

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE
DIVADELNÍ FAKULTA

Katedra činoherního divadla
Obor herectví

MAGISTERSKÁ PRÁCE

Herectví na jevišti a před kamerou

Eliška Jansová

Vedoucí práce: MgA. Miroslava Pleštilová

Oponent práce: MgA. Tomáš Pavelka

Datum obhajoby: 19. 9. 2016

Přidělovaný akademický titul: MgA.

PRAHA 2016

ACADEMY OF PERFORMING ARTS, PRAGUE
THEATRE FACULTY

Dramatic arts
Acting of Dramatic Theatre

MASTER THESIS

Acting in theater and in front of camera

Eliška Jansová

Supervisor: MgA. Miroslava Pleštilová

Opponent: MgA. Tomáš Pavelka

Date of Defence: 19. 9. 2016

Academic Degree: MgA.

PRAGUE 2016

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem magisterskou práci na téma

Herectví 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 diplomová práce obecně pojednává o herectví na divadle a před kamerou.

Na začátku se věnuje každému z těchto směrů individuálně a posléze shrnuje jejich rozdíly, mezi něž patří: jakou funkci má v obou směrech divák; jaké má herec možnosti pohybu; jakou stylizaci herci používají; jak se odlišuje spolupráce hereckých kolegů na jevišti a jak před kamerou. Zabývá se režijními postupy vybraných režisérů a v neposlední řadě také hereckou autostylizací a rozebráním vlivu, který má herec na svůj výkon. Kromě rozdílů je zde samozřejmě zmíněno i propojení obou směrů.

Další část se zaměřuje na tvorbu postavy a porovnání některých současných, ale i minulých herců, kteří působí či působili jak ve filmu, tak na divadle.

Závěrečná pasáž pak pojednává o mojí divadelní a filmové praxi. Hodnotí moji práci ve školním divadle DISK a také posuzuje posun od postupové práce.

Abstract

This thesis is about acting in theater or in front of camera.

At the beginning it is focused to these directions individually and later summarizes their differences, which include: what function the audience has; what options of movement the performer has; what style direction the actor uses; what the difference of collaborations between actors on the stage or in front of the camera have. It talks about the different approach of directors and self-expressions of actors and analyzes the different effects that each actor during their performance. It doesn't only talk about the differences, but also includes the inter-connections of both styles.

The next part is focused on creating a character and comparison of current and passed actors that were acting in theater as well as in movies.

The conclusion is about my personal acting experience in film and in theater. It evaluates my work at the school theater DISK and also asses the transition to my advanced work.

Poděkování

Ráda bych poděkovala za skvělé vedení mé magisterské práce, předávání zkušeností, celkovou podporu, trpělivost a péči, kterou mi věnovala MgA. Miroslavě Pleštilové.

Za čtyřleté vedení a práci chci poděkovat vedení našeho ročníku, jmenovitě paní profesorce Hlaváčové, panu Mrkvičkovi, MgA. Marku Němci, Mgr. Regině Szymikové, profesoru Janu Burianovi, Mgr. Janě Kudláčkové, MgA. Haně Burešové, PhDr. Štěpánu Otčenáškoví, docentu Jakubu Korčákovi, docentu Martinu Pačkovi, Mgr. Blance Burianové, docentce Zuzaně Sílové a mnohým dalším.

V neposlední řadě také své rodině, která za čtyři roky mého studia vytrpěla mnohé. Vždy mě ale podpořila a především maminka tu pro mě vždy byla (klidně i o půlnoci).

1 Obsah

1 Obsah	7
2 Úvod	9
3 Filmové herectví	10
3.1 Obecně	10
3.2 Mimika, gesta a hlas	10
3.3 Stres a připravenost	11
3.4 Před Obrazem	12
3.5 Typy filmových herců	13
4 Divadelní herectví	14
4.1 Uvedení do problematiky	14
4.2 Způsoby utváření postavy	14
4.3 Prolnutí s filmem	16
5 Obecně známé rozdíly	17
5.1 Divadlo a film v záběru kamery a pohledu diváka	17
5.2 Divák a jeho vliv	18
5.3 Mediálnost	18
5.4 Stylizace na jevišti a před kamerou	20
5.5 Oba typy herectví v závislosti na sebescénování	24
5.6 Vztah k partnerovi před kamerou a v jevištním prostoru	26
5.7 Okruh samoty	27
5.8 Možnosti pohybu před kamerou a na jevišti	27
5.9 Moc (vliv) herce	29
5.10 Vliv DAMU na filmové herectví	30
5.11 Režijní vedení v těchto dvou uměleckých oborech	31
6 Stavba postavy	35
6.1 Od sebe k postavě	35

6.1.1	Obecněji.....	35
6.1.2	Tvorba postavy podle Michaila Čechova	38
6.1.3	Moje cvičení.....	40
6.2	Od postavy k sobě	41
6.3	Postava ve filmu	41
7	Rozebrání vybraných herců.....	43
7.1	Ivan Trojan	43
7.2	Eva Josefíková a Sabina Rojková.....	43
7.3	Nataša Gollová	45
7.3.1	Obecně o ní a jejím typu	45
7.3.2	Porovnání s Adinou Mandlovou	46
7.3.2	Talent	46
7.3.4	Kristián a Eva tropí hlouposti	47
7.3.5	Tvorba postavy	48
8	Subjektivní zkušenost v návaznosti na vytvořené role	50
8.1	Mariana	50
8.2	Verunka.....	54
8.3	Didi.....	57
8.4	Marta	57
8.5	Soňa Grossová	60
9	Postupová vs. magisterská práce a shrnutí	61
10	Závěr	63
11	Použitá literatura	66
11.1	Knižní:	66
11.2	Divadelní hry	68
11.3	Neknižní písemné zdroje	69
11.4	Internetové zdroje.....	69
11.5	Filmové zdroje	70

2 Úvod

Tématem mé magisterské práce je porovnání herectví na jevišti a herectví před kamerou ve všech možných aspektech. Vybrala jsem si ho proto, že jsem v posledním ročníku svého studia začala daleko více pronikat do filmového světa. Zjistila jsem, že filmové herectví vyžaduje úplně jiné kvality, techniku a myšlení než herectví divadelní. Také musím přiznat, že mé působení na divadle opravdu hodně ovlivnila moje zatím největší filmová zkušenost. Rozhodla jsem se, že se tématu budu věnovat hlouběji, a to jak po praktické, tak po teoretické stránce.

Ve své práci bych chtěla nejen shrnout obecně známé rozdíly, ale především zúročit moje vlastní zkušenosti. Zhodnotit svoji práci ve školním divadle DISK v závislosti či v porovnání s mými filmovými rolemi. Chtěla bych zde posoudit, zda mi zkušenosti, které jsem za poslední dva roky nasbírala, pomohly „posunout se dál“ od postupové práce. Mám v úmyslu porovnat nejen režisérské postupy různých režisérů, ale také zkusit popsat, jak tvořím postavu, jak jsem se snažila ji tvořit ve filmu a jak ji vytváří ostatní, které jsem při práci v divadle i ve filmu mohla sledovat. Zamyslím se nad klady a zápory práce před kamerou a na jevišti. V neposlední řadě bych se chtěla zaměřit na porovnání vybraných současných herců, ale i herců předválečné éry, kteří působí, nebo působili jak ve filmu, tak na divadle.

Pro svou diplomovou práci jsem se snažila najít vhodné podklady a zdroje, ale ani jeden z nalezených pramenů se daným tématem nezabýval v dostatečné míře. Literatura, která se věnuje divadelnímu herectví, občas reflektuje i to filmové, ale opravdu jen okrajově. Někteří herci (divadelní i filmoví) sice psali své autobiografie, ale spíše románově. Pakliže jsem nahlédla do podkladů z FAMU, našla jsem samé režisérské příručky, dějiny či knihy pro jiné filmařské odvětví, ale nikoliv pro herce. Jinde ve světě existuje filmové herectví jako takové, jako obor. Proto jsem se domnívala, že zdroje nebude těžké najít, ale ukázalo se, že je. Budu se tedy snažit z dostupné literatury vybrat vhodné citace, abych doplnila, podpořila či vyvrátila své myšlenky.

Za cíl si kladu toto téma alespoň z části popsat, a pokud to bude možné, nalézt další vhodné zdroje. Vytvořit práci, která by mohla sloužit jako inspirace pro ty, kteří se danému tématu budou chtít věnovat hlouběji.

3 Filmové herectví

3.1 Obecně

Divadelní herec a pedagog Václav Martinec tvrdí, že „film klade menší nároky na hereckou techniku než divadlo“ (Martinec, 2003). Michael Caine ve své knize *Acting in film* prohlašuje něco jiného. Hraje v celovečerních filmech od roku 1964 a tvrdí, že za posledních 30 let 20. století se filmové herectví výrazně změnilo. Zejména se zvýšily nároky režisérů a herců na výkon samotný, taktéž zasáhl rozvoj techniky a zvedlo se očekávání diváků. Herectví před kamerou dnes považuje za nejnáročnější v historii.

Filmové herectví můžeme, co se týče výrazových prvků, nazývat „menší“ (ovšem nesmíme si plést s tím, že ubereme v hraní: „Požadavek ubrat by se měl ve filmu týkat vnějšího projevu, při neztenčené investici vnitřní energie třeba do pouhého pohledu.“ (Vostrý, 2014, s. 183)), ale díky kameře je účinek velký. Ačkoliv se herec při natáčení chová, jako by tam kamera nebyla. Michael Caine ve své knize poznamenává, že právě proto je hrát před kamerou mnohem těžší než na divadle, kde diváci sedí daleko a nemohou tak rozeznat a ocenit komplexnost výrazu.

Herec často při natáčení zažívá těžké podmínky, musí dlouho čekat, hladovět a nemusí mít čas na odpočinek. Film je ovšem společný projekt desítek až stovek lidí, který kvůli nikomu nezpomalí, snad jen kvůli režisérovi (ale třeba Brad Anderson odrezíroval většinu filmu *Mechanik* z nemocničního lůžka, kvůli úrazu zad). Caine taktéž pojmenovává, že herec by měl být na place disciplinovaný, dochvilný, připravený a schopný práce pod tlakem. Kamera totiž čte obličej zblízka a vidí vše co se v něm děje.

3.2 Mimika, gesta a hlas

Nyní bych se chtěla krátce věnovat mimice a gestům, pomocí nichž herec utváří tzv. obraz vnitřního života dané postavy. Gesta a výraz tváře používáme samozřejmě i v každodenním životě. Mění se s dobou a to jak v běžném životě, tak v rámci uměleckých stylů.

V některých žánrech se přímo vyžaduje speciální výčet gest: například přestřelky ve westernech či taneční čísla v muzikálech. Herec musí ve filmu zredukovat a eliminovat prvky, na které je zvyklý z jeviště. Před kamerou se

musí jednat civilně, málo, ale nelze nedělat nic. I když zdánlivě herec v jednání nekoná, jeho mozek musí jet na plné obrátky. Heslo herectví před kamerou je – méně je více! Film do jisté míry stojí na detailech. (Caine, 2000; Haase, 2000)

Detail je pro herce jeden z nejnáročnějších druhů záběru. Jak už jsem výše zmínila, jelikož je hodně blízký, odhalí každé zaváhání, nepravdu i výpadek z koncentrace. Díky blízkým detailům a filmové technice nevidíme herce jen jednat, ale především myslet. Divák vidí hercovy myšlenky a představy a díky nim, má velkou možnost se s hercem identifikovat.

Pro dosažení některých pocitů se využívá hudby, která je s tímto pocitem spojena. Tento podpůrný prvek se využívá daleko častěji i na divadle. Pomocí hudby nám divákům ukazují, jakou emoci máme vidět a cítit (př. Romeo a Julie ve Vinohradském divadle).

Ve filmu je hlas a dech velmi podobný normálnímu životu. Což je velký rozdíl oproti divadlu. Kamera zde zachytí každou jemnou nuanci, která by na jevišti čitelná nebyla. K práci s hlasem ve filmu se asi nejlépe vyjádřil John Wayne, který začínajícím hercům radil: mluv málo, mluv pomalu a moc toho neříkej.

3.3 Stres a připravenost

Nejlepší způsob, jak se zbavit stresu z natáčení, je příprava. Na tom se shoduje anglický herec Micheal Caine i členka Actors studia Cathy Hasse. *„Herec je svým prvním publikem, než vstoupí před kameru. Musí na sebe být tvrdý a chtít od sebe maximum.“* (Caine, 2000; Haase, 2003) Herec ve filmu musí být daleko více a dřív připravený. Neměl by se učit jen své věty, ale musí naprosto chápat logiku toho, proč to říká, co říká, a v jakém kontextu. Nejtěžší a zásadní věcí v herectví je vědět, na co myslím, když zrovna nemluvím. *„Filmové herectví je směs poctivé přípravy a spontaneity“.* *„Nejlepší radou je poslouchat a reagovat. Herec by měl využívat času mezi záběry na přípravu svého výstupu a jen minimálně se věnovat „bratříčkování“ nebo pospávání.“* (Caine, 2000)

„Na place se nehledá charakter postavy. Je už vypracován doma nebo při zkouškách, a herec pouze představuje kolegům a režisérovi svůj návrh,

jak se chystá ztvárnit chování postavy a její mluvu." (Caine. 2000; Dudek, 2011) Režisér to schválí nebo upraví. Při zkoušce před natočením záběru nejede herec nikdy na sto procent, ale šetří si často to něco navíc pro puštěnou kameru. (Viz Kapitola 8.2 Verunka)

3.4 Před Obrazem

Pokud bych tuto podkapitolu chtěla obsáhnout opět s pomocí Cainovi knihy *Acting in film* a knihy od Haase *Acting for film*, shrnula bych to asi takto: Herec si musí před natáčením osvojit prostor, ve kterém má hrát. Musí vědět, kde co má a jak se k tomu bude chovat. Jakékoliv zaváhání zničí záběr. A naopak, když se herec pohybuje na lokaci, kde ještě jeho postava nebyla, musí si pamatovat a reprodukovat pocit nejistoty a orientování se v novém prostoru, aby nebylo jeho jednání vágní.

Před započítím natáčení záběru je potřeba znovu zkontrolovat kostým a líčení. To není odpovědnost pouze maskérů a kostymérů. Herec se musí sám starat, zda má vše nachystané. Je to dobrá vizitka jeho práce. Než ho odvede asistent režie na plac, musí se naposled uklidnit a zbavit se přebytečného stresu, například nějakým dechovým cvičením a podobně. Herec by také měl znát velikost záběru, aby mohl použít vhodné výrazové prostředky. Čím užší záběr, tím je nutné menší jednání. Podstata herectví v detailním záběru tkví v tom, že hercova mysl musí pracovat více než u širších záběrů, protože celé jeho jednání je v očích a nemůže si pomoci zbytkem těla. Oproti divadlu se také nemůže herec spoléhat na výkony partnerů, protože může hrát jen na kameru, nebo mu partneři nahazují „na půl plynu“, ale on musí podávat maximální výkon. (Více v kapitole 5.6 Vztah k partnerovi před kamerou a v jevištním prostoru.)

Herec ve filmu musí být daleko více koncentrovaný. Hercovu pozornost upoutává nutnost dodržovat značky kvůli ostření, směr pohledu, vznášející se mikrofony, je obklopen greenscreenem a podobně. (viz kapitola 5.7 Okruh samoty) Proto se někteří režiséři, jako Michael Mann a George Lucas, snaží točit maximum akce a dialogů na dvě kamery naráz, aby nejen ušetřili čas, ale získali co nejvíce autentických reakcí.

3.5 Typy filmových herců

Filmový teoretik James Naremore rozlišuje tři základní typy herců:

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

Dělení podle Stephana Heata:

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

„V divadle i v hraném filmu, o příslušných televizních žánrech nemluvě, máme obvykle co dělat s postavou, tedy jistým druhem (uměleckého) obrazu, ale herce, který tento obraz vytváří, si od této postavy sotva můžeme odmyslet.“ (Vostrý, 2014, s. 89)

4 Divadelní herectví

4.1 Uvedení do problematiky

Divadelnímu herectví se věnuji již téměř 4 roky, pakliže bych toto téma chtěla obsáhnout, vystačila by mi na to jedna celá magisterská práce. Proto snad jen velmi zjednodušeně. Herectví se měnilo v návaznosti na dobové konvence. Způsob utváření postavy se také měnil. Chtěla bych vyjmenovat snad ty nejznámější.

4.2 Způsoby utváření postavy

V úvodu Lukavského knihy: *Stanislavského metoda herecké* (Lukavský, 1978) práce jsou uvedeny různé způsoby práce s postavou

Představování: představitelé svoje role prožívají, ale nikoliv na jevišti, nýbrž jen během studia, vnější formu svého prožitku zachytí svalovou pamětí a před divákem už pak předvádějí jen věrnou reprodukci. V tomto směru není nebezpečí, že by cokoliv narušilo herecké sebeovládání, proto je znám formální dokonalostí projevu.

Nazvanov (student Torcova) řekl, že si na pomoc vzal zrcadlo, což je úplně špatně, nutí herce dívat se na sebe, nikoliv do sebe. On odpovídá, že nebyl spokojen s tím, co viděl, tak hledal nějaký vzor, který pak pouze okopíroval. Což je výše zmíněná chyba. Rada zní tak, že měl vzor nechat projít vlastní duší a oživit jej vlastní představivostí.

Herecké **portrétování podle Coquelina** je velmi podobné Čechovově technice. Herec si vytváří ve své fantazii vzor a pak jako malíř přenáší každý jeho rys ne na plátno, ale na sebe sama. Vidí na své postavě nějaké oblečení a oblékne si jej, pozoruje jeho chůzi a napodobí ji, studuje jeho fyziognomii a přijímá ji. Toto by zůstalo jen při vnější podobnosti. Postava musí mluvit, gestikulovat, naslouchat i přemýšlet jako postava, musí mít duši postavy. Pak je portrét hotov.

Prožívání aneb **Stanislavského metoda** (ve zkratce): Se Stanislavským, se pojí pojem psychologický realismus. Uvedu zde nějaké Stanislavského poznatky. Stanislavskij byl upřímně přesvědčen, že má-li herec vyjádřit své prožitky, postačí, bude-li na jevišti schopen vyvolat v sobě spásné tvůrčí rozpoložení, a že všechno ostatní přijde samo: „*Podvědomá*

tvůrčí práce organické přirozenosti vzbuzená vědomou psychickou činností. Podvědomé prostřednictvím vědomého. Podvědomí nikdo neumí poručit. Jediné, co herec může udělat je: podvědomé tvorbě připravit půdu zapojením své obrazotvornosti pomocí magického „kdyby“. Především je potřeba nepřekážet podvědomí, když samo vstupuje v činnost. Dále je potřeba tvořit uvědoměle a opravdově. To vede k pravdě, pravda probouzí víru, když přirozenost uvěří tomu, co se v člověku děje, dá se sama do práce: probudí se podvědomí a může se zrodit inspirace. Hrát roli opravdově znamená logicky a důsledně, lidsky myslet, chtít, usilovat a jednat v životních okolnostech postavy a v plné shodě s ní. Znamená to vdechnout roli ducha, a tím život, a tento život předvést na scéně uměleckou formou. Nestačí roli jen vnitřně prožívat, je třeba dát prožitému vnější výraz.“ (Lukavský, 1976, s. 19-22) Stanislavskij také dospěl, jak je vidno z výše zmíněné citace, že je nezbytné budovat především souvislou linii jednání, která je skutečným základem postavy. Skutečné herecké umění se podle Stanislavského přesvědčení z té doby zakládá na pravdě vlastních citů a pocitů.

