptal, do jaké role mě obsadili. Dostalo se mi odpovědi, že bych měl ztvárňovat postavu Normena Ariagy alias Belize a pana Boudy. Dostal jsem tedy dvojroli a abych pravdu řekl, byl jsem ze začátku zklamaný. Během prvního čtení jsem se podvědomě více soustředil na postavu Joea. Ovšem po dalším přečtení, kdy jsem už četl obezřetněji a soustředil se jen na své postavy, jsem začínal být čím dál tím spokojenější s tím, jaké role mi byly režisérem Michalům Dočekalem přiděleny. Normen Ariaga přezdívaný Belize je Afroameričan, bývalý transvestita, který

pracuje jako ošetřovatel na oddělení s lidmi nakaženými virem AIDS. Po prvním přečtení jsem mu moc nerozuměl, ale postupem času a díky režisérovi, jsem jeho tématům, jeho příběhu a sním i jeho vývoji, začal rozumět a chápat ho. Při tomto zkoušení jsem na sobě cítil, že informací, které se týkají americké politiky a společnosti 80. let, nemám příliš mnoho. Proto jsem se snažil pana režiséra Michala Dočekala co nejvíce při zkouškách poslouchat, zapisovat si jeho doplňující informace a zpětně si je doma dohledávat a číst. Normen Ariaga alias Belize, Belize je jeho pseudonym ještě z dob, kdy vystupoval v travesti show a takto mu mohou říkat jen jeho přátelé, je levicový liberál, který nenávidí Ameriku, ale musí ji milovat. Je to jedna z nejkładnějších postav celé hry, ač tak na první pohled nevypadá. I přes to, že je Belize často terčem rasistických poznámek, poznámek o jeho orientaci i jeho trans stylu života, vždy umí zachovat klid a s ostatními jednat v souladu s konvencemi slušného chování. Myslím si, že je to taková Matka Tereza, protože ani nedokáže ublížit člověku, kterého nenávidí a je pro něj ztělesněním veškerého zla.

Postava pana Boudy je halucinace Harper, mormonské manželky Joea Pitta. Harper cítí, že s manželem mají problémy, kvůli jeho skrývané homosexualitě. Také je závislá na Valiu, které v ní vyvolává halucinace. Ta má podobu, jakou si Harper sama přeje, cestovního agenta pana Boudy, Harper by ráda odcestovala co nejdál, pryč od Joea.

## 2.2. Od první čtené zkoušky až po první zkoušku v prostoru

Bylo to mé první hostování v divadle ABC, které patří pod Městská divadla pražská. Ani s Michalem Dočekalem jsem se nikdy předtím nesetkal, snad jen na nějaké krátké schůzce týkající se průběhu zkoušení. Musím se přiznat, že jsem byl nervozní i z ostatních herců, mých kolegů. Protože chovám veliký respekt, jak k paní docentce Evě Salzmanové, tak i k Ondřeji Pavelkovi, se kterým mám v tomto představení několik dialogů. Během první zkoušky jsme takto rozsáhlý text nepřečetli celý, i když neprobíhaly pauzy a četlo se v jednom tahu celé 4 hodiny. Takto to probíhalo i další dny a já jsem se v tématech a v politické problematice Ameriky 80. let začal ztrácet. Pak se ale ve čtení textu zpomalilo a začali jsme daná témata rozebírat konkrétněji. A já jsem byl v úžasu, protože jsem opravdu nikdy nezažil režiséra, který dokáže témata takto dobře dopodrobna popsat a vysvětlit. Jak jsem zmiňoval výše, začal jsem si zapisovat inspirace a začala domácí příprava. Asi po dvou týdnech čtených zkoušek, jsme se přesunuli na jeviště tedy poprvé do prostoru. Nevím čím to je, ale z této fáze zkoušení divadelní inscenace jsem vždycky nervozní nejvíce. Ani premiéra mě nedokáže takto rozhodit. Možná je to tím, že je to poprvé a já mám pocit, že se ode mě čeká hotový výsledek nebo je to tím, že mám pocit, že mám stále nedostatek informací o postavě, o situaci a dokonce i o celku. Nemám představu jak výkon provést. K tomuhle se vrátím v kapitole “Herecká práce před kamerou”, protože toto je nejspíš první rozdíl, na který tady narážím.

## 2.3. Průběh zkoušení na jevišti, či na zkušebně a tvorba postavy

### 2.3.1. Belize

Jak jsem již zmiňoval výše, Belize je Afroameričan, homosexuál, transvestita, tedy muž oblékající se jako žena a ošetřovatel v nemocnici na oddělení pro lidi nakažené virem AIDS. Už od začátku jsem tušil, že Belize musí být nějakým způsobem více stylizovaný, než ostatní postavy a to nejméně pohybem. Afroameričané, z toho co jsem vyzkoušel, mají gestus oproti bělochům značně výraznější a expresivnější. Možná je to jejich temperamentem. Když se například díváte na zápas NBA (National Basketball Association - nejvyšší americká basketbalová liga), kde hraje za různé týmy spousta Afroameričanů i spousta bělochů, vidíte značný rozdíl v expresi, například z oslavy vystřeleného koše. A z něčeho takového jsem chtěl vycházet. Plus je tady ještě fakt, že je to homosexuál. Ve hře je samozřejmě homosexuálních postav více, avšak ty si nemohly dovolit být v tomto ohledu tak moc expresivní a stylizované jako právě Belize. Jak jsem již psal ve své postupové práci:

*“Začal jsem číst různé metody herectví (M. Čechov, K. S. Stanislavskij nebo V. E. Mejerchold) a s tím se mi začal profilovat přístup k herectví a tvorba postavy. Mně osobně nevyhovuje žádná z technik sama o sobě, ale snažím se z některých vycházet, a myslím, že dokonce používám některé zároveň. Přišel jsem na to, že mi nejvíce vyhovuje stavět celou postavu buďto od jednoho gesta, které nějakým způsobem vyjadřuje podstatu postavy a ze kterého se pak vyvine celkový gestus postavy, nebo vycházím od noh, což znamená, že si chůzi vymyslím nebo pozoruju lidi kolem sebe a pak použiju chůzi, kterou jsem již u někoho viděl. Následuje (tohle cvičení mám ze zkoušení Fausta, které přinesl Norbert Závodský) asociační psaní o postavě, kdy píšu o postavě to, co mě zrovna napadne. Většinou z toho vznikne popis té postavy a můj názor na ni. Někdy píšu tak, že se na postavu dívám sám za sebe a popisuju ji jako například její kamarád nebo někdo, kdo ji potkal jen tak na ulici, ale někdy sklouznu i k tomu, že píši už za postavu samotnou. Pak se postava během zkoušení mění a různě ohýbá, a až se dostane do*

*finální podoby, což bylo zatím vždycky cca 1 týden před premiérou, tak ji i s kostýmem, v tom gestu a mou představou její podoby nakreslím na papír. To mi pomůže k závěrečnému usazení postavy do paměti.”*

Z výše zmiňovaných technik bych chtěl vyzdvihnout hlavně kapitolu Psychologické gesto z knihy Michaila Čechova “O herecké technice”, která mě v mém vnímání a přístupu k herectví asi ze všeho nejvíc zformovala.

Snažil jsem se i u tvorby Belize vycházet z těchto mých zkušeností a dodržet svou vlastní techniku a přístup. Stěžejní pro mě tady byla jeho chůze. Proto jsem poprosil kostýmní výtvarnici Zuzanu Krejzkovou, abychom se co nejdříve domluvili na obuvi v jaké by měl Belize vystupovat. Předpokládal jsem totiž, že se bude jednat o nějaké lodičky s vysokým podpatkem. Byl jsem vděčný za podpatky, jelikož ty mi právě dokázaly pomoci při stylizované chůzi a já měl tak možnost z toho vycházet dále. Naučit se ovšem chodit ladně na podpatcích tak, aby to vypadalo, že v nich má figura chodí denně, nebylo vůbec jednoduché. Pro zefektivnění tréninku jsem měl dovoleno si střevíce ze zkoušky každý den půjčovat domů. Následně jsem v podpatcích uklízel byt, vysával a chodil po schodech. Nadále jsem se snažil mít vtočené nohy a každé zastavení chůze dělat do naprosto jasné tečky s tím, že mám váhu na pravé noze. Jednu nohu stojnou, na které mám i váhu pánve a druhou povolenou.

