

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE
DIVADELNÍ FAKULTA

Dramatická umění
Scénická tvorba a teorie scénické tvorby

DISERTAČNÍ PRÁCE

PODMÍNKY K HERECTVÍ
SROVNÁNÍ SITUACE V ČESKÉ REPUBLICE A VE SPOJENÝCH
STÁTECH AMERICKÝCH

Bc., MgA. Tereza Hájková DiS. et DiS.

Vedoucí práce: prof. Jaroslav Vostrý

Oponent práce:

Datum obhajoby:

Přidělovaný akademický titul: Ph.D.

Praha 2016

ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE
THEATRE FACULTY

Dramatic Arts
Scene Art and Theory of Scene Art

DOCTORAL DISSERTATION

CONDITION FOR ACTING
COMPARISON OF SITUATION IN THE CZECH REPUBLIC AND
THE UNITED STATES OF AMERICA

Bc., MgA. Tereza Hájková DiS. et DiS.

Supervisor: prof. Jaroslav Vostrý

Dissertation reader:

Dissertation defence date:

Academic title granted: Ph.D.

Prague 2016

P r o h l á š e n í

Prohlašuji, že jsem disertační práci na téma

PODMÍNKY K HERECTVÍ
Srovnání situace v České republice a ve Spojených státech
amerických

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

V Praze dne

podpis

Upozornění

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

Evidenční list

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

| Jméno | Instituce | Datum | Podpis |
|--------------|------------------|--------------|---------------|
| | | | |
| | | | |
| | | | |
| | | | |
| | | | |
| | | | |
| | | | |
| | | | |
| | | | |
| | | | |
| | | | |
| | | | |
| | | | |
| | | | |
| | | | |
| | | | |
| | | | |
| | | | |
| | | | |

Abstrakt

Disertační práce „Podmínky k herectví“ nastiňuje současný stav podmínek k herecké tvorbě v České republice a ve Spojených státech amerických.

Děje se tak na základě konkrétních příkladů. Disertace vychází z praxe, která mi byla umožněna především prostřednictvím stipendií. Zahrnuje sedm samostatných kapitol.

Práce se snaží mapovat jednotlivé vnější podmínky k herecké tvorbě. Vybrané okruhy této disertační práce jsou: prestižní škola, denní nasazení, podmínky v seriálu, platové ohodnocení, sebescénování na sociálních sítích, současné formy herectví před kamerou.

Věřím, že tato reflexe a zacílený přístup pomohou demytizovat některá zásadní témata. Jsem si vědoma toho, že na základě práce vyvstávají otázky nové, které bude třeba do budoucna řešit. Proto je pojmenovávám a upozorňuji na největší rizika, která nás ve sledovaném smyslu mohou čekat.

Abstract

The main objective of this thesis holding a title ‘Pre-conditions for acting’ is to explore the current pre-conditions set for the acting efforts in the Czech Republic and The United States. This topic is explored through application of particular examples.

Most of my inspiration was derived from variety of experiences that have been made possible due to the scholarship funding I have received. This work includes and elaborates on seven major examples.

These include focus on outside influences and conditions leading up to the acting efforts. The focused aspects of this work are: prestigious universities, everyday efforts, pre-conditions in series making, financial benefits, self-promotion on social media and current forms of acting in front of a camera.

I believe that this form of feedback and the intended approach will contribute towards deconstructing particular crucial topics. I am fully aware that new questions will arise based on this work which might need to be dealt with in the future. Thus I target these topics and with them associated issues as very important to discuss for the future theoretical and practical developments.

Poděkování

Děkuji všem v práci zmiňovaným za ochotu podělit se o cenné informace za účelem poznání.

Paní doc. Zuzaně Sílové a panu prof. Jaroslavu Vostrému za trpělivost a podporu během celého mého doktorandského studia.

Děkuji také mému muži, mámě a akad. Arch. Jaroslavu Vokounovi za přečtení této práce a vyjevení každé jejich pochybnosti stran formálního uspořádání obsahu.

Obsah

| | |
|--|-----|
| Úvod | 10 |
| I. Startovní podmínky | 19 |
| II. Denní režim a hercovo nasazení | 58 |
| III. Od honoráře k rozvoji tvůrčí osobnosti | 73 |
| IV. Podmínky v seriálu | 92 |
| V. Možnosti v sitcomu | 123 |
| VI. Sebe prezentace jako podmínka úspěšného herectví | 144 |
| VII. Herectví a vývoj technologií | 156 |
| Závěr | 169 |
| Přílohy | 179 |
| Terminologie | 187 |
| Literatura | 191 |

Úvod

Hlavním tématem disertační práce jsou podmínky k herectví a jejich srovnání v rámci kontextu České republiky a Spojených států amerických. Podmínky k herectví jsou zde chápány jako „soubor nastavení a pravidel k výkonu profese“. Při adekvátním uspořádání mohou vést ke skutečné herecké tvorbě a jejímu rozvoji. Při neadekvátním uspořádání dochází k omezování možnosti tvorby a často i potlačování samotného uplatnění profese.

Soubor podmínek k herectví zahrnuje vybrané okruhy: možnost uplatnit se navzdory konkurenci, nezbytnost prestižního vzdělání, pracovní doba – či spíše časový harmonogram, ohodnocení a motivace, možnost rozvoje i uplatnění hereckých schopností v praxi, a nezbytný profesionální nadstandard, jakým je domácí příprava či sebezprezentace. Soubor podmínek k herectví je zároveň souborem konkrétních faktorů, které ukazují na současný stav profese.

Téma je z akademického i praktického profesního hlediska zajímavé především proto, že se prostřednictvím něj dá odkrýt právě současný stav profese. Pojmenováním jednotlivých podmínek a ukázáním úskalí a limitů, kterých se herecká praxe v některých případech dotýká, považuji za obecně i oborově prospěšné.

Vybrala jsem si téma, které úzce souvisí i s mou vlastní profesionální praxí. Z tohoto důvodu mi šlo o soustředěné uspořádání dat a jejich interpretaci, která bude podrobná a poslouží i k dalšímu využití ostatním kolegům.

Jednotlivá témata převážně zasahují do oblasti seriálové herecké tvorby. Je to proto, že se seriál stal velmi důležitým a vlivným pracovním působištěm v mnoha ohledech, a to se pokusím

ukázat v kapitole I. Startovní podmínky. V disertační práci hledám odpovědi v sedmi kapitolách na sedm hlavních otázek:

- I. Startovní podmínky: Jak důležité je z hlediska startovních podmínek vystudovat prestižní hereckou školu?
- II. Denní režim a herecovo nasazení: Jak se liší každodenní herecká praxe v rámci českého a amerického kontextu?
- III. Od honoráře k rozvoji tvůrčí osobnosti: Jakou motivaci poskytují televizní společnosti svým hvězdám?
- IV. Podmínky v seriálu: Jaké podmínky k tvorbě poskytuje herci seriál?
- V. Možnosti sitcomu: Jaké možnosti poskytuje herci sitcom?
- VI. Sebe prezentace jako podmínka úspěšného herectví: Jakou roli hraje pro současného herce sebescénování na sociálních sítích?
- VII. Herectví a vývoj technologií: Má herec budoucnost?

Všech sedm probíraných hlavních otázek jsem popsala v rámci kontextu Spojených států amerických a České republiky. Snažila jsem se především o sondu do současného praktického stavu. Jsem si vědoma toho, že se reflexi dnešního herectví, zejména toho seriálového a jeho interpretacím, věnuje mnoho profesionálů i amatérů. V následujících řádcích proto některé z nich uvedu. Nicméně v této disertační práci nejde o interpretace hotových děl. Jde o popsání praktické části, v níž dané dílo vzniká, se zaměřením na herectví.

Existuje mnoho autorů, kteří se věnují již hotovým dílům. Vytvářejí interpretace filmů, seriálů, reklam, knih i inscenací. Například z hlediska filosofie umění interpretuje soustavně filmovou a televizní tvorbu Noël Carrol. Věnuje se především

hororu (*The Philosophy of Horror: Or, Paradoxes of the Heart*¹), ale také způsobu, jakým média pracují s lidskými emocemi a dalším problematikám. V České republice v tomto směru tvoří zajímavé interpretace například filozof Miroslav Petříček. Výše zmíněný přístup je hojně oblíbený i mezi studenty. Ti pak zpravidla využívají Ecovu metodu popsanou v knize *Meze interpretace: Jak interpretovat seriály*², dále také Doležalovu teorii fikčních světů a knihu *Fikce a historie v období postmoderny*³ a mnohé další.

Za všechny můžeme jmenovat například: *Teorie seriálové fikce: Model analýzy vyprávění a fikčních světů televizního seriálu* od Radomíra Kokeše⁴, či na ni již navazující práce Martiny Smékalové *Neoformalistická analýza televizního seriálu Community*⁵ a mnohé další.

Tyto interpretace jsou však zamyšlením nad již vzniklým dílem. Dále existuje množství publikací, které se věnují sledovanosti a divákům, tedy konzumentům těchto médií. Tyto studie mívají sociologický (někdy i psychologický charakter) a jsou již z praktického hlediska televizními společnostmi dobře využitelné, neboť jejich závěry o popsáných segmentech publika mají pro studia značnou komerční hodnotu.

Moje práce nemá filosofický ani sociologický charakter. Zaměřením vstupuje, v nadneseném slova smyslu, do problematiky prenatální, tedy k samotnému zrodu daného díla, a snaží se odkrýt stav a okolnosti, v nichž je tvořeno. Navazuje na mé předchozí

¹ CARROLL, Noel. *The Philosophy of Horror: Or, Paradoxes of the Heart*. London: Routledge, 1990. ISBN 978-0415902168.

² ECO, Umberto. *Meze interpretace: Jak interpretovat seriály*. Praha: Karolinum, 2004. Překl. Ladislav Nagy. ISBN 80-246-0740-9.

³ DOLEŽAL, Lubomír. *Fikce a historie v období postmoderny*. Praha: Academia, 2008. ISBN 978-80-200-1581-5.

⁴ KOKEŠ, Radomír. *Teorie seriálové fikce: Model analýzy vyprávění a fikčních světů televizního seriálu*. [Magisterská práce.] Brno: Masarykova univerzita, Ústav filmu a audiovizuální kultury, 2011.

⁵ SMÉKALOVÁ, Martina. *Neoformalistická analýza televizního seriálu Community*. [Bakalářská práce.] Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, Teorie a dějiny dramatických umění, 2013.

práce, publikované v rámci doktorandského studia:

- *Jak vzniká inscenace: srovnání broadwayského a českého prostředí.*⁶
- *Činohra na 45th West Street, New York.*⁷
- *Trnitá cesta k úspěchům seriálových hvězd.*⁸

Přesto, že je studium současných podmínek k herectví zajímavým lákadlem, ze zde sledovaného úhlu pohledu se mu odborné texty prakticky nevěnují. Z nedávné doby (2010) lze však zaznamenat absolventskou práci Václava Slunčíka *Sitcom: Vývoj a realizace*⁹. Autor se zaměřuje především na vývoj a výrobu tohoto formátu z hlediska produkce a na srovnání českých podmínek vývoje a výroby sitcomu s těmi zahraničními (převážně americkými). Uchopení tématu podle mého názoru dobře pojednává s přesahem i do jiných přidružených profesí, a proto z něj také v kapitole V. Možnosti sitcomu v některých bodech vycházím.

Dále byl formě mého zkoumání velmi blízko Miloš Smetana s publikací *Televizní seriál a jeho paradoxy*¹⁰, která je pokusem o zmapování vzniku a vývoje seriálu u nás.

Pro účely této práce jsem se rozhodla, že z hlediska objektivitý nebudu reflektovat projekty, na nichž jsem sama pracovala. Jádrem této práce jsou tedy převážně data získaná ze zúčastněného pozorování, které jsem prostřednictvím stipendijních cest a dalších zkoumání mohla podniknout. Má vlastní praxe –

⁶ ŠEFRNOVÁ, Tereza. Jak vzniká inscenace: srovnání broadwayského a českého prostředí. *Disk 41*. Zář 2012: 134–143. ISSN 977121386600441.

⁷ ŠEFRNOVÁ, Tereza. Činohra na 45th West Street, New York. *Disk 39*. Březen 2012: 145–158. ISSN 977121386600441.

⁸ ŠEFRNOVÁ, Tereza. Trnitá cesta k úspěchům seriálových hvězd. In KOLEKTIV AUTORŮ. Sborník Sláva a bída herectví. Edice DISK, Velká řada, svazek 24, KANT, 2013. ISBN 978-80-7437-109-7.

⁹ SLUNČÍK, Václav. *Sitcom: vývoj a realizace*. Praha: FAMU, Nakladatelství Akademie múzických umění, 2010. ISBN 978-80-73331-192-6.

¹⁰ SMETANA, Miloš. *Televizní seriál a jeho paradoxy*. Praha: ISV, 2000. ISBN 80-85866-60-9.

herecká, režijní, scénářistická, dramaturgická a producentská – mi vytvořila pouze zázemí, díky kterému jsem se mohla okamžitě orientovat v jednotlivých natáčeních, odhadnout předpokládané tematické okruhy, které se v konkrétním terénu dají pojmout, i nezávisle ověřit zjištěné informace.

Vhodnost volby mého metodického východiska pro tuto studii jsem si potvrdila vzápětí, díky producentovi Davidu Warrenovi, který v jednom z úvodních rozhovorů, který jsme pro tuto práci vedli, na natáčení seriálu *Devious Maids* v Atlantě podotkl, že „v showbyznysu každý píše a mluví sám o sobě. O tom co se mu povedlo vytvořit, ale často pro vlastní ego objektivně nevidí, jak se to stalo“.¹¹ Toto riziko si uvědomil také například tvůrce Woody Allen. Z toho důvodu navázal v roce 1971 s novinářem Ericem Laxem spolupráci, kterou lze sledovat v dokumentární publikaci *Woody Allen: Hovory o filmu (1971–2007)*¹². Přístup formou zaznamenávání rozhovorů s určitým tvůrcem nad konkrétním dílem po delší časový úsek je pro mě z badatelského hlediska velmi lákavý. Zvláště, pokud by na základě sesbíraných dat došlo k jejich sumarizaci a zpětné reflexi, ke které už se Lax s Allenem bohužel nedostali. Navíc je z této publikace možné vysledovat, že i přes velmi široký zásah do Allenovy tvorby, se zde skutečné podmínky, ve kterých tvůrce tvoří, a jejich proměnu během let, podařilo zachytit pouze namátkově a velmi kuse.

Ke zkoumání amerických podmínek k herectví bylo tedy nutné zvolit „etnologický přístup“ a zkoumat jednotlivé procesy a podmínky na konkrétních natáčeních, jako by šlo o zkoumání odlišného kulturního společenství a jeho systémů, u nichž je třeba

¹¹ „Everybody in showbusiness are talking and writing about themselves. How they created their famous projects etc., but, because of their ego, they can't really see what happened there.“

¹² LAX, Eric. *Woody Allen: Hovory o filmu (1971–2007)*. Praha: Portál, 2008. Překl. Hana Loupová. ISBN 978-80-7367-373-4.

nejprve vše do detailů pozorovat, popsat, pokusit se proniknout k jádru věci, zjištěné nezávisle ověřit, a to celé náležitě reflektovat. Teprve poté lze zjištěná data srovnat s praxí pro nás obvyklou.

Tuto metodu jsem si již vyzkoušela při stipendijních pobytech v New Yorku, kde se ukázala jako vysoce efektivní. Jejím výsledkem je mimo jiné výše citovaná studie z oblasti divadla: *Jak vzniká inscenace: srovnání broadwayského a českého prostředí*, kde se právě díky tomuto přístupu podařilo zachytit a popsat u nás doposud neznámé nuance.

Soustavný výzkum podmínek k herectví probíhal v letech 2011–2015. Mým školitelem v něm byl prof. Jaroslav Vostrý. Samotný výzkum započal krátkými cílenými výjezdy do New Yorku. První cesta byla vykonána na Broadway (27. 10. – 7. 11. 2011) v rámci cestovního stipendia DAMU. Umožnila mi prostřednictvím návštěvy mnoha různých inscenací utvořit si představu o broadwayské produkci. Nejzajímavější příspěvky z této cesty jsem shrnula do studie *Činohra na 45th West Street, New York*, publikované v časopise *Disk*. V rámci této cesty rovněž došlo k navázání kontaktu s tvůrci inscenace *Seminar*, sběru základních dat a jejich analýze.

Tato data o vzniku inscenace *Seminar* na Broadwayi jsem se vrátila ověřit o několik dnů později (19. 11. – 10. 12. 2011) na vlastní náklady. Výsledky byly předneseny kolegům z doktorandského studia, kteří je z hlediska vlastní praxe pomohli zhodnotit, a byly výsledně publikovány v dříve zmíněné studii – *Jak vzniká inscenace: srovnání broadwayského a českého prostředí*, v časopise *Disk*.

Při třetím ověřování zjištěných dat (1. 3. – 15. 3. 2012) se mi otevřely další možnosti, které vedly k následnému pozvání na Columbia University New York, které komise DAMU schválila a

v rámci Grantu Centralizovaného rozvojového projektu mobility na více než 28 dní spolufinancovala (9. 4. – 18. 5. 2013). V rámci projektu jsem navštěvovala několik hereckých ročníků. Jako výchozí jsem si vybrala absolventský ročník 2012/2013, který měl 18 studentů herectví v posledním roce studia těsně před absolutoriem.

Bylo tedy možné sledovat především způsoby, které budoucí absolventi volí pro uplatnění na trhu práce. Pro pochopení detailů a souvislostí bylo třeba vést rozhovory s jednotlivými studenty a jejich vyjádření nezávisle ověřovat. K těmto účelům jsem ze sledovaného ročníku vybrala skupinu čtyř studentů. Konzultovali se mnou: Josue Gutierrez, Marianna Caldwell, Kevin Johnston a Matthew Dunivan. Zjištěné informace jsem rovněž ověřovala u nižších ročníků. Cenným průvodcem jednotlivými úskalími, která musí studenti pro získání práce zdolat, mi zde byla jejich pedagožka Andrea Haring.

Získaná data jsem opět přednesla svým spolužákům z doktorandského studia na DAMU. Společně s profesorem Vostrým a docentkou Sílovou jsme je zhodnotili. Na základě podnětů, které ze zhodnocování vyvstaly, jsem provedla o dva měsíce později, a to 15. 8. – 20. 8. 2013, další cestu do New Yorku, jejímž účelem bylo zjistit to, jakou úspěšnost při získání práce zkoumaný ročník má. Tuto aktualizaci informací jsem provedla znovu ještě následujícího roku rovněž v New Yorku, a to 19. 11. – 10. 12. 2014. Dílčí informace jsem si ověřovala i z Prahy, prostřednictvím kontaktu s jednotlivými studenty na sociálních sítích.

Dalším velmi cenným zdrojem informací mi byla účast na natáčení filmu Woodyho Allena *Magic in the moonlight* ve Francii (19. 7. – 21. 7. 2013). Zde mi poskytly svůj pracovní rozvrh některé herecké hvězdy, které mi ho za účelem této práce i okomentovaly. Tyto informace jsem zhodnotila s informacemi získanými

z předchozích cest a stipendijních výjezdů a porovnávala je s českými hereckými rozvrhy. Zde se hlavními reprezentanty stali: Dana Morávková, Martin Stránský a Robert Jaškóv. Za účelem tohoto zkoumání mi poskytli svůj diář z dubna 2015.

6. 8. – 12. 8. 2013 se mi naskytlá příležitost, díky pozvání Mila Grisogona, k pracovnímu výjezdu do chorvatské Nova TV na účast při dokončovacích vývojových pracích na seriálu *Zora Dubrovačka* autorky a producentky Jeleny Veljači. Šlo o pracovní výjezd, tudíž jsem práci na této studii po domluvě s producentkou věnovala pouze ve svém volném čase. Jelena Veljača mi pomohla proniknout do rozdílných procesů vývoje a výroby televizních formátů v Chorvatsku a vysvětlila mi detaily, které by nebylo jinak možné odhalit.

Můj poslední stipendijní výjezd v rámci doktorandského studia mi zprostředkoval tehdejší děkan FAMU, scénárista Pavel Jech. Financován byl částečně z prostředků DAMU, částečně z vlastních zdrojů. Konal se ve dnech 17. 5. – 27. 5. 2014 na natáčení hollywoodského seriálu *Devious Maids* Marca Cherryho a Evy Longorie v Atlantě. Získané informace zásadně přispěly především při tvorbě kapitol IV–V Podmínky v seriálu a Možnosti v sitcomu, ale daly v mnohém podnět i k dalšímu bádání.

Dále jsem čerpala z vlastní praxe, například ze seriálu Karla Smyczka *Dobrá čtvrť*, kde jsem měla drobnou úlohu a bylo možné věnovat se spíše zjišťování potřebných informací. Dále jsem čerpala z cenných konzultací, za které vděčím mnoha tvůrcům, především pak Petru Zelenkovi.

Zjištěné informace jsem vždy porovnávala s literaturou. Vzhledem k tomu, že se tématu podmínek k herectví v tomto rozsahu dosud nikdo nevěnoval, vypomáhala jsem si i internetovými články, které dílčí problematiku rozebíraly. Pokud to bylo možné,

nahrazovala jsem osobní ověřená vyjádření relevantním publikovaným odkazem proto, aby tato stanoviska byla pro budoucí badatele dohledatelná. Například v kapitole VII. Herectví a vývoj technologií či v kapitole V. Možnosti sitcomu.

Cílem této práce je vytvořit základní výzkum v oblasti podmínek k herectví a poskytnout tak možnost teoretikům, praktikům i laické veřejnosti, aby nahlédli do této problematiky a mohli ji dále, adekvátně svým schopnostem, rozvíjet. Mou zásadní ambicí bylo především demytizovat některé problematiky a na základě vybraných otázek zmapovat skutečné podmínky k herecké tvorbě.