Dále známe techniku:

Mejercholdovu – což je jeho biomechanika (studium mechaniky aplikované na lidské tělo – například: *„zásada, že na sebemenším gestu musí mít účast celé hercovo tělo, která byla pokládána za první a nejdůležitější zákon biomechaniky“*. (Vostrý, 1998, s. 45)

Brechta a jeho zcizování (ukazují postavu demonstrativně a způsobem té demonstrace ukazují, co si o té postavě myslí). Brecht při tvorbě postavy: *„považuje za účelné, když se herec seznamuje s hrou a s rolí zcela prakticky a všechno se dovídá při provádění. Pak je všechno objevováno při vytváření postavy a to má od sebe cosi hledačského.“* (Vostrý, 1998, s. 149)

Čechovovu techniku: S Michailem Čechovem se pojí například pojem *„psychologické gesto“* – *„rod pohybů a gest, odlišných od naturalistických a vztahujících se k nim jako obecné k dílčímu“* (Vostrý, 1998, s. 145). Karel Čapek se o Čechovovi vyjádřil takto: *„Ve slovech tělo a duše je tajemství ohromujícího uměleckého výkonu; tělo může odívat duši, může ji i symbolizovat, může ji i vyjadřovat; ale teď přijde takový Čechov a ukáže, že tělo (prostě a záhadně) jest duše.“* (Vostrý, 1998, s. 146)

Declan Donnellan napsal o herectví také svou knihu *Herec a jeho cíl*. „Podstatné je pro Donnellana neuzavírat se do jakýchkoliv schémat a krunýřů, nýbrž vykročit vstříc dobrodružství živé, a tudíž do jisté míry nepředvídatelné divadelní tvorby. Nepoučuje, jak hrát, nýbrž radí, jak odstranit bloky, které si herec často sám způsobuje svým strachem z neúspěchu, přílišným sebezpozorováním, nevhodným soustředěním na své tělo, pohyby, dech. Zkrátka „uzamčením doma“. Proti „soustředění“ Donnellan vybízí k „pozornosti“, k odvrácení od sebe sama směrem k prostoru, situaci, okolnostem – k cíli, který je pohyblivý, zřetelný a konkrétní, který je na dosah, ale uniká, anebo se změní v okamžiku, kdy se ho herec na okamžik dotkne. Cíl má herec sledovat očima postavy, jako skrz průhledné sklo, věci má ohmatávat prostřednictvím postavy, jako by byla skafandrem podmořského průzkumníka. Donnellan implicitně nabádá k herectví dynamickému, jež je schopno rychlého střihu a je orientováno více „ven“ – je tudíž spíše expresivní (ve smyslu stálého zvnějšňování vnitřních pochodů) – než „dovnitř“, tedy k jakémusi nezřetelnému prožívání vnitřních stavů. Jeho ideálem je herec emancipovaný, vědomý si svého počínání, herec silné, ale kontrolované emoce, herec na vysoké technicko-řemeslné úrovni.“ (Zdroj1)

Já sama jsem nejznámější metodu, a to Stanislavského metodu (v podání Lukavského) četla – snažila jsem si z ní co nejvíce zapamatovat a upevnit, abych to při tvorbě použila – ale dokud si člověk ty věci nevyzkouší konkrétně na cvičení, tak je úplně nepochopí, neprožije a neusadí si je vnitřně hmatovým pocitem. Proto jsem při předloňském Zlomvazu využila možnost navštívit workshop „Technika Michaila Čechova“, kde jsme jeho cvičení zkoušeli. Pracovali jsme například na „zvětšování, zmenšování, vyzářování, přijímání postavy,...“ Myslím, že mi cvičení dala mnohé a bylo mi líto, že jsem si takhle nevyzkoušela i metodu Stanislavského. Některá cvičení teď tedy používám jako svůj rituál (Více viz kapitola 6.1.3 Moje cvičení)

4.3 Prolnutí s filmem

Film se samozřejmě s divadlem prolíná a navzájem se ovlivňují. Jejich největší propojení v Česku nastalo především se zrodem Laterny magiky. (Více v kapitole 5.3 Mediálnost.)

5 Obecně známé rozdíly

Divadlo a film jsou si velice blízké a podobné, i přesto však mají naprosto odlišné zákonitosti a výrazové prostředky (jak jsem psala v předchozích kapitolách). Ač je v obou přítomen herec a režisér, fungují dosti rozdílně.

5.1 Divadlo a film v záběru kamery a pohledu diváka

Divadlo je vymezené jedním prostorem, a to jevištěm. Jeviště se může měnit, ale stejně ho nazýváme jako tzv. antiiluzivní prostor. Pro divadlo je specifické, že vzniká tady a teď. Můžeme si zde také vybírat, na jaké dění, či detaily právě koukáme. Co je ale důležité, vždy předkládáme celek jako takový. Stěžejní je zde situace. Na divadle máme od dění jakoby odstup, vše je v podstatě rámováno. Divák je do děje vtahován, stále ale může být i mimo něj.

Ve filmu již máme pohledy (obrazy), na které se díváme předem vybrané, pohled je vymezen záběrem. Prostor je zcela jinak vnímaný, zpravidla je prostor iluzivní ve smyslu – má to vypadat jako ve skutečnosti se všemi detaily. Film je daleko více vyjádřen obrazem ¹ a na jeho vzniku mají vliv i jiné segmenty než v divadle (střih, kamera, hudba, a jiné výtvarné složky dělají z osobního hereckého umění úplně jiné umění). V souhrnu jde o to, aby oproti divadlu byl odstup co nejmenší a divák byl vtáhnut do děje.

Na závěr této podkapitoly bych chtěla zmínit citaci z *Divadelního slovníku*, která potvrzuje a rozvíjí výše řečené: „*Hraný film má k divadlu velmi blízko. Podílejí se na něm všechny složky, které vytvářejí divadelní inscenaci, v čele s hercem a jeho jednáním v situacích. V řadě věcí se ovšem film liší. Především v něm má větší podíl obraz v užším slova smyslu (vizualita) – už proto, že má k dispozici nejen jakékoliv autentické exteriéry a interiéry, nadto pohybem kamery a střihem může přenášet pozornost z jednoho objektu na druhý a vytvářet významy konfrontací takto vedle sebe položených informací. Ve výsledku je film svou podstatou vždy realističtější*

¹ I když v poslední době, je tendence stavět i obrazové inscenace. Byla jsem se podívat na Evženu Oněginovi v Hradci Králové, v režii Skútrů. Tato inscenace byla hodně udělaná jako obraz, bylo tam plno neverbálních scén, kdy na pozadí hudby dva protagonisté šli třeba 5 minut naproti sobě, další obraz jak spolu dva tančí, nebo dva jsou zády k divákům a jen stojí. Taktéž to fungovalo, ale opravdu jinak, jako sled obrazů.

a iluzivnější a méně znakový než divadlo loutkové, či kreslený film. Je ovšem díky své výtvarné stránce daleko více znakový a méně iluzivní, zvýrazňuje obrazovost na úkor slova (a někdy i dramatickosti). Zato má často silnější vypravěčský part. Má navíc oproti divadlu možnost dokonalých technických triků (na niž je přímo založen)." (Richter, 2008, s. 48)

5.2 Divák a jeho vliv

Na jevišti je dramatický děj předváděn. Názorný je ovšem jen jeho podklad, který je námi diváky vnímán: mluva, chování, činy a vzhled osob. K tomu ale přistupuje naše vlastní interpretace tohoto výjevu - OBRAZOVÁ PŘEDSTAVIVOST, to ona nám odkrývá významy, asociace a luští metafory. Divák je nezbytný, bez diváka by divadlo nebylo divadlem - nejen, že na něj herec reaguje, pro diváka hraje, ale především divák čte ve hře jako v knize, vykládá si ji po svém a dává tak hře život.

Zatímco film, je určen pro diváky až druhotně po zdlouhavém procesu úprav. Ve filmu často bývají nedramatické záběry, pouze náladové, či dokreslující obrazy. Často je vše vykresleno do největších detailů, proto pro divákovu představivost nezbyvá místo.

5.3 Mediálnost

Při rozebírání tématu divácké účasti na inscenaci v práci z druhého ročníku, jsem narazila na problematiku mediálnosti, díky tomu jsem si přečtla článek *Vnímání a mediálnost* od Erika Fischer-Lichte. Na základě toho bych zde nyní chtěla rozvést úvahu o živém předvádění (live performance) a zprostředkovaném zážitku – zmedializované performance.

Je mnoho sporů o tom, jestli se dá zaznamenat divadelní představení. Samozřejmě že dá, ale otázkou zůstává, zda má stejný účinek jako „živé představení“. Záleží také na tom, jestli jsou při pořizování záznamu přítomni diváci. Pokud nikoliv, je to pro herce velmi obtížné, nemají onu odezvu, na kterou čekají a jsou zvyklí, proto nemusí mít filmová verze takový „tah“.

Dále je velký problém, jak už jsem výše zmínila, že v divadle si můžeme skoro vždy vybrat, na co (jaký detail) se budeme koukat, zatímco na záznamu už máme tyto pohledy předem vybrané režisérem/kameramanem záznamu. Proto nás ochuzují o ostatní detaily, či druhé plány inscenace.

Média jako taková se začínají v divadle využívat nejen jako možnost záznamu, ale i jako součást inscenace - dokreslují prostor, děj, náladu ², střídají situování děje ³, zobrazují detaily ⁴.

Nyní bych ráda zmínila problematiku používání live přenosů. Tento fenomén je v poslední době velmi oblíbený, je to i prostředek, jak se seznamovat se zahraniční tvorbou. Bohužel to často není úplně výhodné a vyprávěcí. Například i proto, že na divadle je vše potřeba dělat více, zatímco ve filmu méně. Často proto záznamy vypadají nepatřičně, nebo to dokonce vypadá, že herci neumí hrát.

*(Příklad live promítání Hamleta z Anglického národního divadla. Z tohoto představení jsem si odnesla dojem takový, že herci svoji hru, už kamerám přizpůsobili. Nebylo to úplně hraní na kameru, byl to konec konců přímý přenos **divadla**. Cítila jsem občas z herců, že měli danou značku a natočení a že věděli, která kamera je v tuto chvíli má zabírat, a že tomu hru trochu přizpůsobovali. Mně osobně chyběl záběr na celek. Byl často záběr na detaily, až tak, že celá ta inscenace chvílemi vypadala spíše jako film. Např. některé efekty, kdy kamera zabrala něco jiného a pak stříh na změněnou scénu. Opravdu by mě zajímalo, jak toto představení vypadalo*

² Například v představení Aspect of Alice – v černém divadle ve kterém jsem působila, se velkou část hry promítá na přední „screen“ film. Například, když se na jevišti odehrává scéna pokušení, kdy je Alenka lákána svodům „zla“, na screenu můžeme vidět animované kresby Adama a Evy, jak si kousají do jablka. Nebo když poté Mág začne kouzlit, kouzlí z šály různé věci, před ním se promítají obrazy s těmi reálnými věcmi. Nebo když Alenka pláče, promítá se tam reálné oko, ze kterého teče slza. Ale v tomto představení není projekce jen jako atmosférický, či vysvětlující prvek, je i Alenky partner. Povídá si s ní, nebo ji naopak projekce zlobí, či dokonce honí – v podobě zlých snů, mezi průsvitnými šálami. Co mě baví je, že se stále používá už 20 let stejná technika: film se projektuje na zrcadlo, které drží člověk. Projekce se tedy hýbe a to přesně v reakci na Alenku, která zrovna hraje. ... Když se z počátku Alenka probouzí a jde na procházku Prahou, promítá se tam opravdová Praha, mezi kterou Alenka cupitá. Promítá se zde i na různé předměty – polštáře a obrázky, Alenka je hledá a hraje si s nimi.

³ Kouzelný cirkus, kdy děj na scéně na chvíli vystřídají záběry promítané na platně - dva klauni jsou na silnici,...

⁴ Slečna Julie, režie: Thomase Ostermaiera – v tomto představení bylo rozmístěno několik kamer a nad scénou bylo zavěšené plátno. Na tomto plátně se promítaly detaily scén, například jak se vaří vývar, jak se krájí zelenina, zpracovává slepice – toto by byla za normální situace pro diváka nudná pasáž, kdy postava něco dělá na lince a divák to ani pořádně nevidí. Nebo například pan Vedral na hodině pojmosloví vyprávěl o inscenaci Oidipa, kde si odešel Oidipus sednout a zády k publiku, smutnil v rohu jeviště, když najednou vběhly postavy v černém, s kamerou v ruce, a natáčely jeho reakce. Situačně Oidipus něco vyjádřil, nikoli však divadelně, nebýt kamery, divák by z toho nic neměl.

v „reálu“, když jste byli „běžnými“ divadelními diváky. Podle mého mínění, to muselo být všechno zahráno „málo“.

Paní Sílová, nám vyprávěla o jiném představení, kde hlavní roli hrála žena (nevzpomenu si bohužel na její jméno, ani jméno inscenace). Všechny recenze na divadelní provedení byli úžasné a při tomto projektu – živém promítání, se na to šla paní Sílová podívat a byla zklamaná. Herečku ve vypjatých chvílích zabírali z blízka a vypadalo to prý hrozně, jakoby neuměla hrát. Konec konců hrála na jevišti Národního divadla. Je to jasné. On už je rozdíl, jestli sedíte-li v předních řadách v přízemí, na prvním balkónu nebo druhé galerii. Kamera tomu jednoznačně neprospěla. Vypadalo to prý až komicky a výkon najednou ztratil na váze a naprosto mu to uškodilo.)

5.4 Stylizace na jevišti a před kamerou

„Co je na jevišti přirozené, nemusí být přirozené ve filmu, či v běžném životě, kde se naše přirozenost projevuje volně na základě impulzů, jednání a chování v každodenních situacích - spontánní reakce. Hrajeme ale i v životě – určité situace nemůžeme řešit pouze spontánně, je nutné se do něčeho stylizovat. Stylizujeme se tedy i v životě, přinejmenším hrajeme určité sociální role a vybranými prostředky to zdůrazňujeme. „Pozorujte sami sebe a uvidíte, že při setkání s různými lidmi začnete instinktivně mluvit, pohybovat se, myslet a cítit jinak, byť je změna, kterou ve vás tito lidé vyvolávají, jen malá nebo sotva pozorovatelná. Jste to vždy vy plus někdo jiný.“ (Brecht, 1958, s. 100)

V různém prostředí, v závislosti na okolí, na skupině lidí, do které patříme, na tom, co se od nás očekává – jakou právě máme „rolí“ - se stylizujeme do trochu jiného člověka (viz Předchozí citace). Dnes je doba, kdy je těžké rozeznávat přirozenost a stylizaci, pojem přirozenosti je relativní.

Podle Patrice Pavise je stylizace postup založený na znázorňování skutečnosti zjednodušenou formou, zredukovanou na nejzákladnější rysy, s minimem detailů. Drama a inscenace užívají stylizaci tehdy, když odmítají mimetickou reprodukci určitého celku či složité skutečnosti. Každé znázornění, i naturalistické a veristické je založeno na zjednodušení znázorňovaného předmětu a na řadě konvencí, které mají tento předmět znamenat (Pavis, 1996, s. 389).

Divadlo je tedy stylizace, daná už jen tím, že vcházíme do prostoru, kde akceptujeme jeviště a hlediště a přistupujeme na dohodu. Divák na stylizaci přistupuje, bere ji jako přirozenou. Na jevišti jednáme v rámci postavy, což je reakce určitým způsobem vymezená. Divadlo jakožto prostor má své zákony, stylizace je jedním z jeho zákonů. V prostoru je možné dělat to, co by v reálném životě vypadalo hloupě. Jevištní přirozenost je jistým způsobem stylizace, to, co je jevištní, není civilní (pozor na podehrávání), řeč by měla být srozumitelná, artikulovaná, členěná, mít rytmus. Herec je přirozený svou postavou a mluvou v řádu inscenace, vzhledem k daným požadavkům. To, co vnášíme na jeviště, je naše přirozenost – fyziologie těla, vlastnosti hlasu a psychika, umírněná stylizací v rámci postavy.

Stylizace je podle prof. Vostrého tvarování: *„Tvarem se rozumí vnější sestava základních prvků obrazce nebo tělesa. Mohli bychom říct, že tvar je výsledkem toho, jak jsou tyto prvky propojeny, jak drží pohromadě.“* (Vostrý, 1998, s. 42) Stylizovat tedy znamená dávat postavě tvar, ale také znázornit na jevišti realitu tak, aby z hlediště vypadala přirozeně, i když každá „skutečnost“ na jevišti je (jak již víme) stylizovaná. Kdyby nebyla, byla by hra „nestravitelná“ a diváka by přestala bavit. V reálném životě se lidé při hádce překřikují a není jim často rozumět, zatímco na divadle se nechávají domluvit a onoho efektu „překřikování“ docilují například rychlým navazováním.

Pokud porovnám stylizaci ve filmu a na divadle, ve filmu člověk nemusí tak pečlivě vyslovovat, nemusí tolik „hrát“, může být spontánnější. Zato na divadle se musí dodržovat již výše zmíněná pravidla. Všichni musí mít neustále na vědomí, že celá hra se předvádí pro diváka. Když si herci při konverzaci stoupnou proti sobě, zády k divákům jako v běžném životě, diváci z toho nic mít nebudou. Ve filmu si klidně můžeme dovolit překřikovat se jako v běžném životě, či si stoupnout zády k sobě, kamera pak oba představitele zabere tak, aby je divák viděl. (Nesrozumitelnost je ve filmu často dokonce i vítána – protože lidi v běžném životě také nemluví krásně...⁵)

⁵ Několikrát se mi stalo na různých castinzích, že mi bylo vytknuto, že moc dobře mluvím, ať trochu „šumluju“ a přidám alespoň pražský přízvuk, nebo to více zahazuji. Že nejsme v divadle.