Jakmile jsem si byl chůzí dostatečně jistý, chtěl jsem začít postavu, na přání pana režiséra Michala Dočekala, jakýmsi způsobem stylizovat. Byla to připomínka k Belizově homosexualitě a jeho trans stylu života. Ze začátku zkoušení jsem tuhle polohu stylizace nemohl stále najít. Myslím, že značný důvod byl strach a tréma z nového prostředí a kolektivu. Přece jen jsou tato témata citlivější než ostatní a mě osobně vždy nějaký čas trvá, než se na ostatní kolegy napojím a začnu jim důvěřovat. Stále dokola jsem dostával připomínku, že je to málo, že do toho můžu ještě více “šlápnout”. A tady se dostávám do druhé části tvorby mé postavy. Určit si nějaké gesto, gestus, který pak dotvoří celkový pohyb postavy na jevišti. Přišel jsem na to, že doposud jsem gesta a pohyb horní části těla prováděl sám za sebe, za Filipa. A proto mi nešlo se



vymanit z mých přirozených gest a pohybů. Jakmile si ale vymyslím určující gesta postavy, která budou charakterizovat pouze postavu Belize nikoliv mě, přestanu se bát a mít trému. Snažil jsem se tedy najít nějaké gesto, které by mě tohoto problému zbavilo. Dlouho jsem na to nemohl přijít, protože když nad tím člověk moc přemýšlí, většinou na nic nepřijde. Musí to přijít samo. Jako první bylo lusknutí prstů pravé ruky s ironií a sarkasmem v obličeji, protože si myslím, že toto gesto je pro Afroameričany i homosexuály velmi typické.

“Snažte se udělat silné, dobře tvarované, ale jednoduché gesto. Opakujte je několikrát a uvidíte, že po nějaké době vaše vůle pod vlivem tohoto gesta zesílí. Kromě toho zjistíte, že charakter pohybu, který děláte, zaměřuje vaši vůli určitým směrem a vyvolává ve vás určitou touhu, žádost či přání. [...] Nejdřív se musíte pokusit prozkoumat svou postavu a proninout do ní, abyste si uvědomili, koho budete na jevišti hrát. K tomu můžete použít buď analytické myšlení nebo PG. V prvním případě si vybíráte dlouhou a pracnou cestu, protože rozum, obecně řečeno, není dost imaginativní, je příliš abstraktní, než aby mohl vykonávat uměleckou práci. Mohl by snadno oslabit a na dlouhou dobu oddálit vaši schopnost hrát. Možná že jste sami zpozorovali, že čím víc toho ompostavě víte, tím je pro vás obtížnější ji zahrát. To je psychologický zákon.”<sup>[1]</sup>

Dále mě pak inspiroval Vsevolod Emiljevič Mejerchold ve své přednášce zapsané v knize “Moderní tvář divadla”.

*“Postava znázorňuje, že prchá před psem, předstírá úlek. Pes neexistuje, ale člověk se dal na útěk, jako kdyby ho pes pronásledoval. Během tohoto pohybu člověka, který předstírá, že ho vylekal pes, vznikne opravdový pocit strachu. Taková je zákonitá podstata reflexů. Jakmile uvedeme do činnosti jeden reflex, okamžitě zapne další.”* [2]

[1] Michail Čechov, O herecké technice, Světové divadlo, Divadelní ústav 1996, s. 49

[2] Mejerchold/Tairov/Ochlopkov. Moderní tvář divadla, československý spisovatel, Praha 1962, s. 49

Myslím, že jsem tady postupoval podobnou metodou, jen s tím rozdílem, že gesto nepřišlo zevnitř, ze mě, ale z pozorování okolí. Objevil jsem totiž instagramový profil Marka Kanemura, který se pro mě stal asi největší inspirací při vytváření postavy. Je to v první řadě tanečník a choreograf (dělá například choreografie k live show Lady GaGa), ale také travesti tanečník a jedna z velkých tváří LGBT komunity. Propaguje se pomocí sociálních sítí, jako je třeba Instagram (@mkik808) nebo Twitter (@mKiK808). Narazil jsem tam na jeho taneční videa, kterými mě naprosto uchvátil a fascinuje mě jimi dodnes. Ve svých videích vystupuje vždy sám u sebe doma, kde tančí do rytmu písni slavné americké zpěvačky Carly Rae Jepsen. Díky nejrůznějším barevným kostýmům, parukám a vějířům, které si během svého tance neustále mění, dokáže i z mála udělat skvělou show, která má plno energie a lidi baví. Také jeden z podnětů, kterých jsem si nemohl při jeho vystoupení nevšimnout, bylo neustále chození po špičkách, jako by měl na sobě podpatky a to i přesto, že byl bos.

V tuto chvíli jsem teprve pořádně pochopil, co Michal Dočekal myslel tou stylizací. Jeho horní část těla mi připadala jako horní část ženy a ne muže. Jemná a až do konečků prstů dokonalá gesta rukou, hrudník, který se pohyboval jako had a ramena tomu jen dodávala iluzi hadí ženy. A pak, levá ruka v bok, hrudník propadlý dozadu, ramena naopak natažená dopředu a v pravé ruce vějíř. Toto gesto mě natolik inspirovalo, že jsem si ho před zrcadlem neustále zkoušel, až jsem se ho naučil tak, že se stalo součástí postavy Belize, vějíř však nahradila kabelka. A v tuto chvíli jsem postupně začal přicházet na další věc. Pro postavu jsem totiž nenašel jen jedno gesto, ale bylo to gest více. Během zkoušení jsem si gesta osvojil natolik, že se stala automatickými a mě zbývalo je jen propojit pohybem. V tom smyslu, že pohyb postavy na jevišti vždy končil nebo začal v jednom z mnou zvolených gest. Takže šlo vlastně jen o jakousi pohybovou náplň mezi gesty, ale ta samozřejmě nemůže být jen tak nahodilá a náhodná. Ve fázi aranže v prostoru a následné fixaci se tyto náplně stávaly čím dál víc konkrétnější, až se z nich stal automatický pohyb postavy.

### 2.3.2. Kostým

Jak u Belize tak i u pana Boudy bych se rád, alespoň na malou chvíli, zaměřil na kostýmy, které dle mého názoru byly značně určující.

Kostým, nebo spíše kostýmy Normena Ariagy alias Belize se vytvářely a formovaly téměř až do premiéry. Společně s kostýmní výtvarnicí Zuzanou Krejzkovou jsme vyzkoušeli nespočet variant a kombinací k sobě se hodících svršků, legín i kalhot. Tím, že je tato postava tak závislá na zevnějšku a na tom co má na sobě, jsem už v posledním týdnu před premiérou byl dost nervozní, protože kombinace nebyly stále konečné. Kvůli pro mě zcela nezvyklému stylu dámského oblečení jsem si potřeboval kostýmy takzvaně “osahat” a zjistit jaké možnosti a různé detaily s nimi mohu vymyslet. Kdyby šlo o postavu ryze mužskou, tolik nervozní bych rozhodně nebyl.

Asi týden před premiérou nastala tato situace: kostýmní výtvarnici Zuzaně Krejzkové se přestaly líbit bílé lodičky s nižším podpatkem, které Belize používá, když vystupuje jako ošetřovatel a chtěla je vyměnit za jiné. Já jsem byl ale na chůzi v těchto lodičkách zvyklý a postavu mi pomohly dotvořit. Vyměnili jsme je tedy na jednu z generálních zkoušek za klasické bílé zdravotnické pantofle bez podpatku. Už dopředu jsem tušil, že to nebude úplně fungovat. Generální zkoušku jsem v pantoflích sice odehrál, ale zjistil jsem, jak moc je má postava Belize závislá právě na výrazné chůzi, ke které vyšší podpatky pomáhají. Celý dialog se rozpadl, protože to pro mě nebyl Belize. Chodil jsem jako muž, jako já. Úplně vypadla ta stylizace, kterou po mě režisér Dočekal vyžadoval. Nakonec i kostýmní výtvarnice uznala, že brát Belize lodičky s podpatkem, nemá smysl.