I. Startovní podmínky

Následující kapitola je snahou nastínit rozdílné přístupy, systémová nastavení a důsledky podmínek, které mají začínající profesionální herci v českém a americkém prostředí. A to konkrétně v Praze a v New Yorku. Předmětem mého zkoumání byli čerství absolventi a jejich možnosti k okamžitému zapojení do pracovního procesu. Prostřednictvím stipendia a laskavého přijetí na prestižní Columbia University jsem mohla po dobu jednoho semestru sledovat herecký absolventský ročník, dále mluvit s jinými ročníky a proniknout k souvislostem, které u nás nejsou zcela známy a bývají interpretovány neúplně či dokonce mylně.

Zásadní poznatky pro tuto kapitolu přinesly pozdější rozhovory se sledovanou skupinou absolventů o jejich možnostech začlenit se do běžného hereckého provozu. Kroky, které každý z nich obvykle musí podniknout, zde zobecňuji a náležitě komentuji. Zároveň zde podrobím cílenému zkoumání jednotlivé kroky absolventa pražské DAMU na jeho cestě za hereckou prací.

Nejedná se o dvě totožné cesty. Jde o trajektorie, které jsou zásadně rozdílné. Jejich následující popis může posloužit nejen absolventům DAMU, ale i dalším profesionálním hercům, aby si uvědomili a pochopili možnosti, které zatím mají a v budoucnu by mohli mít. Obecně se na tomto srovnání ukazují určitá mementa, kterých bychom se mohli do budoucna vyvarovat.

Klíčová otázka, kterou jsem si v rámci bádání kladla, byla ta, jak důležité je z hlediska startovních podmínek vystudovat prestižní hereckou školu.

Prestižní herecká škola

Již na počátku práce bych ráda vymezila, že se zde nebudu věnovat srovnávání kvality, způsobu či obsahu výuky na sledovaných školách. Tato studie by přinášela odpovědi na zcela jiné otázky. Různých témat, která stojí za hlubší prozkoumání a náležité popsání, je v tomto smyslu mnoho. Jejich počet není omezený, proto bylo třeba omezit ho volbou konkrétních otázek. Středem mého zájmu v této kapitole je hledání odpovědi na otázku, jak důležité je z hlediska startovních podmínek vystudovat prestižní hereckou školu.

V současné době existuje mnoho hereckých škol různých stupňů, úrovní a nastavení. Dohromady každoročně produkují velké množství absolventů, kteří se vrhají do konkurenčního boje o hereckou práci. Zatímco my se s touto skutečností potýkáme až od roku 1989, kdy u nás počal rozvoj soukromého školství, Amerika ji zažívá již delší dobu. Proto může být ideálním modelovým příkladem, z něhož se lze inspirovat i poučit.

V USA řešili obrovský nárůst konkurence v první řadě ochranou práv a pracovních podmínek amerických profesionálních herců. Za tímto účelem vznikly asociace a odbory. Užitečná měla být i funkce hereckého agenta, a to ze dvou zásadních důvodů:

1. **Užitek pro herce.** Agent poskytuje herci zastoupení u castingových režisérů (ve smyslu *to get representation*¹³). Agentova pracovní náplň je velmi podobná politickému lobbingu, který se zde uplatňuje v souvislosti s uměním¹⁴.

¹³ „*To get representation*“ – termín používaný v showbiznyse ve smyslu „získat zastoupení“. Výraz tedy odkazuje na služby obchodníka, který je najat hercem. Jeho jménem se účastní obchodních jednání za účelem sehnat herci adekvátní práci.

¹⁴ Skutečný rozsah a praktiky, které agenti užívají, je zábavnou formou popsán v divadelní hře o Sue Mengers, první ženské superagentce v Hollywoodu sedmdesátých let. Mengers tehdy zastupovala nejznámější herce. Její večírky byly legendární. Děly se zde zásadní události, především z hlediska obsazování herců, ale i propojování různých kontaktů. Její silnou pozici zlikvidoval v osmdesátých letech příchod korporací pod značkou *New Hollywood*. Hra o Sue Mengers je z hlediska diskursu nesmírně cenná, přestože se nejedná o odbornou literaturu. Poměrně přesně totiž zachycuje to, co znamenalo být agentem v sedmdesátých letech 20. století a podtrhuje fakt, že od konce osmdesátých

2. **Užitek pro castingové režiséry.** Agent by jim měl usnadnit práci tím, že jim pomůže vyznat se v nepřehledném moři herců, kteří se o danou roli ucházejí.

V následujících kapitolách prozkoumáme, jak vypadá agentova pozice dnes a zdali je jeho funkce stále užitečná oběma stranám.

Za jednu z hlavních priorit na tak nejistém poli uplatnění doposud platilo absolvování některé z prestižních hereckých škol. V dalších řádcích přezkoumáme, zdali je tomu tak i nadále.

U nás se zraky většiny hereckých uchazečů upínají k pražské DAMU¹⁵, jejíž relevanci podrobíme zkoumání následně. V USA je pro uchazeče prioritou získat vzdělání na NYU Tisch School¹⁶ či na Columbia University¹⁷.

Alarmující ztráta vlivu

Profesor Dušek byl před více než deseti lety, při svém hostování na NYU Tisch School¹⁸, svědkem konkurenčního boje

let již agenti na obsazování nemají valný vliv. LOGAN, John. *I'll Eat You Last (A Chat With Sue Mengers)*. London: Oberon Modern Plays, 2013. ISBN 978-1849434140.

¹⁵ ¹⁵ Divadelní fakulta Akademie múzických umění – DAMU (zal. 1946) vznikla bezprostředně po druhé světové válce. Jejími zakladateli byli Miroslav Haller, Jiří Frejka a František Tröster. Je součástí Akademie múzických umění v Praze, kterou tvoří tři fakulty (DAMU, FAMU, HAMU). Více o škole či úspěšných absolventech viz KOLEKTIV AUTORŮ. *AMU 60 let. Publikace k 60. výročí založení AMU v Praze*. Praha, 2006. ISBN 80-7331-065-1.

¹⁶ New York University – NYU (zal. 1831) iniciována skupinou významných obchodníků, bankéřů a živnostníků. Jde o největší instituci vyššího vzdělání v USA. NYU má mnoho výrazně úspěšných absolventů například z řad držitelů Nobelovy ceny (31), Abelovy ceny (3), Pulitzerovy ceny (16). Za uměleckou činnost má 19 významných ocenění z řad Academy Award, Emmy, Grammy a Tony Award.

¹⁷ Columbia University – zkratka se obecně neužívá (zal. 1754) iniciována Jiřím II. pod původním názvem Kings college. Jde o pátou nejstarší instituci vyššího vzdělání v USA, nejstarší v NY. Známá je mimo jiné Projektem Manhattan (Oppenheimer, Fermi), kde měla významnou roli při vývoji jaderné bomby. Dále díky celé řadě držitelů Nobelovy ceny z řad absolventů: Altman (1985, nalezení katalytické aktivity ribonukleové kyseliny), Friedman (1976, ekonomie), Obama (2009, cena za mír), Stiglitz (2001, ekonomie). Za významného absolventa v oboru herectví je považován Robert Sean Leonard (1969), držitel Tony Award (2001) za nastudování Stoppardovy hry *The invention of Love*.

¹⁸ Tisch School of the Arts – Tisch (zal. 1965) je pojmenována po svých štedrých dárcích Laurence A. Tisch a Prestonovi Robertu Tischovi. Škola má šest kateder a 17 studijních programů.

agentů o absolventy této prestižní školy. Broadwayské *Playbilly*¹⁹ byly plné mladých herců, kteří byli čerstvými absolventy Columbia University a NYU Tisch School. Absolvovat takovou prestižní školu znamenalo slibný start pod její značkou, o kterou se agenti, castingoví režiséři i divadelní producenti²⁰ aktivně zajímali.

Tak tomu bylo před více než deseti lety. Dnes mají na Broadwayi při obsazování rolí přednost populární tváře z obrazovky, především ze seriálů. Jako příklad toho, jak obsazování funguje dnes a jak málo znamená profesionální vzdělání na rozdíl od účinkování v úspěšném seriálu, může dobře posloužit inscenace hry *Seminar* v Golden Theatre²¹.

Hra *Seminar*, napsaná Theresou Rebeck²² pro pět herců, a režírovaná Samem Goldem²³, získala obsazení nesoucí stopy současné mediální filosofie. Do hlavní role byla obsazena klasická hvězda (známá z filmu i divadla) – Alan Rickman²⁴. Toho dle domluvy po předem stanoveném čase²⁵ nahradil na jeden měsíc Jeff Goldblum²⁶. Do dalších čtyř postav studentů tvůrčího psaní, tedy

¹⁹ *Playbill* (1884) je americký časopis pro divadelní publikum. Vychází měsíčně. Diváci jej získávají zdarma před představením, po vstupu do divadla. Úzká část časopisu je programem k dané inscenaci. Zbytek je věnován anoncím na ostatní inscenace a reklamě. Editorem časopisu je Blake Ross. Philip S. Birsh. (Rights and Permissions). *Playbill*. Total Theater, United States, New York City. ISSN 0551-0678.

²⁰ „Divadelní producent“ – termín užívaný na Broadwayi pro „osoby, které přímo řídí vznik inscenace a provozování představení z hlediska financí i kreativy“. Tito lidé rozhodují o výběru hry, tvůrců i obsazení. Pokud jde o divadelního producenta, který má na starosti fungování divadla, pak je jeho funkce i dramaturgická. Tehdy provádí divadelní producent výběr projektů, které by pro dané divadlo byly nejvhodnější.

²¹ Golden Theatre (zal. 1927), 45th Street, 252 West, New York.

²² Theresa Rebeck (nar. 1958) je americká scénáristka a autorka románů. Napsala mnoho divadelních her, které se dočkaly mimo jiné i souborného knižního vydání. REBECK, Theresa. (1999) Complete plays. Volume I 1989–1998. Smith&Kraus. ISBN 1-57525-172-8. REBECK, Theresa. (2007) Complete plays. Volume II 1999–2007. Smith&Kraus. ISBN 1-57525-444-1. REBECK, Theresa. (2007) Complete plays. Volume III Short Plays 1989–2005. Smith&Kraus. ISBN 1-57525-447-6.

²³ Sam Gold (věk není uvedený) je americký divadelní režisér, který spolupracuje s autory, jako jsou např. Annie Baker, Zoe Kazan, Nick Jones, Theresa Rebeck a dalšími.

²⁴ Alan Rickman (nar. 1946 – zem. 2016) byl britský herec, známý především z filmů: *Die Hard*, *Robin Hood: Prince of Thieves*, *Harry Potter*, *Love Actually*, a dalších. Mnohokrát oceňovaný především za svou divadelní práci, zejména v Royal Shakespeare Company.

²⁵ Premiéra proběhla 20. 11. 2011, 1. 4. 2012 nahradil Rickmana Goldblum, derniéra se konala 6. 5. 2012.

²⁶ Jeff Goldblum (nar. 1952) je americký herec známý především z filmů: *Jurassic Parc*, *Independence Day*, *The Fly* a dalších. Na Broadwayi je častým hostem. Například: *City Sugar*, *The Play What I Wrote*, *Two Gentlemen of Verona*, *The Pillowman* a další.

rolí naprosto vhodných pro čerstvé absolventy či dokonce ještě studenty některé z hereckých škol, obsadili producenti hvězdy seriálové.

Hlavní ženskou roli získala na Broadwayi již známá Lily Rabe^{27, 28}. Další tři herci byli broadwayskými debutanty. Hamish Linklater^{29, 30} s předchozím divadelním kreditem z Off-Broadway³¹ a Shakespeare in the Park³². Hettienne Park³³ a Jerry O'Connel³⁴ získali obsazení jako seriálové hvězdy bez jakékoliv předchozí divadelní zkušenosti.

O'Connel sice vystudoval NYU Tisch School, ale katedru filmu, kde se věnoval psaní scénářů. Hettienne Park je rovněž zcela bez hereckého vzdělání. Rabe vystudovala tanec a pochází z významné divadelní rodiny (jejím otcem je dramatik David Rabe, její matkou je na Broadwayi velmi uznávaná herečka Jill Clayburgh).³⁵

Sledované obsazení, včetně Linklatera, je tedy bez jakéhokoliv hereckého vzdělání. Každý z nich je však velmi známou seriálovou osobností. Podle režiséra Sama Golda by při obsazování tohoto typu hry na Broadwayi absolvent sebestižnější školy dnes již neměl

²⁷ Lily Rabe (nar. 1982) je americká herečka, známá z televize i filmů a divákům z Off-Broadwaye i Broadwaye. Jedná se o mladý talent podporovaný současnou kritikou i obecností.

²⁸ Byla nahrazena v souladu se smlouvou a jejími dalšími závazky ve stejnou dobu jako Rickman herečkou Zoe Lister-Jones.

²⁹ Hamish Linklater (nar. 1976) je americký herec známý ze seriálu *The New Adventures of Old Christine*, divadelnímu publiku z inscenací Off-Broadway. V této hře na Broadwayi debutuje. Dále působil v seriálu *The Crazy Ones*.

³⁰ Byl nahrazen v souladu se smlouvou a jeho dalšími závazky ve stejnou dobu jako Rickman hercem Justinem Longem.

³¹ Off-Broadway je označení pro ta newyorská divadla, která mají menší kapacitu sedadel než je obvyklé pro broadwayská divadla. U Off-Broadwayských je tomu obvykle mezi 100–499 sedadly. Divadla, která mají hlediště ještě menší, se zde nazývají Off-Off-Broadway. Logická cesta, zejména pro neznámé produkce, je projít z nízkokapacitního hlediště na to největší. Pokud kus nezíská dost diváků už v rámci malých scén, zaniká.

³² Shakespeare in the Park (zal. 1954). Událost vytvořil Joseph Papp. Představení se odehrávají v Central Parku. Pocházejí z produkce The Public Theater. Vstup je vždy volný a předpokládá vystát dlouhou frontu v den představení. Jde o jednu z nejoblíbenějších newyorských letních kulturních atrakcí.

³³ Hettienne Park (nar. 1983) je korejsko-americká herečka, která má televizní i filmovou zkušenost. V této hře na Broadwayi debutuje.

³⁴ Jerry O'Connel (nar. 1974) je americký herec známý především z televize a filmů: *Scream 2*, *Obsessed* a dalších. V této hře na Broadwayi debutuje.

³⁵ GRIFFIN, Miller. Celebrity Profile: Lily Rabe. *NYLuxury.com* (online) [Cit. 2013-5-22]. Dostupné z: <http://nyluxury.com/article/Celebrity-Profile-#.V4JwUlfQOEV>.

šanci. Producentský výběr se totiž snaží všemi dostupnými prostředky zajistit komerční úspěch hry.

Jedním z hlavních důvodů takového výběru při obsazování je fakt, že ve výše zmíněném seriálovém obsazení měl každý ze seriálových herců své vlastní početné fancluby. Obsazení seriáloví herci tak dokázali nalákat značnou část svého publika a přivést ji do divadla. To neznámý absolvent z více či méně prestižní školy většinou nedokáže. Pro divadelní producenty je to důležitý faktor při rozhodování. Obsazení by mělo diváky nalákat. Šťastné obsazení a správně vybraná hra znamená, že s velkou pravděpodobností vznikne žádaný kasovní trhák.

Role, u kterých se profesionální vzdělání a praxe naopak vyžadují, jsou tzv. *understudy*. „*Understudy se může na první pohled zdát jako synonymní slovo pro alternaci. Do češtiny se překládá jako ‚náhradník‘ či ‚dublér – dublující herec‘ a jeho praktický význam je z hereckého hlediska od alternace naprosto odlišný.*“³⁶

Understudy je stav, při kterém herec nastuduje roli přesně tak, jak ji hraje herec v hlavním obsazení. Poté čeká na telefonu připravený kdykoliv zaskočit. V žádném případě nejde o alternaci v našem slova smyslu či o vlastní interpretaci role.

Situace záskoku nastat vůbec nemusí. Nastane-li, je zpravidla velmi neočekávaná. Tehdy je zapotřebí herce, který díky svému profesionálnímu tréninku dokáže zaskočit bez mrknutí oka. Zde je absolutorium na prestižní americké škole navýsost žádoucí.

Ze sledované situace vyplývá, že absolventi NYU Tisch School a Columbia University plní broadwayské *Playbilly* i dnes. Z hlavního obsazení se ale dostali do pozice *understudy*.

³⁶ ŠEFRNOVÁ, Tereza. Jak vzniká inscenace: srovnání broadwayského a českého prostředí. *Disk 41*. Zář 2012: 134–143. ISSN 977121386600441.

Profesionální kredit, který prestižní školou získali, jim slouží k tomu, že jsou chápáni jako nejvhodnější a nejspolehlivější záskok na telefonu.

Pochopitelně tímto způsobem neobsazují výlučně a explicitně všechny broadwayské produkce, ale jedná se o skrytý klíč, na jehož základě produkce obsazují čím dál častěji. Tento jev můžeme v dnešní společnosti považovat za nový. Uvažujeme-li o podmínkách pro hereckou práci, a to především s ohledem na skutečnost, že se nacházíme ve věku médií a všeobecné scénovanosti³⁷, jeví se toto zjištění jako naprosto zásadní. Během jedné dekády se vytouženou vstupenkou na broadwayská prkna, která skutečně znamenají svět, stala herecká účast v seriálu. V minulosti taková cesta nebyla považována za dostatečnou aprobaci. Vlivem audiovizuálních médií se situace obrací.

Prim v obsazování rolí stále hraje film. Tedy jeho významní protagonisté. V tomto případě rozumějme pouze skutečně populární hvězdy, jakými jsou například Tom Hanks³⁸, Daniel Craig³⁹ a Rachel Weisz⁴⁰, Keira Knightley⁴¹, ostře sledovaný Daniel Radcliffe⁴² a některé další filmové hvězdy. Taková výsadní pozice se čerstvých absolventů herectví netýká.

Z uvedených skutečností vyplývá, že čerství absolventi prestižních škol mají dnes oproti seriálovým hvězdám, v rámci komerčních broadwayských produkcí, jen velmi malou šanci na

³⁷ „Scénovanost“ v tomto smyslu v souladu s Jaroslavem Vostrým ukazuje na „výběr a souhrn prvků ze skutečností“. Samotným výběrem se děje volba, která výslednou prezentaci tematizuje. In VOSTRÝ, Jaroslav. Scénování v době všeobecné scénovanosti: Úvod do scénologie. Edice Disk, velká řada, svazek 21, AMU, KANT, Praha, 2012. ISBN 978-80-7437-081-6.

³⁸ Hrál ve hře *Lucky Guy* (2013), Nora Ephron, Broadhurst Theatre.

³⁹ Debutoval ve hře *A Steady Rain* (2009) po boku Hughu Jackmana, následně hrál v *Betrayal* (2013), Harold Pinter, Ethel Barrymore Theatre.

⁴⁰ Debutoval ve dříve zmíněné hře *Betrayal* po boku Daniela Craiga.

⁴¹ Hrál ve hře *Thérèse Raquin* (2015), Emila Zolu adaptovala Helen Edmundson, Studio 54.

⁴² Debutoval ve hře *Equus* (2008) Peter Schaffer, Broadhurst Theatre, následně hrál v muzikálu *How to Succeed in Business Without Really Trying* (2011–2012), Frank Loesser, Al Hirschfeld Theatre, poté hrál ve hře *The Cripple of Inishmaan* (2014), Martin McDonagh, Cort Theatre.

uplatnění.

Podíváme-li se na úspěšné absolventy, kterými se na svých webových stránkách Columbia University pyšní, zjistíme šokující informace. Zatímco 40. a 50. léta byla na této škole doslova líhň pro talentované a ceněné herce, nastává po této éře dlouhé herecké absolventské temno, které přerušuje až jediný světlý bod v roce 2010, a sice Johnatan Weiss⁴³ (známý jako Jonathan Taylor Thomas). Weiss je mezi ostatními zapsán jako významný absolvent v oboru herectví. Na Columbia University však vystudoval filosofii a historii. Znáám je především proto, že od osmi let hrál významné dětské role v různých seriálech. Do školy nastoupil až ve svých 31 letech, kdy si vzal volno ze showbyznysu, aby se mohl alespoň na chvíli ve školních lavicích věnovat něčemu jinému než herectví: „*Od svých osmi let jsem se nezastavil (...) chtěl jsem studovat školu, cestovat a dát si trochu pauzu.*“^{44,45} Je tedy známou osobností, která ve škole studovala, ale nikoliv absolventem, který se díky studiu na této škole prosadil. Osobnost, která se prostřednictvím Columbia University stala herečkou, je Amanda Peet⁴⁶. Ta zde ale vystudovala obor historie. Herectví si ve škole vyzkoušela v rámci volitelné lekce u Uty Hageny a nadchlo ji natolik, že se mu začala profesionálně věnovat. Tento obor však nikdy nestudovala.

Tvrzení, že kvalita výuky natolik klesla, že škola již není schopna vytvořit herecké absolventy, kteří by významně uspěli a mohli se zapsat mezi předchůdce na univerzitní zed', je samozřejmě

⁴³ Johnatan Weiss (nar. 1981) dětská herecká hvězda. Znáám je především ze seriálů.

⁴⁴ „*I'd been going nonstop since I was 8-years-old (...) I wanted to go to school, to travel and have a bit of break.*“

⁴⁵ AUTOR NEUVEDEN. Jonathan Taylor Thomas Opens Up About Why He Walked Away From Fame. *The Huffington Post*. (online). [Cit. 2013-3-22]. Dostupné z: http://www.huffingtonpost.com/2013/03/22/jonathan-taylor-thomas-fame_n_2933729.html.