Ve filmu se naopak oceňuje co největší práce (jak bylo řečeno ve třetí kapitole) s detailem, ono podehrávání je často vítané, dokonce v posledních letech, a to především v seriálech, se nespolehá na hercův um, talent, či řemeslo, ale na jeho typ a přirozenost, proto se ve filmu často uplatňují lidi „z ulice“ - neherci. Někteří divadelní herci již dokonce nejsou schopní ve filmu působit přirozeně, je jich na kameru tzv. „moc“ – jejich energie i mluva je velká, aby objala celé divadlo, ale na kameru je neúnosná, ale naopak i někteří vystudovaní herci působí ve filmu výborně, ale na jevišti jakoby jejich energie nebyla dostačující a tzv. přes rampu nic nejde. (Viz Kapitola 7.2)

„Při natáčení se kromě vědomého herectví dá také použít spontánní reakce: Řekněme, že filmový režisér chce natočit hrůzu, odrážející se ve tváři nějakého člověka. Nejjednodušší způsob jak tento výraz vyvolat jistě bude skutečně ho vystrašit. Odpovídající výraz bude v tom případě výsledkem spontánní reakce na reálné okolnosti. Když tento člověk hrůzu zahraje, vznikne daný výraz v souvislosti s pocitem nikoliv na základě skutečnosti, ale vlivem představy. Hereckou hru můžeme z tohoto hlediska definovat jako specifický způsob chování, vyvolaného nikoli reálnými okolnostmi nýbrž imaginací. Představa kterou se herec řídí, je navíc v rozporu s reálnou situací: herec jakoby se bál v opuštěném domě, zatímco ve skutečnosti hraje v sále do posledního místa zaplněného diváky, nebo před kamerou obklopenou technickým personálem.“ (Vostrý, 2014, s. 51/52)

„Rozdíl mezi hereckou reakcí a spontánní reakcí je, že při herecké reakci jde o výraz, jímž člověk reaguje na fiktivní podnět. Pakliže herec přivede např. herečku na pokraj hysterie a pak s ní začne natáčet vzrušivou scénu...Výsledek takové provokace může být dvojitý. Herec prostě podlehne citům, které v něm režisér vyvolal a jeho výrazu, vyplívajícího ze skutečných pocitů, režisér využije. V tomto případě o herecký projev v přísném smyslu – prostě o hru- rozhodně nejde. Ve druhém případě sám herec využije těchto pocitů jako materiálu k dotvoření vlastního hereckého projevu.“(Vostrý, 2014, s. 182)

„Pudovkin pracuje jen s neherci, říká, že výjimečné talenty schopné před kamerou žít a nikoli pouze hrát, jsou podle něho krajně vzácné a průměrný

herec, když bude požádán, aby klidně seděl a nehrál, bude hrát, že nehraje. Půjde tedy opět o pouhé hraní na rozdíl od spontánního reagování neherců." (Vostrý, 2014, s. 183)

„Když režisér – ať už filmový či divadelní – hodlá pomoci pouze správně reagujícího herce jen ilustrovat vlastní představu, místo aby ji spolu s ostatními na základě těchto jejich možností a v tvořivém dialogu s nimi rozvíjel," (Vostrý, 2014, s. 184) nevede to většinou k dobrému výsledku. Je to směr, ve kterém chce Poduvkin pouze pracovat s neherci. Herci samozřejmě cosi vyzařují a režisér musí počítat s jejich osobním vkladem. Zatímco neherci slepě plní přání režiséra či spontánně reagují. Je to tendence, které přetrvává dodnes. *„To co herec na jevišti, nebo před kamerou dělá, není pouhou ilustrací čehosi na herci nezávislého, ale výsledkem osobního nasazení, zahrnujícího všechny vědomé i nevědomé složky jeho bytosti.*" (Vostrý, 2014, s. 190)

Často si někteří lidé myslí, že už jsou herci, když dělají komparz. Nebo hrají v reklamě a tvrdí, že herectví je jednoduché, že to zvládají také, že udělají, co jim režisér řekne, a jsou dobří. Neuvědomují si, že existuje cosi jako postava, nebo herecká práce. Oni využívají své přirozenosti a to pro malé role, komparzy, reklamy opravdu často stačí.

Míra stylizace ve filmu, se daleko hůře hledá – alespoň pro mě. Je to způsobené tím, že v průběhu studia nesmíme nic natáčet, takže nám nezbývá čas ani na spolupráci se studenty FAMU-FAMO, kde bychom se možná trochu něco naučili, protože stejně jako se na DAMU učíme hrát divadlo, je potřeba se naučit i hrát ve filmu. Mně např. pomohlo, když jsem se mohla mezi záběry koukat na záznam a režisér mi řekl, co přesně mám změnit. Rovnou to člověk vidí, ale je těžké neupadnout k tomu: jenom se sledovat z venku a myslet na pokyny. Důležité je být uvolněný a sám sebou – v postavě a opět to kouzelné „věřit si“. *„Všechno spočívá na větší míře přítomnosti v daném místě a okamžiku.*" (Vostrý, 2014, s. 33) A také mít: *„Takový pocit, kdy se člověk cítí a opravdu je sám sebou souvisí v životě s vlastním sebevědomím.*" (Vostrý, 2014, s. 139)

Už chápu některé herce, kteří po dobu natáčení jsou skutečně tou postavou – stylizují se do ní. Je to pro Vás jednodušší. Když postavu držíte,

nemusíte před každým záběrem po dlouhém čekání vzpomínat a můžete se soustředit na detaily. Ve filmu hrají opravdu (jak bylo již několikrát řečeno) roli detaily. Nelze to provést přibližně – jako to vidíme na některých divadelních scénách. Také tomu napomáhá ona reálnost kulis a práce maskérů. Na divadle je podle mě lehčí se postavy po zkoušce vzdát. Přeci jen zkouška trvá 4 hodiny (většinou) a natáčecí den 12 hodin.

„Herec bytí má svou roli v hlavě i mimo zkoušky (třebaže o ní vědomě nepřemýšlí) a také se na ni doma (vědomě) připravuje, pracuje v dnešním divadle na postavě obvykle nejvíc při zkouškách. Herecký tvořivý proces se tedy odbývá vlastně veřejně a i v jiných ohledech za podmínek, které jsou zcela odlišné od těch, za nichž vznikají díla jiných druhů. Hercova cesta do jistých hloubek vlastní bytosti, v tvořivém procesu nezbytná, je z tohoto důvodu ztížena. Zodpovědnost za vytvoření podněcující atmosféry i za těchto okolností má pochopitelně režisér.“ (Vostrý, 1998, s. 245)

5.5 Oba typy herectví v závislosti na sebescénování

Autostylizace je vlastní styl, vědomé využívání toho, co je mi dáno. Stylizace chování v životě i při hereckém vystupování vychází ze vztahu ke konvencím. Když je záměrně porušuje a šokuje tím, může založit herecký typ, napodobovaný vzor, idol (Brigitte Bardot). Podle prof. Vostrého vystupování člověka (odpovídající zevnějšku) má nezaměnitelnou osobní, individuální pečeť. Je třeba záměrně stylizované, ale zároveň obsahuje všechny rysy přirozeného, autentického projevu osobnosti, která se právě při této stylizaci může nejlépe projevit – takové chování nám nepřipadá jako záměrně stylizované, protože podkladem stylizace, přesněji řečeno sebescénování, je tady individuální styl.

„Stylizace je vlastně rozvinutí přirozenosti samé. Existují herci, jejichž herecké vystupování souvisí se stylem jejich vystupování v civilu, i ti, mezi jejichž civilním a jevištním chováním je zásadní rozdíl, po vstupu na jeviště se stávají někým jiným. Schopnost vědomě dotvářet vlastní vystupování – a tedy budovat ideální obraz sebe sama – lze využít při stylizaci hereckého projevu v postavě. Adekvátní autostylizace musí vždycky vycházet z rozvinutí individuálních psychofyzických dispozic, kterých si je člověk vědom; hrají důležitou úlohu i při vytváření postav jistého žánrového zaměření. Také

z hlediska těchto dispozic bývá herec obsazován a právě ony určovaly jeho zařazení do příslušných oborů.“ (Vostrý, 1998, s. 60)

Myslím si, že právě sebescénování souvisí daleko více s filmem, většina „celebrit“ tomuto trendu podléhá a často jim to proto přináší stále stejný typ rolí. Být celebritou sebou ovšem nese i nepříjemnosti a to je sledování bulvárními médii. „Díky využívání tzn. nových medií se radikálně rozšířilo i spektrum vzorů lidského chování (jinak řečeno sebescénování ve vztahu k ostatním) i spektrum těch, kteří je poskytují. Kamery si je nevybírají herce vzhledem ke kultivovanosti jejich chování, ale vzhledem k potencionální schopnosti budit pozornost; ta vůbec nemusí pramenit z jejich lidských či profesionálních kvalit.... Vzory chování tak už neposkytují (jenom herci), ale většinou právě tzn. celebrity...“ (Vostrý, 2014, s. 29) „Podobnými vzory chování se dnes ovšem herci nemohou stát, nejde-li zrovna o filmové hvězdy – nebo neujmou-li se (u nás) alespoň v nějakém seriálu. V tom případě se teprve stanou i předmětem pozornosti bulvárních medií včetně obrázkových časopisů a příloh denního tisku. ... Jejich chování se tak stává, nebo má stát vzorem jako takové se vším všude, čím dotyčná či dotyčný (ať skutečně, či domněle, ať přirozeně, či díky zvolené stylizaci) projevuje v životě.“ (Vostrý, 2014, s. 29) „Dotyčná či dotyčný se zkrátka ocitli na scéně, kde se od nich nežadá, podobně jako v tom apriorně zábavě určeném, či parlamentním seriálu- většinou žádné umění (ve smyslu vlastní tvorby). Žádá se přirozenost či autentičnost.“ (Vostrý, 2014, s. 29)

„Je jasné, proč se stále víc stírá rozdíl mezi herectvím v životě a herectvím jako profesí.“ (Vostrý, 2014, s. 30) „Často již nezáleží na zobrazování, či nastavování zrcadla, nýbrž na vlastní angažovanosti v tom či onom. A tedy na vlastním postoji místo vytvoření postavy.“ (Vostrý, 2014, s. 30)

„Na herectví Jeana Gabina v posledním období jeho kariéry bylo nejvíc ze všeho obdivováno, že vlastně nic nedělá.“ (Vostrý, 2014, s. 33) „Mluvím-li o chování – řekněme herečtější, mám na mysli právě tuto autostylizaci, a nikoli nějakou apriorní afektovanost. Dodnes se o takovém přímém vztahu civilní autostylizace k hereckému projevu dá mluvit jako u jisté kategorie filmových hvězd. Jde o tuto kategorii slavných herců a hereček, při jejichž

sledování obecnostvo příliš nerozlišuje, v jakých rolích vlastně vystupují, protože ať se jejich postavy v jednotlivých filmech jmenují tak, či onak, pro publikum je to vždycky On nebo Ona. V televizních seriálech to bývá jaksí "obráceně": zatímco ve filmu jakoby šlo o splynutí postavy s hercem, v seriálu jakoby herec splynul s postavou – a to (někdy) až k těm dopisům..." (Vostrý, 2014, s. 64)

„Říká, že vážná překážka uměleckého vnímání je, když si lidé ztotožňují herce s postavou. Na vině je nedostatek odstupu... Vinou absence odstupu, které může napomáhat víceméně neutrální civilní poloha, volená v zájmu dosažení co největší iluze, zůstávají návštěvníci biografu fascinováni jenom hercovým zjevem... Jindy se divákům sledujícím peripetie televizního seriálu mění herec v předmět zájmu o skutečné cizí osudy málem na úrovni drbů, podobnému zaujetí poskytuje další materiál sledování soukromí samotných hercu a hereček v bulváru." (Vostrý, 2014, s. 64) Hilar ve své době hlásá: „Nechceme od herců výkony, chceme je samé." (Hilar, 1915, s. 59) „Hilar zde předjímá fenomén filmových hvězd, které zajímají diváky coby „ony samy" - hercova civilní autostylizace!" (Vostrý, 2014, s. 65) Jenže práce s autostylizací může mít za vinu jako např. u Bardotové to, že „zcela zastínila její herecký talent, herečku zcela pohltit typ." (Vostrý, 2014, s. 66)

5.6 Vztah k partnerovi před kamerou a v jevištním prostoru

Vztah mezi postavami je na divadle většinou přímý, řeč, či emoce, napětí se vztahuje ke konkrétní postavě a s tou na jevišti mluvíme (i když je partner – třeba jako nehmotný duch), zatímco ve filmu se při natáčení často partner vůbec nevyskytuje (zrovna se třeba občerstvuje v cateringu). Vyznačí se na okraji kamery barevná značka, nebo někde v dálce ukáže bod a hraje se na partnera do toho bodu. Což hercovu práci samozřejmě neulehčuje: představovat si reakci partnera. Pro herce je dobré vycházet z jeho energie, koukat mu do očí a nechat „chemii" proudit. I když pokud to prostor, osy, světla dovolí, většinou partner za kamerou alespoň stojí a nahazuje vám své repliky.

5.7 Okruh samoty

Je samozřejmě také zvláštní a trochu i nepříjemné, že na divadle na zkouškách jsou většinou jen účastníci dialogů, režisér a dramaturg, zatímco na place kolem stojí „třicet“ cizích lidí, kteří vše sledují. Na divadle vás také sledují diváci, ale až druhotně, když už je hra připravená a herci mají alespoň představu, jak je to správně. Lidé na place se samozřejmě tak úplně za diváky považovat nemůžou. Každý má svoji funkci, něco hlídá, něco dělá. Není to určené pro ně a často ani nevidí to, co má ve výsledku být vidět (ve smyslu – záběru, natáčí se třeba ruce a oni vidí jen celek, což je nesměrodatné, pro herce ale přítomnost tolika lidí může být stresující). Herec se musí daleko více přesvědčit, že ti lidé, ty dráty, objektivy centimetr od vás tam nejsou, a umět se uvolnit. Daleko více by měl umět využít okruh veřejné samoty. V knize *Metoda herecké práce* je popsán takto: Můžeme si ho představit jako kužel paprsků. Malý okruh pozornosti, jste v něm jen vy a třeba stůl. Podobá se detailnímu záběru, kdy vnímáte všechny detaily kolem sebe. Člověk v něm má pocit, že je izolován. Cítit se v něm jako doma a zapomenout na okolí. Je dobré si tento prostor ohraničit konkrétními předměty. Je to tzn. malý přenosný okruh pozornosti a ochrání herce svou veřejnou samotou. Záchrana při ztracení okruhu je předmětný bod. Což je konkrétní bod v malém okruhu samoty. (Lukavský, Stanislavský1976, s. 33)

5.8 Možnosti pohybu před kamerou a na jevišti

V divadle je člověk v různých ohledech daleko svobodnější, nežli ve filmu. V divadle má povětšinou daný prostor a je jasné, že se musí dodržovat nějaké konvence, aby do Vás divák viděl, aranžmá, ale je svobodný v tom, že to může pokaždé udělat v rámci dohodnutého trochu jinak (záleží na typu hry – samozřejmě). Hraje na herecké partnery. Zatímco ve filmu herec má sice většinou daleko realističtější scénu a může se jevit, že je to daleko více „jako doma“, ale zdání klame. Kamera něčemu pomáhá, ale něco i ubírá. Musí stát na značkách na milimetry přesně, být správně natočen, a pakliže něco udělá na poprvé s lehkostí, třeba vezme šálek čaje a zamíchá, musí počítat s tím, že přesně tyto pohyby musí dělat dalších několik záběru a to ještě všechny „jetí“, aby se ve střížně mohly nastříhat různé pohledy a nevyskytla se chyba v návaznosti. Při natáčení na jednu kameru, což jsem většinou zažila, je celkový pohyb limitován jen jednou kamerou, člověk na ni musí myslet.

Stejně jako v divadle musí myslet na světla, aby si nestínil, nebo nestínil někomu jinému, ale v divadle jsou světla od svícené (technické) zkoušky povětšinou stejně a člověk má čas si ně to zvyknout, najít správná místa a pak už na to nemusí myslet. Ve filmu to bývá často o něco komplikovanější. Na divadle se samozřejmě často pohyb stylizuje. Ve filmu většinou platí již zmíněné pravidlo: čím míň, tím víc. Já osobně jsem hodně akční člověk, takže mě je často i na jevišti hodně. Proto se před kamerou musím uklidnit a slevit ze své normální energetické smršti a hrát třeba jen očima, protože kamera je citlivější. Zatímco na divadle musíte padnout na kolena a chytnout se za srdce, na kameru stačí změnit napětí v očích a sklopit hlavu.

Často se ovšem stává, a to především hercům ze seriálu, kde se kvůli časovému shonu natáčí na dvě kamery, že ztratí jakýsi divadelní um plasticity a hrají i na divadle tzv. na dvě kamery, což znamená, že si hlídají dvě strany, aby si nestínil, aby byli dobře viditelní, a své prostředky značně umenšují a jejich projev je více civilní občas i srandovně omezený. (Herci v seriálech jsou často speciální odnož, z vyprávění režiséru vím, že jsou zvyklí jet opravdu vše na první dobrou, uměleckou hodnotu neřešit, a vše dělat tak, aby jim to dalo co nejmenší námahu. Když po nich někdo chce, aby skutečně hráli, jsou zaražení a nevědí co s tím. Samozřejmě nelze takto mluvit o všech hercích!)

Na divadle platí, že vztahy mezi postavami se v běžných typech divadla budují pomocí mizanscény a **i pro herce** jsou vztahy čitelné, je to dáno i situacemi, rozbory, propracovanější a samozřejmě delší přípravou. Ve filmu na mě rozestavení často působilo nesmyslně, a kdyby přišel divák, také by vůbec ničemu nerozuměl. Ale v kameře díky nasvětlení a úhlu pohledu a zvolené velikosti záběrů (celek, polocelk, polodetail, detail), to najednou dostalo smysl. Filmaři nemusí díky záběrům řešit takové „detaily“, jako divadelníci, protože je zde střih. I režisérská práce je úplně jiná. Zatímco divadelní režisér „šéfuje“ především hercům, filmový musí mít naplánované záběry, aby mohl rozdávat instrukce mnoha dalším povoláním (této otázce se budu věnovat v kapitole 5.11 Režijní vedení v těchto dvou uměleckých oborech). Ve filmu také (jak už jsem zmiňovala výše) režisér, kameraman a střihač naprosto divákovi předurčují, na co se má kdy koukat a jeho pozornost vedou, zatímco na divadle musí být udělané vše tak, aby se

pozornost vedla jinak, a není možné přiblížit kameru, proto dochází již k výše zmíněné stylizaci.