S hrou *Andělé v Americe* přišla i nová zkušenost. Nikdy předtím jsem nezažil tolik převleků jedné postavy v průběhu jediné inscenace. Vychází to samozřejmě z toho, že je postava Belize trans, tudíž je logické, že by měl mít na každou scénu jiný kostým. Tito lidé mají velké sklony k tomu milovat módu a “módit se”. Při studiu na DAMU jsem v každé inscenaci v DISKU měl vždy jen jeden kostým, který zůstával stejný po celou dobu trvání představení. Proto moje nervozita ze zcela nového závazku převlékání kostýmů během představení, a to obvykle ve velmi krátkém časovém intervale, nebyla rozhodně bez důvodu.

### **2.3.3. Maska / Blackface**

Jak jsem již zmiňoval, postava Belize je černé pleti, Afroameričan. Jakmile jsem na prvních čtených zkouškách zaslechl, že se nejspíše nevyhneme tomu, nabarvit mou tvář na černo, trochu jsem se zalekl. Představoval jsem si totiž naprosto černou barvu, takovou jakou koupíte v každém papírnictví či hračkářství. V té představě totiž byl skutečný “Blackface” a ta mě děsila. Vzpoměl jsem si ihned na inscenaci *Othello* v režii Daniela Špinara ve Stavovském divadle, kde postavu mouřenína hrál vynikajícím způsobem Karel Dobrý, a problém barvy pleti vyřešili senzačně. Výrazné tetování na obličeji. Začal jsem přemýšlet, jakým způsobem by se dalo divákovi vysvětlit, že je Belize Afroameričan, a vyhnout se nabarvení obličeje, jelikož se to v textu zmíní až v poslední třetině hry. Zahrát to psychologicky, aniž by se to zmínilo v textu, mi přišlo jaksí nemožné. Naštěstí pak proběhla zkouška makeupu. Zjistil jsem, že se v žádném případě nejedná o ryze černou barvu nanášenou tuhou, nýbrž o techniku zvanou airbrush, kdy se barvy různě míchají a posléze se za pomoci foukání nanášejí na obličej. Ve výsledku jsem vypadal spíše jako hodně opálený. Když jsme přidali více hnědé barvy tak jako mulat. Snažili jsme se vlastně docílit co nejrealističtějšího či filmového makeupu. Všechny části těla, na kterých nebyl oděv, obličej, krk a ruce jsme tímto způsobem nabarvili. Přidali jsme linky, kouřové stíny a první obraz Belize byl na světě. Ihned jsem začal věřit, že toto nabarvení “na černo” může velmi dobře fungovat. Mé rysy a vlasy tomu ještě přidávaly na důvěryhodnosti. Musím podotknout, že nikdo z

inscenátorů na to nepohlížel jako na onen “Blackface”. Až se po premiéře se na svém Facebooku k inscenaci vyjádřila Tereza Nvotová:

*“Nechápe. Včera som videla v divadle ABC moju obľúbenú hru Tonyho Kushnera Angels in America/andělé v Americe, ktorá okrem iného hovorí o rasizme a homofóbií. Chápe, že divadlo nemá v angažmá afroamerických hercov, ale nafarbiť bieleho herca a spraviť mu blackface, really? V tejto hre? V tejto dobe? Už predsa nie sme v 80tych rokoch, už sa nedá vyhovárať, že sme netušili, že to je vysoko urážlivé. Ak sa herci môžu tváriť, že sedia na lavičke v Central parku zatiaľ čo sedia na plastovom praktáku na javisku, prečo si preboha potrebujú farbiť tvár, keď referencií je v texte až dosť aby to divák pochopil?”*

Pod tímto příspěvkem se strhla vášnivá debata, která eskalovala k pozvání paní docentky Evy Salzmanové na rozhovor do televize Seznam. Také paní Jana Machalická se v Lidových novinách v článku “Rasismus v divadle. Jak hrát černocho a nezačernit si tvář?” k tomuto tématu vyjádřila:

*“Budeme se muset vzdát řady her, u nichž takový úkol náznakem ani psychologii nelze zvládnout – a těchto kusů je docela dost, třeba muzikálová dramatizace Bradfordovy knihy Černošský Pán Bůh a páni Izraeliti. Shakespearův Othello je trochu jiná záležitost. Hrává se o rasismu, xenofobii, jinakosti. A také o divokém temperamentu, silných, přímočarých emocích, které Shakespeare přisoudil černému Maurovi. Ale realistická inscenační tradice doma i ve světě velela tvář představitele Maura začerňovat. Třeba v Národním divadle v 90. letech Boris Rösner a před ním Radovan Lukavský, Zdeněk Štěpánek, všichni byli natřeni načerno. Byli tedy herci i režiséři těchto inscenací rasisté?”*

Celý článek zde:

[https://www.lidovky.cz/nazory/machalicka-rasismus-v-divadle-jak-hrat-cernocho-a-nezacernit-si-tvar.A190216\\_194012\\_ln\\_kultura\\_ele](https://www.lidovky.cz/nazory/machalicka-rasismus-v-divadle-jak-hrat-cernocho-a-nezacernit-si-tvar.A190216_194012_ln_kultura_ele)

Jsou to dva zcela odlišné názory a já se snažím zamyslet nad oběma. Na jednu stranu chápu Terezu Nvotovou, která má pocit, že jsme “Blackface” vytvořili záměrně, abychom odkázali na dobu dávno minulou, její minstrelshows, otroctví a zesměšňování černochů. Na druhou stranu musím ale říct, že nikdo z inscenátorů nad tím takovým způsobem nepřemýšlel. Podle mého názoru se nejedná v žádném případě o Blackface, neboť Blackface vypadá od našeho realistického až filmového líčení, značně odlišně. Navíc rituálnost barvení mě “na černo” mi před každým představením pomáhá splynout s postavou a přijde mi už jako nedílná součást Belize, kterého jsem vytvořil.

### **2.3.4. Pan Bouda**

Tvorba Pana Boudy byla pro mě mírně složitější a náročnější než Belize, i když to není zas tak rozsáhlá postava. Jedná se o halucinaci vyvolanou váliem, kterému holduje postava Harper. V samotném textu je ukryto a naznačeno o koho vlastně jde, cestovní agent, halucinace, tak trochu d'ábel a všeználek, ale nesměli a nechtěli jsme opomíjet, že se přece jen jedná o halucinaci Harper. Tudíž by ho měla nějak ovlivňovat, on je její součástí, její projekcí.

Bouda prošel různými změnami a možnostmi jak ho ztvárnit, ale točili jsme se pořád dokola. Unikal nám nějaký hlubší smysl a my jsme pořád usilovně přemýšleli v čem by to mohlo být. Co se týče gest a pohybů Boudy, byly značně ovlivněné kostýmem. Jen v první scéně, kdy se zničehonic zjeví z propadla jako čertík z krabičky, má na sobě krásně padnoucí sako se vzory aut, šikmé věže v Pise a podobně. V bílé buřince, slunečními brýlemi, pilotkami a s americkým knírem i úsměvem a v ruce drží kufř. Z kufří po otevření svítí zářivé světlo a Bouda z kufří navíc vytáhne i barevné filtry. Jen v tuto chvíli se dala vymyslet chůze a nějaká výraznější gesta, jelikož při dalších scénách odcestuje pan Bouda spolu s Harper v halucinacích na Antarktidu. Tam bude pan Bouda v husté eskymácké bundě s velkou kapucí, palčácích, slunečních

brýlí a jeho pohyb a gesta nebudou již tolik viditelná. Poznámka pana režiséra Dočekala byla, že by tato postava měla být opak Belize. Tedy muž a až možná macho. Ladná taneční chůze, mrštné pohyby, Představoval jsem si ho jako ďábla z pohádky Fimfárum, konkrétně z dílu “Až opadá listí z dubu”.