⁴⁶ Amanda Peet (nar. 1972) je americká herečka. Byla pro svůj mimořádný půvab obsazována především do romantických komedií. Například hrála po boku Jacka Nicholsona v *Something's Gotta Give*. V akčních komediích ztělesňovala často osudové ženy. Například v kultovním filmu *The Whole Nine Yards*, kde byla partnerkou Bruce Willise.

naivní a nesmyslné. Na tomto místě považuji za důležité zmínit, že jsem za celou dobu kontaktu se sledovaným ročníkem nezaznamenala od studentů jedinou reklamaci na systém či styl výuky. Ba naopak. Studenti si velice váží možnosti být součástí prestižní školy a ze všech sil se snaží naplnit její program, který považují za více než plnohodnotný.

Zatímco dříve se o absolventy Columbia University prali agenti, castingoví režiséři i studia, dnes se musí prát sami herci, aby se jmenovanými vůbec dostali šanci jednat o svém zastoupení, které by mohlo vést k možnému získání herecké práce. Potencionálních uchazečů o každou roli je obrovské množství a absolvování prestižní školy již nemá při obsazování takovou váhu.

Většinu agentů bohužel ani nezajímá, co absolvent po škole skutečně umí. Je to logické, podíváme-li se na danou problematiku ze dvou úhlů pohledu:

- 1. Poptávka.** Produkci, které by pracovaly pouze s hereckou virtuozitou, rozvíjely herce, a proto si žádaly především prestižně vychované profesionály, je mizivě málo. Spadají spíše do sféry alternativních, a proto často málo placených a okrajových projektů.
- 2. Finanční profit.** Agenti svým svěřencům zprostředkovávají v rámci osobního rozvoje velkou škálu placených kurzů, z nichž mají sami podíl na zisku. Hotový absolvent, který již do svého studia investoval nemalou částku, zpravidla nebývá schopen dalších výdajů. Navíc vzdělání již má.

K této problematice se vrátím později. Nyní shrnu hlavní tezi, která je k zodpovězení otázky celé kapitoly zásadní. Absolvent prestižní školy má punc profesionálního herce, který by měl umět

vše. Tak je chápán. Jeho skutečné uplatnění je však v americkém kontextu v zásadě nízké.

Je DAMU prestižní školou?

I v České republice jsme se po revoluci kvůli vzniku mnoha soukromých hereckých škol a rovněž v důsledku otevření prostoru pro „herce z ulice“ dostali do mnohem většího tlaku při hledání práce. Úspěšnost absolventů DAMU je však stále vysoká. DAMU představuje skutečný kredit. To mimo jiné dokládají i slova Lenky Daňkové, ceněné agentky, která zastupuje pouze několik herců, avšak z různých škol. Ta podotkla, že při sjednávání podmínek smlouvy za své svěřence, je vždy snazší domluvit lepší podmínky pro herce z DAMU než z jakékoliv jiné školy. *„Absolvent DAMU, který již při studiu načerpal herecké zkušenosti mimo školu, má lepší vyjednávací pozici, než ostatní absolventi z jiných škol. Samozřejmě při samotném obsazení hraje roli mnoho faktorů jako je typ, talent apod. Ale pokud jde přímo o sjednávání podmínek, pak se to dá přirovnat k pozici herce z Národního divadla a herce z divadla oblastního. DAMU má zkrátka punc.“*⁴⁷

Čeští herci se často odvolávají na skvělé podmínky, které údajně mají herci v USA. Ve světle výše uvedených informací je třeba zvážit a přehodnotit některá fakta. DAMU, na které se navíc studenti vzdělávají zdarma v rámci veřejného školství, je v našich poměrech skutečnou značkou s dlouhou a úspěšnou tradicí, kterou tato škola stále reálně reprezentuje. Zájem režisérů, divadel, televizí i filmařů se zpravidla nejprve upíná ke stávajícím ročníkům na akademii a až poté jinam. Studenti DAMU tak bývají v hledáčku první.

⁴⁷ Sděleno v soukromém rozhovoru (26. února 2016) pro účely této disertační práce.

Pokud se v našem kraji koná konkurz na roli, jen zřídka se stane, že by o něm nějaký student DAMU, zvláště je-li v absolventském ročníku, nevěděl. Možnost zúčastnit se je téměř automatická. Sami tvůrci chtějí ve většině případů absolventa DAMU alespoň poznat a velmi často přichází s nabídkou konkurzu sami. Většina kreativních producentů⁴⁸ má podrobný přehled o tom, kdo na DAMU studuje herectví a především činohru. Taková situace ovšem pro amerického studenta s tvrdě zaplaceným prestižním vzděláním neplatí.

Vysoké mínění o DAMU dokládá i zájem samotných uchazečů. To je signifikantní především u absolventů konzervatoří či studentů jiných, zejména vyšších odborných hereckých škol, kteří se každoročně, i přes dosažené komplexní a adekvátní vzdělání, pokoušejí o přijetí na DAMU. Ačkoliv již mají potřebné vzdělání k výkonu profese, nepocházejí ze školy, kterou měli zájem vystudovat. Věří, že lepší pracovní uplatnění získají studiem na DAMU.

Jedním z důvodů, proč je značka DAMU tak stálá a poskytuje tím svým studentům nejlepší možné startovní podmínky k získání práce, je fakt, že vedle herců vychovává DAMU i budoucí režiséry, dramaturgy, scénografy apod. Tito profesionálové se, pokud později k realizaci svých projektů potřebují nové herecké talenty, vracejí na půdu DAMU, kde si ze stávajících studentů zpravidla vyberou.

Na základě výše uvedeného lze říci, že DAMU je v našich podmínkách prestižní školou a poskytuje svým absolventům vynikající startovní podmínky pro uplatnění na trhu práce.

⁴⁸ „Kreativní producent/*Creative producer*“ – termín užívaný v televizním provozu pro „osoby, které přímo řídí vznik daného díla z hlediska kreativy“. Často je i autorem námětu. Zpravidla se rekrutuje z osob, které znají na základě vlastní zkušenosti všechny části vývoje i výroby a projeví v nich jistou úspěšnost. Jde především o osoby výrazně schopné napsat scénář, zrežirovat daný kus a často i provést předstíhání díla.

Přímé srovnání rozdílných podmínek absolventů Columbia University a DAMU není objektivní. Lze ale přiblížit souvislosti z obou stran. K pochopení celého kontextu je zapotřebí prozkoumat ještě dva již výše zmíněné body, které můžeme nazývat základními podmínkami pro herectví ve startovním smyslu, a jež většina amerických absolventů hereckých škol musí splnit – organizování se v odborech a získání zastoupení agenta či lépe agentů.

Odbory

Členství v hereckých odborech je první věc, kterou absolvent herectví v Americe musí udělat, aby se dostal do koloběhu konkurzů, v nichž může nalézt svou budoucí práci. Bez toho ho žádný agent nebude brát vážně. K tomuto pracovnímu postupu se uchazeč dostane vystudováním herecké školy, absolvováním některého z licencovaných hereckých programů, případně účinkováním v profesionální divadelní či audiovizuální produkci včetně internetu.

Prvním krokem je tedy být organizován v odborech, pokud možno na základě vlastní praxe a školy. V České republice máme jedinou hereckou odborovou organizaci známou jako Herecká asociace⁴⁹. Ta působí především osvětově a jako jakýsi pomocný nástroj měst a Ministerstva kultury. Herecká asociace jim napomáhá orientovat se v dané problematice.

Američtí herci mají na výběr z velkého množství různých odborových organizací (např. SAG – AFTRA⁵⁰). Jednotlivé organizace jsou různě silné a velké. Jejich vliv se mění v závislosti na tom, s kým mají uzavřené smlouvy a kdo je momentálně v kurzu. Boj o pravidelně pracujícího herce, který nemá nouzi o práci a je v

⁴⁹ Herecká asociace. Senovážné nám. 978/23, Praha. Dostupné z: <http://www.hereckaasociace.cz>.

⁵⁰ Více informací dostupné z: <http://www.sagaftra.org>.

odborech, je tudíž obrovský. Odborům nejde jen o příjem z poplatků, ale především o zmíněný vliv.

Přemlouvání jednotlivých členů ke změně odborů je chápáno negativně. Při odhalení takových pokusů vzniká aféra, která má negativní vliv především na herce⁵¹. Oni jsou ti, jejichž jména veřejnost zná, a proto se na takových případech snadno staví kauza, která stane na titulcích médií. Na druhou stranu je třeba objektivně přiznat, že jde velmi často pouze o dobře připravenou situaci z hlediska PR odborů, která jim přinese další možnosti.

Vliv amerických odborových organizací je obrovský. Spočívá především v tom, že herec se bez jištění některé z nich nedostane na zajímavý casting nebo k agentovi či ke kvalitní roli obecně.

Oproti tomu je stav u nás o mnoho jiný. Především je naprosto dobrovolný. Pro konkurz, casting či účinkování v jakémkoliv médiu nebo uměleckém díle není podmínkou být členem Herecké asociace. Naši umělci, včetně čerstvých absolventů, nemusí být zastupováni. Herecká asociace je zde pouze pro zaměstnané herce. Naše legislativa neumožňuje rozšířit její působnost i na herce na volné noze, kteří jsou osobami samostatně výdělečně činnými.

Herecká asociace podniká významné snahy vedoucí ke zlepšení podmínek k herectví pro všechny herce. Sama se ale potýká především s nedostatkem podpory z vlastních řad. Svědčí o tom i prohlášení prezidenta herecké asociace Jiřího Hromady z 16. října 2011. *„Nesdílím pocity některých z vás, že Herecká asociace je asociace k ničemu, že nic nedělá. Je to platforma, jejímž posláním je zejména ,...ochrana a prosazování profesních práv a zájmů členů v oblasti pracovněprávní a sociální, práv v oblasti užití jejich*

⁵¹ Jako příklad můžeme uvést pokus o přetažení seriálových herců, který prosákl až k nám: LBZ. Herecké odbory si vybraly špatný čas na hádku. *Týden.cz* (online) Praha: Médea. [Cit. 2008-3-30]. Dostupné z: http://www.tyden.cz/rubriky/media/herecke-odbory-si-vybraly-spatny-cas-na-hadku_51588.html?showTab=nejtenejsi-7.

uměleckých výkonů a ochrana jevištního dramatického umění jako jednoho ze základních atributů národního kulturního dědictví.⁵²

Běžný americký herec sdílí obdobné pocity, jaké jsou naznačeny ve výše zmíněném vyjádření, ale tajně a mimo oficiální záznam. Myslí si, že herecká asociace a odbory nic zásadního nedělají, často jsou i kontraproduktivní vůči tvorbě i umělcům a od herců pouze vybírají poplatky. Jenže sami umělci vzápětí okamžitě dodávají, že tyto organizace mají tak rozsáhlý vliv, že je nemyslitelné s nimi nespolupracovat, pokud chce herec vykonávat svou profesi. Proto se k nim také jednotně veřejně hlásí.

Kulturní a celospolečenský kontext včetně historie a tradice jsou samozřejmě zásadní. Je třeba si uvědomit, že množství odborů a asociací existuje v Americe v každém oboru včetně jeřábníků či pomocných prací. Tyto organizace mají přímý vliv na podmínky k práci. Své členy chrání. Z toho důvodu se chce většina zaměstnanců stát členem adekvátní organizace. Členství je prioritou amerického občana i všech ostatních, kteří se snaží v dané profesi uplatnit. Nikdo nechce zůstat bez záštity. Taková volba by totiž znamenala mizivé šance na získání jakékoliv práce.

K možnosti profesionálního vykonávání herecké práce potřebuje být herec v americkém prostředí asociován. Právě uvedená podmínka je zde zpravidla pro všechny, bez ohledu na to, mají-li za sebou profesionální vzdělání či nikoliv. Tato činnost není, navzdory tomu, co se tvrdí, dobrovolná, neboť je základním předpokladem možnosti ucházet se o práci, i když je herec absolventem prestižní herecké školy. Ani tehdy by neměl zůstat na své profesionální dráze neasociován, neorganizován kdesi v meziprostoru. Oproti tomu může český herec zůstat zcela na volné noze. Příslušnost k odborům

⁵² Veřejné prohlášení Jiřího Hromady v reakci na jeho zvolení do pozice prezidenta Herecké asociace 16. října 2011. Dostupné z: <http://www.hereckaasociace.cz/clenstvi/>.

nemá na jeho pracovní možnosti žádný vliv.

Agent

Druhou podmínkou k úspěšnému vykonávání herecké profese v Americe, je mít jednoho či více agentů. I když jak říká sarkasticky superagent Tony Martinez: „*Agenti mají takové malé špinavé tajemství, o kterém nechtějí, abyste se dozvěděli. My vás potřebujeme stejně, jako vy potřebujete nás. Přemýšlejte o tom. Pokud by všichni agenti v LA náhle zmizeli, herci by si práci domluvili přímo, manažeři a právníci by dojednaly smlouvy, a život by šel dál.*“^{53,54}

V České republice fungují agenti spíše jako sekretářky. Vedou dané osobnosti diář, domlouvají honoráře a termíny, synchronizují množství nabídek tak, aby finální výsledek fungoval. Z této činnosti si berou část peněz (obvykle 20–30 %).⁵⁵ Jejich příjem je tedy procentuálně závislý na zakázkách daného umělce, které ale zpravidla agent sám nesehnal.

Agenti v Americe fungují jako skuteční zprostředkovatelé práce. Už ze samotného pojmu *to get representation*, čili získat zastoupení od agenta, tušíme, že se jedná (v porovnání českého a amerického agenta) o dvě rozdílné náplně práce. Rovněž jde o dva naprosto rozdílné vlivy na podmínky herecké profese.

Zatímco český agent dohlíží na to, aby se práce včas uskutečnila a umělec za ni získal adekvátní honorář, americký agent aktivně vyhledává pro svého klienta možnosti práce, snaží se ho prostřednictvím koučů a workshopů rozvíjet a nacházet mu nové

⁵³ „*There's a dirty little secret that agents don't want you to know. We need you as much as you need us. Think about it. If all the agents in LA were to suddenly vanish, actors would go right on working. Managers and lawyers would step up, negotiate the deals and life would go on.*“

⁵⁴ MARTINEZ, Tony. *An Agent Tells All*. United States of America, California: HIT TEAM Publishing 2005:15. ISBN 978-0976143307.

⁵⁵ Informace jsou aktuální a pochází z více zdrojů (herci i agenti). Zjištěné jsem dále pro ověření konzultovala s agentkou Lenkou Daňkovou.

příležitosti. Teprve z toho, co skutečně sežene, získá zpravidla 10 %.

Pokud je herec v Americe čerstvým absolventem, není pro něj vůbec snadné se ke slušnému agentovi dostat byť jen na schůzku. Představa okamžitého přijetí pod agentská křídla, jak tomu bývalo u absolventů prestižních hereckých škol dříve, je dnes lichá.

Absolvent ze sledovaného ročníku z Columbia University, Kevin Johnston, poskytl na základě svých zkušeností příklad, který můžeme považovat za modelový, neboť jej v obdobné verzi zažili i ostatní absolventi. Po úspěšném absolvování Columbia University se Johnston snažil o setkání s prestižním agentem, kvůli kterému třikrát přelétal z New Yorku do Los Angeles a zpět. První dvě schůzky agent chvíli před začátkem zrušil prostřednictvím smszprávy. Potřetí se s Johnstonem skutečně sešel. Zatímco se ho čerstvý absolvent herectví snažil zaujmout, vyřizoval si agent své hovory a emaily a Johnstonovi věnoval jen malou pozornost. Nakonec jeho prezentaci utnul s tím, že bude-li na sobě ochoten pracovat, to znamená navštěvovat a platit agentem doporučené workshopy na osobní rozvoj, dá mu možnost uplatnění v druhořadém seriálu v jednodenním obsazení, rovnajícimu se lepšímu komparzu. To bylo jediné, co mu mohl momentálně nabídnout. Doporučil mu, že pokud se chce zviditelnit, může mu dále zprostředkovat konkurz na účastníka reality show. A za tuto schůzku si agent vyžádal honorář.

Upozorněme, že se jednalo o prestižního agenta, ke kterému se chce dostat mnoho herců. Obdobné situace zažili postupně všichni ze sledovaného ročníku. Výsledek v sobě nese nečekanou dávku rozčarování. Renomovaní agenti o čerstvé absolventy z prestižních škol vesměs nemají zájem.

Spočítáme-li, že za studium na prestižní Columbia University

platí studenti 40 000–48 000 USD ročně (dle požadavků vedení) a ještě minimální náklady na život v New Yorku, což podle studentů činí průměrných 70 000 USD ročně, je to i na americké poměry obrovská částka. Každý z nich, vyjma těch s velmi bohatými rodiči, končí studium se statisícovými dluhy. Samozřejmě existují sociální a další stipendia. Ta dokáží částku snížit až na 40 000 USD za celé studium. Na stipendium však nedosáhne každý.

Dva roky po absolutoriu je úspěšnost osmnácti absolventů jedné z nejprestižnějších škol rovna nule. Jediné, čím se mohou chlubit, je to, že šest z nich natočilo celostátní reklamu. Deset z nich už má zastoupení stálého agenta.⁵⁶ Většina z nich již byla nucena přijmout jinou práci než je herectví, aby mohla začít splácet své dluhy za studium.

Podarí-li se absolventovi získat agenta, znamená to, že ho bude nejspíše platit měsíčně a nikoliv z provizí.⁵⁷ Rovněž to znamená, že ho onen agent s největší pravděpodobností pošle na další herecké kurzy. To i přesto, že absolvoval školu či dokonce školy (je tedy profesionálně vyučeným hercem s tou nejlepší přípravou). A hlavně, že ho bude formovat bez ohledu na hercovu představu a třeba i skutečné možnosti.⁵⁸

Pro absolventa je tedy nesmírně důležitá už sama skutečnost, k jakému agentovi se snaží dostat, aby neskončil místo u vytouženého divadla v reklamě. V americkém prostředí je dobrý agent naprosto zásadní předpoklad k herecké práci. Nejčastějším příkladem, který mi sledovaní absolventi sdělovali, byl tento: jde-li o vytrvalého absolventa, který má dostatečné finanční zázemí, jako

⁵⁶ Data získána v soukromém rozhovoru od absolventa Kevina Johnstona, nezávisle potvrzeno absolventkou stejného ročníku Mariannou Caldwell.

⁵⁷ Tento postup není v USA tak úplně legální. Daný herec by mohl tyto požadavky na předchozí platby nahlásit odborům a agent by zato mohl přijít i o svou licenci. Jenže praxe je jiná. Začínající herec samozřejmě rád zaplatí za schůzku s agentem i měsíční paušál za získané zastupování.

⁵⁸ Dotazovaní absolventi shodně vypovídali, že největší obavy nemají z toho, že se jim nepodaří získat agenta, ale že se dostanou do rukou někomu, kdo jim nepomůže k rolím, které chtějí získat.

například Mariana Caldwell, získá agenta, který je jediný oprávněný za absolventa jednat. V takové situaci obvykle herec zaškrtně v úvodním dotazníku políčko „beru vše“ a stane se tak vynikajícím materiálem, s nímž agent může nakládat libovolně.

Shrňme tedy řečené. Po absolvování školy jste v odborech, kterým platíte poplatky. Získali jste agenta, kterému platíte zpravidla neoficiálně měsíční paušál. Jenže tato skutečnost vám nezaručuje možnost dostat se na řádný casting či dokonce pracovat.

Agent, nebo spíše jeho lidé, naučí takového absolventa, jak udělat tzv. *show real*⁵⁹ a nechají ho profesionálně přefotit.⁶⁰ V České republice je běžné věnovat se divadlu, seriálům, filmu, rozhlasu a dalším uměleckým aktivitám současně. Pokud se herec chce v Americe věnovat více odvětvím zároveň, měl by mít několik úzce specializovaných agentů, kteří ho přimějí natočit adekvátní, ale rozdílné *show realy*.

Show realem agent prezentuje herce u castingové agentury. U ní dostane herec, po zásadním přemlouvání ze strany agenta, šanci přijít se představit, aby mohl být zapsán do agenturní databáze. Tento krok však nezaručuje pracovní obsazení. Dokonce ani pozvání na casting.

V Americe se jednotlivé castingové agentury zaměřují převážně na jeden obor a zajišťují obsazení buď do reklam, seriálů, filmů, či jiných projektů. Výše popsané kolečko se *show realem* tak musí agent za herce vykonat hned několikrát.

Dalším krokem je objednávka od castingového režiséra daného projektu na konkrétní vizuální typ herce. Poté, co přijde od

⁵⁹ „*Show real*“ – krátký film reklamního charakteru, který má zájemci stručně představit daného herce a jeho schopnosti.

⁶⁰ Obě tyto služby jsou placené. Cena se určuje v závislosti na kvalitě a osobnostech, fotografa a produkčního týmu, kteří *showreal* a fotky zpracovávají. Tito autoři, jsou samozřejmě z agentovy stáje, tudíž přinesete-li si již vlastní zpracované materiály, jste ve většině případů stejně nucen nechat si je udělat znovu těmi, které schvaluje váš nový agent.

castingového režiséra poptávka po daném typu, dá castingová společnost vědět agentovi. Ten zavolá svému svěřenci. Podle výpovědí sledovaných absolventů i profesionálních herců však může nastat i jiná situace. Objeví-li se talent, který by mohl vyletět nahoru, přidá se k němu pár pomocných rukou. Stonásobně více bude ale těch, kteří se budou na jeho úkor snažit prosadit vlastní svěřence. Herec musí být při každém výběru především ostražitý, protože hráčům ovlivňujícím jeho kariéru do karet nevidí. Proto je výběr agenta naprosto zásadní věc. Pokud je agent silný, dokáže svého svěřence od většiny nežádoucích faktorů ochránit.