5.9 Moc (vliv) herce

Na divadle můžete výsledek uměleckého počinu do velké části ovlivnit, jste tam vy, vy to hrajete, přímo na Vás diváci koukají. Zatímco ve filmu vůbec nevíte, jak celý film vyzní, jestli uspěje, či jaké budou herecké výkony. Na obrazovce to vypadá vše úplně jinak, než si myslíte a to nemluvím o výsledné podobě filmu po střihu, dobarvení. O finálním střihu rozhoduje režisér (s kameramanem a střihačem) a má pro něj své důvody, které herec ani nemusí chápat. O tom, jak budete vypadat ve filmu, nerozhodujete vy, jakožto herec, skoro vůbec. Začíná to už v maskérně, kde z vás mohou udělat úplně jiného člověka. Záleží na režisérovi, jak rozhodne záběry, na osvětlovačích a především na kameramanovi. On z Vás podle úhlu náklonu postavení kamery, světla, muže udělat (jak už bylo řečeno) i krásného i ošklivého a vy s tím nic udělat nemůžete. Ve filmu je herec většinou materiálem, ze kterého ten výkon teprve ostatní udělají.⁶

Tento problém jsem již zmiňovala v první kapitole a snad ještě jednou a podrobněji. Při přípravě představení má herec čas na to, najít si k roli cestu. Zatímco na place si jednou projdete rozmístění při zkoušce. Řeknete si co je důležité, proč a jak a už se natáčí. Není čas (čas jsou peníze...), pořád kolem vás navíc někdo běhá, upravuje, do toho se čeká, než se dosvítl a vy se pořád snažíte držet tu myšlenku, co a jak máte hrát. K tomu posloucháte poznámky skriptky, která hlídá návaznosti, rady režiséra, popřípadě rady či vtipné historky spoluherce. Hlavní je se nebát a věřit si, že to zvládnete bez (divadelního) zkoušení. Někteří herci na zkoušce si text jen tak drmolili, aby vše pak na „ostrou“ mělo tu autenticitu. Mnohdy se stane, že se záběr několikrát opakuje. Druhý záběr je prý většinou horší, jak se člověk snaží

⁶ Jako příklad bych zde chtěla uvést Kulešovův efekt, který ukazuje, jak hodně může režisér ve filmu ovlivnit hercův výkon. Kulešov s hercem Ivanem Mozzuchinem natočil delší detailní záběr jeho tváře. Instruoval ho tak, aby se tvářil co nejvíce neutrálně. Tento záběr posléze rozstříhl a mezi prostřihy vložil tři stejně dlouhé záběry: kouřící se polévku, otevřenou rakev s mrtvolou mladé ženy a nakonec záběrem hrajícího si dítěte. Tento krátký snímek promítl zkušebnímu vzorku nic netušících diváků. Účinek na publikum byl ohromný. Vsevolod I. Pudovkin, další otec sovětské montáže, o tom později napsal: „Když jsme ukázali tyto tři kombinace divákům, kteří nebyli do tajemství zasvěceni, účinek byl neobyčejný. Diváci byli nadšeni hercovou hrou.“ Kulešov tím dokázal, že záběr je ze své podstaty mnohoznačný a v závislosti na celku může ve své podstatě znamenat cokoli.

udělat vše stejně. Není svobodný. K posunu podle zkušeností ostatních dochází až po pátém jetí, kdy se herec opět uvolní.“ *At se jistý záběr při natáčení opakuje sebe víckrát, je hercovo nasazení ve filmu vždycky dílem okamžiku, který se ve sledu ostatních neopakuje každý večer.*“ (Vostrý, 2014, s. 96)

Ovšem i výborní čeští herci mi vyprávěli, že už vědí, že první dvě jetí jsou uvolněná, pak je dlouho propad a pak to jde opět nahoru. Prý je to tak normální. Nejsme přece roboti, kteří podají pokaždé stejně úžasný výkon. (A. Gaislerová, J. Mádl, I. Trojan, J. Plesl...)

Na závěr této podkapitoly bych chtěla zmínit *moc* herce ve smyslu: jaký má vliv na vývoj. Poté co se film natočí, už navždy zůstane takový, i herecké výkony se zakonzervují. Na divadle se premiérou ovšem teprve začíná, herec může svůj výkon od reprízy k repríze zlepšovat a na roli pracovat. Je to daleko volnější tvar a dává tedy herci prostor pro vývoj a samostatnou uvážlivou práci. Ovšem lajdáčtí herci také mohou o svou postavu přijít, jakoby její kontury zešedly. Herec na divadle musí být stále „ při věci“ a k reprízám přistupovat zodpovědně podle nejlepšího vědomí. Nespokojit se s premiérovým tvarem, ale pracovat.

5.10 Vliv DAMU na filmové herectví

Dlouho jsem přemýšlela, jestli se do mé práce tato kapitola hodí. Dospěla jsem k názoru, že alespoň malou zmínku si toto téma zaslouží.

Na DAMU jsou dva obory herectví (autorské v tuto chvíli vynechám): činoherní a alternativní. Na oboru činoherním nás připravují do divadla. Učí nás ono řemeslo, budování postavy, což přesně absolventům z alternativní větve chybí. Jsou vedeni k velké svobodě, improvizaci a toho všechno zkoušet.

Zatímco na činohře jsou většinou studenti pedagogů vybíráni podle typu, aby byl vytvořen ročník, který obstojí ve školním divadle DISK. Na „alterně“ jako by to nebylo důležité, berou naprosto rozdílné osobnosti, které k sobě neladí, a povětšinou ani nejsou žádný typ.

Považuji pro budoucnost herce, důležité se ono řemeslo, ony pravidla naučit. A jsem ráda, že jsem vystudovala činohru. Domnívám se ale, že pro

filmové herectví je výhodnější „alterna“. My jsme část (ve snaze být dobrými a splnit nároky) zahlceni pravidly, že se málokdy umíme uvolnit. Před kamerou se více žádá ona uvolněnost a bezprostřednost, která je alternativcům vlastní. Oni sice nemají techniku, ale dobrý režisér, se z toho umí vylhat, sestříhá to, aby na výsledku nebylo nic znát. Je to také vzrůstající trend neherců ve filmu, čímž alternáci, jsou ideálním kompromisem. Během studia často nasbírají ony zkušenosti, které činohra nesmí a pakliže se tzv. chytí, je to pro ně ideální způsob obživy. Pro divadlo jsou často nepoužitelní, neumí pracovat s textem, postavu vlastně netvoří, ale pro film, je to výhodnější.⁷

5.11 Režijní vedení v těchto dvou uměleckých oborech

Filmový režisér má možnost na rozdíl od divadelního, jak už bylo několikrát řečeno, využít daleko větší škálu prostředků (světlo, druh záběru, úhel záběru, postprodukcí, postsynchrony, animace atd.) *„Filmová technika je mocná a dovede herce a jeho výraz uzpůsobovat podle režisérový představy nejen stříhem, úhlem záběru a nasvícením, ale také postsynchronně natočenými promluvami, v jejichž rámci za něho může mluvit i někdo jiný.“* (Vostrý, 2014, s. 272) Dobrý režisér musí mít alespoň trochu hereckého cítění, aby dokázal herce dobře navést.

V obou uměleckých odvětvích musí režisér vybrat správné obsazení. Ve filmu možná obezřetněji, jak bylo výše řečeno: Kamera vše odhalí. *„Herec nese téma a ztvárňuje postavu, musí proto být režisérem vybrán absolutně vhodně.“* (Hitchcock, Truffaut 1987) Podle Lumeta a Laxe (Lumet, 1996 a Lax, 2008) herci přinášejí do role tolik ze sebe, že ji podstatně mění a role hraná jedním bude úplně odlišná, než stejná role hraná jiným hercem. Výběr tedy značně ovlivňuje finální podobu díla ... Skvělý režisér si musí „jen“ vybrat správné herce a poskytnout jim prostor, pár slov podpory a vedení, kterým ukazuje svou vizi.

Toto ostatně říká i Jiří Strach, že si musí obsadit dobré herce, sestavit dobrý tým a oni už to „za něj udělají“. Samozřejmě že ne – on plánuje

⁷ Toto je opravdu obecná úvaha, samozřejmě jsou výjimky, je jich hodně, mnohé i v mém okolí... Činoherní herci, ale časem samozřejmě získají onu volnost a pochopí, co kamera potřebuje...není to tak na celý život, chtěla jsem zmínit startovní čáru v počátcích konců studia na DAMU.

mizanscénu, průběh obrazů atd., ale říká, že obsazení je klíčové a že dobří herci vědí co a jak hrát. *„Filmový režisér si svůj tým dává dohromady vždy sám a má vůbec všechny výhody nezávislého na instituci se stálým souborem i zázemím- je ovšem tím závislejší na finančních prostředcích, o kterých rozhoduje producent. Současně v novém mediu od začátku uplatňuje herecká hvězda jako fenomén, který často rozhoduje o úspěchu či neúspěchu filmu už napřed.“* (Vostrý, 2014, s. 250)

Herec z pohledu režiséra (Proferes, 2005 a Dancyger, 2006): Jaké téma postava nese? Jaké téma přináší herec? Zapadne do role? Obohatí ji? Má žánrovou přirozenost (hravost u komedie – hercovy žánrové možnosti určují typologicko-charakterové předpoklady)? Chová se profesionálně?

Existují herci, kteří jsou skvělí, ale před kamerou jim to „nesluší“, nejsou fotogeničtí a zajímaví v obraze.

Hercům by se měl dávat prostor, aby sami mohli nabídnout řešení a cítili se jako spoluaktéři tvůrčí činnosti, *protože přílišný dohled režiséra nad všemi prvky vede k pocitu, že je herec animován jako loutka.* (Lumet, 1996 a Dancyger, 2006) *Nálada na place je důležitá pro hereckou práci. Nejde jen o vztahy mezi jednotlivci. Jde také o atmosféru - hluk, nedostatek světla a podobně, což může mít negativní účinek na hercův výkon.* (Proferes, 2005)

Před scénou se herec možná orientuje ve scénáři, ale nemůže znát technický scénář a záměr režiséra. Když se natočí dobré jetí, ve kterém herci hráli na devadesát procent, podle vize režiséra, je dobré říct, že se pojede ještě záložní jetí - „pro jistotu“. Souvisí to opět se stresem na natáčení. Herec, jistý si dokončeným záběrem, se uvolní a často podá ještě lepší výkon a tento záložní záběr se pak často i použije. (Proferes, 2005) Když jetí zkazí technický problém (neostrost, hluk), musí režisér před dalším jetím tento fakt sdělit herci, aby chápal, co se děje a nevztahoval důvod opakování na svůj výkon. *Režisér je hercovo hlavní publikum na place, nastavuje hercům zrcadlo.* (Dancyger, 2006)

Některé scény není možné mnohokrát opakovat kvůli fyzickému a duševnímu zdraví herců (Caine, 2000) - milostné scény, topení v řece (sama jsem si to vyzkoušela), hádky a obecně všechny emocionálně vypjaté

scény. Proto musí technicky vše fungovat, aby se šetřila hercova energie. Znáмым příkladem je klíčová scéna odebrání dětí matce v Sofiině volbě ztvárněná Meryl Streepovou. Tato scéna se mohla točit pouze jednou. Herečka nebyla z osobních důvodů schopna dalšího opakování.

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

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

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

Režiséři mohou být k hercům přátelští a mít s nimi otevřený vztah, jako Miloš Forman. Nejčastěji to jsou režiséři, kteří sami bývali herci, nebo stále aktivně hrají - Clint Eastwood. Naopak takový Woody Allen, i přesto, že ve svých filmech často hrál, od herců si udržuje odstup. Existují autoritativní režiséři, tedy dříve zmínění generálové, kteří míří k cíli a štáb táhne v šiku za

nimi, nejen proto, že je za to placen a musí, ale hlavně proto, že věří v jejich osobu a jejich vizi. Takovým generálem je třeba Francis Ford Coppola.

Na podobné škále se pohybují režisérští tyrani. Ti jdou přes mrtvoly a mnohdy ještě dál ve snaze naplnit svou vizi. A jsou to právě herci, kteří to odnášejí v první linii. Mezi tyrany bych zařadil Nikitu Michalkova, Ingmara Bergmana nebo Larse von Triera. Ke cti jim slouží výjimečná kvalita jejich filmů, což si uvědomují jejich herci i štáby, a proto se s nimi pouštějí do dalších filmů.

Natáčení je dřina a stres. Přesto by se měl režisér snažit s herci nehádat a nebýt na ně „zlý“. Nedá se tomu však vždy zabránit. Herec je schopen urážky režisérovi odpustit, pokud za nimi cítí starost režiséra o to, aby byl hercův výkon opravdu dobrý. I nepříjemný zájem režiséra je lepší než lhostejnost. Někteří režiséři využívají osobního napadání herců, tedy že je raní do osobního místa, aby je vytrhli z rutinérství a oživili.“ [VJ98] „Jedná se o bezohlednou snahu o naplnění vlastní vize, kterou uplatňoval například Alfred Radok. Vždy je tedy nutné hledat jistý kompromis a způsob, jak vyjít s každým.“ (Dudek, 2011)

6 Stavba postavy

Rozebrala bych zde můj přístup k tvorbě postavy, jak vy jako herec postavu ovlivňujete, ale i jak role ovlivňuje vás. Na závěr bych chtěla zmínit několik postřehů při tvorbě role ve filmu.

6.1 Od sebe k postavě

6.1.1 Obecněji

Každá postava, kterou tvořím, má jisté charakterotvorné prvky, má ale stejný obal, tedy moje tělo – fyzické předpoklady (které se pomocí kostýmu, masky a vycpávek dají částečně změnit). Ač chceme, či ne odpovídá náš vzhled jistému typu, něco vyzařuje. Dívka, která vyzařuje čistotu, nemůže hrát životem protřelou svůdnici – pokud to není nějaký režijní záměr. Profesor Vostrý říká: *„Jak z hlediska vzrůstu, tak z hlediska fyziognomie je herec (jako každý) přiřaditelný k jistému typu, se kterým se v daném kulturním prostředí spojují příslušné asociace – a to bez ohledu na to, zda jsou zrovna v daném případě oprávněné.“* (Vostrý, 1998, s. 177) *„Každý herec přitom podvědomě touží projevit se ve svém herectví celý, tzn. nikoliv na základě toho, jak se díky zevnějšku na první pohled „jako takový“ jeví, ale opravdu tvořivým způsobem. Jinak řečeno, nikoliv vzhledem ke svému zevnějšku, ale vzhledem ke svým skrytým možnostem.“* (Vostrý, 1998, s. 191) Nikdo není rád, že je zařazen k nějakému typu – je ale potřeba se svým typem sžít a uvědomit si, že žádné dvě role nejsou stejné, i když jsou si podobné. Je potřeba každou postavu znovu hledat, protože i v určitých typech jsou varianty. Těžko bude dvacetiletá herečka typu Julie hrát v divadle chůvu.

Když tvořím postavu, snažím se přemýšlet jako ona, hýbat se jako ona – tudíž se do ní stylizovat. Když pracuji na postavě, snažím se nejprve rozebrat text a úplně ho pochopit, jak to a ono postava myslí; zvýraznit důležitá slova. Naučit se text co nejdříve nazpaměť, protože člověka velice brzdí, když musí přemýšlet nad textem a ne nad obsahem. Samozřejmě tím nemyslím “nadrtnit se” text bez obsahu nazpaměť a pak se do něj ten obsah snažit vložit, ale pochopit text, osvojit si motivace, vědět, co jednotlivými větami chci říct, aby se mi to v prostoru s pohybem propojilo, a ne zoufale přemýšlet: co on chtěl říct a jak zněla ta formulace, a do toho se snažit

zapamatovat, co tu mám dělat, a vnímat partnera. I když definitivně si text stejně spojím až v prostoru s pohybem.

Je pro mne podstatné si postavu oblíbit. Je velice důležité – znát postavu tak dobře, jako by to byl můj nejbližší kamarád, nebo jedna stránka mého já. Když se herec snaží, objeví v každé postavě něco, co je mu blízké, a také nalezne situace podobné těm, které zažil. *„Stanislavskij říkal, že je dobré když se herec do své postavy „zamiluje“. Pakliže neprojde herec z nějakého důvodu obdobím takové zamilovanosti, může později při své práci narazit na mnohé obtíže. Tuto oddanost bychom mohli nazvat 6 smyslem, který člověku umožňuje člověku vidět a pociťovat věci, které ostatním zůstávají skryté (Milenci vidí na tom druhém vždy víc obdivuhodných věcí než jiní lidé).“* (Čechov, 1996, s. 98)

Při tvorbě postavy mě doprovází také nejistota a obavy, že (tu) roli nezvládnou, že jsem špatná, bojím se, že neobstojím. *„V běžném životě naráží hercova energie na nejrůznější překážky, které jí brání projevit se pozitivním – tvořivým způsobem.“* (Vostrý, 1998, s. 30) A to je přesně případ, kdy člověk sám sobě klade překážky a brání si v tvořivém procesu. Možná se opakují, ale je důležité žít v situaci a ne se snažit charakterizovat postavu a na okolní svět zapomínat. Hlavní je věřit sobě, věřit tomu, co dělám: slovům, gestům, pohledům ...

Postava vždy vychází z herce. *„Postava jakožto fiktivní existence díky herci nabyla zcela reálnou podobu. Aktivní dialog, který v procesu „převtělování“ herec s tímto fiktivním druhým vede, je do značné míry vždycky hercovým dialogem se sebou samým, s jeho vlastními, do té chvíle třeba jemu samému skrytými možnostmi. Zkrátka herec, který vytváří postavu, touto postavou současně je i není. Stojí zvláště na začátku procesu jejího vytváření, často dokonce proti ní a teprve postupně s ní jakoby splývá; přitom ji způsobem svého hraní v některých případech dokonce odsuzuje.“*(Vostrý, 1998, s. 75-76)

„Postavu chápeme jako jistý druh uměleckého obrazu.“ Kdybychom ji tak nechápali, nebyla by stylizovaná a byla by to pouhá nápodoba a neměla by žádnou uměleckou hodnotu ani žádný hlubší význam. Každý herec tvoří postavu jiným způsobem: *„při jednom se hercova civilní podoba za podobou*

postavy zcela ztratí a ve druhém případě je hercův výtvar od jeho civilní podoby často téměř k nerozeznání." (Vostrý, 1998, s. 76) Je na herci, jak při budování role vychází sám ze sebe a jak sám sebe potlačuje a vytváří „nového člověka". Profesor Vostrý se domnívá, že v celkové hercově výpovědi „se rozhodujícím způsobem obráží individuální obsah hercovy osobnosti. Tento obsah zahrnuje jak jeho personu (včetně její fyzické stránky, tzn. hercova zjevu), tak i jeho stín, tj. jeho skryté možnosti. Bez jejich zapojení zůstane výsledná postava vždycky jenom pouhým vyobrazením." (Vostrý, 1998, s. 161) Je otázka, nakolik se to týká herců, kteří svou duši „rozpuští" v postavu a jejich osobnost je úplně potlačena.

Když tedy dostanu přidělenou postavu, nejprve se ji snažím poznat. Když už mám pocit, že postavu znám, napíšu si její deníček. Píšu za postavu, jako by to psala ona. Rozeberu zde důležitá fakta z jejího života, ale především podrobně scény, které se odehrávají ve hře (v potaz vezmu naše aranžmá). Je to pro mě systém, jak si urovnat a upřesnit motivace. V tuto chvíli se stávám spisovatelem a píšu postavě „život". „*Spisovatel zpřítomňuje postavu popisem projevů vyjadřujících celou její osobnost, a to jak obrazně tak i doslova.*" (Vostrý, 1998, s. 246)

Snažím se objevit, jak postava sedí, chodí, mluví. K celkovému pochopení mi vždy pomůže i kostým, který je pro mě znamením, že jsem postavou. I v normálním životě člověka ovlivní, jestli má krátkou sukni a podpatky nebo holínky a tepláky. Stejně tak je tomu i v divadle. Člověk má občas problém odbourat svá vžitá gesta, protože když určitým způsobem jedná po celý svůj život, změnit to během několika týdnů, byt' jen v postavě, není nic lehkého. Také je důležité své vlastní tělo ovládat, pakliže ho neovládám, nemůžu se ho snažit stylizovat do jiné postavy. (Nebo můžu, ale půjde to ztěžka s pramalým úspěchem.) K tomuto poznatku dochází i profesor Vostrý: „*Cítit pohyby jako organické a tělo si přisvojit. Ve shodě s vlastním tělem být. Docílíme-li toho, dokážeme-li dát svým fyzickým úkonům smysl a překonat své vlastní tělesnosti.*" (Vostrý, 1998, s. 36)

Důležité je si také uvědomit si, že: „*Herec může prožívat jen své vlastní emoce. Odkud by měl brát pro každou roli nové a cizí city? Může roli pochopit, vžít se do postavy a jednat jako ona, což znamená, že toto tvůrčí*

jednání v něm vyvolalo analogické prožitky, které ovšem nepatří postavě, ale herci samému.... Hrát sám sebe, ale v různých sestavách a kombinacích vlastních emocionálních vzpomínek, podle toho jak je vyvolává role a dané okolnosti. Herec kombinuje a skládá duši jevištní postavy z živých lidských prvků vlastní duše, ze svých vlastních emocionálních vzpomínek." (Lukavský, 1976, s. 51)

6.1.2 Tvorba postavy podle Michaila Čechova

Nyní bych chtěla citovat některá pomocná cvičení, která uvádí Michail Čechov ve své knize o *Herecké technice* (Čechov, 1996). Tyto metody by měly herci pomoci utvořit svébytnou a prokreslenou postavu. V kapitole 4.2 Způsoby utváření postavy jsem již uvedla psychologické gesto, ale chtěla bych zde konkrétněji rozvést všechny.