Dostával jsem opět podobné připomínky, ať je to víc. Jenže více čeho? Na hlase už jsem přidávat nemohl, pohyby byly, myslím, k postavě přesné. V intonacích to také nebylo. Bylo to v prvním zjevení postavy. Jak jsem již zmiňoval, Bouda se objeví v propadle. A já jsem z něj celou dobu jen tak pomalu a nemotorně vylézal. Ještě jsem měl v ruce kufr, ze kterého vedl kabel od led svítilny, který vedl zpátky do propadla. S tímhle v ruce jsem vypadal velmi nemotorně a dokonce jsem to cítil i já, nebyl jsem si v tom vůbec jistý. Tak jsem začal chodit na zkoušky dříve, abych si mohl výstup z propadla sám vyzkoušet a osvojit. V této chvíli mě napadlo, vytvořit si přesně nafázovanou choreografii. Zjistil jsem totiž, že z propadla mohu vyskočit ladným způsobem a to celý první vstup Pana Boudy zrychlí a zdynamizuje. Na danou repliku otevírám propadlo a stojím na žebříku, či schůdcích tak, že mám podlahu jeviště na úrovni hrudní kosti. Na další narážku vytahuji rychle kufr s tím, že je správně připravený a kabel, který z něj vede, leží mezi mými chodidly. Levá i pravá ruka je zapřená o podlahu jeviště tak, abych se když vyskočím, mohl o obě ruce zapřít, kolena přitáhnout k bradě, pak je zase rychle natáhnout před sebe a tím je dostat na podlahu jeviště. Jenže kdybych je natáhl přímo před sebe, skončil bych patama na kufru, takže je ještě v letu roztáhnou. Skončím tedy v sedě, zapřený o obě ruce a paty, pode mnou propadlo. Přijde tedy výkrut doleva. Otočka a jsem na jevišti. Levou rukou беру kufr, překrácím kabel vedoucí z kufru tak, aby byl mezi mýma nohama a pravou rukou za zády беру kabel, švihnu s ním (a tím, že je mezi nohama, vypadá jako ocas čerta) a pokládám si jej na rameno. Tímto se celá postava zrychlila a nabrala jasných kontur hned při jejím začátku.

V kostýmu eskymáka už bohužel tohle možné nebylo. Bylo to spíše naopak. Omezený pohyb, omezená chůze. Stačilo jen zvětšit a zpomalit všechna gesta, aby byla čitelná. Například otočení hlavy, kdy mě Harper upozorní, že je na jevišti další postava, nestačilo. Musel jsem se otočit celým tělem.

Další výzvu, kterou mi Michal Dočekal při zkoušení této inscenace nachystal, byla hra na hoboj. Hoboj, jako hudební nástroj, je oficiální nástroj mezinárodního řádu cestovních agentů, kam Bouda také patří. Už na první čtené zkoušce jsem zmiňoval, že jsem nikdy na hoboj nehrál a jestli to bude potřeba, byl bych rád, kdybych na naučení měl co nejvíce času. Byl jsem však ujistěn, že na hoboj hrát nebudu, že se vymyslí jiný způsob.

Při zkoušení situace, kde měl právě Bouda hrát na hoboj, se nacházel už ze scény předešlé paletový vozík. A já jsem při zkoušení zjistil, že když vozík řídím a pohybuji s jeho říditkami směrem nahoru a dolů, tak vrže. A díky tomuto zvukovému efektu jsem dokázal zahrát melodii. Panu režisérovi se nahrazení hoboje vozíkem líbilo. Poté se ale tato situace delší dobu nezkoušela a až před premiérou jsme se k tomu vrátili. Při této zkoušce jsme však zjistili, že technici vozík promazali a náš nápad nahradit hoboj vozíkem tedy skončil. Zazněl verdikt, že se zařídí zapůjčení hoboje a já začnu cvičit. Jestliže je hoboj oficiální nástroj mezinárodního řádu cestovních agentů, kam Bouda patří, je velmi pravděpodobné, že tento nástroj skvěle ovládá. Naštěstí se zúročila moje léta strávená v Základní umělecké škole Viléma Petrželky v Ostravě, kde jsem absolvoval 5 let zobcové flétny a 9 let hraní na trumpetu a v orchestru, jehož součástí byly i dřevěné nástroje a mezi nimi jeden hoboj. Naštěstí jsem věděl jak na to. Začal jsem cvičit a ze začátku to nebylo úplně jednoduché. Pak ale, jak je to se vším, stačí přijít na správný způsob a dokázal jsem vyloudit tón. Následně jsem vymyslel melodii, přehrál jsem ji režisérovi a ten souhlasil. Ale musím se přiznat, nervozní už moc nebývám, s trémou už umím dobře pracovat, ale vždy když se blíží scéna s hobojem, jsem nervozní jako nikdy předtím.



Další zajímavou, ale pro mě jako pro herce nepříjemnou zkušeností bylo, že přibližně 14 dní před premiérou se vůbec nezkoušely herecké a situační věci. Ani k nim nebyly žádné připomínky. Bylo to z důvodu velké složitosti celku, mechaniky scénografie a provázání jednotlivých scén dohromady. Za těchto 14 dní jsem neslyšel žádnou připomínku ani odezvu od režie. S tímto se ale, myslím, musím počítat. Závěr zkoušení inscenace se vždy věnuje technickým věcem a hladkému průběhu přestaveb a návazností a zaměření se na herce, se trochu vytrácí. Na tomto případě jsem si uvědomil, že je už jen na mě, být buďto ještě nějakým způsobem invenční a nápady přinášet i nadále, nebo už jen celou věc fixovat a snažit se ji zdokonalit.

Mým cílem vždy bylo a bude, zakotvit vše v paměti tak, aby byl výkon i nadále konstantní, aby neměl výkyvy a aby se v reprízách lišil co nejméně a já z divadla odcházel se svým výkonem vždy spokojený. To ovšem, jak jsem již zjistil, není úplně jednoduché. Z tohoto možná vychází i má fascinace metodou a ostrým vyhraněním se proti metodě Stanislavského, metoda Mejercholdova, která podle jeho slov, konstantní výkon zaručí. Ovšem ani já se nevyhnu stavům, kdy má nálada a duševní rozpoložení výkon ovlivní.

Za největší rozdíl mezi prací herce na jevišti a před kamerou považuji závěrečnou interpretaci a reprízování. Nazkoušením inscenace a nastudování role má práce jako herce v divadle nekončí, ba naopak začíná. Kdežto s prací před kamerou je to jinak. Vynaložení energie se směřuje na co nejdokonalejší a nejpřesnější výkon tady a teď v dané situaci, která se právě natáčí. Není potřeba nějaké dlouhodobější fixace a následné opakování výkonu.

Pro srovnání divadla a filmu jsem si záměrně vybral práci na inscenaci *Andělé v Americe* a to z několika důvodů. Pro velký rozsah a pro komplikovaný úkol zpracovat dvě naprosto odlišné postavy v jedné inscenaci. Dále kvůli velké možnosti být expresivní a stylizovaný. Pro možnost popisu velkého kontrastu mezi obrazem jevištním a jeho expresivitou. Také pro velkou mírou stylizace a naprostým opakem jako je film, který pojednává o autentickém příběhu konkrétních osob.

### **3. Film**

Hereckou práci před kamerou bych rád popsal na filmu Zlatý podraz v produkci Jaroslava Boučka, který jsem měl tu možnost točit. Scénář napsali podle knihy “Nebáli se své odvahy”, jejíž jsou také autoři Jiří Závozda, Jakub Bažant a ke spolupráci na filmovém scénáři si pozvali Kristýnu Nedvědovou. Režie se ujal Radim Špaček.