Absolventi ze sledovaného ročníku shodně vypovídali o poněkud rozpačitém pocitu, který z prvních setkání s agenty měli. Podle jejich slov se vlivem obrovské konkurence z uchazečů o hereckou práci staly snadné kořisti, na nichž je možné vystavět velmi slušný byznys. A to bez ohledu na to, jestli jim agent nějakou práci skutečně sežene či nikoliv.

Zájem mezi hereckými uchazeči o dobré agenty je obrovský. Je to skutečný konkurenční boj. Dobří agenti totiž herce dokáží formovat do předem domluveného směru a získávat pro něj pracovní pobídky, jimiž ho cíleně profesně rozšiřují a dávají mu možnost rozvíjet se a ukázat, co v něm je.

Castingový režisér

Castingový režisér je pro herce další naprosto zásadní osobou. Z velké části rozhoduje o tom, zda herec dostane příležitost zúčastnit se castingu. Až poté posuzuje to, jestli daného herce doporučí dále či nikoliv. Obě zmíněná rozhodnutí jsou vždy subjektivní.

Podle castingového režiséra Marka Fincannona⁶¹ je druhořadé, jakou školu herec vystudoval. Tento fakt je důležitý spíše pro agenty. Diplom z prestižní školy pro ně znamená pouze doplňující informaci do doporučení. Pro castingového režiséra jsou k pozvání na casting důležitější spíše předchozí televizní a filmové zkušenosti než školy jako takové. Školy jsou dobrým doplňkem v životopisu v pestré konkurenci. Podstatnější je být hledaným hereckým typem. Například Fincannon často zve především takové herce, kteří splňují vše požadované a mají navíc něco, čím mohou dále zaujmout. Agenti si málokdy dovolí doporučit dál někoho bez hereckých zkušeností pouze s vysvědčením, byť i z prestižní školy. Takovým doporučením dává agent všanc vlastní kredit.

Stane-li se, že agent dokáže umístit herce na casting, nastává další kolečko. První rozhodující slovo má castingová společnost, která určí to, kterého z účastníků bude prezentovat dále, a komu bude šance postupu na další metu odepřena. Ty úspěšné představí castingový režisér asistentovi obsazovatele⁶². (V České republice zpravidla asistentovi režie.) Ten teprve po osobním zvážení předává obsazovateli⁶³ svůj vlastní předvýběr. Zpravidla zahrnuje už jen několik málo osob.

V prvním kole výběru rozhoduje castingový režisér. O jednu roli se ucházejí stovky až tisíce herců. Toto kolo se může libovolně opakovat. Celkový počet uchazečů v rámci castingu je neomezený. Výsledkem těchto počátečních kol je výběr zpravidla 10–20 vytipovaných účastníků, jejichž záznamy jsou castingovou režií předány asistentovi obsazovatele.

⁶¹ Mark Fincannon (nar. 1958) je americký castingový režisér. Obsazoval mnoho projektů. Jedním z nich byl i seriál *Devious Maids* (2013), o kterém budu detailněji mluvit v dalších kapitolách.

⁶² „Asistent obsazovatele“ – termín, který zde označuje „zástupce obsazovatele“.

⁶³ „Obsazovatel“ – termín, který zde budu používat i nadále. Označuje „všechny osoby, které mohou do obsazování mluvit a mají vliv na výsledné obsazení“. Zpravidla jde o širší vedení dané společnosti, kreativní i výkonné producenty, PR specialisty a mnohé další profese.

Asistent obsazovatele vidí herce pouze ze záznamu. Následná eliminace účastníků je nyní v jeho rukou. Seznam obvykle zúží na vlastní výběr 5–10 účastníků. K nim často přidává své osobní tipy či herce, které prolobovali agenti. Všechny zmíněné pak castingová režie pozve k osobnímu setkání na *call back*⁶⁴.

Při *call backu* zpravidla rozhoduje asistent obsazovatele. Ten ale nemusí být fyzicky přítomen. Svá rozhodnutí může učinit na základě záznamu od castingového režiséra. Výsledkem *call backu* je předvýběr dvou až pěti uchazečů. Asistent obsazovatele jejich záznam prezentuje producentům a dalším tvůrcům. Tedy všem zodpovědným osobám na pozici obsazovatele.

Tyto osoby se o finálním výběru rozhodnou ze záznamu, nebo si vybrané uchazeče pozvou na poslední kolo castingu. To se zpravidla koná přímo v prostorách daného projektu. Pořádání castingu ovlivňují dva faktory. Prvním je možnost vyzkoušet si schopnosti uchazeče. Druhým, a často mnohem zásadnějším, je nutnost vykázat pořádání tohoto nejužšího kola v rozpočtu, neboť přidělené finance je třeba utratit. Jednotlivá kola nelze jednoduše zrušit. Za vším stojí složité a obsáhlé pracovní postupy, u nichž je každý krok potřeba dodržet a také vykázat.

Mezi obsazovanými a obsazovateli byla v průběhu let vytvořena velmi tlustá a vysoká zeď. Režisér již často není tím, kdo herce na danou roli vybírá. Většina režisérů a producentů se bohužel neorientuje v tom, jací herci jsou momentálně na trhu práce k mání. Vybírají pouze z kandidátů, kteří prošli sítí až k nim. Setkávají se především s konformisty, kteří vyjdou s každým a dokázali si předcházet lidi na všech předešlých postech. Řečené dokládá

⁶⁴ „*Call back*“ – termín označující „úzké kolo konkurzního řízení“.

například otevřený rozhovor⁶⁵ herce Roberta Pattinsona, který se v něm pohoršuje právě nad nutností konformismu ve většině procesů tvorby. Vysvětluje v něm, že i způsob, jakým má mluvit o svém přístupu k roli, kterou hraje, je předmětem schvalovacího procesu, jehož výsledkem je nacvičený konsenzus.

Americký herec by dnes měl působit především energicky, zdravě a solventně. Dalšími žádanými vlastnostmi jsou konformismus, loajalita a vysoké nasazení. Tyto znaky jsou souhrnem atributů typického uchazeče o hereckou práci. Tyto požadavky pochází teprve z nedávné minulosti, což potvrzuje i velmi znepokojující výrok Roberta Pattinsona⁶⁶: „(...) *Myslím, že naše pracovní prostředí se hodně změnilo. Pamatuji si lidi, jako byl třeba Colin Farrel a jemu podobné. Hádám, že doba, kdy byl hodně divoký, byla tak zhruba před sedmi nebo osmi lety. Dnes nelze ani pomyslet na to, že by si něco takového kdokoliv mohl dovolit. Pokud to uděláte, prostě vás nezaměstnají. Nikde. Všichni z vás chtějí mít konformistu! To je hrozně chabé!*“^{67, 68}

O těchto podmínkách se ani v Americe běžně nehovoří, ale jsou nepsaným předpokladem. Nikdo nechce pracovat s rizikovou osobou. Proto se herci v každém ze zmíněných castingových kol snaží energicky přesvědčit přítomné, že jsou zdraví oni i jejich rodiče, že se jim daří fantasticky a mají zaplacený nájem. Patří to k všeobecnému bontonu. Pro Čecha je to přinejmenším překvapivé.

V této souvislosti se hodí připomenout oblíbenou hereckou

⁶⁵ AUTOR NEUVEDEN. Robert Pattinson: Everyone wants you to be so vanilla. *The Talks*. (online) [Cit. 2015-9-16]. Dostupné z: <http://the-talks.com/interview/robert-pattinson/>.

⁶⁶ Robert Pattinson (1986) je dnes jedním z nejvyhledávanějších hollywoodských herců. Známy je především z filmu *Harry Potter and the Goblet of Fire* a filmové série *Twilight*.

⁶⁷ „*I think the landscape has changed so much. I remember even people like Colin Farrel and stuff. I guess when he was super wild, that was only seven years ago, eight years ago, but don't even think you're allowed to be like that anymore. If you do that now, you just don't get employed. At all. Everyone wants you to be so vanilla! It's so lame!*“

⁶⁸ Ibid

historku z osmdesátých let.⁶⁹ Mladičký Nicolas Cage⁷⁰ už se nemohl dívat na svého delikventního kamaráda Johnnyho Deppa⁷¹, jak se ubíjí v práci operátora v telemarketingu. Obvykle totiž Johnnymu nezbylo ani na nejskromnější jídlo, a proto chodil krást do franchisingového obchodu bagety. Cage mu nabídl, že ho vezme s sebou na casting na malou roli do filmu. Režisér Wes Craven⁷² nechtěl nezkušenému třesoucímu se mladému muži roli dát, označil ho za nanejvýš možné riskantní obsazení. Ale režisérova dcera si doma jako jedinou fotografii vybrala právě tu Johnnyho Deppa a nazvala ho „snovým“. Díky tomu získal Johnny Depp svou první roli ve filmu *Nightmare on Elm Street* (1984). Bez vzdělání, předchozích zkušeností, hereckých odborů či agentů, s nálepkou nespolehlivého vyvrhele. A bez touhy stát se hercem.

Výše řečené nám ukazuje, že se skutečně některé věci vlivem hereckých asociací, odborů a posílením pozice agenta, za posledních třicet let zásadně změnily. Nejde jen o veselou historku o hereckých začátcích Johnnyho Deppa. Jde o mnohem větší zástup herců, kteří se na americké výsluní ve stejné době dostali tímto způsobem. Namátkou: Jim Carrey, Tom Cruise, Meg Ryan, Cameron Diaz, Brad Pitt, Eddie Murphy a mnozí další. Byla to doba, která nacházela své talenty na ulici. Něco takového patří dnes k fantazii, která se stát může, ale její pravděpodobnost je v takto nastaveném systému mizivá.

⁶⁹ Biography Channel: Johnny Depp. Vyrobeno Prometheus Entertainment ve spolupráci s Fox Television Studios a A&E Network, 2006.

⁷⁰ Nicolas Cage (nar. 1964) je mnohonásobně oceňovaným hercem, držitelem Oscara za *Leaving Las Vegas* (1995).

⁷¹ Johnny Depp (nar. 1963) Miláčkem publika se stal už v seriálu *Jump Street 21* (1987). Dnes je jedním z nejvýraznějších herců současnosti. K postavám, které vytvořil, se ještě v dalších kapitolách vrátím.

⁷² Wes Craven (nar. 1939) je režisér hororů: *Scream* 1–4 (1996, 1997, 2000, 2011) či *A Nightmare on Elm Street* (1984).

Veřejné castingy

Výše popsaná castingová praxe funguje především pro profesionální herce. Vedle ní existují ještě veřejné castingy, které mívají dovětek „bez záruky“. Oznámení o jejich konání nalezne každý zájemce v příslušném periodiku, inzerci a na určených internetových stránkách. Castingoví režiséři tak hledají vhodný typ herce. Příkladem jsou castingy určené na obsazování dětských rolí, reklam, hledání lepších komparzistů s konkrétní viditelnou anomálií (barva pleti, extrémní tělesná hmotnost, barva či styl účesu, tetování a další) či specifických dovedností (jakými jsou akrobacie, posazení hlasu, kouzlení a další).

Uchazeč veřejného castingu nemusí mít patřičné vzdělání, předchozí zkušenosti s hraním či agenta. Na takový casting se může dostavit prakticky kdokoliv, a proto se jich účastní tisíce uchazečů.

Veřejné castingy v Americe mívají mnoho kol. V prvním kole probíhá zápis osobních údajů a okamžitá selekce nevhodných uchazečů. Na veřejné castingy se totiž často přijdou zaregistrovat i lidé, kteří hledanému typu vůbec neodpovídají. Další kola mají velmi podobný průběh, jako je tomu u oficiálních uzavřených castingů.

Z hlediska této studie je podstatné si všimnout toho, jaké šance má v Americe na veřejných castingech absolvent prestižní školy. Možnost zúčastnit se této příležitosti je dána všem. Pokud absolvent odpovídá hledanému typu, postupuje díky svému diplomu zpravidla vždy až do nejužšího kola výběru. Přestože se jedná o veřejný casting, kde náležité herecké vzdělání není podmínkou k účasti, absolutorium z prestižní školy má zásadní vliv na postup uchazeče do nejužšího předvýběru. Čerství absolventi ze sledovaného ročníku na Columbia University ale o tento způsob ucházení se o práci neměli zájem. Nebyl pro ně dostatečně prestižní. Chápou ho spíše

jako podřadné podbízení.⁷³ Na takový postoj mají absolventi prestižních škol jistě právo, ale zároveň tak v konkurenčním boji dávají šanci nevzdělaným uchazečům.

Meg Ryan: hvězda z veřejných castingů

Cestou veřejných castingů si prošla například herečka Meg Ryan⁷⁴. V New Yorku studovala novinářinu a ve volném čase začala chodit na castingy pro komparz a reklamu. Její herecké zkušenosti pocházely pouze z dramatického kroužku na střední škole. Díky veřejným konkurzům natočila spoustu filmů, seriálů a reklam v komparzních rolích. Poté přišly větší role v reklamách (například na *Burger King* či zubní pastu *AIM*).

Říká se, že první skutečnou filmovou roli (*Debby Blake*, drama *Rich and famous*, 1981), jí zprostředkovala vlastní matka. Ryan se ale vzápětí ukázala i v seriálech (například *One of the Boys*, 1982). Zásadní pro její další kariéru byly filmy (zejména *Top Gun*, 1986). Ty jí otevřely cestu do hlavních rolí natolik, že v devadesátých letech točila jeden film za druhým.

Dnes již oceňovaná herečka dosáhla pracovních úspěchů bez hereckého vzdělání právě prostřednictvím veřejných castingů. Z komparzních rolí až na hollywoodské plátno se propracovala doslova od píky. Na veřejných castingech sice čekají tisíce uchazečů, kteří zde bojují často jen o malé role, ale podle příběhů některých herců, a Ryan je toho zářným příkladem, má účast na nich smysl.

⁷³ Tento postoj nezávisle na sobě vyjádřili čtyři absolventi ze sledovaného ročníku: Josue Gutierrez, Marianna Caldwell, Kevin Johnston, Matthew Dunivan.

⁷⁴Více viz FULLER, Gary J. *Meg Ryan Story: The Life and Career of the Princess of Romantic Film*. Ridgewood PR, Collectors edition, 2002. ISBN 978-0963614674.

Jiné cesty

Vedle oficiálních a veřejných castingů existují ještě jiné způsoby, jak získat hereckou práci. Především je to predestinace, tedy skutečnost, že se herec narodí významnému obsazovateli.

Další způsob je udržování úzkých kontaktů s obsazovateli, především prostřednictvím osobních vztahů. Z tohoto hlediska je nejpraktičtější vdát se za věhlasného režiséra nebo významného herce v pozici producenta. Tehdy je ze sledovaného hlediska nejefektivnější, když tyto dvojice vytvoří tvůrčí tandem.

V tomto způsobu získávání profesionální práce nevidím žádný zásadní rozdíl mezi Českou republikou a Amerikou, ani mezi jinými povoláními a herectvím. Nebudu se mu tedy dále věnovat a přenechám toto téma jiným.

Ze sledovaného hlediska existuje ještě jeden podstatný způsob získání herecké práce. Je jím vytvoření vlastního projektu. Agenty, castingové režiséry a obsazovatele pak lze na vlastní produkci pozvat. I tato volba však vyžaduje obrovské finanční i jiné zázemí. V Americe jsou základní rozpočty takových projektů nesrovnatelně vyšší než základní rozpočty u nás.

Obrácená situace nastane tehdy, když se z herce stane skutečná hollywoodská hvězda. Ta naopak musí zájem agentů odhánět. Ambicí takových hvězd, ale i nutným předpokladem dalšího hereckého působení, je vystavět si vlastní tým. V něm jsou jeho členové rozděleni na ty, kteří se starají o provozní záležitosti (maskérka, stylista, právník aj.) a ty, kteří aktivně vyhledávají příležitosti a další možnosti hereckého rozvoje prostřednictvím rolí (agenti, scénáristé aj.).

Ze srovnání startovních podmínek v České republice a v Americe tedy vyplývá následující. Americký student herectví musí

za možnost studia uhradit značnou sumu peněz. Po absolutoriu ho čeká konkurenční boj o agenta, který mu má domluvit možnost ucházet se o práci prostřednictvím castingu.

V České republice student herectví dostává možnost výběru toho, zda zvolí studium placené (na soukromé škole) či neplacené (na státní škole). Obsazovatelé a castingoví režiséři tyto studenty zpravidla sami vyhledávají v dané instituci, aby je mohli dále prezentovat či jim nabídnout práci.

Pokud je americký absolvent úspěšný, jsou jeho možnosti a nabídky mnohonásobně větší než u nás. Jsou pestřejší, mnohdy zajímavější, díky odborům nadstandardně placené a dějí se pro početnější publikum. Zeď mezi čerstvým absolventem a žádaným hollywoodským hercem je ale v podstatě neprostupná.

Obsazování v České republice

Většina konkurzů u nás se pořádá v Praze. Zásadním rozdílem je u nich, oproti těm americkým, jistá netransparentnost. Jen málokdo se umí orientovat v cíleně neprůhledné spleti konkurzů. Nejlepší přehled mezi komerčními hereckými konkurzy mají paradoxně naše modelingové agentury. Této skutečnosti si v roce 2002 všiml herec Ladislav Ptáčník, který se domluvil s ředitelkou modelingové agentury Soňou Zoglauerovou, a několik vhodných studentů z Vyšší odborné školy herecké do její agentury Bohemia Model Management přivedl. Ptáčník si tehdy všiml opakované situace, kdy režiséři, kteří chtěli obsadit roli hezké dívky, hledali často v modelingových agenturách. Pokud jim agentura nabídla „modelku“ se vzděláním z herecké školy, její šance na obsazení stoupaly.

Častým fenoménem u nás je prohlášení ze strany tvůrců, že o

určitou roli se na základě mnoha konkurzů utkávali herci z celé republiky a z této masy vzešlo výsledné obsazení jednoho – nejhodnějšího herce. Příkladem může být obsazení Strachovy⁷⁵ pohádky *Anděl Páně* (2005) či seriálu *První republika* (2014). Tato tvrzení jsou však nepravdivá. Nejednalo se o všechny herce v daném typovém rozpětí rolí, ale jen o ty, kteří byli momentálně zapsáni v určité herecké castingové agentuře. Prohlášení tedy mají charakter propagační a nelze je brát zcela vážně.

Tento způsob hledání herců bývá v rukou castingových agentur a patří k neveřejným konkurzům. O jejich pořádání se herec prakticky nemá šanci dozvědět, pokud ho nezastupuje agentura, agent či pokud není přímo sám pozván.

Mnoho našich castingových agentur dnes na svých stránkách informuje alespoň o tom, do jakých projektů bude v nejbližší době hledat herce a jaký typ poptává. Většinou však castingové agentury nemají povinnost podávat komplexní informace o své činnosti. Mluvíme-li o rozdílech mezi Amerikou a Českou republikou, pak je tato česká netransparentnost tím, co by se v Americe netolerovalo. Americký agent dostává od castingové společnosti informace o všech pořádaných castingích. Zároveň má přístup do uzavřených databází castingů, odkud mohou informace čerpat pouze licencovaní agenti. To, jestli na casting budou jeho svěřenci pozváni, záleží v zásadě na schopnostech agenta. O pozvání uchazeče na casting nakonec rozhoduje castingová společnost. Žádná castingová společnost si však nemůže dovolit zatajit casting, stejně jako pravidla výběru či jeho samotný průběh. Důvodem jsou pochopitelně finance domluvené při zadání castingu obsazovatelem. Ten má nárok zpětně zkontrolovat náležitý postup a všechny jeho kroky včetně

⁷⁵ Jiří Strach (nar. 1973) je český režisér a herec. Jako herec je znám především ze Smyczkovi pohádky *Lotrando a Zubejda*. Režiroval například seriál *Na zámku*, *Svědectví*, *Santiniho jazyk*, či pohádku *Šťastný smolař*. Za *Labyrint* je nominován na nejlepší dramatický seriál.

zveřejnění. Za tuto službu si totiž platí. Nejde tedy o benefit hercům či agentům, jak by se mohlo zdát. Nýbrž o splnění oprávněného nároku zadavatele.

Jiné podmínky má samozřejmě přímé obsazování. To může být tajné od začátku až do konce. Ale nebývá. Naopak se stává součástí PR daného projektu.

Skutečně veřejné konkurzy na herecké role se u nás pořádají jen sporadicky. Většinou se tak děje prostřednictvím České televize, ale i jiných médií. Tuto cestu využil například režisér Karel Janák⁷⁶ při hledání hlavního hereckého obsazení pro film *Snowboard'áci* (2004). Česká televize pravidelně vysílala výzvu ke konkurzu směřovanou všem dospívajícím dívkám a chlapcům. Režisérův původní záměr byl najít hlavní chlapeckou dvojici, o níž měl své konkrétní představy: „*Chtěl jsem vedle sebe postavit alespoň trochu zkušeného herce a naturščíka, kteří by spolu dokázali dobře fungovat.*“⁷⁷ Konkurz měl několik fází. Ze zhruba 750 přihlášených účastníků několika kol veřejných konkurzů jich režisér vytipoval 30, které pak pozval do dalšího kola. K těmto vybraným jedincům přizval herce, kteří již nějakou zkušenost s natáčením měli. Poté mezi nimi režisér hledal nejvhodnější dvojici. „*Kotek s Mádlem mě bavili nejvíc.*“⁷⁸ Vojtěch Kotek⁷⁹ měl již předchozí herecké zkušenosti. Jiří Mádl⁸⁰ dostal šanci až díky tomuto veřejnému konkurzu.