1) Představivost

Herec má spolupracovat s představou, klást jí otázky. Po zkoušce přijít domů a všechny nashromážděné dojmy zahrnout do svých představ a pak si pokládat otázky jak mohu ten či onen moment zlepšit. Odpovězte nejdřív ve své představě a teprve pak si ho skutečně vyzkoušíte. Zábrany najednou budou mizet. Představy totiž zábrany neznají. Důležité je se ale o představivost neopírat dlouho, nebo příliš těžce, mohlo by nám to ublížit.

2) Atmosféra

Představujete si svou postavu pohybující se s textem po jevišti v různých atmosférách, daných nebo předepsaných hrou. Všechny pohyby, práci s hlasem a textem podřídíte dané atmosféře. Toto opakujte s jinými atmosférami.

3) Prostřednictvím citů

Herec se má pokusit definovat nejcharakterističtější rysy celé postavy, na níž bude pracovat. – Každá postava totiž má své výrazné a definovatelné rysy... Když rysy najdete a pocítíte je, jako určitou kvalitu, má se člověk snažit hrát svou roli pod vlivem toho pocitu. Nejdřív, chcete-li v představách, a pak začnete doopravdy zkoušet

4) Dělení na části

Herec by měl v textu hry najít určité části, nemělo by jich být příliš mnoho. Čím méně jich bude, tím budou užitečnější pro vaši

praktickou práci na roli. „Stanislavského dělení na kousky a úkoly, zabraňují herci, aby hrál rovnou výsledek, ať už bychom za výsledek považovali samu emoci, nebo její výraz.“ (Vostrý, 1998, s. 45)

Všechny tyto postupy by měli sloužit k probuzení uměleckých citů. Proto jakmile v sobě tyto city probudíme, měli bychom se jim cele oddat.

5) Pomocí PG

Psychologické gesto bychom se měli snažit najít pro celou roli. Ovšem můžeme začít od hledání dílčích PG. Na základě PG pak začněte hrát, pohybovat se a říkat text. Dobré je také určit tempa scén, ve kterých se postava vyskytuje a svá PG zkoušet v těchto tempech

6) Zkoumání role z hlediska Vzájemných vztahů

Každý člověk se chová při styku s jiným člověkem pokaždé jinak. Vždy je to Já plus někdo jiný. Jen velmi upjatí, nepružní, či příliš domýšliví lidé zůstávají při setkání s jinými lidmi stále „ sami sebou“. Hrát tak postavu na jevišti je monotónní a nepravdivé a připomíná to hru loutek.

7) Kombinace

Je dobré používat PG a drobně jej měnit, aby představovalo vztah k jednotlivým postavám. Poskytne vám to příležitost svou roli malovat v různých barvách. Je potřeba jasně vědět, v jaké situaci se postava nachází a jaké city a touhy ve vás vzbuzují jak okolní postavy, tak situace samotná

8) Pomocí činností

Činnosti, které vaše postava dělá ve hře, si jednu po druhé zkoušejte. Po nějaké chvíli přidejte několik vět a pozorujte k jakému druhu řeči má postava při té, či oné činnosti sklon.

9) Hlavní cíle

Herec by si měl od začátku být vědom hlavního cíle celé role, aby se pak jeho hra stala uceleným a logickým proudem. Když nalezne byť i jen přibližné hlavní cíle celé hry a hlavní cíle postavy, může se přejít k hledání dílčích cílů. Cíle se nemusí plnit hned, je důležité o nich vědět a neupadnou k vnitřní pasivitě. Cíl je důležité nechat prostoupit celou svou psychikou.

Podle Čechova každému člověku vyhovuje jiný postup a není potřeba používat všechny, ale umět si dobře vybrat a neublížit si tím, protože „herectví by vždy mělo být radostným uměním a ne povinnou dřinou.“ Podle Stanislavského metody, kterou jsem rozebrala v kapitole 4.2 Způsoby utváření postavy, bych snad jen připomněla podněcování představivosti pomocí magického „kdyby“.

6.1.3 Moje cvičení

Před každou reprízou není jednoduché se do postavy dostat. Používám sled svých meditačních cvičení, která mi pomohou se zklidnit a dobře naladit. Spolužáci se sice ze začátku podívovali, nebo se mi smáli, ale časem si na to zvykli. V každé inscenaci jsem si na začátku našla tu chvíli, kdy jsem si tato cvičení udělala.

1) Prostoupení energie

Zavřu oči a představím si, že ze Slunce jde kužel sluneční energie, světla a postupně mě prostupuje od hlavy, přes ruce, břicho, nohy. Pakliže je někde v mé představě černé místo (nemoc, bolest), představuji si, jak jej žlutá energie vytlačuje z těla ven. Až si představuji, že jsem celá „žlutá“. Představím si červený kužel světla a energie ze zemského jádra, který mě prostupuje od nohou směrem k hlavě. Až jsem celá „červená“ představuji si, jak se obě barvy míchají, až dostanu svojí reálnou barvu. Třikrát se nadechnu a otevřu oči. Toto cvičení jsem vymyslela, když mi bylo asi 14, v rámci hry na mága, když jsem běhala po autobuse na zájezdě, všichni byli unavení a já jim chtěla dodat energii, toto jsem vymyslela a do teď to používám. Člověka přejde únava, zkoncentruje se a posbírá v sobě potřebnou energii.

2) Zvětšení

Klasické zvětšovací – vyzařovací cvičení. Představuji si, jak rostu pomalu, až mám hlavu mezi mraky. Posléze se pomalu zmenšuji na původní velikost. Nakonec se v představě zvětším, jen o malý kousek než je moje velikost. Abych zaplnila více prostoru svým vyzařováním.

3) Poděkování divákům

V duchu poděkuji divákům, že dnes přišli a věnují mi pozornost.

4) Obléknutí si postavy

V duchu si před sebou představím postavu, jak chodí, jak vypadá, její základní charakterové rysy, motivace, náladu (čímž si zopakují podstatné body role). (Většinou u těchto cvičení sedím, pakliže ano, stoupnu si.) Zeptám se postavy, jestli si ji můžu vzít. A postupně si představuji, že se překrýváme a že se jí stávám. Na závěr udělám pár kroků v postavě. V případě Mariany, si udělám gesto, jako že jsem holka od rány plná radosti a jsem připravena jít na scénu.

6.2 Od postavy k sobě

Je velmi zábavné sledovat, jak postava ovlivňuje nás. V průběhu semestru, či zkoušení člověk přejímá gesta a repliky své postavy a začleňuje je do svého běžného života. Cesta od postavy k sobě po představení je taktéž zajímavá: je vidět, jak herec když dohraje představení, zůstává ještě nějakou dobu v postavě - má stejné tempo jako postava a stejný pohled. Po nějaké chvíli postava vyprchá, aby ji herec před dalším představením zase oživil. Při zkoušení si člověk roli nalezne a pak před dalším představením už ví, jak na ni. Protože pokud vše proběhlo tak, jak mělo, postava má pevné místo uvnitř něho.

6.3 Postava ve filmu

Ve filmu je daleko důležitější domácí příprava. Před prvním natáčecím dnem máte tak maximálně pár schůzek s režisérem. Musíte mít vše promyšlené, připravené. Zatímco na divadle je k postavě dlouhá cesta, ve filmu ji musíte hrát (mít chycenou) od prvního dne. Ve filmu i v divadle musí režisér mít stále před sebou linii postavy. V divadle ale váhu postupně předává na herce. Ve filmu dnešní herci často nestíhají myšlenkově vést linii, když se točí scény na přeskáčku. Ono to opravdu není lehké (viz Příhoda s Terezou Voříškovou).

Ve filmu platí jiné zákonitosti, než na divadle, kdy nakonec herec na scéně sám ovlivňuje běh a vývoj postavy a může se reprízu od reprízy lehce lišit.

Chtěla bych zde napsat takovou malou příhodu. Bála jsem se v jedné scéně, že už budu hrozně nafoukaná. Pan režisér Jirka Strach mi řekl: „Důležité je, jak uvidí diváci tu postavu v prvním obraze. Zafixují si jaká je

a pak už ji takovou budou brát. To jak se bude chovat dál, budou brát, že je to kvůli okolnostem, nebo že to hraje, protože divák už ví, jaká je." Není tedy zapotřebí demonstrovat celý film, že je to milá sympatická dívka, naopak je potřeba kreslit její odstíny, ale první scény si bedlivě hlídat.

Jiří Mádl mi poradil, že on si například po přečtení celého textu ještě před natáčením přečte pouze dialogy, ve kterých se jeho postava objevuje a představuje si osudy té postavy jako malý film: jak žije a jak se vyvíjí a proměňuje a jakou významovou roli v celém filmu hraje. Aby pak při běžném přeskokování scén při natáčení měl představu. Což jsem již udělala dávno předtím, než mi to poradil- („*Ze všech okamžiků (co máme o roli nasbíráno) se skládá hned vně hned uvnitř jakýsi filmový pás. Souvislá řada vnějších a vnitřních záběrů a představ.*" (Lukavský, 1976, s. 23))

7 Rozebrání vybraných herců

7.1 Ivan Trojan

Chtěla bych zde nejprve uvést zástupce mužského rodu. Ivan Trojan je v poslední době velmi populární a je považován za jednoho z nejvšestrannějších, nejlepších i nejobsazovanějších herců. Ivan Trojan je pro mě příklad herce, který je výborný jak na divadle, tak i ve filmu. Dejvické divadlo samozřejmě podporuje onu „filmovou civilnost“ díky svému malému prostoru. Ivan Trojan proto v obou odvětvích může používat podobné výrazové prostředky. Nutno ovšem říci, že k rolím přistupuje zodpovědně, a dělá opravdu poctivou přípravu, kterou jsem zažila na vlastní oči: V Pohádce Svatojánský věneček hrál Italského učitele. Byl na několika hodinách italštiny, a celý text měl přepsaný podle rad italské mluvčí a podle svého nejlepšího uvážení, aby to korespondovalo s češtinou svou vtipností. Mohlo by se říct, že takový herec toto nemá zapotřebí, ale právě to, jak je zodpovědný, z něj velkého herce dělá. Umí se kvůli roli proměnit, dokáže zahrát téměř vše. Je typově nevyhraněný. Jeho prostředky jsou především uměřená, ale naprosto výstižně charakterizující gesta. Mimiku používá také střídavě. Je to pozoruhodný herec a rozhodně by si zasloužil věnovat větší část mé práce, ale chtěla bych se především věnovat Nataše Golové a také trochu více Sabině Rojkové.

7.2 Eva Josefíková a Sabina Rojková

Tyto dvě dívky jsem si vybrala, protože jsou obě z „mé“ generace. Hrají podobné typy (viz citace na začátku kapitoly 6.1.1 Obecněji) jako já a obě můžeme pozorovat jak ve filmu, tak na divadle. Tyto dvě dívky, ač jedna studuje konzervatoř a druhá vystudovala DAMU, jsou si v mnohém podobné. Dovolila bych zde rozvinout teorii, že obě dívky jsou před kamerou dobré. Jejich mládí, vzhled a přirozenost působí příjemně, role, do kterých jsou obsazovány, zahrají přesvědčivě. Na kameru stačí všeho méně, jejich jemný hlas je tedy v přirozené poloze (pohádky, film o A. Dvořákovi, Probudím se včera, Ulice). Na divadle už je to horší. Obě jakoby se jim nedařilo obsáhnout celý prostor. Na hlas musí hodně tlačit, dostává se tak do nepříjemné polohy. Troufla bych si říct, že všechny postavy, které tvoří, jsou spíše ony samy. Když je herec mladý, většinou se vychází především z jeho osobních dispozic

a energie, "tvorba" přichází později - ale to je logické, na vytvoření postavy potřebujete hodně velkou fantazii, technické dovednosti a taky trochu zkušeností se životem.

„Vytvořit postavu lze - a je třeba - i ve filmu, jak o tom svědčí dávné příklady R. Hrušínského (nejen Spalovač mrtvol, ale už když byl mladý a hrál na jedné straně v Humoresce či ve Študácích, na druhé v Mlhách na blatech či Předtuše, nebo pak Švejka či Vocilku ve Strakonickém dudákovi - on je nejlepší příklad schopnosti proměny na jevišti i před kamerou.“(Sílová, seminář)

Zpátky k Sabině Rojkové. Sabinu jsem měla možnost vidět ve třech hrách ve Vinohradském divadle. Jak jsem výše naznačila, základní problém je, že neumluví prostor. Druhý je, že působí často nepřírozeně, jako by nepřemýšlela v roli, ale dělala jen naučené, narežirované pohyby. V Romeovi a Julii je to zřejmé nejvíce. Zde chodí po balkóně, něco si hraje nejspíše pro kameru, protože pro diváka Vinohradského divadla je to naprosto nečitelné a neartikulované. Do toho ji vidíme naprosto nepochopitelně si třeba dřepnout (bez motivace). Sabinin problém je, že její projev je na Vinohradské divadlo málo. Hraje, jak jsem výše pojmenovala, jakoby na kameru. Ano, ona je roztomilá Julie a v prvních scénách tato skutečnost stačí a funguje, ale ve scénách, kdy má ukázat nějaké emoce, či vývoj to nefunguje. Při scéně, kdy našla mrtvého Romea, se třeba úplně nesmyslně směje. Ano, jsou i zoufalé smíchy, ale toto byl úsměv zanechaný z té milé roztomile holčičky. Jelikož je Sabina ještě hodně mladá, možná si to ještě uvědomí. Možná je to způsobeno i tím, že je „hvězda“ i na konzervatoři, kde prý když někdo někde hraje a ještě je mediálně známý, je celebrita. Z doslechů od kamarádů vím, že začíná mít manýry, tudíž si je sebou moc jistá. Tyto věci ovšem naprosto brání v osobnostním rozvoji a kariéřním růstu. Její současný herecký projev nedostačuje obzvláště na velké jeviště. *„Má-li herec ovládnout hlediště, musí je naplnit neviditelným prouděním svého citu nebo vůle. Hrát ve velké prostoře není tedy obtížné proto, že je třeba namáhat hlas a zvýraznit pohyb. Nesnadné je vyzarování.“* (Lukavský, 1976, s. 58)

Jako by okouznila režiséry svou přirozeností, či dívčím šarmem, ale pokud s tím nebude pracovat, bude mít stále jen dívčí šarm. *„Schopnost herců působit na diváky jakoby často vyplývala jenom z toho, že se dokážou*

pohybovat na jevišti nebo před kamerou jako v civilu." (Vostrý, 2014, s. 21) O nějaké prokreslenosti postavy se nedá ani mluvit. Verše snad jen díky nadměru velké péče paní R. Szymikové se (pokud je uslyšíte) pronáší přirozeně. Ale to také nestačí. V Loupežníkovi hraje Mimi, s hlavním hrdinou to vypadá téměř jako by on byl pedofil, ale tomu se věnovat nebudu. Jakoby opět chyběl potřebný zápal, nebo jakákoliv postava. Opět je to Sabina, která místy dosti nepřirozeně říká text a plní režijní poznámky. Je to smutné, jako kdyby konzumní doba více nežádala, a tato dívka hraje ve Vinohradském divadle, přitom je tu tolik talentovanějších a pro velký prostor připravenějších dívek.

7.3 Nataša Gollová

7.3.1 Obecně o ní a jejím typu

Natašu Gollovou jsem dostala doporučenou od docentky Zuzany Sílové, že by mě mohla zajímat v souvislosti s tématem mé práce. Měla pravdu. Nejprve jsem si přečetla článek z knihy: *Komedianti na české scéně* (Sílová, 2013), který mě naprosto nadchl (a budu z něj v této kapitole hodně vycházet), a následně jsem shlédla všechny volně přístupné filmy s mladou Natašou Golovou. Bohužel se mi nepodařilo najít nějaký záznam divadelního představení. Paní Sílová ovšem často cituje z dobové kritiky, i z paměti Nataši Gollové, proto jsem si udělala jistou představu, se kterou zde budu pracovat. (Nebudu zde rozepisovat její studia, umění jazyků, budu se věnovat rovnou její umělecké dráze.)

Jak píše docentka Sílová, začátky Nataši Golové na divadle nebyly nějak valné, vyčítána jí byla především hlasová nedokonalost. Vzali jí do angažmá v divadle v Olomouci, a následně do Divadla na Vinohradech na tzv. lyrický obor. Což v mé řeči znamená, to co většinou hrají já (tzn. naivky). Tuto polohu prý nejlépe zachytily filmy *Pohádka Máje* a *Okouzlená*. Viděla jsem film *Pohádka máje*, kde je dle mého názoru tzv. „lyrické bledulkovství“ (dobová kritika) a křehká princezna vzorově vidět. Se svojí tváří, nakládá Gollová opravdu bravurně. Když porovnáím tuto polohu s jinými filmy, kde z ní tříští energie, je zde opravdu „uťáplá princezna“ se sklony k lyrizmu a „fňukání“. Celou masku dokresluje roztržitými pohyby rukou. Z panických stavů se propadá do pohádkové zasněnosti. Naprosto chápu, proč byla

vybraná do tohoto oboru. Umí výborně nakládat s jemným patosem. V této roli s úsměvem šetří, a pakliže se ukáže, málokdy je rozzářený. Je spíše opatrný. Oči má často rozšířené, ale snad ještě častěji je klopí, či mrká.

Na divadle dostávala povětšinou role obětí. Nedostávala ovšem tolik prostoru v klasickém repertoáru (například hrála Ofélii). Nejčastěji bude obsazována do soudobých konverzaček, využívající především jejího vzhledu. Ona je na první pohled typ spořádané dívky. V podstatě do roku 1939, kde se může naplno projevit i její komediální talent.

Je to přesně ono, člověk se vyvíjí s tím, jaké dostává role. Kdyby jí režisér Frič nesvěřil onu roli, možná by nikdy neukázala, co vše a jak dobře může hrát. *„Herec je schopen tvořivě rozvinout své potencionální téma jen tehdy může-li překročit hranice jednoznačného oborového či typového zařazení.“* (Vostrý, 2014, s. 210)

7.3.2 Porovnání s Adinou Mandlovou

Adinu Mandlovou jsem viděla pokaždé ve stejném typu rolí, ale její práce s mimikou není zdaleka taková jako u Nataši Gollové. Její charakterizace mi nepřijde vůbec promyšlená a jako by se v dialogích ztrácela, jako by hrála svoje a „nepartneřila“. Nataša ovšem i v malé roli uměla použít stříhu, což je výborný prostředek. Zatímco u Adiny Mandlové jsem si stříhu nikde nevšimla, přitom prostor pro ně jsem našla. Oči rozhodně neumí tak rozzářit, a je pro mě vedle Nataši Gollové méně výrazná. Čerpám především z Kristiána a z Katakomb, kde obě herečky „stojí“ vedle sebe. Jistě Nataša Gollová má naprosto rozdílné role a Adina Mandlová má v podstatě charakterově podobné role, ale jako by ukazovala sama sebe. Zatímco Nataša je pokaždé jinou postavou.