#### **3.1. Herecká práce před kamerou**

#### **3.2. Casting**

Castingy jsou pro herce nedílnou součástí vzniku a tvorby filmu a u Zlatého podrazu tomu se mnou nebylo jinak. Osobně už jsem si na castingy docela zvykl. Je to však vždy nějakým způsobem stresující. Tento pocit bych možná přirovnal k situaci, ke které dochází při zkoušení inscenace. Je to jako jít s textem poprvé od stolu do prostoru, kdy panuje nejistota, a já mám mylný pocit, že nemám dostatek informací o celku i o postavě. Jsem si nejistý, jak správně s informacemi, které jsem o postavě získal během čtených zkoušek, naložit. Castingové agentury zpravidla posílají pouze jeden či dva dialogy ze scénáře, který se bude realizovat. Naučit se dialog z paměti není tak složité, jako domýšlet si a uměle vytvářet jakékoli okolnosti, informace o postavě nebo dějové linky scénáře. Tohle se v divadle málokdy stane. Na castingu do divadla jsem byl v životě dvakrát a to na jednu a tu samou roli, Jura Šuhaj v Baladě pro banditu. Tady jsem věděl, co dělat a jakým způsobem k textu přistupovat, protože jsem byl obeznámen s celkem.

Nejvíce stresující část castingu je pro mě představování sebe sama s číslem v ruce s pohledem přímo do kamery. Zpravidla to probíhá vždy v místnosti plné neznámých lidí. Stojí mě to vždy hodně sil se před tolika lidmi, které jsem v životě neviděl, rychle otevřít. Víím, může to znít jednoduše až banálně, ale já o sobě velmi nerad mluvím a vyslovuji své jméno. V divadle je mnohem více času se během čtených zkoušek pomalu poznávat, otevírat a budovat důvěru mezi jevištními partnery.

### 3.3. Casting - Zlatý podraz

Jak jsem již psal výše, na casting Zaltého podrazu jsem obdržel pouze jeden dialog, který jsem se měl naučit zpaměti. Jediná indicie, která v textu byla, mluvila o tom, že má postava je hrající trenér basketbalu kdesi v Ženevě v roce 1946. Později jsem se dověděl, když na castingu režisér začal mluvit o filmu a o jeho kontextu, že se jedná o Mistrovství Evropy v Ženevě v roce 1946, kde jsme za Československo vybojovali zlatou medaili. Jednalo se o postavu Františka Prokeše hrajícího trenéra, který právě v šatně svým proslovem s basketbalovým míčem v ruce povzbuzuje svůj tým a probírá taktiku mužstva. Jenže toto se člověk doví až na místě, na probíhajícím castingu, takže nemá šanci se na to jakýmkoli způsobem připravit. Castingy jsou o improvizaci, což myslím, není úplně můj šálek kávy. Nějak jsem to zvládl a postoupil do dalšího kola castingu, které probíhalo skoro stejně jako kolo první. Jediný rozdíl byl ve složení lidí, tedy uchazečů o role v tomto filmu.

Druhým kolem jsem také prošel a třetí kolo se mělo konat v tělocvičně Gymnázia Jana Keplera na Pohořelci. Došlo mi, že budou chtít nejspíše vyzkoušet pohybové dispozice jednotlivých uchazečů. Je to přeci jen film ze sportovního prostředí. Já jsem basketbal nikdy nehrál, snad jen na základní škole při tělesné výchově. Na tomto kole castingu už byl přítomen dokonce i Vladimír Smutný, kameraman tohoto snímku. Rozdali nám dresy a bez jakékoli instruktáže jsme začali hrát. Kameraman mezi námi běhal a zkoušel točit to, co jsme na palubovce vytvářeli. Bylo to zvláštní, protože to bylo poslední kolo castingu na film a po nás se nechtěla žádná herecká práce, nýbrž sportovní výkon. Probíhalo to vlastně jako hodina tělocviku a já mám ke sportu velmi blízko. Až po skončení natáčení jsem se dověděl, že jsem byl pro roli Františka Prokeše jasným favoritem už v prvním kole castingu a mými pohybovými a sportovními dispozicemi jsem výběr režiséra a scénáristů potvrdil.

### **3.4. Příprava na natáčení filmu**

Příprava na tento film probíhala vlastně dosti podobně, jako zkoušení divadelní inscenace, což u filmu není obvyklé. Obdržel jsem scénář a několikrát jsem si ho přečetl. Jednalo se zatím o první verzi scénáře. Ten se v průběhu měnil asi desetkrát. S touto verzí jsme také měli první čtenou zkoušku, kde jsme se jako celý realizační tým poprvé setkali. Zkouška probíhala v podstatě úplně stejně jako zkouška divadelní. Text jsme přečetli, u nejasností jsme se zastavili, bavili jsme se o možných změnách v textu a podobně. Nejvíce času jsme věnovali dobovému kontextu. Film se odehrává od roku 1938 do roku 1951 a myslím, že jsem nebyl sám, kdo uvítal režisérovu přednášku o kontextu doby, politice a basketbalu v té době.

### **3.5. Sportovní příprava**

Jedná se o sportovní film, konkrétněji pojednává o autentické československé reprezentaci basketbalistů. Ve filmu je celá řada sportovních scén. Treninky, mistrovství Evropy v Ženevě v roce 1946, olympiáda v Londýně a závěrem opět mistrovství Evropy v Paříži v roce 1951. Tudíž bylo potřeba basketbal ovládat. Basketbal nikdo z herců nikdy na lepší úrovni nehrál. Začala tedy náročná 7 měsíční sportovní příprava. Probíhala v podobě víkendových kempů a scházení se v tělocvičně každou neděli. Úplně první kemp se konal v Nymburce, tedy na domovské scéně našeho nejlepšího ligového mužstva. Trenérských rolí se ujali oba scenáristé Jiří Závozda a Jakub Bažant. Doplňovali je ještě dlouholetí hráči jako Jakub Velenský a Jiří Šebek, který dokonce ve filmu ztvárnil roli Korkiji, což byl reprezentant SSSR na mistrovství Evropy v Paříži v roce 1951. Během dvoufázového tréninku jsme si procvičovali techniku basketbalu a trénovali fyzickou kondici, což bylo velmi důležité. Jelikož bylo v plánu nejdříve natočit všechny sportovní scény. Šlo o 14 denní blok 12 hodinových směn a vydržet opakovat všechny fyzické úkony 12 hodin v kuse, které si daná scéna žádala, nebylo vůbec jednoduché. Každá sportovní scéna, ve které šlo o nějakou basketbalovou akci, byla do podrobnosti popsána. Šlo tedy o to, nacvičit choreografie útoků, vstřílení košů, ale i obrany. Již v roce 1946, kdy naši reprezentanti jeli na mistrovství Evropy do Ženevy,

měli podobné taktiky, které se v basketbale používají dodnes. Jde o nacvičené signály. Rozehrávač, to byla má role v týmu, řídí hru a všechny ostatní spoluhráče. Vyhodnotí herní situaci a následně vybere jeden z nacvičených signálů. Signály mají různá hesla. Například Mormon či Šestka. Rozehrávač zakřičí název signálu a rozehraje, pak už se jen provádí nacvičená choreografie, která by měla končit vstřelením koše. K závěru 7 měsíčního tréninku jsme společně s herci dokázali tyto choreografie ovládat dokonale a byli jsme připravení na natáčení.

Basketbal mě jako sport začal výrazně bavit a věděl jsem, že po sléze během natáčení může kamera odhalit různé nedokonalosti techniky. Rozhodl jsem se tedy v rámci přípravy na roli pro osobní individuální trénink. Skoro každý den jsem chodil sám trénovat. Chodil jsem na venkovní hřiště do Havlíčkových sadů trénovat šestky, dribling, dvojskok, střelbu. Chtěl jsem se s míčem sžít, protože má postava basketbal miluje a hraje ho nejlépe z celého týmu. Snažil jsem se naučit i pár “parádiček”, nějaký drobný detail jako například dribling za zády či prohození míče odrazem od země mezi nohama, který se ve filmu objeví například jen jednou, ale o postavě toho mnoho napoví.