Mádl popsal veřejný konkurz ze svého pohledu pro časopis

⁷⁶ Karel Janák (nar. 1970) je český režisér. Věnuje se především tvorbě komedií a pohádek. Další výrazné šance pro začínající herce vytvořil Janák v komedii *Rafíáci* (2006). Zde pro film objevil například Veroniku Kubařovou, Šárku Vaculíkovou, Andreu Kerestešovou, Terezu Voříškovou a další.

⁷⁷ Sděleno v soukromém rozhovoru určeném pro tuto práci.

⁷⁸ Sděleno v soukromém rozhovoru určeném pro tuto práci.

⁷⁹ Vojtěch Kotek (nar. 1988) je český herec a režisér. Před filmem *Snowboard'áci* účinkoval ve filmu *Únos domů*. Významně se věnuje také dabingu. Jeho celovečerním režijním debutem je film *Padesátka*.

⁸⁰ Jiří Mádl (nar. 1986) je český herec a režisér. Jeho autorskými filmy jsou například *Příběh psa a Pojedeme k moři*.

Esprit, speciál Lidových novin, takto: „*V Praze na konkurzu na Snowboardáky bylo asi tisíc uchazečů. V České televizi, v jejich restauraci Rohlík, bylo narváno. Po půl roce se ozvali, bylo nás už jen třicet, a pak po dobu pěti dní odpadali uchazeči jako v SuperStar. Na konci mi ale nikdo neřekl: ‚Tak blahopřejeme, kolego, vybrali jsme vás!‘ Najednou se ptali jenom: ‚Tak, Jirko, jaké máte termíny?‘ Rozumějte, ptali se kluka, který tehdy neměl vůbec žádné termíny. A s kým prý mají řešit smlouvu.*“⁸¹

Mádl s Kotkem od roku 2004, kdy měli *Snowboardáci* premiéru v kinech, točí každoročně hned několik filmů. Stali se výraznými představiteli své generace nejen z hlediska hereckého povolání, ale i z pozice tvůrců. Oba vyrostli v režiséry. Šanci prosadit se získali prostřednictvím veřejného konkurzu. Karel Janák svým transparentním přístupem k obsazování umožnil raketový start oběma dnes velmi vyhledávaným hercům.

Obsazování do filmů a později do televize bylo dříve úzce spjaté s divadlem. Naši režiséři měli perfektní přehled o hercích i ambici si toto povědomí udržovat. Dnes se zmíněné nastavení otočilo téměř o 180 stupňů.

Tato proměna má své důvody. Těm se budu věnovat dále ve studii věnované herectví v seriálech. Dříve byl pro režiséra pomocným nástrojem také Barrandovský herecký rejstřík, posléze rozšířený o Herecký rejstřík na Kavčích horách. Nové talentované posily obsazení nacházeli režiséři v divadlech.

Divadla měla dříve rovněž mnohem větší vliv v rozhodování, jestli danému herci dovolí natáčet nebo ne. Tím pádem měla do určité míry možnost ovlivňovat role, které herec hraje mimo divadlo

⁸¹ HLINOVSKÁ, Eva; BEDNÁŘOVÁ, Veronika; BEDNÁŘOVÁ, Jana; STRNADOVÁ, Veronika. Co se může stát při natáčení českého filmu. *Esprit, speciál Lidových novin*. Praha: Mafra, 2013: 57. ISSN 8594069940350.

a především jejich výběr. Tuto pozici se dodnes snaží zaujímat některá divadla vůči svým novým hercům z řad čerstvých absolventů. Takový nárok je však z dnešního hlediska již absurdní.

Herecký rejstřík nebo archiv?

Český absolvent herecké školy, který se dnes snaží získat práci v televizi či u filmu, by měl být především zapsán u castingových společností. Tradiční castingovou společnost představuje Herecký rejstřík sídlící v České televizi na Kavčích horách. Ten byl zřízen k evidenci všech herců. Je zvykem, že po úspěšném přijímacím řízení na hereckou školu má již čerstvě zapsaný student právo zápisu do Hereckého rejstříku České televize jako nejprestižnějšího konkurzního místa v zemi z hlediska filmové a televizní tvorby. Jeho zaměstnankyně uchazeče zdarma nafotí a zaevidují. V průběhu let pracovníce pečlivě aktualizují všechna relevantní data o každém herci. Je to cesta přímá a neplacená.

Existuje zde ale jistý paradox. Herecký rejstřík se bohužel v průběhu let stal spíše archivem, který jednotlivá data o hercích poctivě eviduje. Přestože jsou jeho pracovníce navýsost způsobilé a schopné okamžitě sestavit v rámci své pracovní doby (tedy opět zdarma) naprosto relevantní casting, poradit, či vyhledat vhodný herecký typ pro daného tvůrce, jejich služeb se v podstatě nevyužívá. Většina tvůrců projektů, ať již z řad tvorby České televize či ostatních (kteří mají rovněž právo o tuto službu Herecký rejstřík požádat), tak nečiní.⁸² Momentálně v rámci České televize existuje jediná hlavní osoba, která má na starosti obsazování do interních projektů. Tou je Zuzana Povýšilová, která ale s Hereckým rejstříkem České televize nijak úzce nespolupracuje. Jediné

⁸² Zde popsaná fakta o stavu v Hereckém rejstříku mi byla sdělena na základě soukromého rozhovoru s příslušnými osobami, které vzhledem k ožehavosti informací nechtějí být jmenovány, ale autor této práce jejich jména zná.

oficiální castingové místo pro profesionální herce se v průběhu let, z těžko odhalitelných a pochopitelných důvodů, proměnilo – až na výjimky – v archivní evidenci. Je možné, že ani sami tvůrci už dnes o možnosti využití Hereckého rejstříku neví, a proto ho nevyužívají. Tradiční linie se přetrhla.

Jednou z dalších možných příčin, proč se tak stalo, je fakt, že obsazení a castingy v některých případech připravují svým režisérům pomocní režiséři. Tak tomu bylo například u režiséra Karla Smyczka a jeho dlouholeté spolupracovnice Mileny Kropáčkové. Kropáčková si udržovala až nadlidský přehled o hercích, včetně studentů, a to na všech českých hereckých školách. Díky ní dostalo šanci mnoho nových tváří, především z řad studentů, jakými jsou například Anna Kulovaná, Martina Prášilová, Robert Nižník, Klára Apolenářová a mnoho dalších.

Jednou z dalších příčin je využití systému, kterým obsazují i naše velké komerční televize. Každá z nich má svého castingového režiséra, srovnatelného s hledačem talentů. V TV Nova jím byl dlouhou dobu Radek Mühl. Před ním Milan Stoppa. Často se však ve všech větších televizích stává, že jedná-li se o větší obsazení, převážně do seriálu, zadá obsazovatel navržení možného obsazení a uspořádání konkurzů externě castingové agentuře.

A zde nastává problém, se kterým se potýkají nejen herci, ale později i samotné televize. Některé naše castingové agentury totiž pro vybrané herce zároveň přebírají funkci agenta. Takové počínání v USA není, kvůli jasnému střetu zájmů, vůbec možné. Taková typická situace v českém prostředí nastává především tehdy, když castingová společnost, najatá k uspořádání konkurzu, okamžitě po schválení obsazení obsazovatelem uzavře exkluzivní smlouvu s hercem. Televize řeší odhalení takové situace zpravidla okamžitým ukončením spolupráce s castingovou společností.

Ukončením spolupráce se televize pouze chrání před nekalou situací. Samotný fakt se tím neřeší.

Abychom viděli jasně fungování a zásadní problém, uvedeme si konkrétní situaci, kterou můžeme považovat za modelovou, protože se občas vyskytuje u všech našich hlavních televizí.

Jistá komerční televize chystala nový seriál.⁸³ Z toho důvodu navázala spolupráci s castingovou agenturou, která za vyhledání vhodných herců na jednotlivé role podle vypsáních dispozic dostala adekvátně zapláceno. Mezi vytipovanými herci na jednu z hlavních rolí byla i mladičká absolventka DAMU. Ta se nakonec televizním obsazovatelům zalíbila natolik, že její obsazení castingové agentuře potvrdila. Herečka měla těsně před podepsáním smlouvy na seriál. Hodinu před podpisem smlouvy s televizí si s ní dal schůzku zástupce castingové agentury a společně podepsali smlouvu o jejím exkluzivním zastoupení touto castingovou společností. Daná umělkyně se v ní zavazovala odvádět procenta ze získaného honoráře castingové společnosti, která již za její obsazení získala zapláceno od televize.

Na celou kauzu se přišlo tak, že herečka televizi vysvětlila na následné schůzce, že má exkluzivní zastoupení od dané castingové společnosti a tudíž nemůže s televizí podepsat smlouvu ona, i když by tak ráda učinila. O celém průběhu věci v pozadí pravděpodobně sama neměla ponětí. Toto jednání je u některých castingových společnostech běžné, proto to herečce zřejmě nepřipadalo podezřelé.

Obecně na odvádění symbolických, ale pravidelných poplatků z honoráře tomu, kdo herce na roli doporučil, není nic, co by herec s vidinou další práce neudělal. Zvláště pak, jedná-li se o hlavní roli v seriálu.

⁸³ Vzhledem k ožehavosti kauzy jsme se po domluvě rozhodli nezveřejňovat konkrétní jména a situaci použít jako modelovou, neboť se skutečně v posledních letech několikrát opakovala.

Problematický je dále i fakt, že možnost podepsat smlouvu o zastoupení nedostane každý vybraný uchazeč na základě nějakého profesionálního klíče, ale pouze ti, kterým televize nabídne dlouhodobou smlouvu ve významnější roli. Cílem tedy zjevně není stát se skutečným agentem herce, ale nechat si za něj zaplatit dvakrát.

Jak se ukazuje, i u nás znamená herec pro agenta, zvláště je-li schovaný v roli castingové agentury, zajímavý byznys. Zde jde ale především o herce, který již práci má. Možnost uzavřít exkluzivitu s castingovou agenturou bez jistého obsazení je nabídnuto jen málokomu. Odmítnout ji při nabídce práce si dovolí pouze zkušený, ostřílený a žádaný herec. Čerstvý absolvent takovou možnost nemá.

Zbývá dodat, že bychom velmi těžko hledali běžného profesionálního herce, který by nebyl ochoten rozdělit se o svůj honorář s tím, kdo mu k dané práci dopomohl. Většina herců tak učiní okamžitě a bez jakýchkoliv pochyb. Konkurence je vysoká.

Závěrem shrňme, že pro našeho absolventa na startovní čáře je v současné době bohužel naprosto bezvýznamné zapsat se do Hereckého rejstříku na Kavčích horách. Naopak je důležité být zapsán v co největším množství castingových agentur, o jejichž relevanci mají většinou slušný přehled agentury a agenti. Nejvýhodnější je být bez agenta a být zapsán v castingové agentuře, která se, pokud si vás obsazovatel vybere, na oplátku stane vaším agentem.

Český agent

Český agent, na rozdíl od svého amerického kolegy, práci herci většinou neshání. Nabízí se otázka, k čemu tedy je. V první řadě za herce, který se nedokáže postarat o své základní náležitosti

k práci, tyto nepříjemnosti vyřeší. Týká se to především následujících pěti bodů.

1. Vedení diáře a závazků. V USA je běžné, že si herec vede svůj elektronický kalendář, zpravidla od společnosti Google, a ten zpřístupňuje agentovi a jednotlivým produkcím, s nimiž naváže spolupráci. Ti se tak mohou v jeho závazcích orientovat sami. V České republice vesměs přežívá papírová verze diářů, ke kterým se zpravidla produkce dostane pouze prostřednictvím herce. Pokud herec pracuje, a tedy není k zastížení na telefonu, produkce se k jeho závazkům nemá jak bezprostředně dostat. Využívání elektronického diáře v našich podmínkách herce nezachraňuje. Samy produkce s ním často neumějí zacházet. V těchto případech je agent k zastížení na telefonu místo herce. Díky tomu může produkcím poskytovat a doplňovat hercovy závazky. To je pro naše obsazovatele, kteří jsou často při obsazování tlačeni časem, klíčové.

Dále bývá u některých osobností problém s naplněním závazků. Jednoduše řečeno nevědí, kdy jakou práci mají, ve vlastním diáři se neorientují a často slíbí na stejný termín dva až tři závazky najednou. Těmto nešvarům agent dokáže předcházet.

2. Sjednávání honoráře. Některým hercům dodnes není příjemné osobně vyjednávat o honoráři, který mají za účinkování získat. Navíc, z pozice čerstvého absolventa jsou šance na sjednání slušného honoráře nízké. Stojí-li za začínajícím umělcem agent, nese toto nepříjemné vyjednávání zcela na svých bedrech. Herci tak umožňuje soustředit se pouze na tu příjemnější část, tedy přípravu na roli a samotný výkon. Prostřednictvím agenta se rovněž odstředí nepříjemný pocit ze smlouvání o hercovu cenu a zamezí se možnosti, že by se herec v touze přijmout roli prodal pod cenou.

3. Uzavření smlouvy. Televizní i jiné produkční společnosti dnes mají potřebu krýt se obsáhlou smlouvou s vysokým množstvím

sankcí, podmínek a příkazů. Ty se herec podpisem smlouvy zavazuje splnit. Některé z těchto požadavků převyšují rámec výkonu role a v některých případech se snaží i o ovlivňování výběru dalších možností, výkupu exkluzivních práv apod. Zkušený agent tyto pokusy hravě odhalí. Dokáže svého klienta uchránit od přehnaných závazků, které by z pouhého přijetí role mohly plynout. Smlouvu zpravidla upravuje tak, aby její podmínky byly výhodné i pro herce samotného.

Tento bod však bývá v našich končinách kamenem úrazu. Produkce je nucena smlouvu upravit. To často znamená nechat ji znovu posoudit právním zástupcům. U nekonečného seriálu, kde je rolí mnoho, je taková situace pro produkci pohromou. Herec zastupovaný agentem, který má proti smlouvě výhrady, je často chápán jako nevhodný pro další spolupráci. Zastoupení je v tomto smyslu chápáno jako obtíž, jíž je dobré se z časových důvodů vyhnout.

4. Základní PR. Zkušený agent má dobré vztahy s castingovými režiséry i obsazovateli. Zprostředkovává jim aktuální informace o svých svěřencích. V případě agentky Lenky Daňkové se tak děje prostřednictvím aktualizovaného newsletteru. Jím pravidelně informuje o nových počinech svých svěřenců, o jejich časových závazcích a především o nabídce těch, kteří jsou momentálně na natáčení k dispozici.

5. Náprava nezdařeného. Stane se, že umělec nemá svůj den. Něco se mu zásadně nepodaří, buď profesně anebo lidsky. V tu chvíli nastupuje agent, který svého klienta omluví a pokusí se mu vyjednat druhou šanci. Takovou možnost by herec zastupující sám sebe, zvláště pokud jde o nějaké osobní neshody či antipatie, jen těžko získal.

Ve čtvrtém a pátém bodě se český agent nejvíce přibližuje tomu zaoceánskému. Nutno však zdůraznit, že tímto způsobem pracují u nás skutečně jen některé výjimky. Slušný agent může být tedy i v našich podmínkách pro absolventa či herce obecně výhodou.

Z výše nastíněného vyplývá, že cesta českého absolventa herectví závisí čistě na něm samotném. Na jeho rozhodnutích a volbách. Jeho startovní podmínky jsou oproti těm, které mají američtí absolventi, stále mimořádné.

Čerstvý absolvent herectví je obvykle plný nadějí. Učitel herectví z pražské DAMU, Boris Rösner, svým studentům často opakoval: „*Skutečným hercem se nestanete vystudováním DAMU, ale až praxí. Tak zhruba za deset let.*“ Jedna dekáda praxe pomůže přerodu ze studenta v herce. Pokud dostane příležitost pracovat.

Z nedostatku příležitostí se pak absolvent postupně uplatňuje v jiných oborech. V USA je situace o trochu tvrdší. Dva roky po ukončení studia absolventa u oboru drží už jen víra. Zdali v odhodlání vydrží, je závislé především na jeho finančním zázemí. Je totiž třeba začít splácet půjčky za studium.

Školu ze svých profesních neúspěchů nikdo ze sledovaného ročníku na Columbia University neviní. Naopak, všichni svědomitě prohlašují, že škola pro ně udělala maximum. Pouze konstatují fakt, že jim dala vynikající vzdělání, které v obrovské konkurenci nedostanou šanci uplatnit.

Uchazeči se na prestižní školy stále hlásí v ohromných počtech. Tradice a prestižní značka naštěstí stále ničím neutrpěly. Nepříznivá fakta jsou zatím velmi čerstvá a týkají se převážně nejmladších absolventských ročníků. Problematice samé se oficiálně nikdo nechce věnovat. Zvláště ne veřejně. Je však již všudypřítomná.

Odpověď na otázku číslo I: Jak důležité je z hlediska startovních podmínek vystudovat prestižní hereckou školu?

Z hlediska startovních podmínek je v Americe i v České republice vystudování prestižní školy zásadní. Pravděpodobnost získání role (v divadle, filmu či televizi) hned po škole je však oproti našim podmínkám v Americe mizivá. Především z toho důvodu, že celkové nastavení výchozích podmínek, kterými musí herec projít, je u nás oproti těm zaoceánským až neskutečně snadné.

V americkém kontextu existuje mezi hercem a obsazovatelem téměř neprostupná zeď s mnoha zavřenými dveřmi. Tu paradoxně vytvořili v posledních dekáдах agenti a odbory.

Přestože je prestižní vzdělání v Americe celospolečensky stále vysoce ceněné, pro obsazovatele do rolí nehraje při rozhodování zásadní význam. Dále se ukazuje, že již nevzniká velká potřeba profesionálních herců. Jedním z důvodů řečeného může být i fakt, že v důsledku mediálního věku výrazně ubylo projektů, které by přímo vyžadovaly řádné herecké vzdělání. Prestižní škola pro agenty není zásadním ukazatelem, se kterým by mohli svěřence u castingového režiséra prosadit na úkor jiného herce bez vzdělání. Při castingu jde o typ, talent, schopnosti a zkušenosti. Ty lze sice získat i na škole, ale takovou osobnost může agent najít i na ulici a dovzdělat ji v rychlokurzech s hereckými kouči. Tento závěr v rámci amerického kontextu je v přímém rozporu s kontextem českým, kdy je škola DAMU prokazatelně značkou, které mnozí dávají při výběru profesionálních herců přednost před ostatními možnými volbami.

Na rozdíl od České republiky potřebuje být herec v americkém kontextu k možnosti profesionálního vykonávání herecké práce asociován. Právě konstatovaná podmínka je zde zpravidla pro všechny, bez ohledu na to, mají-li za sebou profesionální vzdělání

či nikoliv. Tato činnost není navzdory tomu, co se tvrdí, dobrovolná, neboť je základním předpokladem možnosti ucházet se o práci. Přestože je herec absolventem prestižní herecké školy. Ani tehdy by neměl na profesionální dráze zůstat neasociován, neorganizován kdesi v meziprostoru.

Ze zaoceánských uchazečů o hereckou práci se staly velmi snadné kořisti, na nichž je z pozice agenta možné vystavět velmi slušný byznys. A to bez ohledu na to, jestli jim agent nějakou práci skutečně sežene či nikoliv. Proto je tak obrovský konkurenční tlak u dobrých agentů, kteří dokáží herce skutečně formovat do předem domluveného směru a získávat pro něj pracovní pobídky, které rozšiřují jeho schopnosti a dávají možnost ukázat to, co v něm je.

Náš absolvent se nemusí nikde asociovat či organizovat předem. Nemusí mít agenta jako prostředníka, který by ho reprezentoval. Může se zastupovat sám. Může si sám volit a připravovat herecké možnosti. Na naší startovní čáře je v současné době bohužel naprosto bezvýznamné se v dobré víře zapsat do Hereckého rejstříku na Kavčích horách, naopak je důležité být zapsán v co největším množství castingových agentur, o jejichž relevanci mají většinou slušný přehled agenti. Pro herce je nejvýhodnější být bez agenta a zapsán v castingové agentuře, která, bude-li vybrán, se na oplátku stane jeho agentem.

II. Denní režim a herecovo nasazení

Následující studie je snahou o popsání rozdílných pracovních režimů, v nichž žije úspěšný a žádaný profesionální herec americký a český. Předmětem mého zkoumání se staly konkrétní herecké osobnosti, které mi za účelem této studie poskytly své denní rozvrhy. Svá celková měsíční nasazení mi tito herci okomentovali do všech detailů. Na základě těchto informací se zde pokusím představit dva odlišné kulturní kontexty současné herecké tvorby – americký a český.

Za českou stranu jsem mohla nahlédnout do pracovního diáře více osobností, z nichž jsem nakonec jako typické představitele úspěšných profesionálních herců vybrala pro tuto studii diáře Dany Morávkové, Martina Stránského a Roberta Jaškówa. Za americkou stranu mi své pracovní programy objasnili někteří herci u příležitosti natáčení filmu Woodyho Allena *Magic in the moonlight* (2013). Rozhovory jsme vedli v návaznosti na studii, která vznikla na Broadwayi v Golden Theatre při zkoušení hry Theressy Rebeck *Seminar*⁸⁴.

Jedná se o dva zásadně rozdílné způsoby hereckého života. Při této sondě do hereckého pracovního rozvrhu se budu držet především sdělených faktů, které jsem následně ověřila. To nám odhalí zásadní rozdíly, které mají další vliv na herecký život a naplňování povolání.

Klíčová otázka, kterou jsem si v této studii kladla, byla, jak se liší každodenní herecká praxe v rámci českého a amerického kontextu.