7.3.2 Talent

Nataša Gollová také umí využívat rozdílů mezi dívčím vzezřením a charakterem postavy – když dostane příležitost. Umí použít také trefnou ironii, kterou naplno využije v komediálních rolích. Na divadle se postupně doménou Nataši Gollové stanou (již výše zmíněné) oběti.

„Lyrický obor“, na který Natašu Golovou angažoval ředitel Jahn, se daří herečce naplňovat. Současně se tu však ukazují jeho meze. Bývá-li redukován jak v případě Nataši Gollové většinou na trpící oběti, je to

paradoxně herečka a nikoli autoři předloh, kdo je kárán za výslednou pasivitu výrazu: Jako by raději dávala průchod zdrženlivě sebelítostné rozcitlivělosti, než by se dopustila nekontrolovatelných výlevů, či výbuchů – ty končívají v toporné křeči.“ (Sílová, 188, s. 189) Nevím, jestli se to hodí okomentovat, ale naprosto znám tento pocit, nekontrolovatelné výlevy či výbuch, často znamenají ztratit kontrolu a objektivitu, navíc, je to často zbytečné. Problém křečovitosti je pochopitelný, když je herečka ve stresu z toho – jaké to bude. Možná měla Nataša Gollová podobný problém jako já.

Nataša byla také velmi dobrá v tancích, kde se projevilo ono vyzařování, které nepochybně měla. Při tanci se vždy hodně pozná. Nejvíce se vyzařování pozná, když je na jevišti několik umělců (tanečníků, herců, zpěváků) a všichni tančí to samé, vždy vás zaujme ten jeden člověk.

Hereččin talent a její bezprostřední komediantství: „Jeho základ tu však tvoří rovněž lyrický element. – ve smyslu subjektivně citového vkladu do postavy, jenž se projevuje jako úplné ztotožnění s postavou, nadšené splynutí a až empatická oddanost jejímu osudu.“

7.3.4 Kristián a Eva tropí hlouposti

Konečně k jejím nejznámějším filmovým rolím. Jejím nejneproduktivnějším rokem byl rok 1939, kdy stihla natočit sedm filmů.

Eva tropí hlouposti: Není asi nutné zde mluvit o její nejslavnější roli, že v ní všechny okouzila, snad jen: „*Při vytváření průběhu dobrodružství a jejich podoby dává režisér herečce prostor, aby uplatnila bravurní vyřídilku i mimořádné pohybové schopnosti, které všechno to lhaní a vymyšlení... proměňuje v klaunské lazzi.*“ (Sílová, 2013, s. 197) Je si také dobře vědoma svého typu, proto může z uličnice stříhem skočit ke vzorné slečince z penzionátu.

Více bych se chtěla věnovat Kristiánovi:

„Herečka v postavě stříhem přechází z laskavě zvědavého údivu do lítostivé ufňukanosti a zpět. A ta rychlost a samozřejmost při střídání nálad tak odlišných působí stejně neodolatelně jako akurátní obřadnost, s níž nalévá přesnou míru polévky, nebo hrdý úsměv, s nímž hlásí tetičce, že dopis

o manželových poklescích sice pečlivě napsala, ale neodeslala."(Sílová, 2013, s. 194)

„Podívej se na sebe do zrcadla," říká Mařence tetička, když ji chce vyprovokovat, aby přestala fňukat a ukázala by manželovi, jaká by mohla být. A právě tenhle pohled do zrcadla, při němž se Mařenka vteřinu zvědavě zkoumá z odstupu, než v další vteřině strne údivem a okamžitě propadne sebelítosti, naznačuje hereččinu „metodu". Všechno je vidět, nic z toho, co se děje s Mařenkou Novákovou, nezůstává divákovi skryto a přece je to jen lehce, hbitě živě s noblesou a kultivovanou formou naznačeno." (Sílová, 2013, s. 193)

Herečka používá krásnou, jemnou a promyšlenou charakterizaci.

7.3.5 Tvorba postavy

Hraje ponejvíce osudy současných dívek z roku tohoto. Dává jim konkrétní tvář. Je neobyčejně schopna živé reakce na okolní podněty ovšem s maximální koncentrací. Je neobyčejně schopná reagovat na partnery a zúročovat divadelní praxi. *„Bezprostřední emocionalita tryskající z projevu Nataši Gollové se tak vždy kultivovaně tvaruje.*" (Sílová, 2013, s. 198)

Sama Nataša Gollová říká o přijaté nové roli: *„ dívám se nejen pod zorným úhlem subjektivity, nýbrž i objektivity." „Své nejlepší výkony tak zakládá na vzájemné vyváženosti subjektivního prožívání stejně jako objektivního pozorování skutečnosti a pociťování sebe sama „ zevnitř“ „zvenčí“, přesně podle zjednodušené Plessnerovy antropologické definice herectví „ jsem tělo/ mám tělo", mohli bychom si dovolit dodat.*" (Sílová, 2013, s. 198) Tuto teorii také zastávám, nejvíce jsem jí využívala v *Opilých* a také při natáčení pohádky *Svatojánský věneček*. Mít tělo pod kontrolou a vědomě s ním pracovat, zároveň na to jít zevnitř. Ovšem jak se mi to daří to je otázka.

Sama říká, že je pro ni důležité „partnerství“ s režisérem, který jí pomáhá docílit organičnosti a celistvosti role. A přiznává, že také řeší vzájemné postoje postav. (Na což se podle mého mínění v dnešní době zapomíná.) Ona nehraje postavu jako černobílého, či jednostrunného člověka,

vždy v jejích postavách zachycujeme živý a naprosto přirozený proměnlivý proces.

„Často se mohlo zdát, že Nataša Golová ani nehraje, ale že žije osudy svých hrdinek, pohybujících se mezi skutečností a snem vymykající se z konvencí a mířícím vždy k nějakému ideálu. Ona však dobře věděla jaký je rozdíl mezi hrát a žít.“ (Sílová, 2013, s. 209)

Pro mě je to obrovská kumulovaná energie, která umí předat radost. A troufla bych si i říct, že po dlouhé době, mám někoho, ke komu bych mohla vzhlížet, kdo by byl můj vzor.

8 Subjektivní zkušenost v návaznosti na vytvořené role

8.1 Mariana

Mariana je moje absolventská role. Je to hlavní postava ve hře *Povídky z Vídeňského lesa* od Ödöna von Horvátha, která byla v divadle DISK premiérována 18. září 2015 v režii Josefa Kačmarčíka. Je to role, ve které jsem měla největší prostor. Role, která měla vývoj, a na které jsem se podle mého mínění nejvíce naučila.

Zkoušení hry *Povídky z Vídeňského lesa* mělo dvě části. První byla před prázdninami na konci sezóny a druhá intenzivnější - dvoufázová od konce srpna do premiéry. Ke konci první fáze zkoušení se na nás chodili dívat pedagogové a stále nás nabádali, že to nemá lehkost, že to je všelijaké a spíše nekoukatelné. Mně dávali rady, že bych měla být víc od rány a nikoli princezna. Až zpětně si uvědomuji, že jsem si moc zafixovala fakt, že ze začátku musí být Mariana naivní (abych se měla kam propadat) a hodná. To mělo za důsledek, že se mi do projevu dostávaly tóny něžné a princeznovské. *„První dojmy, ať dobré či špatné, se herci vrývají hluboko do paměti, protože jsou nenadálé a panensky čisté. Jsou to zárodky tvořivého citu a určitě se tak, či onak v jeho tvorbě objeví. Z příliš letmých či zkomolených prvních dojmů vzniká v herci o hře i o roli falešná představa a co horšího: předpojatost.“* (Lukavský, 1976, s. 117-118)

Navíc jsem se opravdu hodně moc snažila, aby představení bylo dobré a moje postava byla dobře zahraná. Což mělo za následek, že jsem spíše plnila přání režiséra a pokud možno všech pedagogů, až jsem si to zapoměla užívat a být uvolněná. *„Čím víc se pokouší hrát upřímně, čím více se snaží vyjádřit hluboké city, čím více se snaží mýnit to, co říká opravdově, tím více tuhne a mrzne.“* (Donnellan, 2007, s. 26)

Zde si dovolím malou odbočku. Spolužačka Eva Hacurová, která již vystudovala konzervatoř, často bere věci nalehko a trochu jako by je házela za hlavu a udělá si to po svém, ne že by nebyla pilná, naopak patří k nejpoctivějším v ročníku, ale tento nadhled, že nejde o život, v jejím hraní způsobuje jistou svěžest, kterou já často ztrácím a to jen díky tomu, že se až

moc snažím. Je to zkušenostmi, které Eva už po 4 letech konzervatoře (vlastně toho samého, co na DAMU) měla. Z toho vyplývá, že se mohla soustředit na zcela jiné věci. Zatímco já nezkušená „snaživka“, se neuměla uvolnit, a stále mi šlo o víc než o život, chtěla jsem za každou cenu uspět. Což zpětně vidím, jako roztomilé, ale daleko více by mi pomohlo trochu se povznést a některé věci hodit za hlavu. K čemuž se vrátím na konci reflexe o Marianě, kdy budu popisovat derniéru a poslední představení.

Abych to tedy shrnula: před prázdninami to bylo „naprosto na nic“. Cítila jsem se hrozně, navíc bezmocně, že nevím co více pro roli udělat. O prázdninách jsem však natáčela pohádku *Svatojánský věneček*, kde jsem hrála princeznu Verunku. Tuto zkušenost považuji za zlomovou v mnohém pochopení. Podrobněji se tomu budu věnovat v další podkapitole. Každopádně výsledek byl: že jsem se naprosto dokázala osvobodit a začala jsem si trochu věřit. Což je nesmírně důležité (jak v této práci zmiňuji již poněkolkáté). Došlo u mě k takovému myšlenkovému uvolnění. Začala jsem při zkoušení nabízet. Nebála jsem se zkoušet, co mě napadne, i když by to mělo být špatné. Pochopila jsem, že teď je ten čas, kdy to špatné může být, že nemá cenu jít na výsledek (což v klauzurním systému, člověk moc pochopit nedokáže, všechno jde k výsledku, proto aktivní zkoušení jsem moc nezažila. Ostatně jsem o tom již psala v postupové práci). Bylo to najednou uvolňující. I Pepa (režisér Josef Kačmarčík) byl, nebo to alespoň říkal, nadšený. Vše se zkoušelo pro mě daleko lépe.

Již dříve jsem si uvědomila, že pokud hraji dívky mně odpovídající, je hlasová stylizace zbytečná. S celkovou stylizací je to podobné. Je opravdu zbytečné hrát si na 23 letou holku, když jí skutečné jsem. *„Má-li člověk zahrát někoho jiného, musí vědět mnoho nejen o tom, koho má hrát, ale i sám o sobě.“* (Vostrý, 1990, s. 91)

Abychom si rozuměli, není míněno nevytvářet postavu, ale hrání věku, a vzhledu. Něco jiného je, když jde o stylizovanou inscenaci (např. komedie dell arte). V povídkách bych měla daleko více vycházet ze sebe a jenom si pomoci nějakými charakterovými rysy, které jsou u Mariany jiné než u mě, najít její cíle, její pohyb, ale to jak vypadám, musím využít. *„Podle obecného – a jistě správného – přesvědčení je pro herce velmi důležité, jak vypadá.“*

(Vostrý, 2014, s. 46) „...V případě herce Mariána Labudy máme co dělat s hercem, který přijal svůj vlastní vzhled a zvládl své vlastní tělo natolik, že je schopný učinit toto tělo nástrojem zveřejnění takové množství, které by si s jeho zjevem divák na první pohled rozhodně nespojoval.“ (Vostrý, 2014, s. 48) „Herec vyváří postavu koneckonců vždycky ze sebe a za sebe.“ (Vostrý, 1998, s. 47)

Budu se opět opakovat informacemi z postupové práce. Ale není třeba „mrckovat“, stačí být. Pokud vám oči září mladě a mladý skutečně jste, není potřeba přehnané stylizace – ukazuji vám, že jsem mladý.

V nové etapě zkoušení jsem se snažila být daleko více v situaci, daleko více vyzařovat energii, a ze začátku využít toho jak vypadám. Bylo zde ale několik problémů, které bylo potřeba překonat: Zaprvé milostná scéna se spolužákem Adamem, u které jsem měla pocit, že ji musím opravdu prožít. Bála jsem se cokoliv dělat, byť jen dát Adamovi pusu, že to je hloupé. Měla jsem pocit, že tento akt nebudou všichni okolo brát jako dění mezi postavami Marianou a Alfrédem, ale jako Elišku a Adama, a že budu ukazovat sebe. Navíc jsme v tu dobu měli oba partnery, tak jsem neměla dobrý pocit, co tomu řeknou naše protějšky. Byl to zbytečný strach. Jsme postavy a je důležité pro další vývoj tuto krásnou chvíli ukázat. Nakonec po několika odpoledních s Adamem a Pepou jsme to překonali. Tehdy mi přišlo, že s Adamem sice hrají páry od prvního ročníku, ale vždycky se šlo schovat za stylizaci (Jak je důležité mít Filipa...), ale v Povídkách toto nešlo. Všichni na nás tlačili, že tentokrát to musí být jiné, opravdové. Zapomněla jsem, že jde stále „jen“ o divadlo. S Adamem jsme to hodně řešili, povídali si o tom. Což mi také pomohlo. Dále mi pomohl fakt, že Adam v sobě překvapivě řešil úplně stejné strachy jako já. Teď se směji, že jsem se toho bála.

Druhý strach jsem měla z vážné polohy a z toho „nechat si čas“ nevěřila jsem si, měla jsem pocit, že dlouhá pauza, byť naplněná, diváky unudí a bude to trapné. Stále mi pedagogové říkali, když jdu po tanci v kabaretu k tatínkovi, nebo když poprvé po dlouhé době uvidím Alfréda: musí ti dojít situace, projít myšlenka a pak teprve dojde k reakci, já jsem se ale pauz bála, proto jsem to hodně přejížděla. Až po několika reprízách jsem pochopila, že opravdu není kam spěchat. Stejně jako dochází situace mě, tak

divákovi dochází také. Dávám mu prostor pro přemýšlení, a když je pauza naplněná a ne jen narežírovaná, je to v pořádku.

Třetí „strašák“ byla scéna na konci. Marianě umřelo dítě. Konec života. Vybavily se mi vzpomínky na boj s Ofélií, a také rady od paní Pleštilové, na nic nemysli, jen buď v situaci a nějak to dopadne, hlavně nepočítat kroky, neřešit kam dát ruku... Tuto scénu jsme s Pepou moc nezkoušeli, hrozně jsem se jí bála, ale nakonec jsem si jí moc oblíbila. U této scény se mi většinou pokaždé podařilo, ani nevím jak, asi vnitřně hmatová paměť, vyvolat ten stejný pocit, stejně silný pocit, který ale tentokrát nezůstal uvnitř, ale šel i ven. Bylo to vlastně povznášející a uvolňující a na tuto scénu jsem se i vždy těšila. (*Herecké motivy uložené v hercově paměti, jsou tedy automatizovány; to znamená ovšem jen, že jsou skoro zbaveny smyslové složky „odsmyslněny“, nikoliv však, že chybějí korespondující složky duševní.*) (Zich, 1986, s. 122))

Myslím, že s každou reprízou Povídek jsem si uvědomovala další a další věci a víc a víc jsem si všechno zkoušela. Přesto se mi často stávalo, že ve stresu z nějaké významné návštěvy jsem se trochu uchýlila k „plnění“: tak to bylo tehdy dobré, zkusím to podobně. I tyto zkušenosti mi ale pomohly k mnohým uvědoměním. Na poslední repríze jsem si řekla, o nic nejde, je to naposled, užiju si to. A byl to tak krásný pocit, celé si to užívat a nic vnitřně neřešit. Tento pocit si musím zapamatovat. (I profesor Vostrý ve své knize *O Hercích a herectví* píše, že za příznivých okolností a dostatku síly a energie, představitosti a inteligence může herec příslušnou postavou být, i když ji jenom hraje. A že když má postavu chycenou, na zkouškách poctivě pracoval a má vybudovanou linii jednání, nemusí se bát do ní ponořit, protože se v ní neztratí, a vždy to bude dobré. (Vostrý, 2014, s. 53) Prostě se nebát do postavy se položit, vždy to bude lepší než plnění a kopírování předešlého.)

Zajímavý poznatek mám z derniéry, kdy mi spolužáci dělali plno naschválů. A já jsem věděla, že se nesmím dát a musím to dotáhnout do konce, aby ta hra měla smysl a nějakou výpovědní hodnotu. Paradoxně jak hra byla narušována, rozbil se mi stereotyp, bojovala jsem proti něčemu, plno lidí včetně Pepy mě pochválilo, že to bylo výborné. Jen proto, že jsem byla opravdu nucená být v situaci a řešit akutní problémy a že jsem bojovala

nejen proti „vídeňské společnosti“, proti spolužákům, ale i proti sobě abych se nerozesmála, tomu dalo jistou sílu a „tah na branku“. Stavět si překážky je obecně dobré. (*„Přítomnost překážky je důležitá,... může i sám motivovat určitý způsob hereckého jednání, které by se bez přítomnosti takové překážky mohlo rozvíjet zcela normálním, totiž jen obecným a tematicky neadekvátním způsobem.“* (Vostrý, 2001, s. 240))

8.2 Verunka

Verunku zde budu rozebírat, protože to je moje dosavadní největší filmová role. A v závislosti na téma mé diplomové práce, je vhodné ji taktéž rozebrat. Je to role princezny Verunky v pohádce Jiřího Stracha *Svatojánský věneček*, která měla premiéru na ČT 1, 25.12.20015. Byla to moje první velká filmová zkušenost a rovnou s opravdu dobrými filmovými i divadelními herci (I. Trojan, J. Plesl, M. Taclík, J. Vondráček, M. Myšička, B. Polívka, P. Liška, J. Mádl...).

Tato princezna nebyla obyčejná princezna, ale (použiji obrat paní L. Šafránkové) tak trochu *princezna s drápkem*. Ráda počítala matematiku, proto ve scénáři bylo plno matematického počítání. Moc jsem se na natáčení těšila. Poctivě jsem si označila text, napsala příběhové body, ve scénáři jsem opravila plno věcí, které se mi nezdály, hlavně a především co se týče výpočtů, posléze jsem změny konzultovala s Jiřím Strachem, který mi řekl proč ano a proč ne. Rozhodla jsem se také, že si zkusím dát hlas níž, abych nebyla taková ta pištinová princezna. Text jsem se samozřejmě začala učit velmi dopředu, abych byla i po této stránce připravená. Snažila se učit poctivě, ale vůbec mi to nešlo. Nakonec jsem v průběhu natáčení dospěla k taktice, že si to před spaním několikrát přečtu, „přednaučím“. Než se šlo na záběr, přečetla jsem si text znovu, několikrát. Když jsem přišla na plac, měla jsem ho ještě v živé paměti. Zde jsme před zkouškou text upravili podle režisérovy představy, a také aby šel hercům lépe tzv. „do pusy“. Často se text úplně změnil. Než se vše osvítilo, doladilo a šlo na ostrou, text jsme si s partnery ještě přeříkali, nebo někde tajně v koutku jsem si to sama zopakovala. A byl to nejlepší systém na učení.