Tyto kempy napomáhaly vybudovat mezi herci, ale i režii a produkcí velmi dobré vztahy. Během těchto 7 měsíců jsme se velmi dobře poznali a to pak napomáhalo k silné důvěře k ostatním hercům na place. Díky takto dlouhé přípravě pak nevznikaly problémy jako například na castinzích.

### 3.6. Jazyková příprava

Během natáčení filmu Zlatý podraz jsem měl několik dialogů ve francouzském jazyce. Jelikož jsem ale nikdy francouzsky nemluvil a ani jsem se francouzsky neučil, tak jsem neměl žádnou představu o tom, jak v tomto jazyce hrát. Přeložené dialogy jsem si vyžádal co nejdříve a poprosil jsem mentorku francouštiny Petru Horáčkovou, aby se se mnou sešla a zkusila si to se mnou projít. I když má figura byla Čech a francouzsky se učil jen na vysoké škole, chtěl jsem se alespoň pokusit naučit se repliky tak, aby to vypadalo, jako kdyby francouzštinu běžně používal. Francouzské “r” prý není potřeba, protože i Češi žijící delší dobu na francouzském území, francouzské “r” nevyslovují. Mně to ale nedalo a chtěl jsem se to naučit dokonale, protože v závěru to bude mluvit o inteligenci mé postavy. Dostal jsem tedy přeložený text v této podobě: první řádek francouzsky a druhý foneticky, podle kterého jsem se také učil a třetí řádek byl v češtině. Požádal jsem taky Petru Horáčkovou, aby mi namluvila celé dialogy ve správné francouzské výslovnosti. Jak věty mé, tak i ostatních postav. Na učení jsem šel metodou poslechu a následného opakování. Snažil jsem se tohle provádět co nejčastěji. Například jsem chodil po ulici se sluchátkami v uších a věty jsem stále dokola opakoval. Důležité pro intonaci byl doslovný překlad vět. Musel jsem dávat důrazy tam, kde by měly být, jelikož francouzština má přeci jen slovosled jiný než čeština. Naučit se francouzské dialogy, se mi myslím nakonec podařilo a já jsem s výsledkem spokojený. Dokonce se mi nejlépe podařilo větu říct vždy, když jsem předstíral, že jsem rodilý Francouz a francouština je můj rodný jazyk. Vždy jsem měl strach z toho, mluvit cizím jazykem, který úplně neovládám, protože se bojím, že budu dělat chyby. Tato zkušenost mi pomohla se se strachem lépe vyrovnat.

## **3.7. Tvorba postavy před kamerou**

Film Zlatý podraz nebyla má první zkušenost před kamerou. Natáčel jsem již několik filmů jako je například trilogie Jana Hřebejka Zahradnictví konkrétně se jednalo o třetí díl s názvem Nápadník, nebo film Jakuba Šmída Na krátko, či seriály Život a doba soudce A.K. v režii Roberta Sedláčka a Specialisté, přesněji díl Žádostivost v režii Róberta Švedy. Nikdy jsem však neměl příležitost vytvářet před kamerou takto komplikovanou postavu a její příběh. Příběh filmu se totiž táhne 11 let. To znamená, že postava musí s příběhem i stárnout.

### **3.7.1. František Prokeš**

Mladý právník, trenér a milovník basketbalu se silným smyslem pro spravedlnost a férovost. Postava Dušínovského typu. Myslím, že toto je definice postavy Františka Prokeše po shlédnutí filmu. Ovšem průběh jeho tvorby byl značně jiný. V první verzi textu se autoři scénáře i Radim Špaček jako režisér snažili postavu trochu “zašpinit”. Vycházel až moc kladně. I mě by se líbilo, kdyby to nebyl jen hodný chlapec, který se vždy postaví za pravdu, ale aby tam byla i jeho rovina jakéhosi sobectví či agresivity, která by postavu zlidštila. Scénáristé zkoušeli udělat klasický milostný trojúhelník. Honza, nejlepší filmový kamarád Franty, je zamilovaný do postavy Jany. Jenže Jana je zamilovaná do Franty. To Franta samozřejmě tuší a taky toho zneužívá a dává to sem tam Honzovi jasně najevo. Tento model bohužel nefungoval a musel být ze scénáře odstraněn. Byl jsem v bodě, kdy jsem se neměl čeho chytit.

Myslím, že tvorba stylizované postavy před kamerou je mnohem náročnější a složitější než na jevišti. Tím mám na mysli míru exprese a stylizace, protože hranice uvěřitelnosti a pravdivosti na jevišti je mnohem výše, než na plátně filmovém. Myslím si, že tvorba postavy před kamerou, je daleko více závislá a tvořená scénářem a scénickými poznámkami v něm a sledem jednotlivých scén, kdy se charakter postavy vypráví spíše skrze situace a fyzické jednání postavy v nich. Protože na rozdíl od textu divadelního, pro který je text a dialog stěžejní, je ambicí scénáře filmového se textu co nejvíce vyhnout. Měl jsem pocit, že před kamerou není možnost se jakýmkoli způsobem stylizovat nebo být expresivnější, jelikož to vždy působilo uměle a neuvěřitelně. Pochopil jsem tedy, že musím co nejvíce vycházet jen ze sebe a nehrát před kamerou jako na divadle. Pochopil jsem také, že postavu před kamerou tvoří hlavně detaily. Například v situaci, kdy československý tým vyhraje zápas na mistrovství Evropy a slaví v podvečer svůj úspěch na své ubytovně, přesněji v nevěstinci. Má postava Františka zde kouří a já jsem chtěl ukázat to, že je to kuřák již delší dobu, tak aby to bylo hned jasné. Hned v prvním záběru, kdy má Franta v ruce cigaretu, potáhne, vyfoukne a udělá z dýmu kolečko, což znázorní, že nemá cigaretu v ruce poprvé. Možná nevýznamný detail, ale někteří lidé si toho všimli.

Další situace, kdy kvůli trenérovi Valentovi, který byl během války v odboji, vtrhne do klubovny našeho týmu gestapo a prohledávají jeho skříňku, ve které, jak se domnívají, by mělo být něco, co ho usvědčí. Najdou ale jen jeho pišt'alku, kterou pak před celým mužstvem pohodí na zem a odejdou. Celou dobu Franta vypadá klidně, ale po té, co gestapo odejde a on v detailu jeho ruky, pišt'alku zvedá, ruka se mu klepe strachy. Začal jsem postavu vytvářet spíše těmito detaily, namísto mého divadelního expresivního a stylizovaného projevu.



### **3.8. Nechronologické natáčení**

Při zkoušení inscenace to bývá z pravidla tak, že se daný scénář zkouší chronologicky. Začne se od začátku a podle textu se pokračuje dále, až se postupně dojde na samotný závěr hry. Toto je u filmu zcela jiné. Většinou rozpočet filmu nedovoluje natáčet chronologicky, takže se v příběhu skáče. Udržet ale postavu a dokázat ji promyslet do detailů, bylo občas velmi náročné. Natáčecí den jsme začínali scénou odehrávající se v roce 1948 a po obědové pauze jsem se převlékl z kostýmu do kostýmu a přeskočili jsme rovnou na závěr filmu, který se odehrává v roce 1951. Jenže Franta, má postava, během tohoto skoku projde ve scénáři mnoha zásadními situacemi, které se ještě vůbec nenatáčely. Vždy jsem musel číst scénář od situace či obrazu, který jsme právě dotočili po obraz, který bude následovat anebo nejlépe úplně do konce scénáře. Bylo častokrát obtížné udržet v sobě situace, které jsou podle scénáře zpět v čase, ale ve skutečnosti ještě nebyly natočené.