⁸⁴ ŠEFRNOVÁ, Tereza. Činohra na 45th West Street, New York. *Disk* 39. Březen 2012: 145–158. ŠEFRNOVÁ, Tereza. Jak vzniká inscenace: srovnání broadwayského a českého prostředí. *Disk* 41 Zář 2012: 134–143. ISSN 977121386600441.

Denní režim a nasazení úspěšného herce v České republice

Úspěšná herecká tvorba v rámci současného mediálního věku se dá u nás v základním pohledu rozlišit do tří skupin:

- herec v angažmá v pražském divadle (zde jsem jako příklad zvolila Roberta Jaškówa),
- herec v angažmá v oblastním divadle (zde jsem jako příklad zvolila Martina Stránského),
- herec na volné noze (zde jsem jako příklad zvolila Danu Morávkou).

Jejich společným jmenovatelem je mimořádně úspěšná kariéra v seriálu. Jmenovaní rovněž pochází ze stejného absolventského ročníku pražské DAMU (nastoupili v roce 1989).

Snahou této studie je ukázat šíři záběru, kterou jsou naši herci schopni pojmout v rámci svého běžného programu. Proto jsem zvolila herce, jejichž pracovní náplň je pro ostatní kolegy vytouženým cílem, k němuž by se rádi přiblížili. V Čechách existují i herci, kteří se specializují pouze na jednu hereckou disciplínu. Například Pavel Řezníček, který se věnuje pouze natáčení seriálů a filmů. Stejně tak máme i čistě divadelní herce.

Zvolené herecké osobnosti jsou již delší dobu hlavními představiteli takzvaných nekonečných seriálů. Zároveň jsou plně aktivními divadelními herci. Hrají plný počet představení a přes den občas zkouší. Dana Morávková a Martin Stránský se navíc velmi významně věnují i dabingu.

Výchozím materiálem pro tuto studii jsou dubnové diáře z roku 2015 všech sledovaných osobností.

Dana Morávková

Dana Morávková (nar. 1971) je již delší dobu jednou z našich nejvýznamnějších představitelk seriálové tvorby. Vytvořila hlavní role v seriálech *Rodinná pouta* (2004–2006), *Velmi křehké vztahy* (2007–2010) a *Ordinace v Růžové zahradě II* (od roku 2005). Již šestnáct sezon působí jako herečka na volné noze v Divadle Bez zábradlí⁸⁵ u Karla Heřmánka⁸⁶, kde vytvořila mnoho postav. V této sezóně zde hraje v inscenacích *Jakub a jeho pán – pocta Denisi Diderotovi*, *2x Woody Allen*, *Terasa*, *Láska*, *Indická banka*.

Morávková měla ve sledovém měsíci v *Ordinaci v Růžové zahradě II* 15 natáčecích dní. Večer odehrála pro Divadlo Bez zábradlí devět představení, z toho tři zájezdy. Její další profesionální program zahrnoval jednorázové natočení upoutávky pro TV Nova, volbu dětské MISS a rozhovor pro časopis Blesk. V rámci tohoto měsíce věnovala dva dny fyzické údržbě pro výkon svého povolání (kadeřník, dentální hygiena, manikúra apod.). Zbylý čas rozdělila mezi rodinu a přípravu na následné natáčení.

Nástup na natáčení je variabilní. Stanovuje ho produkce. Začátek natáčení bývá obvykle kolem šesté hodiny ranní. Jako žena, herečka, se musí Dana Morávková dostavit mnohem dříve než její mužští kolegové.⁸⁷ Do maskérny nastupuje obvykle kolem páté hodiny ranní kvůli make-upu a celkovému stylingu. Konec natáčení je opět variabilní. Záleží na tom, kolik obrazů má herečka v daný den natočit. Pokud má večer představení v divadle, končí na

⁸⁵ Divadlo Bez zábradlí (zal. 1990) vedou Karel a Hana Heřmánkovi. Sídlí v paláci Adria v Jungmannově ulici č. 36/31.

⁸⁶ Karel Heřmánek (nar. 1947) je český herec, známý především z pohádky *S čerty nejsou žerty*, *Krakonoš a lyžníci* či komedie *Fešák Hubert*.

⁸⁷ V propagačním materiálu k *Ordinaci v Růžové zahradě II* Morávková veřejně ozřejmila, že herečky často musí nastoupit do maskérny už v 5 hodin ráno. Zásadní je důvod, který k tomu uvedla: „Nemůžeme říct nic, protože takhle brzo ráno točíme většinou kvůli nám herecům. V šest večer už totiž musíme být v divadle.“ Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=nb9qwOKP47g>.

natáčení *Ordinace v Růžové zahradě II* zpravidla v 17 hodin. V divadle Bez Zábřadlí musí být hodinu před představením, tedy v 18 hodin.

Pro natáčení je zásadní připravený a textově vybavený herec. Nápor textu, který je potřeba si osvojit, zvládá Morávková učením se s předstihem: „*Učím se vždy doma. Neumím si představit, že bych se učila až v den natáčení. Přímo na place. Teď mám třeba další natáčení v sobotu. Dneska je středa a polovinu obrazů už umím z paměti. Půlku se ještě musím doučit.*“ V rámci natáčení se pak text na místě mění a dle pokynů režiséra se přizpůsobuje dané situaci. Pečlivá domácí příprava umožňuje herečce reagovat na požadavky rychle a v souvislostech.

Ve zkoumaném měsíci nezkoušela Dana Morávková v divadle. Zkoušení v divadle rozvrh zásadně mění. Obvykle se v divadlech zkouší šest dní v týdnu, od 9–14 hodin. Znamená to tedy vsunout dalších 30 pracovních hodin týdně do plného rozvrhu.

Časový plán Dany Morávkové se v rámci měsíce rozkládá na čas pro rodinu a hereččiny osobní aktivity, čas na přípravy v rámci povolání a samotný výkon povolání. Sama ale přiznává: „*Jsem takhle opravdu šťastná. Kdybych měla volný den, asi bych byla smutná. My to máme v rodině. Můj muž je také workoholik.*“ Celkový záběr herečka podle svých slov zvládá především proto, že je od dětství ze sportovních tréninků zvyklá na dril a disciplínu.

Martin Stránský

Martin Stránský (nar. 1970) je členem plzeňského Divadla J. K. Tyla⁸⁸ od roku 1993/1994. Vedle stálého angažmá se velmi výrazně věnuje dabingu. V období spolupráce s režisérem Petrem

⁸⁸ Divadlo Josefa Kajetána Tyla (zal. 1902) sídlí v Plzni, na adrese Smetanovy sady 16. Má tři scény a čtyři soubory.

Kracíkem⁸⁹ a pražským Divadlem pod Palmovkou⁹⁰, kam dojížděl z Plzně zkoušet i hrát, dostal zásadní nabídku na účinkování v seriálu *Ordinace v Růžové zahradě II*. Vzápětí se jeho spolupráce v rámci seriálů rozšířila o další, a to *Doktoři z Počátků* (2013–2016) a *Místo zločinu Plzeň* (2015). Od svého dosavadního nasazení v divadlech a dabingu ale neupustil.

V porovnávaném měsíci měl Stránský 12 divadelních představení. Většina z nich se odehrávala v Plzni. Pro Divadlo J. K. Tyla momentálně ztvárňuje role v inscenacích *Variace*, *Caligula*, *Přátelé generace X* a *Sboristé*. V Divadle pod Palmovkou účinkuje Stránský ve dvou inscenacích – *Králova řeč* a *Tramvaj do stanice Touha*. V určeném měsíci divadlo ještě nemělo obnovenou scénu po povodních. Herci tedy s danými inscenacemi hostovali po pražských i oblastních scénách.

Podle Stránského nejde o nijak neobvyklý počet inscenací. Naopak. Divadelních rolí má momentálně méně, než je zvyklý. „*Svého času jsem měl i 12–14 rolí, takže teď je to pro mě velká pohoda.*“

Vedle divadla působí Stránský významně také v seriálech. Ze sledovaného měsíce strávil seriálovým natáčením 17 natáčecích dní. Z nich devět na seriálu *Místo zločinu Plzeň* a dalších osm dní na seriálu *Doktoři z Počátků*.

V tomto období se podílel i na natáčení filmu *Celebrity s. r. o.* (2015). V dubnu mu v rámci natáčecího plánu produkce přidělila jedno prodloužené noční natáčení.

Převážný zbytek pracovního času herci zabírá natáčení upoutávek pro Českou televizi a další hlasová reklamní činnost (například upoutávka pro supermarket *Penny*) či komentářová

⁸⁹ Petr Kracík (nar. 1958) je český režisér. Po absolutoriu na DAMU režíroval v brněnské Radosti, v Praze v Divadle E. F. Buriana a záhy i v Divadle pod Palmovkou. Zde působil od roku 1992–2013.

⁹⁰ Divadlo pod Palmovkou (zal. 1949) sídlí v Praze v Zenklově 566/34.

činnost (například pro pořad *Automotorevue, Besip*).

Při takovém pracovním nasazení se herci nedostává potřebného času na přípravu. Proto Stránský využil skutečnosti, že je jeho otec zkušeným praktikem z oboru a může mu s přípravou pomoci. Miloš Stránský mu tak ve svém volném čase pečlivě připravuje texty. Martinovi Stránskému pak zbývá, při vědomí všech souvislostí scénáře, jen naučit se požadované repliky. S přípravnou prací, kterou zpravidla musí každý herec vykonávat sám, mu tak pomáhá zkušený otec. Bez jeho pomoci by herec takové nasazení pravděpodobně zvládal jen obtížně.

Pro zhodnocení celkové náročnosti výkonu hereckého povolání je u Martina Stránského navíc podstatné, že se tyto jednotlivé aktivity konají na různých místech (v různých městech). V podstatě každodenní pracovní trasa Praha – Plzeň není zanedbatelným faktorem v tomto výčtu a samozřejmě také to, že jeho trvalým bydlištěm je Plzeň.

Robert Jašków

Robert Jašków (nar. 1969) je hercem se stálým angažmá ve Švandově divadle na Smíchově⁹¹. Působí zde od obnovení divadla (2002)⁹². V současné době zde hraje v inscenacích *Zabít Johnnyho Glendenniga, Protest/Rest, Popeláři, Řemeslníci, Kdo je tady ředitel?*. Z hlavních rolí v seriálech je znám především z *Expozitury* (2011) a z *Cest domů* (2010). Jako jediný z vybraných herců v daném měsíci zkoušel i v divadle. To mému bádání poskytuje vynikající materiál k pozorování celého záběru herecké práce.

Ze sledovaného měsíce strávil Jašków 17 dní (zpravidla od 10 do 14 hodin), včetně generálních zkoušek, ve Švandově divadle na

⁹¹ Švandovo divadlo na Smíchově (zal. 1881) sídlí v Praze, ve Štefánikově ulici 6/57.

⁹² HRBEK, Daniel. Budování divadla. KANT/AMU. *Disk – Edice velká řada*. Svazek č. 12, 2010. ISBN 978-80-7437-012-0.

zkouškách Havlovy hry *Protest/Rest*. Ve sledovaném období odehrál devět představení včetně premiéry. Devět dní věnoval natáčení seriálů *Cesty domů* a *Četníci z Luhačovic* (2014). Tři natáčecí dny (většinou šlo o noční natáčení) strávil herec na natáčení filmu *Celebrity s. r. o.*

Z podrobného výčtu v příloze vidíme, že se v některých dnech herci nedostává potřebného času na odpočinek, ba dokonce na samotnou přípravu na natáčení. Té se Jašków věnuje v mezičase. Podle jeho slov se na dynamický vývoj své kariéry rychle adaptoval.

Proces aktivace mozku na tento způsob práce popsal Jašków následovně. Jeho mozek byl zvyklý především na využívání dlouhodobé paměti pro účely divadelního herectví. Pro seriál je ale důležité naučit se využívat krátkodobou paměť. Tu se Jaškówovi podařilo vytrénovat natolik, že se již textově nemusí zásadněji připravovat. Dosáhl vytouženého stavu, který je snem většiny takto nasazených herců. Jeho mozek byl postupně schopen okamžitého fixování textu. Pamatuje si ale především souvislosti: „*Když točím Cesty domů nebo Expozituru, tak se nejdřív naučím nazpaměť celý příběh, abych přesně věděl, o čem každý jednotlivý díl je. To znamená, že si to tak dvakrát až třikrát přečtu celé. Neučím se ale ani slovo.*“

Jakmile herci přijdou dispozice s označením obrazů na následující den, podívá se nejprve na to, které obrazy jsou již natočené. Dále sleduje, co obrazům, které bude ještě točit, dějově předchází a co po nich následuje: „*A jednotlivé texty se učím až na place. Když mám deset obrazů denně, tak se to nemůžu učit doma. To prostě nejde. Není ani kdy.*“ Jeden obraz mívá zpravidla tři stránky. Výše zmíněných deset obrazů tedy znamená 30 stran denně. Jde o dialogy s jinými herci a nikoliv o třicetistránkový monolog.

Při natáčení si Jašków velmi chrání čas mezi jednotlivými

obrazy. Je to jeho soustředěný herecký prostor, ve kterém si uvědomuje všechny souvislosti a návaznosti dalšího obrazu.

Na základě analýzy těchto tří hereckých diářů lze vyvodit hned několik shrnutí. Pro úspěšného českého herce je typické podílet se současně na více hereckých disciplínách. Nejčastěji jde o divadlo, seriál a film. V některých případech rovněž i o dabing a další herecké aktivity. Tyto jednotlivé disciplíny střídá český herec i v rámci jednoho dne. Pro svou práci potřebuje především okamžitou adaptaci na dané podmínky v různých prostředích a schopnost soustředit se za každých okolností. Celkové nasazení úspěšného profesionálního herce zpravidla přesahuje obvyklou pracovní dobu v jiných profesích. Zároveň předpokládá důkladnou přípravu. Měsíční herecký časový rozvrh se nedělí na pracovní dny a víkendy. Z pracovního měsíce dává herec obsazovateli k dispozici plný počet dní i nocí. Nechce přijít o žádnou z možných příležitostí.

Denní režim a nasazení úspěšného herce v americkém kontextu

Americký zábavně-kulturní průmysl svým hercům nabízí neuvěřitelné množství možností. Bývá však zvykem, že si herec vybere pouze jednu nabídku a té se pak věnuje naplno. Poté zpravidla následuje krátká pauza na nutný odpočinek před dalším uměleckým počinem. Ten bývá, co se týče náplně práce, často co nejméně podobný tomu předešlému.

Za tímto účelem se používá zobecňujícího termínu projekt, v USA ve smyslu soustředěné práce na jeden styl herecké tvorby. I v Americe střídá mnoho umělců herecké disciplíny. Rádi přijímají výzvy z divadla, filmu i seriálu. Často se také věnují pouze zacílené sebe prezentaci. V jejich prostředí je tedy otázka: „*Na jakém projektu teď pracujete a jaký projekt vás čeká?*“ dotazem na

zacílení tvorby v určitém kontinuálním časovém období.

Během jednoho roku uzraje obvykle adekvátní čas zhruba na jeden dlouhodobý a jeden krátkodobý projekt. Například natáčení seriálu a ve volném čase zhruba týdenní čtení na Broadway/Off-Broadway. Pokud totiž daný seriál pokračuje a herec v něm stále má svou roli, předpokládá se, že volno mezi natáčením jednotlivých sérií využije především k nabrání nových sil a nikoliv k nabrání další práce.

Na základě uvedeného je již zřejmé, nakolik je typický český měsíční herecký režim odlišný od toho amerického. Pro úplnost uvedu na základě zjištěných údajů ještě několik příkladů.

Příklady z amerického prostředí: Rickman, Firth, Stone

Alan Rickman zkoušel v roce 2011 na Broadwayi hru *Seminar*. Produkce požadovala, aby se kvůli danému zkoušení britský herec přestěhoval z Londýna do New Yorku. Zde se umělec věnoval pouze zkoušení a poté hraní divadla. Přesněji řečeno, prezentaci této jedné inscenace. Po dobu prvních čtyř týdnů docházelo ke zkoušení hry od 10–16 hodin. Poté následuje oblékaná zkouška, která je pouze pro pozvané diváky. „*Po oblékané zkoušce se inscenace zveřejní s přídomkem ‚preview‘. Tento náhled na budoucí inscenaci je veřejný a lze si na něj koupit lístky za stejnou cenu, jako na popremiérové reprízy.*“⁹³ *Preview*, které můžeme přirovnat k české veřejné generální zkoušce, se hraje osmkrát týdně. Ve dnech, kdy se nehraje dvakrát, probíhají ještě další zkoušky, při nichž se inscenace tříbí a upravuje především na základě reakcí publika. Pondělí bývá volné. Herci nehrají ani nezkouší. Herci z inscenace *Seminar* uvedli, že osobní volno nejraději prospí, aby načerpali

⁹³ ŠEFRNOVÁ, Tereza. Jak vzniká inscenace: srovnání broadwayského a českého prostředí. *Disk 41*. Zář 2012: 135. ISSN 977121386600441.

nové síly. Další vyhledávanou relaxací byl čas strávený s rodinou.

Po premiéře, která se konala 20. listopadu 2011, se již nezkoušelo. Rickman byl na základě předem domluvené smlouvy nahrazen Jeffem Goldblumem, a to 1. dubna 2012. Poté měl krátkou cílenou pauzu na rekonvalescenci a osobní záležitosti, načež nastoupil na filmové natáčení bratrů Cohenů *Gambit* (2012), kvůli kterému se rovněž přestěhoval.

Z řečeného tedy vyplývá, že se jednotlivé projekty konají na vzdálených místech. Vzdálenosti jsou mnohonásobně větší než u nás. Proto je obvyklé, že se herec přestěhuje na dobu určitou a konkrétně ohraničenou svým působením v projektu.

Obdobnou zkušenost mají i herci z filmu Woodyho Allena⁹⁴. *Magic in the moonlight* (2014) se natáčel ve Francii. Jeho herci se tedy museli přestěhovat do hotelu zajištěného k těmto účelům produkcí. Na jiném kontinentě nebylo možné, aby mohla jakákoliv jiná práce zasahovat do jejich denních harmonogramů.

Z hlediska podmínek k herectví je důležité poznamenat, že takové přestěhování se běžně děje s celou rodinou. Adekvátní prostory k těmto účelům zajišťuje produkce. Například Colin Firth⁹⁵, který má početnější rodinu a navíc je zvyklý se připravovat se svými hereckými a řečovými lektory, dostal od produkce k dispozici vilu, která byla součástí hotelového komplexu. Takové podmínky nezajišťují pouze úplné nasazení herce, ale umožňují mu také odpočinek v rodinném kruhu.

Emmu Stone⁹⁶ čekalo po dotočení filmu zkoušení na Broadwayi. Autor projektu Alan Cumming jí dal hlavní roli Sally

⁹⁴ Woody Allen (nar. 1935) je jeden z nejvýznamnějších současných filmových tvůrců. Je scénáristou, hercem a režisérem v jedné osobě. Za svou tvorbu získal mnoho ocenění. Způsobu jeho práce se budu věnovat v kapitole Magie obsazování.

⁹⁵ Colin Firth (nar. 1960) je britský herec. Je významným představitelem charakterních rolí. Za *King's Speech* obdržel ocenění Oscar.

⁹⁶ Emma Stone (nar. 1988) je americká filmová herečka známá především z filmu *The Amazing Spider-Man* či *Birdman*.

Bowles⁹⁷ v muzikálu *Cabaret*⁹⁸. Emma Stone s sebou již na natáčení měla knihy k látce, která ji čekala v divadle. Ale podle jejích slov na tuto literaturu neměla čas, neboť se potřebovala soustředit především na náročné natáčení a potřebný odpočinek: „*Chtěla jsem se připravovat dopředu, protože je to náročné téma. Já se ráda připravuju úplně na 100 %. Navíc již existuje nezapomenutelné ztvárnění Lisou Minelli a lidé nás budou srovnávat. Čekají, že do role vnesu něco nového a to jsem chtěla mít vymyšlené dopředu. Jenže tady (myšleno na natáčení) číst nemůžu. Člověku se pořád dokola honí hlavou scény z filmu, na kterém pracujeme. Nemůžu to jen tak vypnout a soustředit se na něco jiného. Prostě to nejde.*“⁹⁹ Po natáčení měla herečka v diáři cíleně zařazený měsíc volna, v rámci kterého již mělo dojít na čtení potřebné literatury.

Každý z dotazovaných měl osobní zkušenost i s tím, že se natáčení, například vzhledem k počasí (filmové potřebě jiné roční doby), rozložilo na delší časové úseky. Kvůli tomu pak měli výše uvedení herci roztočené dva filmy zároveň. Zde se ale nejednalo o přejíždění z místa na místo v rámci jednoho pracovního dne, jak je tomu u nás. Situace v rámci amerického kontextu je odlišná. Herec přeruší například v rámci jednoho měsíce práci na filmu, aby se týden v kuse věnoval dotočení filmu, který měl původně roztočený. Až poté se vrací na natáčení filmu druhého. Často se i zde předpokládá, že se herec přestěhuje. Z českého pohledu působí převapivě stížnosti amerických herců na to, jak mimořádně náročné období to pro ně bylo. Tito herci shodně vypověděli, že už něco takového v životě nechtějí zažít.

Pro úplnost ještě uveďme, že v tomto harmonogramu a

⁹⁷ BRANTLEY, Ben. Saucy Sally, Desperately Imbibing Your Gaze: Emma Stone Takes Over in 'Cabaret'. *The New York Times*. (online). [Cit. 2014-12-4]. Dostupné z:

http://www.nytimes.com/2014/12/05/arts/emma-stone-takes-over-in-cabaret.html?_r=0.