První natáčecí den jsem jenom běhala po schodech a zvykala si na lidi. Pozorovala ty zkušené herce a snažila se „zapadnout“ do týmu. Postupem

času jsem si zvykla na volnost, kterou je Jirka Strach zvyklý svým hercům dávat. Zvykla jsem si, že před kamerou můžu udělat téměř cokoli a když to bude špatné, konkrétní scéna se vystřihne, nebo se natočí znovu. Hlavně být živá a mít náboj v očích. Na natáčení je těžké, že se jako většinou na divadle chronologicky scény nejedou, ale naopak naprosto na přeskáčku. Herec se tedy musí připravit, aby věděl, kde scéna je, ale jediný kdo má přesnou představu, jak by to mělo vypadat, je režisér.

(Zde bych chtěla uvést příhodu, kterou mi vyprávěl Jiří Mádl o tom, jak s Terezou Voříškovou natáčeli seriál Znamení koně. Jeden den přišli na plac a měla se natáčet nějaká scéna, kdy Tereza říká text, že nikam nepůjde a zůstane tady (naučila se ho chvíli předtím)... Tereza byla naprosto nepřipravená a začala to říkat vesele. Že nikam nepůjde, protože měla takovou náladu. Režisér jí řekl, jestli by nemohla trochu víc vážně, jelo se to přes 10 krát. (Což nemohlo být pro všechny přítomné příjemné.) Nakonec skončili u toho, že Terezu v předchozí scéně někdo chtěl znásilnit, tudíž v této scéně měla hystericky brečet a rvát. Inu, jak je důležitá mít alespoň trochu představu, jakou scénu jdu natáčet. Také jsem na tomto vyprávění chtěla ukázat, jakou moc a nezastupitelně nutnou (občas smutnou) povinnost má režisér.)

Na většině natáčení, kde jsem byla, to fungovalo tak, že si nejdřív člověk sedl s režisérem, řekl si o té scéně veškeré potřebné informace a poté se daná scéna zkusila v prostoru. Podle aranžmá se posléze nastavovala světla. Zjistila jsem také, že je docela výhodné při závěrečném svícení být kameramanovi k dispozici, on kouká do kamery a může z vás díky světlům udělat i krásku i ošklivku, proto je i dobré být s ním zadobře. Nekouřit venku, ale být k dispozici. *(Ze zkoušek jsem byla opravdu překvapená. Někteří herci, mi třeba po zkoušce dali radu, jak lépe načasovat repliku, aby to vyšlo, například pan Ivan Trojan. Jiní herci zmizeli do cateringu, či na cigaretu, jiní si poctivě opakovali text, či byli v roli. Průběh zkoušky mě překvapil ještě víc, a to především u Jirky Mádl. Zkoušku jel jen tak napůl plynu. Já jsem to vůbec nechápala. Byl to asi 3. den. Zvyklá z DAMU, že si říkáme, když nám něco nevyhovuje a myslím, že náš vztah byl kamarádský, takže se to hodilo, jsem se ho zeptala, jestli to takhle bude hrát. Čímž jsem odbourala všechny kolem. Myslím, že se na tohle Jirky Mádl nikdo neptá. Řekla jsem mu, že mi*

to přijde hloupé a že do takového ňoumy by se princezna přece nezamilovala. Jirka Strach zakročil a vysvětlil mi, že si to jen tak „oříkal“, a že to takhle hrát nebude, že to ví, že někteří herci si to „doopravdy“ nechají až na ostrou, což jsem vůbec nechápala. Zkouška je od slova zkoušet, a když si to nevyzkouším opravdu, tak přece nebudu vědět, jestli to je správně. Oni herci často počítají, že tak, jak to udělají, to správně bude, totiž, že při zkoušce vše zjistí a pak to na sebe nechají působit a vyjde to. Zjistila jsem, že člověk musí umět odhadnout situaci, musí jet na plno aranžmá a pohyby, ale emoci nemusí, že se to s ní pojede určitě několikrát, tak proč si vyplýtvat kouzlo okamžiku na zkoušku...)

Bála jsem se, jak budu hrát s těmi dobrými herci, abych nebyla nejhorší. Po několika záběrech jsem zjistila, že se jim stačí koukat do očí. (Koukat, což se při zkoušení se spolužáky děje málo.) Oni tu situaci často „táhnou“ a reagovat a pracovat s energií, kterou vysílají, být citlivý spoluhráč a se stejnou energií, nasazením jim odpovídat, „sekundovat“.

⁸ Každý člověk přinese na natáčení nějakou energii a ty se musejí navzájem vyrovnat. Na divadle se sžívají herci několik měsíců ⁹, ve filmu na toto není čas, často se tedy nalezne „jazyk“ filmu až třeba čtvrtý den. Proto se říká, že první čtyři dny by se měly vyhodit a přetočit, protože jsou záběry k ničemu.

Jak už jsem výše zmiňovala, ve filmu je opravdu jednodušší stát se postavou a chytit rysy dané postavy na celou dobu natáčení (často i mimo plac). Člověk ji musí držet mezi záběry, po různě dlouhou dobu, proto se s ní může daleko více sžít. Natáčení je zároveň i daleko více intenzivní oproti divadlu, jste někde zavřený s lidmi 14 dní v kuse, každý den, celý den hraje stejnou roli.

⁸ Jednou stalo, že jsem byla na natáčení já, ta která to „táhne“. V této situaci jsem byla s dívkami, které měly v pohádce třeba jen jeden natáčecí den. Ony nevěděly ráz té pohádky, musela jsem je „navést“. Ony přijdou se svými zvyky, ale ty se nemusí vůbec hodit do řeči toho daného filmu. Pak je tu režisér, který to připomínkuje a celé vede. Já ovšem můžu pomoci tím, že ostatním hercům předám náladu a styl filmu, tím jak hraji, stejně jako to jiní herci ukázali předtím mě.

⁹ Pokud jsou herci spolu v angažmá, je to samozřejmě jiné, již se znají a hledají společnou řeč inscenace, nebo společné souznění např. s režisérem.

8.3 Didi

Didi je role pubertální dcery ve hře *Polib tetičku aneb Nikdo není dokonalý* od Simona Williamse, která se hraje v Divadle U Valšů a také jako „zájezdovka“, režie Jan Novák, premiéra říjen 2015.

U této role jsem si vyzkoušela opravdu Komedii, kde jsem si mimo jiné zkusila i práci s divákem. Pokud tuto disciplínu ovládáte, diváci se smějí tam, kde chcete, ale stačí špatné načasování a už to nevyjde. V této inscenaci se mnou hraje paní Pleštilová, která mi často dává konkrétní herecké připomínky a rady, díky kterým si uvědomuji další a další věci. U této komedie si ověřuji, jak je herectví energeticky náročné, ale za ten smích diváků to stojí. Když mám nejvíce rozvernou náladu, vše funguje jakoby lehce, když jsem unavená, snažím se náladu a energetický útlum překonat, ale často to lze jen hodně ztuha. Přes toto všechno jde v komedii opravdu o řemeslo a cit pro načasování a pro práci s publikem. Pro komedii je potřeba určitá forma nadsázky a lehkosti, obzvlášť u této komedie, která je na pomezí situační a konverzační. Opravdu hodně záleží na textu a naší práci s ním. Na této roli jsem si opět uvědomila, jak je důležité být uvolněný a hrát s radostí, energií, mladistvou nadsázkou a správně vystihnout charakter pomocí chůze, mluvy a gest, avšak zkratkovitěji nežli u vážných divadelních her. *„Dokonalá připravenost vnější i vnitřní techniky mi umožňuje, abych byl na jevišti zcela svobodný, abych si mohl s každou situací libovolně pohrávat a přitom ji hluboce prožívat, jakoby šlo o život.“*(Pešek/Hedvábný, 1986, s. 186-187) Konec konců hrají puberťačku, a všichni diváci měli někdy co dočinění s pěkně otrávenými a paličatými puberťáky. Je potřeba toto divákům dát, pak se dají ukazovat samozřejmě i jiné aspekty postavy – láska k tatínkovi a to že puberťáctví, je jen maska hodné holky.

8.4 Marta

Je role, která patří do našich absolventských her. Tato postava je ze hry *Opilí* od Ivana Vyrypajeva, měla premiéru 20. listopadu 2015 v režii Alžběty Burianové v divadle DISK.

Tato role byla specifická tím, že jak nasvědčuje název, všichni jsou v této hře opilí. Náš, resp. Bětky (režisérky) a dramaturga Davida Košťáka, záměr byl původně tu opilost dělat pouze v pohybech, ale jinak to hrát

střízlivě. Čehož jsme se téměř celou dobu drželi. Mojí postavu jsme nejprve vyložili jako dívku, která se poprvé opila a poprvé mluví sprostě. Zkoušeli jsme to poměrně dlouho, ale vlastně to tak úplně nefungovalo. Respektive v první části ještě celkem ano, ale v druhé části, kdy se Marta stříhem zamiluje do kolemjdoucího, mě to vedlo k naprosté lyrčnosti.

Lyričnost jako taková je moje velké téma. Dosti se v ní vyžívám a opravdu se do ní nebojím šlápnout. Když jsem to tedy měla dovolené, v monologu jsem do toho „šlápla“. Ale bylo to naprosto nezáživné. Sedli jsme si tedy s dramaturgem Davidem a rozdělili monolog do několika částí a začínal dostávat konkrétní rysy čehosi, oproti obecné lyrčnosti. Další problém byl v pohybové stylizaci, kterou jsme nejprve zvlášť nacvičili, ale poté v celku vypadala jako pěst na oko a často se do připraveného aranžmá nehodila. Hledali jsme také nějaký stylizovaný pohybový slovník, který by vyjádřil to, co slova a my už jsme ony významy „nemusely hrát“. Nevedlo se nám to. Nakonec jsme zvolili velmi realistickou stylizaci. A co se týče opilosti: v generálovém týdnu za mnou přišli pedagogové, ať přidám na opilosti, která do té doby skoro nebyla. Zkusila jsem ji tedy přidat den před veřejnou generální zkouškou a najednou, jakoby zázrakem vše fungovalo a dostávalo konkrétní obrysy.

Co se týče mé postavy, nakonec jsme opustili od oné naivky a přešli jsme k dívce, která se hledá, takové drsnější teenagerky. Marta měla v druhé scéně velký monolog, který byl plný sprostých slov, daleko více se to hodilo k novému pojetí postavy a pocitově se mi vše hrálo lépe, více uvolněně. Hodně v tom pomohl kostým, který jsme s Bětkou (režisérkou) vymyslely, protože scénograf nefungoval. Já sama jsem při hledání kostýmu narazila na plno doplňků a hlavně na červený pruh vlasů, který mi opravdu hodně pomohl. Řeklo by se jen červený pramen, ale já jsem se najednou cítila, ač je to směšné, úplně jinak. *„Ani cizí, neorganické přídavky, jichž používá herec při své postavě, kostým, paruka aj., nejsou výňatky z okruhu „tělových vjemů“. Všemi těmito věcmi se tělesné já hercovo jen rozšiřuje.“* (Zich, 1986, s. 198)

Při „nacvičování“ monologu také vyvstal problém se sprostými slovy, která jsem ze začátku polykala a trochu se za ně styděla. Naučila jsem se

o ně ale opřít a použít je jako refrén. U Vyrypajevových děl je často jednoslovný refrén.

Role Marty měla dva výstupy, první byl takový úvod k celé hře a hodně jsme u něj pracovali s podtexty. Byla to zvláštní část, kdy jsme (se spolužákem Matyášem Řezníčkem, který se mnou v této scéně hrál) nikdy neuměli posoudit, jestli byla dnes dobrá míra opilosti, jestli to dnes bylo dobré. Často se v tomto dialogu vyskytl problém s navazováním. Herec se totiž může snadno nechat ovlivnit náladou postavy natolik, že jeho herecké myšlení této náladě podlehne. Když naše opilost v první scéně byla unavená a rozvleklá, občas se nám stalo, že i naše myšlení bylo zpomalené, tudíž navazování nebylo rychlé, tudíž scéna byla zdlouhavá, což se ale herci nesmí stát. Člověk se nesmí nechat pohltit a musí se udržet v bdělosti - divadelní stylizaci. Naopak v druhé půlce se diváci vždycky smáli a zpětná vazba byla okamžitá, (i když jsou diváci občas horší, občas lepší, občas se více smějí, občas to více prožívají uvnitř, občas se jim to nelíbí) ale v této scéně se smáli vždycky. Mohla jsem si zde zkoušet nové pohledy, reakce, a pakliže fungovaly, nechala jsem je tam i příště a pakliže ne zkusila jsem něco jiné, v tomto bylo publikum výborná zkušební skupina. (Ale jen v této druhé scéně, ta první naopak musela být naprosto přesná.) Mohla jsem si zde také vyzkoušet a konečně použít onen emoční nadhled, který mi často tak bránil. Zhruba ve prostřed monologu, kdy Marta nadávala na svět a téměř v slzách se dojíkala, jsem stříhem přešla do úsměvu a naprostého pochopení: „*ale teď vím, v čem je smysl*“ (Vyrypajev- Monolog Marty). Bylo to úžasné, diváci se pokaždé smáli. Samozřejmě na míře divácké odezvy závisel fakt, jak moc jsem zvládla monolog vygradovat, což bylo také poučné („*Podobné stříhy představovaly důležitý princip spojování prvků dramatickosti a komediálnosti při rozehrávání situací.*“ (Vostrý, 2001, s. 135))

Naučila jsem se také, že na smích se musí umět i počkat. Pokud divákovi nedáte čas na pochopení, nezasměje se. Také jsem si hodně zkoušela zůstat v roli a v napětí a přes pauzy na smích, což není úplně lehké a člověk si to také musí naučit.

Byli jsme se také, asi po půl ročním hraní, podívat na *Opilé*, kteří přijeli z žilinského divadla. V Praze byli uvedeni v rámci festivalu v Divadle pod

Palmovkou. Moje postava tam byla udělaná přesně jako blondátá lyrická dívka bez názoru. Postava nebyla nějak vykreslená a rozhodně nebyla tak vtipná ani zajímavá, taková nic neříkající kuřka. Jsem ráda, že jsme od této stylizace postavy upustili.

Myslím, si, že přestože každý z našeho ročníku měl „jen“ dvě scény - dva dialogy, bylo na tom odvedeno hodně práce od každého z nás.

8.5 Soňa Grossová

Krátká odbočka k mé poslední filmové zkušenosti a tou je Soňa Grossová -reálná postava (druhá manželka Zdeňka Štěpánka), kterou jsem natáčela v rámci šesti dílného cyklu Bohéma pro Českou televizi v režii Roberta Sedláčka. Byla to opravdu malinká role, ale chtěla bych ji zde zmínit kvůli zajímavé zkušenosti. Po prvním záběru si mě hned zavolal pan režisér k obrazovce, ukázal mi, jak jsem hrála němý komentář: že události, co se v obraze staly - nechápu. V prvním případě jsem se pousmála a pozvedla rameno. Což mi bylo ihned vyčteno, že to je hrozně moc, ať se jen pousměju. Po odehrání jsem šla opět k obrazovce a bylo mi řečeno, že stačí lehce očima, že úsměv je moc, že mi to řekne hned na začátku, že musíme najít společnou řeč filmu.

Další den jsem natáčela opět němou scénu, kdy se Soňa zamiluje do svého budoucího manžela Zdeňka Štěpánka. Měla jsem opět hrát jen jiskřivě očima. Napoprvé to bylo prý dobře, ale poté jsem dostala několik připomínek typu: nehraj to jako princezna a radši vůbec nehýbej obličejem, neukazuj zuby, jsem se cítila natolik svázaná, že jsem se úplně přestala soustředit, na to něco, co tam mělo být a naprosto jsem „zkameněla“ a byla v zajetí připomínek. V dalším záběru jsem se již uklidnila a snažila reagovat na partnera a raději nemyslet na pokyny. Najednou to šlo a hra očima stačila. Opět se ukázala jako důležitá uvolněnost, tentokrát jiná, více limitovaná prostředky, ale bezpodmínečně nutná. Mluvila jsem o tom s ostatními herci a měli podobné pocity, že pan režisér pracuje s detaily a ví, co chce.

Zde jsem se také poctivě učila texty, ale nakonec ani jeden nebyl v původním znění. Všechny byly změněny. Inu, režisér má ve filmu opravdu velkou moc. V divadle si nedokáží představit, že přijde režisér a změní text scény, protože se mu takhle nelíbí a s nikým se o tom neporadí, prostě to udělá.

9 Postupová vs. magisterská práce a shrnutí

Chtěla bych zde citovat z postupové práce:

„Je zajímavé, jak má člověk často pocit, že už něco zvládl, a vzápětí přijde nová role a jako by začínal od začátku a nacházel další a další problémy. Jsem ráda, že jsem došla k závěrům, ke kterým došli i uznávaní umělci. Uvědomila jsem si, že to, co mi nejvíce brání v tvorbě, jsem já sama se svými strachy. Musím se přestat bát a herectví si začít znovu více užívat. V další práci chci zvolit heslo: nespěchat na sebe, myslet, nebát se a věřit si. Čím víc má člověk pravidel, která chce v jednu chvíli splnit, tím více se stresuje, je zmatený, zahlcený a výsledek je o to horší. Je lepší se raději uvolnit a nadechnout a začít od začátku. Nebát se začínat znova a znova a zkoušet a zkoušet, a ne plnit úkoly. Nejtít za výsledkem, ale hledat. Mít důvěru v sebe, v to, co dělám a jak myslím. Bez sebedůvěry, když nevěří herec sobě, jak mu potom má věřit divák? Dochází pak k dohrávání a k již zmíněným zlovykům.“

Jedna z dalších částí, kterou bych chtěla citovat je:

„Nechci, aby to byl nějaký happyend – vím, že musím dál a dál pracovat, a je možné, že na hodnocení mi bude řečeno, že to všechno bylo špatně, ale ten pocit, že jsem něco zvládla, že jsem dokázala překonat plno problémů a strachů, o kterých jsem zde psala, je velmi motivující. Už se těším, co budeme dělat příští semestr, abych si mohla ověřit svoje poznatky a dál se rozvíjet.“

Je to opravdu úsměvné, protože to, co jsem psala po postupové práci, stále platí. Opět jsem si uvědomila, že hlavní je důvěra v sama sebe a nebát se zkoušet. S každou novou rolí jako by člověk začínal od začátku. I když je to jen zdání. Člověk má nasbíráno, každá zkušenost se mu uloží. A on se tedy zlepšuje, a ač se mu to zdá, nezačíná od nuly. Je dobré nikdy se sebou nebýt spokojený a pracovat.

Jako jsem tehdy psala, že se těším na další semestr, těším se teď do „opravdovského“ divadla – do Liberce. Jak to uteklo. Čtyři roky a jdeme do světa. Už nás nebude chránit to, že jsme studenti, budeme vydáni světu a kritikům napospas. Těším se na role, které přijdou a že se budu moci dál

a dál zlepšovat a objevovat – staronové věci. Myslím, že bych chtěla za pár let taky napsat takovou práci. Bylo by zajímavé, k čemu bych došla. Možná opět k tomu samému, že největší překážka je člověk pro sebe sám. On si klade překážky. O co to mají jednodušší ti, co jdou do všeho po hlavě a nic neřeší. Možná to má také nevýhody - pakliže těmto lidem instinkt selže a intuice jim nic nenapoví, nevědí co dělat, protože často nejsou zvyklí systematicky pracovat.