### **3.9. Fixace situace při natáčení filmu**

Výše jsem zmiňoval, že fixace u filmu není zas tak důležitá a potřebná jako v divadle, protože jde o audiovizuální záznam. Divadlo je ale živé, děje se teď a tady a reprízuje se. I přes to, se mi ale na natáčení stalo, že jsem musel fixovat jednu dlouhou akci, protože se jednalo o jeden dlouhý záběr. Je to situace po výhře československé reprezentace na mistrovství Evropy v Ženevě. Tuto dlouhou situaci na jeden záběr vytvořil Radim Špaček společně s kameramanem Vladimírem Smutným až na place. Zprvu se totiž jednalo o situace tři. Režisér s kameramanem je byli schopni spojit dohromady jediným záběrem. Situace začínala v ateliéru Ženevské tělocvičny, kde celý tým drží pohár a fotografové zběsile fotí, pak přichází na řadu novináři s jejich otázkami. Jakmile novináři skončí, má postava odchází společně s ostatními hráči do šatny, jenže po cestě tam mě ještě stihne odchytnout John Trusil, trenér americké reprezentace s nabídkou hrát basketbal v Americe. Během tohoto dialogu jsme společně došli až před šatnu české reprezentace. Tam jsme se rozloučili a já s jásotem vcházím do šatny a zabouchnu před kamerou dveře. Tento dlouhý záběr, kde jsem měl spoustu

značek, pohledů, a akcí jsem si musel velmi rychle zapamatovat. Natáčení takto dlouhých situací pouze na jeden záběr mi přijde jako cesta ke zkvalitnění herecké akce a také autentičnosti záběru. Pro mě, jako herce, je daleko příjemnější mít scény celé na jediný záběr, jelikož se nemusím odpoutat od své role s každým “stop”.

### **3.10. Detail**

Jak co nejvíce zmenšit výrazové prostředky, ale nevypnout? V záběru, kterému se říká detail, je těžké se uhlídat. Míval jsem s tím problémy, protože jsem byl roztěkaný a i když byl detail jen na tvář, dělal jsem gesta rukama a přešlapoval. Byl jsem tzv. “moc”. Pamatuji si připomínku Jana Hřebejka po první klapce při natáčení třetího dílu Nápadník trilogie Zahradnictví jak na mě volal, že musím ty věty říkat “rovně”. Došlo mi, že asi moc nebo uměle intonuji.

Pak ale při natáčení magisterského filmu FAMU “Jak blízko tomu jsem” v režii Václava Hrziny, jsem měl možnost zahrát si s Pavlem Neškudlou. Věděl jsem, že má Pavel s kamerou už mnoho zkušeností, tak jsem ho vždy nenápadně pozoroval. A zrovna při natáčení jeho detailu, kdy se natáčela pouze replika: „Ne.”. Viděl jsem jak se soustředí na toto jediné slovo a jakoby mu všechna energie z celého těla přešla do obličeje, který je vidět v obraze. Ruce i nohy nehybné a silný upřený pohled. Při každé akci toto opakoval a já jsem si uvědomil, jak na to. Před kamerou se stačí soustředit jen na tu část těla, která je v záběru a úkon provést dokonale. V divadle je to ale jiné, tam musí herec vždy myslet na celé své tělo.

### 3.11. Autentičnost filmového prostředí

Zatím ve všech filmech a seriálech, které jsem natáčel, probíhalo natáčení v co nejrealističtějších prostorech a dekoracích, i přesto, že se většinou jednalo o filmy dobové, pro které je toto prostředí třeba vytvořit. A myslím si, že tato realističnost napomáhá i k lepšímu hereckému výkonu a hlubšímu a efektivnějšímu vcítění se do situace. Při natáčení Zlatého podrazu jsem několikrát zažil, že jsem nemohl vycházet ze svých vlastních zkušeností, protože se jednalo o dobový film a představit si například nástup komunismu v roce 1948 a bezvýchodnost této situace, bylo pro mně velmi obtížné. K tomuto pocitu mi ovšem dopomohlo právě to realistické a autentické zobrazení světa té doby. Jednalo se o situaci, ve které jsme s mým filmovým otcem Janem Hartlem a Michelle, mou filmovou přítelkyní, kterou hrála polská herečka Patrycja Volny z úkrytu v hodinářství, pozorovali skrze výlohu jeden z prvních pochodů Lidových milic v Praze. Tento pochod tvořilo 150 komparsistů v dobových kostýmech, s puškami na ramenou a ve vysokých holinkách. Jednalo se o únorový puč v roce 1948, ale zrovna v den natáčení nesněžilo, i přesto, že natáčení probíhalo v lednu, proto se sněžilo uměle. A na mě, i když jsem věděl, že je vše jenom jako, dokonce i ten sníh, padla strašná úzkost, kterou odstartoval zvuk 150 pochodujících milicionářů. Získal jsem pocit, že jsem v ohrožení, že se na mě něco valí a já to nemůžu zastavit. Stáli jsme uvnitř hodinářství a jen pozorovali, protože komparsisté procházeli po ulici těsně kolem nás. Měl jsem možnost si každého prohlédnout. Myslím si, že díky těmto okolnostem jsem v sobě dokázal vyvolat a udržet žádoucí emoce a pocity, které vzhledem k politickému přesvědčení mé postavy, jsou pro tuto situaci správné.

Opačná zkušenost se mi naskytla, když jsme natáčeli scénu, kdy československá reprezentace jede vlakem do Ženevy a projíždí skrze válkou zničená města, vybombardované domy a spoustu sutí. Vagón se nacházel ve velké tovární hale nedaleko Prahy. Před okénko našeho kupé postavili technici Greenscreen, tedy plátno na klíčování. Musel jsem předstírat, že se vlak pohybuje, proto mi tento způsob natáčení připadal hodně divadelní. Musel jsem si, s pohledem do zeleného plátna, které stálo přibližně metr od okna vlaku, představovat ubíhající krajinu a přizpůsobit tomu pohyb očí a hlavy. Bylo to vlastně jako pantomimické cvičení. Myslím si, že by představu o krajině mohly upřesnit záběry, které se ve výsledku naklíčují na místo zeleného plátna. Ty ale v té době ještě neexistovaly, proto jsme byli odkázáni jen na vlastní fantazii. Natáčeli jsme i brždění vlaku ve stanici, které jsem simuloval prudkým pohybem horní poloviny těla vpřed. Natáčet tímto způsobem mi pro herce přijde dost obtížné, má-li být autentický a uvěřitelný. Dnes už drtivá většina velkých hollywoodských filmů vzniká tímto způsobem natáčení a myslím si, že herci musí mít v tomto nerealistickém prostředí, tedy jen mezi zelenými plátny, ke své tvorbě naprosto jiný přístup. Tito herci se totiž pohybují v nerealistickém prostředí a tudíž ani jejich fyzické jednání z něj nemůže vycházet. Jsou odkázáni na svou představivost a fantazii. Viděl jsem dvě nad sebe seřazené fotky z natáčení dnes už kultovního fantasy seriálu "Game of thrones". Ta nahoře byla před úpravou počítačem a ta dole byla po úpravě. Na horní fotce šlo vidět, jak herečka Emilia Clarke hladí plyšovou hlavu v barvě zeleného plátna za ní a na spodní fotce už byl konečný obraz strašlivé dračí hlavy. Myslím si, že je tato herecká práce hodně závislá na spolupráci s režisérem a s týmem, který filmové triky bude tvořit.

## 3.12. Spolupráce s režisérem

### 3.12.1 Zlatý podraz

Film Zlatý podraz režíroval Radim Špaček, se kterým jsem si hned od první chvíle skvěle rozuměl. Jednalo se o spolupráci, kdy se režisér necítí být nadřazený herci, ale je jeho kolegou. Radim Špaček navrhnul, abychom za ním chodili s nápady, jak by se daná situace dala provést, nebo kdybychom měli problém s větou, která se špatně vyslovuje nebo nám nějak vadí, abychom přinesli její jiné řešení. Byl otevřený to probrat a kdykoli změnit. Bylo to nejspíš i tím, že jsme se poznali dlouhou dobu před natáčením a pravidelně se scházeli. I toto je, myslím si, velmi důležité. Přirovnal bych to jako vztah herec režisér v našem ročníku na scénické tvorbě. Nebát se nabídnout.