⁹⁸ Více informací dostupné z: <http://www.broadway.com/shows/cabaret/>

⁹⁹ Sděleno v soukromém rozhovoru ryze pro účely této disertační práce.

programovém myšlení, je rozdíl mezi „hercem, který se nechává obsazovat do projektů“ a „hercem, který projekty vytváří“. Tvůrcem a realizátorem v jedné osobě je v divadle například Alan Cumming, ve filmu Tom Hanks či Brad Pitt a mnozí další. Tito tvůrci se pochopitelně věnují přípravě svých projektů, zatímco účinkují v projektech jiných. Pracují tedy na více projektech najednou. Rozdíl je v tom, že zpravidla herečky v daném čase realizují pouze jeden projekt a na ostatních pracují z hlediska přípravy. Tato příprava zahrnuje spíše schůzky ohledně plánovaného projektu či dílčí poznámky než soustředěnou a systematickou práci. Ta je věnována pouze projektu, na kterém právě pracují.

Shrneme-li uvedené, můžeme konstatovat, že pokud se v Americe někdo herce zeptá, co bude jeho dalším projektem, ptá se po tvůrčím nasměrování, to znamená, kam se teď momentálně všemi svými silami zaměří. Takové počínání je pak neslučitelné s tím, že by herec přes den zkoušel a večer odskakoval hrát jinam, nebo že by uprostřed opustil natáčení kvůli zkoušce v divadle.

Dát rozhovor k chystanému projektu je v pořádku, zvláště pokud o to žádá sám producent projektu, ale ostatní činnost je nežádoucí. Smlouvy ji zpravidla neumožňují. A co víc, samotnými herci je považována za neetickou.

Pro americké herce je rozvrh běžného českého herce šokující. Není pro ně pochopitelné to, jak je fyzicky možné ve stejný den točit a zároveň hrát v divadle. Český herecký rozvrh u amerických kolegů vzbuzuje obdiv nad schopností vykonávat tolik činností zároveň. Sami by ho ale nechtěli.

U nás v tomto porovnání narážíme na nepříjemný fakt. Škála možností, která by herci umožňovala podobné podmínky, je v rámci jednotlivých hereckých oborů velmi úzká.

Náročnost hereckého povolání

O náročnosti hereckého povolání, zvláště má-li herec ve svém záběru divadlo a seriál zároveň, jsem již napsala studii uveřejněnou ve sborníku *Sláva a bída herectví*¹⁰⁰. Zde bych ráda doplnila další poznatky, které mi na základě rozhovorů doporučili či sdělili sami herci.

Náročnost hereckého povolání byla již totiž změřena. Stalo se tak při natáčení soutěžního seriálu *Hříchy pro pátera Knoxe* (1992). Tehdy byl představitelce hlavní role, Zlatě Adamovské¹⁰¹, umístěn pod šaty přístroj, který měřil a zaznamenával zátěž organismu. Pořad trval 60 minut. Zprvu byl vysílán živě. To, jak celá detektivka dopadne a kdo je vlastně pachatelem, nevěděl nikdo ze zúčastněných herců. Rozuzlení příběhu se dozvěděli až o pauze před posledním obrazem.

Seriál tedy ze svého formátového nastavení vyžadoval naprostou přesnost a rychlost při změně prostředí, kostýmů i textů. To vše zprvu v absurdně vyhrocené stresové situaci živého přímého přenosu. Pořad byl jakýmsi vrcholem toho, co na sebe český umělec dokáže najednou naložit a přehlídkou hereckých dovedností.

V tomto nastavení se odvysílalo deset dílů. Zátěžový přístroj, který herečku během jednoho dílu monitoroval, ukázal překvapivé výsledky. Zlata Adamovská podle lékařů prodělala během šedesátiminutového natáčení stres a námahu podobnou osmihodinové práci horníka. Po jiném díle byla Adamovská kvůli vyčerpání odvezena do nemocnice s podezřením na infarkt¹⁰².

¹⁰⁰ ŠEFRNOVÁ, Tereza. Trnitá cesta k úspěchům seriálových hvězd. In: KOLEKTIV AUTORŮ. Sborník *Sláva a bída herectví*. Edice DISK, Velká řada, svazek 24, KANT, 2013. ISBN 978-80-7437-109-7.

¹⁰¹ Zlata Adamovská (nar. 1959) je česká herečka. V současné době výrazně působí především v seriálové tvorbě.

¹⁰² Dostupné z: <http://www.csfid.cz/film/111267-hrichy-pro-patera-knoxe/zajimavosti/?type=film>.

Dana Morávková je dalším důkazem toho, jak se herci v rámci své profese překonávají nad obvyklý fyzický rámeček. Při rozhovoru, který jsme spolu vedly, mi sdělila: „*Já bych tu teď měla sedět s berlemi a zavázanou nohou. Ale nakonec jsem to tak měla jen dva dny. I přesto jsem hrála a točila. Nikdo nic nepoznal.*“¹⁰³

Martin Stránský bojoval v posledních letech s chorobou, která se nazývá cytomegaloviróza, kvůli níž musel dodržovat dietní režim. Z jeho vyjádření je veřejně známo, že tuto chorobu získal kvůli svému vysokému pracovnímu nasazení. Aktivátorem nemoci je pracovní stres. Podle svých slov si už diář bedlivě hlídá, především kvůli rodině.

Ať už je herectví navenek prezentováno jakkoliv, za výkonem tohoto povolání se skrývá ve skutečnosti náročná dřina. Zvláště tehdy, pokud je herec mimořádně úspěšný, může pod náporom nabídek a projektů dojít až k jeho zásadní fyzické devastaci. Schopnost správně se rozhodnout v tom, jakou nabídku ještě herec přijme a jakou už ne, se ukazuje jako jedna ze zásadních podmínek.

Odpověď na otázku číslo II: Jak se liší každodenní herecká praxe v rámci českého a amerického kontextu?

Každodenní herecká praxe se v rámci českého a amerického kontextu liší naprosto zásadně. Přestože je ve svém výsledném tvaru klasifikována jako totožná, její praxe stejná v žádném případě není. Podmínky pro uskutečňování dané profese jsou na základě odlišných kontextů rozdílné.

Úspěšný český herec se v rámci své profese v jednom čase pohybuje mezi seriálem, divadlem, filmem, dabingem a často i dalšími aktivitami. Americký úspěšný herec považuje každý svůj počín za projekt. Tomu věnuje kontinuální časový úsek. Tato

¹⁰³ Sděleno při soukromém rozhovoru.

skutečnost vychází především z velkých vzdáleností mezi jednotlivými místy, kde se jednotlivé projekty realizují, ale rovněž z jisté konvence.

Důžitým zjištěním této kapitoly je fakt, že se v americkém pracovním provozu dbá na osobní záležitosti, jakými jsou rodina, čas na odpočinek a osobní přípravu. To je v našich podmínkách považováno za nadstandard, který si český herec musí vybojovat sám.

III. Od honoráře k rozvoji tvůrčí osobnosti

V médiích, zejména tištěných a internetových, bývají vedle samotných hereckých výkonů často probírány i honoráře umělců. Vzhledem k bulvární povaze médií, která o tomto tématu referují, jsou herecké příjmy velmi zásadně zkreslovány do částek, které mají ve čtenáři vyvolat emoce a vzbudit v něm závist. Vzhledem k jejich vysoké čtenosti začal ve společnosti převládat všeobecný názor, že jsou herci bezdůvodně přepláceni.

V předchozích kapitolách jsem se již zmínila o mimořádně náročném denním režimu, který náš úspěšný herec musí běžně zvládat. Rovněž jsem na jednotlivých příkladech názorně ukázala podmínky, ve kterých herec dané dílo vytváří. To vše jsme si uvedli v rámci českého i amerického kontextu.

V této kapitole bych se ráda zaměřila na otázku finančního ohodnocení českých herců a jejich dalších možných motivací. Stejně zhodnotíme i finanční satisfakci a motivace u amerických herců. Abychom mohli zůstat stále konkrétní, budu se pro potřeby této kapitoly věnovat pouze finančnímu ohodnocení televizních seriálových herců.

Herci všude na světě o svých příjmech neradi mluví, proto nebylo jednoduché podklady pro tuto kapitolu získat. V České republice existují dva základní zdroje, z nichž jsem vycházela a jejichž závěry jsem si ověřovala u produkcí či osobností samotných. Americké podklady jsou relevantní samy o sobě, neboť časopis Forbes, z něhož jsem čerpala, vychází ze zveřejněných daňových příznání herců samotných i z tiskových zpráv televizních společností. V českém kontextu herecké honoráře zveřejňují především bulvární časopisy, jejichž tvrzení jsem ověřovala

u příslušných produkcí¹⁰⁴.

Klíčová otázka, kterou jsem si v tomto bádání kladla, byla, jakou motivaci poskytují svým hvězdám televizní společnosti.

Uvedení do kontextu

Američané jsou obecně zvyklí porovnávat své příjmy v měřítku – za jak dlouhou dobu (obvykle v měsíci) získají potřebnou sumu na uhrazení svých základních měsíčních výdajů. Dobrý plat znamená, že během prvního týdne v měsíci člověk vydělá na své základní a nejnnutnější výdaje a zbytek je pro osobní potřebu. Finanční disproporci mezi Českou republikou a Amerikou si můžeme dobře ukázat na dětských rolích. V seriálu *Devious maids* byla stálá role pro miminko, které v průběhu epizod roste. Grant Shaw měl syna v batolecím věku, který byl ve skutečnosti hrán dvěma dětmi. Přestože šlo o dívku a chlapce, vybraná identická dvojčata se pro tuto úlohu náramně hodila.

Každé z těchto dětí mělo za natáčecí den 1 000 dolarů. Tuto sumu lze považovat za jeden z nejnižších seriálových honorářů. Dvojčata svým rodičům tedy vydělala 2 000 dolarů za natáčecí den. Za tuto cenu je možné zaplatit v Atlantě, kde se seriál natáčel, měsíční nájem, klasické poplatky na živobytí a částečně i jídlo. Dvojčata tedy za účinkování v seriálu za jeden den získala tolik, aby to jejich rodině zaplatilo měsíc základních životních potřeb.

Oproti tomu účinkování dětí v českých médiích je ze strany televizí chápáno jako charita či prestiž pro ambiciózní rodiče. Dětský honorář zpravidla nepřesahuje 5 000 Kč za den, pokud je role vůbec honorovaná.

¹⁰⁴ Naše televizní produkce nemají právo sdělovat třetí osobě honoráře svých herců. Stejnou smlouvou jsou k mlčenlivosti o témže vázáni i sami herci. Pohybovali jsme se tedy v rozmezí od–do cenové relace a nikoliv v přesných částkách. Šlo především o základní princip odměňování a nastínění určitého klíče.

Tato neúměrnost souvisí i s hereckými platy. Ty americké jsou mnohonásobně vyšší než ty naše, a to i v porovnání s tím, co je možné za získaný obnos v Americe pořídit. Důvodem ale není touha finančně nadstandardně zabezpečit herce. Jde o přímou úměru ke skutečnému komerčnímu dopadu. Americké publikum je mnohonásobně větší než to naše.

Zajímavé je ještě poznamenat jednu věc. Pro amerického herce není honorář jediným hnacím motorem. Spolupráce s televizní společností, ale i s divadlem či filmem, je považována skutečně za prestižní a vytouženou.

Herecké příjmy ze seriálů

Zatímco u nás jsou bulvárními médii běžně pranýřováni herci jako Miroslav Donutil¹⁰⁵ či Zlata Adamovská za to, že si za rok v hlavních rolích v seriálu přijdou na více než milion korun, americkým hvězdám by taková suma připadala směšná.

Debutant z hlavní role má v americkém televizním seriálu průměrný plat zpravidla okolo 100 000 dolarů za každou epizodu dané série. V roce 2012 se přitom standardně jednalo o dvojnásobnou částku, tedy 200 000 dolarů za epizodu¹⁰⁶.

Ke srovnání využiji zprávu z finexpert.e15.cz: „*Spojené státy Americké jsou podle řady mezinárodních hodnocení považovány za nejvyspělejší zemi světa (...), kde každý šestý Američan má roční příjem přes 100 tisíc dolarů.*“¹⁰⁷ Stejný zdroj uvádí, že průměrná roční mzda v USA za rok 2012 byla 47 650 dolarů. Z toho vychází tato úměra: dříve neznámý protagonista hlavní role v seriálu

¹⁰⁵ Miroslav Donutil (nar. 1951) je český herec. Dlouhá léta působil v Divadle Na provázku. Známy je především z inscenace *Sluha dvou pánů* a ze svých pořadů *Ptejte se mě, na co chcete, já na co chci, odpovím*, *Pořád se něco děje, furt ve střehu*, z filmů *Pelišky*, *Černí baroni*, *Tankový prapor* a další.

¹⁰⁶ BATTAGLIO, Stephen; SCHNEIDER, Michael. Who Earns What: TV's Highest Paid Stars. *TV Guide*. (online) [Cit. 2012-8-8]. Dostupné z: <http://www.tvguide.com/news/tvs-highest-paid-stars-1051754/>.

¹⁰⁷ ONDRÁČKOVÁ, Karolína; GOLLA, Petr. Jak vysoké jsou mzdy v USA? *Finexpert*. (online) [Cit. 2013-5-9]. Dostupné z: <http://finexpert.e15.cz/jak-vysoke-jsou-mzdy-v-usa>.

(nikoliv tedy hvězda), si vydělá zhruba za týden (za natočení jedné epizody) finanční ohodnocení, na které dosáhne každý šestý občan za rok práce.

U nás je běžné mít v hlavních rolích 8–17 000 Kč za jeden natáčecí den.¹⁰⁸ Více peněz je jen velmi výjimečné. Zpravidla ale platí, že ani výjimečný honorář pro *guest starring*¹⁰⁹ v seriálu nepřesahuje 1 000 Eur. (Takový honorář požaduje například slovenský herec Juraj Kukura.) Televize si herce většinou vzhledem k rozpočtu nemohou dovolit. Obecně znám je příklad probíraný bulvárním tiskem z účinkování hereček Jiřiny Bohdalové a Jiřiny Jiráskové v *Pojišťovně štěstí* (2004). Každá z těchto hereček dostala za jeden natáčecí den 25 000 Kč.¹¹⁰ Jak vidíme z přiložených tabulek, je to strop, nad jehož rámec se rozpočet nekonečného seriálu nemá možnost dostat.

Kdybychom si představili ideální stav, a sice že jeden díl seriálu natočíme za pět dní, jak je tomu například při natáčení *The Big Bang Theory* (za což by naši tvůrci byli neskonale vděční), mluvíme při výjimečném nejvyšším ohodnocení o 125 000 Kč za epizodu.

Bývá zvykem, že pokud herec podepisuje smlouvu s americkou televizní společností, je v ní jasně uvedeno, na jak dlouhou dobu se závazek vytváří, a jsou jasně specifikované případné další opce v případě prodloužení seriálu. Znamená to tedy, že pokud by se náhodou natáčení seriálu zastavilo, ví herec jasně už při podpisu smlouvy to, kolik finančních prostředků mu bude nahrazeno za dosavadní natáčení či zablokovaný čas z nerealizovaného natáčení.

¹⁰⁸ Viz příloha tabulky.

¹⁰⁹ „*Guest starring*“ – termín označuje „roli různé délky, kterou ztvární hvězda“.

¹¹⁰ KOT. Kolik už si nahrabala Bohdalová? Její výdělek za den vás posadí na zadek. *Aha!* (online). [Cit. 2014-4-14]. Dostupné z: <http://www.ahaonline.cz/clanek/zhave-drby/96433/kolik-uz-si-nahrabala-bohdalova-jeji-vydelek-za-den-vas-posadi-na-zadek.html>

O tom, jestli bude jeho role v rámci seriálu do budoucna klíčová, rozhodují příslušné výsledky testerů. Zde se měří nejenom schopnost navazovat *product placement*, ale také oblíbenost postavy u diváků. Režisér, šéfcénárista a producent mají rovněž svůj hlas, ten ale proti výsledkům z testerů nemá váhu. Pokud se tvůrčímu týmu s někým špatně pracuje, ale postava daného herce se divákům líbí, musí se tvůrčí tým bezvýhradně přizpůsobit. Příkladů bychom našli mnoho.

Za všechny hovoří spolupráce producenta Aarona Spellinga¹¹¹ a herečky Shannen Doherty¹¹² na seriálu *Beverly Hills 90210* (1990). Tvůrčí tým seriálu se snažil mladé herečky zbavit od samého začátku, neboť zanášela do pracovního týmu hvězdné manýry, byla nestabilní a výrazně nespolehlivá. Jenže diváci si Brendu Walsh oblíbili natolik, že její odstranění ze seriálu trvalo dlouhé čtyři roky. Scénáristé se z ní dokonce snažili vytvořit v rámci scénáře pokřivenou intrikující postavu. Oblibu její postavy v rámci seriálu to však nezničilo. Vysoká čísla, která původně mluvila o oblíbeném kladném charakteru, se jen překlopila na vysoká čísla, která mluví o oblíbeném záporném charakteru. Podle dostupných informací nakonec odešla na vlastní žádost. Pár let poté, v roce 1998, jí Aaron Spelling nabídl jednu z hlavních rolí v kultovním seriálu *Charmed* (1998). Fakt, že má herečka schopnost vytvořit v rámci seriálu postavu, kterou budou diváci milovat, byl silnější než cokoliv jiného.

Oproti tomu u nás rozhoduje, až na výjimky, producent, resp. vedení televize. Jejich rozhodnutí mají osobní charakter. Závisí obvykle na osobních sympatiích a nikoliv na výsledcích práce.

¹¹¹ Aaron Spelling (nar. 1923 – zem. 2006) byl významný americký filmový a televizní tvůrce a producent. Vytvořil mnoho kultovních projektů, například seriály: *Charmed*, *Beverly Hills 90 210*, *Melrose Place*, *7th Heaven*.

¹¹² Shannen Doherty (nar. 1971) je kontroverzní americká herečka. Známa byla už jako dětská hvězda. Později především ze seriálu *Beverly Hills 902 10* a *Charmed*.

V České republice je běžná pracovní smlouva, podle které se v případě přerušení natáčení nenahrazuje nic. Při podpisu smlouvy nemá český herec šanci vytušit, zda jeho postava bude rozepsána do rozměrů postavy doktora Mázla (Petr Rychlý) v *Ordinaci v Růžové zahradě II*, nebo skončí po několika málo uskutečněných natáčecích dnech. Míra skutečného závazku se herci nesděljuje. Tento způsob jednání je podle mého názoru jeden ze zásadních důvodů, proč i herci v hlavních rolích seriálů spolupracují s jinými televizemi, produkcemi a divadly. Finanční ohodnocení, které se na první pohled může zdát vysoké, je totiž ve skutečnosti velmi nejisté.

Herecká procenta

Podle časopisu *Forbes* je v současnosti nejlépe placeným americkým seriálovým hercem Jim Parsons. Za uplynulý rok (od 1. 6. 2014 – 1. 6. 2015) vydělal účinkováním v seriálu *The Big Bang Theory* 29 milionů dolarů.¹¹³ Tato suma je složená z honoráře čítajícího jeden milion dolarů za díl a procenta z čistého příjmu seriálu. Procentuální způsob dělení profitu je častým jevem. Chce-li televizní společnost motivovat hvězdu, nabídne jí, aby se stala podílníkem či dokonce spoluproducentem.¹¹⁴

Mít procentuální podíl neznamena pro herce žádnou jinou účast či investici, než odehrát epizody a podílet se na celkové propagaci vlastní osobou. Ve skutečnosti tedy nemusí dělat nic jiného než ostatní herci, ale získává procenta ze zisku navíc. To je způsob, jakým si daná produkce zajišťuje loajalitu. Televizní společnosti tak vtahují herce do dění. Pro herce je pak těžší odejít

¹¹³MCGRATH, Maggie. World's Highest-Paid TV Actors 2015: Jim Parsons Leads With \$ 29 Million Take. *Forbes*. (online) [Cit. 2015-8-25].

Dostupné z: <http://www.forbes.com/sites/maggiemcgrath/2015/08/25/worlds-highest-paid-tv-actors-2015-jim-parsons-leads-with-29-million-take/#5a3c236410b8>.

¹¹⁴ V tomto případě bývá herec v titulcích označován za výkonného producenta (*executive producera*) z důvodu příjmu procentuálního podílu z daného díla.

ke konkurenci. Zároveň zůstává motivován. Televizní společnost tak zabraňuje možnému poklesu vlastního přínosu či invence. Má-li herec z díla procenta, jeví také enormní zájem o to, aby bylo dílo úspěšné.

Nicméně samotná motivovanost, která je v amerických končinách enormní, není dána pouze benefity. Marek Eben¹¹⁵ se v pořadu *Na plovárně* ptal Jana Třísky¹¹⁶, jestli si myslí, že by takové nasazení, které američtí herci mají, měli i za naše honoráře. Pan Tříška odvětil, že jsou ochotni pracovat se stejným nasazením i za mnohem nižší honoráře. Dokonce i bez nich. Odkazoval se na slavné Equity Waiver Theater, situované v Los Angeles.^{117, 118} Divadlo, jež je založené na principu, na který herecké odbory nemají páku. Díky této legislativní skulince může herec získat profesionální praxi, která mu dokáže pomoci získat placené role. Tato praxe spočívá v tom, že pokud vedete v Americe divadlo, které má méně než 99 míst pro diváky v publiku, pak máte možnost angažovat herce, kteří nejsou v odborech a hrají zdarma (ale nikoliv amatérsky). Ti doufají, že se na ně jednou přijde podívat agent či producent, kterému se zalíbí, a získají tak obsazení. I tato divadla se potýkají s velkým náporem uchazečů.