To co mi škola nejdřív vzala, to si teď znovu objevuji. Když jsem přišla na DAMU, byla jsem zvyklá zkoušet, s textem si hrát a být uvolněná, nesvázaná pravidly, ale samozřejmě i neseznámená s řemeslem. Na DAMU jsem se stala v prvních dvou letech svázanou. Chvílemi jsem možná zapomínala, proč chci herectví dělat, a ve strachu z vyloučení, jsem se vše snažila plnit do puntíku vzorně. Na rozdíl od mých spolužáků, kteří často uvažovali o odchodu ze školy, jsem ale neztrácela naději. Nyní ke konci studia opět znovuobjevuji vše zřejmé a objevuji sama sebe. Ale sebe samu poučenou o 4 roky studia činoherního herectví, které mi mnohé daly.

10 Závěr

V Úvodu jsem si vytyčila několik bodů: čeho bych chtěla v této práci dosáhnout. Nyní bych postupně chtěla zhodnotit, na kolik se mi jednotlivé části podařilo obsáhnout a k jakým poznatkům jsem došla.

Ve své práci jsem chtěla shrnout obecně známé rozdíly, což myslím, že se mi vcelku povedlo. Snažila jsem se neopomenout žádný z podstatných aspektů. Některé rozdíly jsem rozvedla více, jiné méně, ale myslím, že i v návaznosti na uvedené citace čtenáři poskytnou obecně komplexní představu o rozdílu mezi herectvím na divadle a herectvím ve filmu.

Vlastní zkušenosti jsem se snažila popsat detailněji a rozebrat problémy, či zjištění, ke kterým jsem v průběhu zkoušení v divadle DISK došla. Tato část magisterské práce mi hodně pomohla uvědomit si své slabiny a zamyslet se nad tím, na co si musím dávat pozor, nejen já ale i herec obecně. K čemu mám sklony a čeho bych se měla raději úplně vyvarovat.

V poslední kapitole jsem také rozebírala posun od postupové práce. Tuto kapitolu považuji za velmi přínosnou, především proto, že lze pozorovat, jak si člověk často myslí, že už něco překonal, ale ony problémy se v jiné míře vrací. Je proto potřeba nezlenivět a pracovat na těchto problémech a zjištěních dál a také pěstovat sebedůvěru. Pakliže je herec důsledný, a má potřebný nadhled ve smyslu: nejde-li o život, jde o „nic“, může být výkon lepší. Totiž ona uvolněnost z tohoto pramenící, pomáhá daleko více, než sveřepá cílevědomost a křečovitá touha.

Režisérské postupy jednotlivých režisérů jsem zmínila především ve filmovém prostředí, a to ty nejzákladnější typy. Tato kapitola by možná mohla být více rozvedená na divadelní půdě, ale přeci jen jsem se chtěla v mé práci věnovat především herectví.

Kapitole jak tvořím postavu, jsem se snažila věnovat důkladněji. Snažila jsem se popsat mé postupy i tajné rituály, které při tvorbě postavy využívám. Pokusila jsem se přijít na to, jaký je ideální způsob tvorby postavy ve filmu a jak k tomu přistupovat, protože to je dosti rozdílné oproti divadlu.

Při rozebírání vybraných hereckých osobností jsem si, především u Sabiny Rojkové, uvědomila, co nedělat, čeho se vyvarovat a na čem pracovat. U Nataši Gollové (ze které jsem opravdu nadšená a jsem ráda, že jsem ji objevila) jsem si uvědomila, jak je pro mě důležitá práce s energií a jak dnešní mladé herečky, ač energii mají, jejich oči jsou často vypuštěné, čehož se já sama chci vyvarovat. Uvědomila jsem si jak je pro film důležitá jemná charakteristika a jak je důležité stále pracovat a nebýt se sebou spokojený.

Co se týče podkladů, o kterých jsem v úvodu značně polemizovala, jestli je jich dostatek a jestli jsou vyhovující, našla jsem dvě anglické knihy, které mi výrazně pomohly a také jednu bakalářskou práci od studenta Univerzity Tomáše Bati ve Zlíně, který zde studuje režii. Bylo pro mě přínosné přečíst si, co si budoucí režisér o filmu a herectví myslí. Často jsem s ním nesouhlasila a některé myšlenky mi přišly až směšné. Přišlo mi občas také až smutné, jakou mají začínající režiséři o hercích představu. Musím ale přiznat, že především v pohledu na režiséra a jeho tvorbu, mi tato práce pomohla. Snažila jsem se najít vhodné citace, i v dostupných divadelních knihách věnující se okrajově tomuto tématu. Raději jsem jich přečetla více, a i když z nich přímo necituji, pomohly mi utvořit o dané problematice ucelenější názor. Často mi mé myšlenky vyvrátily, většinou ale spíše mé závěry podpořily. Prvotní obavy, že nezvládnou práci obsáhnout, kvůli nedostupnosti materiálu, byly oprávněné, ale snažila jsem se je co nejvíce překonat.

Z počátku jsem si rozepsala obecné problémy, které se více a více rozrostly, proto je moje práce delší, než jsem z počátku myslela, ale nechtěla jsem své úvahy opouštět v půlce. Chtěla jsem vše alespoň trochu zmínit, popřípadě uvést příklady z praxe, které mě napadaly a napomohly by čtenáři v pochopení mých závěrů, obecných teorií, či citací. Snažila jsem se neodchýlit od tématu a vždy se držet na začátku vytyčené, osnovy.

Myslím, že tato práce může sloužit jako jistá skica či inspirace pro budoucí studenty, kteří se o tuto problematiku budou zajímat. Nejedná se o komplexní studii, ale o vytyčení jistých mantinelů a souhrn známých i méně známých informací. Plno mladých studentů na DAMU se k filmu dostane a jsou naprosto překvapeni, jak to funguje a že je to jiné než divadlo. Ano

praxí se zjistí hodně, ale možná by stálo za úvahu mít alespoň volitelný předmět, nebo workshop, který by studentům umožnil větší seznámení s filmovým světem. Máme semináře, kde se učíme popisovat herecké výkony a částečně porovnáváme filmové a divadelní herectví, ale co se týče praktické stránky, jsme před kamerou většinou nervózní, a nepoznamenaní, takže „hrajeme divadlo“. Přitom by stačilo tak málo. Citlivý herec hned pochopí, co je třeba. O co by to bylo jednodušší, kdybychom byli připravenější a věděli třeba, co se po nás na castinzích chce.

Jsem ráda, že jsem si toto téma vybrala, je to téma, které se týká všech dnešních herců. (A to především v Česku, protože v zahraničí se herci specializují – divadlo, film, televize. Český herec, ale musí umět vše a být dobrý, nebo alespoň ucházející ve všech oborech, jestli se chce uživit). Toto téma mě stále zajímá, jsem zvědavá na nové poznatky, které přijdou s léty praxe, a těším se, až nová teoretická zjištění budu moci aplikovat v praxi.

11 Použitá literatura

11.1 Knižní:

- BRECHT, Bertolt. *Myšlenky*. 1. vyd. Praha: Československý spisovatel, 1958. 165 s. ISBN: neuvedeno vyd.
- CAINE, Michael. *Acting in film: an actor's take on movie making*. Rev. expanded edition. New York: Applause Theatre Books, 2000. 168 s. ISBN 978-1557832771.
- ČECHOV, Michail Pavlovič. *O herecké technice*. 1. vyd. Praha: Divadelní ústav, 1996. 131 s. ISBN 80-7008-054-X.
- DANCYGER, Ken. *The director's idea: the path to great directing*. Boston: Focal Press, c2006. 371 s. ISBN 0240806816.
- DIDEROT, Denis. *Herecký paradox*. Olomouc: Votobia, 1997. 155 s. ISBN 80-7198-187-7.
- DONNELLAN, Declan. *Herec a jeho cíl*. Praha: Brkola, 2007. 247 s. ISBN 978-80-903842-1-7.
- GRONEMEYER, Andrea. *Film*. 1. vyd. Brno: Computer Press, 2004. 192 s. ISBN 80-251-0209-2.
- GRONEMEYER, Andrea. *Divadlo*. 1. vyd. Brno: Computer Press, 2004. 192 s. ISBN 80-251-0208-4.
- HAASE, Cathy. *Acting for film*. New York: Allworth Press, 2003. 211 s. ISBN 1-58115-252-3.
- HITCHCOCK, TRUFFAUT. *Rozhovory Hitchcock – Truffaut*. Praha: Čs. filmový ústav, 1987. 211 s. ISBN: neuvedeno
- JAWOR, Maja. *Hlas a pohyb: herecká technika a herecká*. Praha: KANT, 2010. ISBN 978-80-7437-031-1.
- LAZAROWICZ, Klaus. *Triadická koluze*. in [ROUBAL, Jan a kol.. *Souřadnice a kontexty divadla: antologie současné německé divadelní teorie*. 1. Vyd. Praha: Divadelní ústav, 2005. 162 s. ISBN 80-7008-189-9.]s. 23-30
- FICHTER-LICHTE, Erika. *Vnímání a mediálnost*. in [ROUBAL, Jan a kol. *Souřadnice a kontexty divadla*:

- antologie současné německé divadelní teorie*. 1. vyd. Praha: Divadelní ústav, 2005. 162 s. ISBN 80-7008-189-9.] s 140-146)
- KOPECKÝ, Jan. *Dramatický paradox*. 1. vyd. Praha: Československý spisovatel, 1963. 136 s.
 - KRÖSCHLOVÁ, Eva. *Jevištní pohyb: herecká pohybová výchova*. 4., dopl. vyd. Praha: Akademie múzických umění, Divadelní fakulta, 2003. 241 s. ISBN 80-7331-910-1.
 - LAX, Eric. *Woody Allen: hovory o filmu (1971-2007)*. 1. vyd. Praha: Portál, 2008. 287 s. ISBN 978-80-7367-373-4.
 - LUKAVSKÝ, Radovan (ed.). *Stanislavského metoda herecké práce*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1978. 156 s. ISBN: neuvedeno
 - LUMET, Sidney. *Making movies*. New York: Vintage Books, 1996. 218 s. ISBN 9780679756606.
 - MARTINEC, Václav. *Herecké techniky a zdroje herecké tvorby: příručka pro adepty a studenty herectví*. 1. vyd. Praha: Pražská scéna, 2003. 191 s. ISBN 80-7068-171-3.
 - MUCHA, Ivan. *Sociologie: základní texty*. 2. rozš. vyd. Pelhřimov: Vydavatelství 999, 2004. 302 s. ISBN 80-86391-13-2.
 - PAVIS, Patrice. *Divadelní slovník: [slovník divadelních pojmů]*. 1. vyd. Praha: Divadelní ústav, 2003. 489 s. ISBN 80-7008-157-0.
 - PEŠEK, Ladislav a Zdeněk HEDBÁVNÝ. *Tvář bez masky: skutečnost a sen*. 3. vyd. Praha: Odeon, 1986. ISBN: neuvedeno
 - PROFERES, Nicholas T. *Film directing fundamentals: see your film before shooting*. 2nd ed. Boston: Focal Press, c2005. 287 s. ISBN 0240805623.
 - RICHTER, Luděk. *Praktický divadelní slovník*. 1. vyd. Praha: Dobré divadlo dětem, 2008. 287 s. ISBN 978-80-902975-8-6.
 - SÍLOVÁ, Zuzana. *Komedianti na české scéně: od divadla k filmu*. 1. vyd. Praha: KANT, 2013. 229 s. ISBN 978-80-7437-116-5.
 - STANISLAVSKIJ, Konstantin Sergejevič. *Dotvoření herce: kapitoly o pracovní a umělecké disciplině herce, jeho etice a vzdělání*. Praha: Athos, 1949. 200 s. ISBN: neuvedeno

- STANISLAVSKIJ, Konstantin Sergejevič. *Můj život v umění*. 2. vyd. Praha: Fr. Borový, 1941. 454 s. ISBN: neuvedeno
- DIDEROT, Denis a Jana ŠÍRKOVÁ. *Diderot o divadle*. 1. vyd. Praha: Umění lidu, 1950. 289 s. ISBN: neuvedeno
- TAUSSIG, Pavel. *Český Biják*. 1. vyd. Praha: Sláfka , 2009. 288//290 s. ISBN 978-80-86631-82-0.
- VELTRUSKÝ, Jiří. *Příspěvky k teorii divadla*. 1. vyd. Praha: Divadelní ústav, 1994. 270 s. ISBN 80-7008-046-9.
- VOSTRÝ, Jaroslav a Zuzana SÍLOVÁ. *Je dnes ještě možné herecké umění?: (příspěvek ke scénologii herectví) : s přílohami o objevu zrcadlových neuronů a herecké dramaturgii*. Praha: Kant - Karel Kerlický pro AMU, 2009. 252 s.. ISBN 978-80-7437-009-0.
- VOSTRÝ, Jaroslav. *O hercích a herectví*. 1. vyd. Praha: Achát, 1998. 280 + 32 s. ISBN 80-902221-7-X.
- VOSTRÝ, Jaroslav. *O hercích a herectví*. 2., rozš. vyd. Praha: Kant, 2014. 318 s. ISBN 978-80-7437-141-7.
- VOSTRÝ, Jaroslav. *Předpoklady hereckého projevu*. 1. vyd. Praha: Ministerstvo školství, mládeže a tělovýchovy ČR, 1991. 144 s. ISBN: neuvedeno
- VOSTRÝ, Jaroslav. *Režie je umění*. Praha: Akademie múzických umění, 2001. 273 s. ISBN 80-85883-93-7.
- ZICH, Otakar a Ivo OSOLSOBĚ. *Estetika dramatického umění: teoretická dramaturgie*. 2. vyd. Praha: Panorama, 1986. 412 s. ISBN: neuvedeno

11.2 Divadelní hry

- ČECHOV, Anton Pavlovič. *Racek: komedie o čtyřech dějstvích*. Vyd. 2. Přeložil Leoš SUCHAŘÍPA. Praha: Artur, 2005. 2. ISBN 80-86216-55-1.
(Inscenace: Dejvické divadlo, režie: Michail Vajdička, premiéra: 21.3.2013,
- HORVÁTH, Ödön von. *Povídky z Vídeňského lesa a jiné hry*. Praha: Orbis, 1968.
(Inscenace: Divadlo Disk, režie: Josef kačmarčík,, premiéra 18.9.2015, web: <http://www.divadlodisk.cz/repertoar-detail.php?id=754>)
- SHAKESPEARE, William. *Romeo a Julie*. Vydání čtvrté, revidované. Přeložil Martin HILSKÝ. Brno: Atlantis, 2015. ISBN 978-80-7108-356-6

- (Inscenace: Divadlo na Vinohradech, Režie: Juraj Deák, Překlad: Jiří Josek, premiéra: 12.12.2015)
- ČAPEK, Karel. *Loupežník*. Praha: Dobrovský, 2013. Omega (Dobrovský). ISBN 978-80-7390-023-6.
(Inscenace: Divadlo na Vinohradech, režie: Tomáš Töpfer, premiéra: 6.2.2015)
 - MOLIÈRE. *Misanthrop: Komédie o pěti dějstvích*. V Praze: Československý Kompas, 1948.
(Inscenace: Švandovo divadlo, režie: Lukáš Brutovský, překlad: Vladimír Mikeš, premiéra: 30.5.2015.)
 - WELSH, Irvine; MAILING Daniel. *Ucpanej systém*. Překlad knihy: Olga Bártová
(Inscenace: Dejvické divadlo, režie: Michail Vajdička, Premiéra: 20.2.2012)
 - WILLIAMS, Simon. *Polib tetičku aneb Nikdo není bez chyby*, překlad: Renata Menclová
(Inscenace: Divadlo U Valšů, režie: Jan Novák, premiéra: 12.10.2015, web: <http://www.zivot90.cz/5-divadlo-u-valsu/108-archiv/153-clanky/153-clanky/m-1030-polib-teticku-aneb-nikdo-neni-bez-chyby-simon-williams>)
 - VYRYPAJEV, Ivan. *Opilý*, překlad: Tereza Krčálová
(Inscenace: Divadlo Disk, režie: Alžběta Burianová, premiéra: 20.11.2015, web: <http://www.divadlodisk.cz/repertoar-detail.php?id=761>)

11.3 Neknižní písemné zdroje

- DUDEK, V. *Herec ve filmu (bakalářská práce)*, Zlín: Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně, 2011. 41 s.
- JANSOVÁ, E. *Dva směry jevištní komunikace a jejich důsledky a proměny (Seminární práce)*, Praha: DAMU, 2014. 10 s.
- JANSOVÁ, E. *Stylizace herectví jako tvůrčí akt (Postupová práce)*, Praha: DAMU, 2014. 32 s.
- SÍLOVÁ, Z. *Historie a teorie divadla (seminář)* Praha: DAMU, 2015/2016

11.4 Internetové zdroje

- http://digilib.k.utb.cz/bitstream/handle/10563/15447/dudek_2011_bp.pdf?sequence=1
- [https://cs.wikipedia.org/wiki/St%C5%99ih_\(film\)](https://cs.wikipedia.org/wiki/St%C5%99ih_(film))

- <http://www.advojka.cz/archiv/2008/36/herectvi-se-naucit-da> (Zdroj 1)

11.5 Filmové zdroje

- Eva Tropí hlouposti (Martin Frič, 1939)
<http://www.csfd.cz/film/3103-eva-tropi-hlouposti/prehled/>
- Kristián (Martin Frič, 1939)
<http://www.csfd.cz/film/3116-kristian/prehled/>
- Pohádka Máje (Otakar Vávra, 1940)
<http://www.csfd.cz/film/9474-pohadka-maje/prehled/>
- Katakomby (Martin Frič, 1940)
<http://www.csfd.cz/film/3115-katakomby/prehled/>
- Roztomilý člověk (Martin Frič, 1941)
<http://www.csfd.cz/film/3154-roztomily-clovek/prehled/>
- Hotel Modrá hvězda (Martin Frič, 1941)
<http://www.csfd.cz/film/3109-hotel-modra-hvezda/prehled/>
- Císařův pekař a pekařův císař (Martin Frič, 1951)
<http://www.csfd.cz/film/3094-cisaruv-pekar-a-pekaruv-cisar/prehled/>
- Probudím se včera (Miroslav Šmídmajer, 2012)
<http://www.csfd.cz/film/299862-probudim-se-vcera/prehled/>
- Tři bratři (Jan Svěrák, 2014)
<http://www.csfd.cz/film/345205-tri-bratri/prehled/>
- Seriál ulice (více režisérů, 2005)
<http://www.csfd.cz/film/215263-ulice/prehled/>
- Korunní princ (Karel Janák, 2015)
<http://www.csfd.cz/film/51597-korunni-princ/prehled/>
- Princezna a písař (Karel Janák, 2014)
<http://www.csfd.cz/film/371761-princezna-a-pisar/prehled/>
- Svatojánský věneček (Jiří Strach, 2015)
<http://www.csfd.cz/film/57738-svatojansky-venecek/prehled/>
- Anděl páně (Jiří Strach, 2005)
<http://www.csfd.cz/film/215414-andel-pane/prehled/>