Natáčení Zlatého podrazu mi přineslo mnoho zkušeností k mé herecké tvorbě před kamerou. Myslím si, že jsem dobře zvládl basketbalové scény, obstojně jsem se dokázal poprat i s francouzskými dialogy. Ale vím o místech, které bych už dnes udělal jinak a které se mi moc nepovedly. Dokážu sám sebe na plátně nebo obrazovce reflektovat a říct si, tady zniš uměle, tady jsi dal špatně důraz ve větě. Hodně kritiků záporně hodnotilo milostnou linku filmu. Vytýkali hlavně absenci chemie mezi mou postavou Františka Prokeše a Michell, kterou dle mého názoru zahrála výborně polská herečka Patrycja Volny. Uvědomil jsem si, že oproti milostnému vztahu na jevišti, který lze obejít i bez té chemie mezi jevištními partnery, že u filmu by měl být vztah mezi partnery výrazně intimnější. Myslím si, že v tomhle případě je důležité, a to mohu potvrdit, dokázat udržet hranici mezi vztahem profesionálním a vztahem osobním, což mě se naštěstí podařilo.

### 3.12.2 Život a doba soudce A.K.

#### **Díl: Nelidskost, Role: Roman Šimáček**

Natáčel jsem epizodní roli vraha v seriálu Život a doba soudce A.K. pod režijním vedením Roberta Sedláčka. A zkušenost, kterou mi režisér nabídl, nikdy nezapomenu. Točili jsme v podstatě jednoduchou situaci. Byl jsem ve vazbě a se svým právníkem jsem se snažil domluvit na obhajobě. Asistent režie mě zavolal, že už obraz, ve kterém vystupuji, přichází na řadu. Všechno bylo připravené, kamery i záběry už byly vymyšlené, všichni ze štábu na svých pozicích, já jsem jen přišel a sedl jsem si ke stolu na židli kam mě poslali, jenže režisér nikde. Po nějaké době, kdy ho nikdo nemohl najít, konečně dorazil na plac. Jeho způsob práce mě opravdu překvapil. Vzal si text situace a sedl si vedle mě ke stolu, naproti mně tam seděl ještě herec Bohumír Starý, který hrál mého právníka. Režisér si tiše pročítal text a postupně, repliku po replice, celý text přeškrtnal. Já jsem ho jen sledoval a myslel jsem si, že se obraz ani točit nebude. Pak se scénářem z ničeho nic praštil o stůl a začal křičet, aby všichni kromě herců z místnosti odešli. Po té začal text situace vymýšlet sám. Dělal to tak, že naprosto detailně a bez okolků (s prostým výrazům se nevyhýbal) popsal situaci, ve které se nachází moje postava. Měl jsem pocit, že ji přímo přede mě servíruje a já nemusím dělat nic, jen ho poslouchat a věřit mu. Z předchozích asi patnácti replik tento dialog upravil na pouhé tři repliky, přičemž dokázal dodržet rámeček situace, tak jak byla před tím. Během toho vymýšlení se i rozplakal a pro mě celá atmosféra natáčení byla najednou strašně nepříjemná a vůbec jsem se v tom prostoru necítil dobře. Chtěl jsem odejít, chtělo se mi taky plakat. Pak jsem ale pochopil, že to je od něj nejspíš hra, že všechny ty věci, které dělal, směřovaly pouze k tomu, aby vytvořil reálně, mimo kameru, atmosféru, která je pro tuto situaci žádoucí. A samozřejmě se mu to povedlo, reálná atmosféra najednou prosákla i do našeho dialogu. Celý obraz jsme točili něco kolem 45 minut. Snažil jsem se celou dobu držet v náladě a atmosféře, kterou tam režisér vytvořil, což je dle mého názoru nelehký úkol. 45 minut jsem se v kuse cítil špatně, provinile, beznadějně. Ten pocit jsem ze sebe nedokázal dostat pryč ještě tři hodiny po natáčení. Bylo to šíleně intenzivní. Poprvé v životě se mi díky tomuto režisérovi „divadlu“ podařilo reálně

rozbrečet za postavu. Díky této zkušenosti se mi rozšířily vnitřní hranice mého přístupu k herectví. Tato situace byla pro mě tak výrazná a zásadní, že jsem dnes schopný ji v emoční paměti znovu vyvolat a znovu a znovu z této zkušenosti těžit.

### **3.13. Pozorovat sám sebe**

Film je audiovizuální záznam, takže se může reprízovat a opakovaně přehrávat a nebude v něm a ani v mém hereckém výkonu žádná změna. Tady to ale vede k úskalí přílišného pozorování sebe sama na plátně. Nemyslím si, že je úplně špatně jít se po natočení záběru, během natáčení filmu, podívat do rezie na obrazovku, kdy se natočený materiál kontroluje, ale já se tomu raději vyhýbám. Po shlédnutí mého výkonu na obrazovce ho začnu podvědomě měnit a soudit a začnu se soustředit na to jak vypadám a to pak brání spontánním reakcím před kamerou. Toto jsem zažil při situaci, kdy jsem měl zahrát zamilování se na první pohled. Jednalo se o detail a já jsem si nebyl jistý jak vypadám, jestli jsem použil výrazové prostředky, které jsem použít chtěl. Šel jsem se podívat na záznam a viděl jsem svůj obličej, který se podivně kroutí. Chtěl jsem při další akci použít výraz, který jsem si vymyslel před zrcadlem, ale najednou jsem se cítil zablokovaný a obličej jsem měl v křeči. Myslím si, že je lepší před kamerou, zvláště pak v detailech, vycházet z přirozenosti a uvolnění a nechat se vést situací a uchylovat se spíše k vnitřnímu zraku.

Rozdíl mezi filmem a divadlem je pro mě také v tom, že v divadle se nikdy hrát neuvídím. Nemyslím divadelní záznam, ale vidět se hrát naživo na scéně. Film tohle umožňuje a já se pak můžu poučit z chyb, které na sobě na plátně či obrazovce vidím.

## 4. Závěr

V první části práce se věnuji zkoumání a reflektování tvorby postavy na jevišti až po následné reprízování založené na zkušenostech nabytých převážně během studia a na zkušenostech nových z prostředí profesionálního divadla. Druhou část mé práce jsem věnoval rozdílu mezi tvorbou divadelní a tvorbou filmovou, reflexi zkušeností z prostředí filmu a tvorby postavy před kamerou.

V první, divadelní části, ve které mám také oproti filmu daleko více zkušeností, se opírám hlavně o metodu tvorby postavy, která se ve mně zformovala během studia na DAMU. Metoda, která je založená na postupu z vnějšku dovnitř a také na výrazném gestusu postavy. Tato metoda však není konečná. Jsem přesvědčený o tom, že se bude nadále vyvíjet a já se budu snažit aby tomu tak bylo.

Ve druhé části, která je věnovaná zkušenostem z oblasti herectví a tvorby postavy před kamerou, jsem ovšem zjistil, že má metoda tvorby postavy na jevišti, je před kamerou nepoužitelná. Musel jsem proto postupovat jiným způsobem. Zjistil jsem, že nejlépe postavu vytvořím a zkonkretizuji díky detailům. Zjistil jsem také, že vyprávění filmové oproti vyprávění divadelnímu, které je založeno na textu a dialogích, tkví daleko více ve fyzickém jednání postavy, než v textu samotném.

I když jsem zkušenosti z prostředí divadla i filmu měl a získal jsem pocit, že jejich rozdíly chápu a dokážu je vnímat, tak teprve díky této práci je dokážu vnímat komplexněji a dokážu je lépe popsat a reflektovat. V úvodu píší o otázce, kterou často dostávám: „A co tě baví víc? Film nebo divadlo?“. Došel jsem k závěru, že na tuto otázku nejsem schopný odpovědět. Jak herectví na scéně tak i před kamerou má pro mě v mé práci a posouvání se vpřed velký význam.



## **5. Zdroje:**

### **5.1. Použitá literatura:**

ČECHOV, Michail: *O herecké technice*, Světové divadlo, Divadelní ústav, 1996

MEJERCHOLD, TAIROV, OCHLOPKOV: *Moderní tvář divadla*,  
československý spisovatel, Praha, 1962

STANISLAVSKIJ, Konstantin Sergejevič: *Můj život v umění*, 1946