Amerika je totiž přesycená herci a konkurenční boj, který tam probíhá, je pro českého herce těžko představitelný. Cesta, kterou musí i vystudovaný herec po úspěšném dokončení studia vykonat, je až neskutečně dlouhá. Před ním jsou ale závratné honoráře a

¹¹⁵ Marek Eben (nar. 1957) je český herec, moderátor a hudební skladatel. Známý je už z dětských rolí, například ze seriálu *Kamarádi*. Dnes moderuje pořady *Na plovárně* či *StarDance... když hvězdy tančí*.

¹¹⁶ Jan Tříška (nar. 1936) je český herec, působící zároveň v USA, kde žije. Působil v Divadle za branou. Natočil mnoho filmů, například: *Popelka*, *Jedna ruka netleská*, *Horem pádem*, *Šílení* a další.

¹¹⁷ Takových divadel je mnohem víc než jen v Los Angeles. Všechny mají stejný cíl. Obejít cestu hereckých odborů a dát šanci těm, kteří by neměli šanci se do odborů dostat. Neznamena to nižší kvalitu herců, ale zpravidla jde o nedostatečné americké vzdělání či americké zkušenosti.

¹¹⁸ Více informací dostupné z:

http://www.theactorslife.com/business/equity_waiver_theater_in_los_angeles.html.

obrovské možnosti pro seberealizaci. Ochota udělat cokoliv, být vždy připraven a provést všechno na 120 %, pochází z mentality a reálné naděje na lepší vyhlídky získané vlastním přičiněním a nikoliv z honorářů samotných. Takové nasazení nalezneme totiž ve všech profesích. Můžeme namítnout, že je onen zájem a úsměv na tváři hraný, pravdou však zůstává, že je všudypřítomný.

Z herce producentem aneb jak televizní společnosti motivují herce

Udržet si úspěšného a talentovaného herce ve své televizní stáji je prioritou většiny televizních společností. V České republice se loajalita k zaměstnavateli považuje za samozřejmost. Televizní společnosti umožňují herci vykonávání jeho profese a za to automaticky vyžadují hájení značky. Herci se tak stávají tváří dané společnosti.

V USA bývá běžně zvykem, že si televizní společnosti úspěšného a talentovaného herce udržují finanční i osobní motivací. Zamezují tak jeho spolupráci s konkurencí. Vedle již zmíněných procent ze zisku otevírá společnost pro herce možnost, v případě jeho osobního zájmu a ambicí, stát se producentem. To má zpravidla dvě možnosti náplně práce: kreativní producent či výkonný producent¹¹⁹.

Jindy společnost pomůže herci stát se režisérem dané show. Z podstaty věci tedy nejde jen o samotnou motivaci k loajalitě, ale o zásadní proměnu náhledu. Namísto vnímání herce jako reprodukcujícího (pseudo) umělce či dokonce námezního ztělesňovatele cizích představ, zde dochází k přístupu k herci jako ke skutečné tvůrčí osobnosti, již je potřeba (i v zájmu dané

¹¹⁹ „Výkonný producent“/(*executive producer*) – termín užívaný v televizním provozu pro „osoby, které přímo řídí vznik daného díla z hlediska financí“. Zpravidla se rekrutuje z osob, které znají na základě vlastní zkušenosti produkční práci, účetnictví, tantiémy, právní předpisy a mívají kontakty na možné potenciální sponzory.

společnosti) poskytnout příležitost k osobnímu tvůrčímu rozvoji.

V následujících podkapitolách uvedu tři příklady, jak televizní společnosti motivovaly své herečky (Eva Longoria, Jelena Veljača, Robin Wright).

Eva Longoria

Eva Longoria (nar. 1975) začala svou hereckou kariéru v menších rolích seriálů *Beverly Hills 90210* (1990), *The young and the restless* (1973), *Bold and the Beautiful* (1987). Zásadní roli, která ji celosvětově proslavila, však vytvořila až v seriálu *Desperate Housewives* (2004). Už během natáčení seriálu se u ní začaly projevovat i jiné schopnosti než pouze herecké. Vedení seriálu si těchto vloh všimlo a v rámci možností ji při natáčení začalo zasvěcovat do světa za kamerou.

V roce 2011 oslovila Eva Longoria producenta seriálu *Desperate Housewives* Marca Cherryho a potažmo i společnost ABC, s námětem na adaptaci mexického seriálu *Ellas son la Alegría del Hogar* (2009). Seriál měl být o čtyřech služebných, které sní o lepším životě, zatímco poklízí bohatým.

31. ledna 2012 si společnost ABC objednala pilot navrhovaného seriálu. 26. března vešlo oficiálně ve známost, že se Longoria stává výkonnou producentkou tohoto nového seriálu. 14. května stanice ABC oficiálně ohlásila, že si seriál nevybrala na další vysílací sezonu 2012–2013. Tento seriál si však, za značné podpory producenta Marca Cherryho, vybrala z mnoha dalších obeslaných televizních společností televize Lifetime, a sice 20. června 2012. Okamžitě si objednala dalších 13 epizod.

Zajímavostí, kterou nelze pominout, je skutečnost, že je seriál

vyrobený především pro takzvané *latino actors*¹²⁰ a pochopitelně i pro jejich publikum, které je dnes v Americe už velmi obsáhlé. Longoria, která s *latinos*¹²¹ nemá kromě vzhledu nic společného, si z tohoto původně handicapu postupem své kariéry vytvořila obrovský benefit. Dnes je považována za jednu z hlavních zastánkyní latinskoamerické menšiny. Pro nás je důležité, že dokázala do velmi specificky orientované vyšší herecké seriálové vrstvy přivést latinskoamerické herečky, které by v podobné míře pravděpodobně nedostaly sebemenší šanci.¹²²

Za možností profesního vývoje Evy Longorie z herečky v režisérku a především v producentku, stojí v dnešní době jeden z nejuznávanějších amerických producentů Marc Cherry. Způsob, jakým si svou pozici vydobyl, je zajímavý a neobvyklý. Nicméně pro tuto disertační práci je důležitý fakt, že během svého dosavadního působení dokázal z neznámých hereček vytvořit televizní hvězdy. Těm, které k tomu jevily zásadní předpoklady, pomohl i na pozice režisérek či dokonce producentek.¹²³

Cherry je člověk, který nepodlehł televiznímu systémovému konstruktivismu. Ve svém hájemství vytvořil možnosti především pro mnoho hereček.

Na konkrétním příkladu se nyní pokusím nastínit typický rozsah Cherryho záštity. Na natáčení *Devious Maids*, kterého jsem se díky stipendiu měla možnost účastnit, byl mým patronem David Warren. Ten se právě díky Cherryho podpoře stal nejdříve televizním režisérem a poté i producentem.

Warren, profesním původem divadelní režisér, jednoho večera

¹²⁰ „*Latino actors*“ – termín používaný pro „herece a herečky, kteří jsou reprezentanty či skutečnými zástupci populační skupiny *latinos*“.

¹²¹ „*Latinos*“ – termín používaný pro „všechny obyvatele USA původem z Latinské Ameriky, včetně Brazílie“.

¹²² Roselyn Sánchez, Ana Ortiz, Dania Ramirez a další.

¹²³ Podobný osud pomohl připravit například i herečky z *Devious Maids* Rebecce Wisocky.

viděl *Desperate Housewives*. Zaujaly ho. Pustil si všechny díly a pak napsal Cherrymu zprávu, že je seriálem nadšený a rád by s ním někdy spolupracoval. Marc Cherry zrovna vyvíjel *Devious Maids* a přizval ho jako režiséra ke spolupráci. Warrenovi se práce na seriálu natolik zalíbila, že se nakonec vypracoval až na producenta projektu. Cherry mu dal v Hollywoodu nevídanou šanci.

Eva Longoria se stala již u posledních sérií *Desperate Housewives* součástí vývojového a výrobního procesu. Vzápětí společnost využila hereččina vlivu na latinskoamerické diváky a jmenovala Evu ambasadorkou *latinos* pro mediální svět. Tím jednak potvrdila její vliv a přímou spojitost s danou menšinou a za druhé, a mnohem podstatněji, se tak stala jedinou společností, která má ve svých výrobních i vývojových řadách skutečného ambasadora latinskoamerické menšiny. To byl od společnosti geniální tah. Za ním stál Marc Cherry. Cokoliv, na čem herečka začala v televizi pracovat, bylo okamžitě sledováno a ze strany latinskoamerické menšiny hlasitě podporováno.

Když ABC od zájmu o další vývoj seriálu odstoupilo, objevily se vzápětí další nabídky nejen pro seriál, ale především pro Evu Longoriovou samotnou. Mít jako součást tvůrčího televizního týmu herečku, která mimo své další schopnosti ještě pravidelně oslovuje poměrně zásadní masu publika, je významné. A americké televizní společnosti si toho jsou dobře vědomy.

Jelena Veljača (Popović Volarić)

Jelenu Veljaču (nar. 1981) budu jako producentku zmiňovat ještě v souvislosti se současnými podmínkami v seriálech. Původním povoláním je herečka. A to velmi úspěšná. Působila na chorvatské

Male scene¹²⁴ a publikum ji zná především z telenovel *Ljubav u Zaled'u* (2005) a *Villa Maria* (2004). Její schopnosti psát si všiml tehdejší šéf výroby chorvatské Nova TV Milo Grisogono¹²⁵. Nabídl jí spolupráci na scénářích v rámci žánru, v němž již léta úspěšně hrála. Podílela se na scénářích seriálů *Obični ljudi* (2006), *Larin izbor* (2011), *Ponos Ratkajevih* (2007), *Stella* (2013), *Zora Dubrovačka* (2013) a *Zakon Ljubavi* (2008). V průběhu let se vypracovala do takové míry, že jí Grisogono svěřil kreativní producentství seriálů, o němž už dříve byla řeč.

Nadaná herečka, která se již v hlavních rolích seriálů realizačně začala nudit, dostala nový podnět a impulz i nadále spolupracovat s danou televizní společností. Tato nová zkušenost ji doslova pohltila. Vedle řečeného píše sloupky do novin *Jutarnji list*¹²⁶ a vydala psychologický román *Tatine Curice*¹²⁷.

Přestože v době, kdy moje pracovní stáž v Chorvatsku probíhala, Veljača tvrdila, že se v žádném případě k herectví vrátit nechce, opak se stal pravdou. Po boku svého muže, uznávaného divadelního herce Dražena Čučeka, vytvořila několik let poté oceňovanou divadelní inscenaci¹²⁸. U producentské a scénářistické práce však stále zůstává. Zvládá přebíhat mezi všemi zmíněnými profesemi a její loajalita k domovské televizi za to, že jí otevřela zcela nové možnosti, je obrovská.

Recipročně poskytla Veljača televizi navýsost cennou a jinak těžko získatelnou věc – přímé spojení mezi hereckým světem a

¹²⁴ Kazalište Mala scena (1989) sídlí na adrese Medveščak ul. 2 v Záhřebu.

¹²⁵ Milo Grisogono (věk neuveden) je významný chorvatský televizní producent a scénárista. Podílel se na mnoha seriálech, například: *Larin izbor*, *Dobre namjere*, *Zabranjena ljubav*, *Najbolje godine*, *Hitna 94* a mnohé další.

¹²⁶ *Jutarnji list*, deník, od 6. 4. 1998, Chorvatsko, Záhřeb, Europapress Holding d.o.o. Marijana Hanžekoviće ISSN 1331-5692.

¹²⁷ VELJAČA, Jelena. *Tatine Curice*. Chorvatsko, Záhřeb. Profil. 6/2012. ISBN 9789533194806.

¹²⁸ *Prava stvar*. Stoppart, Tom. Kazalište, Mala scena. (6. 11. – 5. 12.). Režie: Ivica Šimić. Jedná se o remake inscenace z roku 1989. Představení bylo oceněno za nejlepší inscenaci roku Story Hall of Fame (2015).

představami manažerů. Prostřednictvím sebe sama jako herečky, scénáristky a producentky v jedné osobě ztělesňuje médium, které je schopné vnímat nutnou pestrost všech zmíněných profesí. Mimo jiné tak obohatila vývoj i výrobu jako takové z hlediska přímého hereckého náhledu, který by tyto složky nikdy z objektivního hlediska neměly šanci získat.

Robin Wright

Významněji začala Robin Wright (nar. 1966) svou hereckou kariéru roce 1984 v televizních seriálech. Za ztvárnění postavy Kelly Capwell v seriálu *Santa Barbara* (1984) získala nominaci na Daytime Emmy. Známa je rovněž z filmů *The Princess Bride* (1987), *Forrest Gump* (1994) či *The Girl with the Dragon Tattoo* (2011).

Už v době partnerství s významným americkým tvůrcem Seanem Pennem se začala orientovat rovněž na dění za kamerou. Tyto snahy se zásadně realizovaly¹²⁹ v úspěšném americkém seriálu *House of Cards* (2013), kdy se stala vedle Kevina Spacyho¹³⁰ jednou z producentek seriálu a navíc i režisérkou některých dílů¹³¹. Jako režisérka se na sérii střídá s tak zvučnými jmény jakými jsou například Agnieszka Holland¹³² či hlavní režisér James Foley¹³³. Jednu z epizod dostala příležitost režírovat také Jodie Foster¹³⁴.

Pro nás je podstatné zdůraznit fakt, že Robin Wright činí vše vedle skutečnosti, že ona sama je protagonistkou hlavní ženské postavy Claire Underwood. O této skutečnosti zajímavě hovoří

¹²⁹ Jako výkonná producentka má herečka předchozí kredit již z *Hounddog* (2007) a z *Virgin* (2003).

¹³⁰ Kevin Spacy (nar. 1959) významný americký herec. Je celosvětově uznávaný především za filmovou tvorbu, za níž obdržel i ocenění Oscar: *American Beauty*, *The Usual Suspects*.

¹³¹ S02E10 /2014/, S03E09 /2015/, S03E12 /2015/. Dále v sérii patřící do roku 2016 díly: 42, 43, 48, 49.

¹³² Agnieszka Holland (nar. 1948) je polská filmová a televizní režisérka. Vystudovala pražskou FAMU. Některými zdroji bývá řazena jako objevitelka Leonarda DiCapria. V českém obsazení je znám například její filmová série *Hořící keř* či film *Jánošík* – pravdivá historie. V zahraničí natočila například seriál *The Killing*. Má tři nominace na Oscara.

¹³³ James Foley (nar. 1953) je americký herec a režisér.

¹³⁴ Jodie Foster režírovala díl 22 (2014).

v rozhovoru pro *The Hollywood Reporter*.¹³⁵ V rámci některých dílů tedy zastává hned tři významné pozice: hlavní herečku, producentku a režisérku.

Její nasazení pro seriál je tudíž obrovské. Bojuje za něj všemi svými schopnostmi. Mimo jiného proto, že jí společnost Netflix umožnila takovou šíři seberealizace. Záštitu jí tvoří opět významný producent, David Fincher¹³⁶.

V neposlední řadě je třeba zmínit nedávnou výhru Robin Wright ve sporu se společností Netflix, o níž herečka podává vyčerpávající svědectví v pořadu *Insight Dialogues*.¹³⁷ Spor se týkal genderově nekorektního finančního ohodnocování herců. Herečky jsou v Americe, oproti svým hereckým partnerům, dlouhodobě podhodnoceny. Genderová disproporce v odměňování obecně je již delší dobu předmětem veřejné diskuse. Nadhodnocování mužů na úkor žen na stejné pozici je aktuálním a ožehavým tématem. Z daného příspěvku vyplývá, že americké ženy obvykle dostávají pouhých 82 % z honoráře mužského protějšku na stejném pracovním místě.

Do ožehavé diskuse zásadně přispěla Robin Wright zkraje roku 2016. Pro společnost Netflix¹³⁸ hraje v kultovní sérii *House of Cards* hlavní ženskou postavu Claire Underwood. Je zde partnerkou Franka Underwooda (Kevin Spacey), který ztvárňuje hlavní mužskou roli. Na základě výsledků výzkumů oblíbenosti jednotlivých postav ze seriálu *House of Cards* vyšlo najevo, že postava Claire Underwood je u diváků oblíbenější, než postava Franka. Herecké

¹³⁵PORRECA, Brian. Robin Wright Talks Directing, House of Cards' and Keeping to David Fincher's „Format“. *The Hollywood Reporter*. (online) [Cit. 2016-3-11]. Dostupné z: <http://www.hollywoodreporter.com/live-feed/house-cards-robin-wright-season-874201>.

¹³⁶David Fincher (nar. 1962) je americký filmový a televizní tvůrce. Režiroval například filmy: *The Curious Case of Benjamin Button*, *The Social Networks*, *Fight Club*, *The Girl Who Played with Fire*.

¹³⁷Rozhovor s Robin Wright. *Insight Dialogues*. A Conversation-for-Action Series Presented by The Rockefeller Foundation. Moderuje Judith Rodin. 17. 5. 2016 www.rockefellerfoundation.org

¹³⁸Netflix (zal. 1997) je americká společnost sídlící v Los Gatos (Kalifornie). Poskytuje médium pro předplatitele formou streamování obsahu přes internet.

příjmy Robin Wright ze seriálu byly ale mnohem nižší než finanční ohodnocení Kevina Spaceyho. Wright to veřejně komentovala takto: „*Sledovala jsem statistiky a postava Claire Underwood byla už nějakou dobu mnohem populárnější než postava Franka. A tak jsem navrhla ‚raději mi zaplaťte, nebo to zveřejním‘.*“^{139, 140} Společnost Netflix nakonec s návrhem herečky souhlasila.

Jedním z argumentů Robin Wright byl rovněž totožný podíl na vytváření hereckého obsahu seriálu, jaký přináší Kevin Spacey. I v tomto bodě společnost herečce vyhověla, přestože nemusela. Seriál *House of Cards* je postaven na manipulacích politika (Kevin Spacey) a jeho ženy (Robin Wright). Jejich postavy jsou z hlediska seriálu herečkou prezentovány jako stejně přínosné: „*Protože seriál House of Cards je jeden z mála filmů a televizních pořadů, kde je roven patriarchát i matriarchát.*“¹⁴¹ Tak to ale ve skutečnosti není. Pro společnost Netflix je však v současné americké kulturní politice, která bojuje za genderovou vyváženost, velmi výhodné s herečkou souhlasit.

Finální otázkou zůstává, nešlo-li nakonec jen o precizně nasměrované PR seriálu i společnosti prostřednictvím ožehavého tématu a oblíbené herečky. Kdyby totiž společnost Netflix pouze v tiskové zprávě zveřejnila, že herečce dorovnala honorář k honoráři Kevina Spaceyho¹⁴², nevyvolalo by to takovou mezinárodní mediální smršť zájmu.

¹³⁹ „*I was looking at statistics and Claire Underwood’s character was more popular than /Frank’s/ for a period of time. So I capitalized on that moment. I was like, ‘You better pay me or I’m going to go public’.*“

¹⁴⁰ Rozhovor s Robin Wright. Insight Dialogues. A Conversation-for-Action Series Presented by The Rockefeller Foundation. Moderuje Judith Rodin. [Cit. 2016-5-17]. Dostupné z: www.rockefellerfoundation.org

¹⁴¹ „*Because House of Cards is one of very few films or TV shows where the patriarch and the matriarch are equal.*“

¹⁴² S největší pravděpodobností se jednalo o částku 500 000 dolarů za díl a vyšší. Tento příjem herec vykázal v daňovém přehledu za kalendářní rok 2014.

Žilková, Hornová, Kraus

V českém prostředí nebývá zvykem herce k loajalitě jakkoliv motivovat či profesně rozvíjet. Za kamerou obvykle nejsou vítáni. Jistý znevažující pel přiřčeného „kašpárkovství“, o kterém trefně z vlastní zkušenosti hovořil Jan Kraus¹⁴³ v rámci cyklu přednášek Lidé z praxe¹⁴⁴, převládá nejen mezi lidmi, ale i u televizních společností. Zatímco v Americe je herec, který se prostřednictvím seriálu stane hvězdou dané televize, cenným pokladem, jako je tomu například u Robin Wright (*House of Cards*, USA), Jima Parsonse (*The Big bang theory*, USA), Benedicta Cumberbathe (*Sherlock*, UK), Evy Longorie (*Desperate Housewives*, USA) a mnohých dalších, u nás je herec v rámci natáčení udržován pod neustálým tlakem nejistoty, jestli jeho postava bude pokračovat či nikoliv.

Přesto i u nás existuje několik příkladů hereckých osobností, které se staly součástí kreativního týmu za kamerou a poté dokonce nastoupily do jeho čela. Z hlediska seriálové tvorby TV Nova je nejvlivnější osobností producentka Lenka Hornová¹⁴⁵. Původně herečka, absolventka konzervatoře, se vlastní pílí přes vývoj a realizaci různých pořadů propracovala až do pozice, na které je dnes. Byla první moderátorkou *Snídaně s Novou* (1994) a stála u zrodu pořadů *Občanské judo* (1994) či *Prásk* (1994). V seriálové tvorbě producentky zaštiťovala *Ordinaci v Růžové ulici II* (2005), *Ulici* (2005), *Gympl s (r)učením omezeným* (2012) a další. Mateřská televize jí při této cestě ale znatelně házela klacky pod nohy. Tím nejviditelnějším byla reality show *Big Brother* (2005), kterou instinktivně nechtěla přijmout a která jí nakonec na krátký čas

¹⁴³ Jan Kraus (nar. 1953) je výrazným českým tvůrcem. Znám byl již z dětských rolí, například *Jak se budí princezny* či *Saxana*. Vytvořil vlastní pořad, který vysílala Česká televize pod názvem *Uvolněte se, prosím* a poté FTV PRIMA pod názvem *Show Jana Krause*.

¹⁴⁴ Diskusní setkání s Janem Krausem. *Lidé z praxe*. Audiovizuální centrum Mendelovy univerzity v Brně. [Cit. 2015-11-6]. Dostupné z: www.lidezpraxe.cz.

¹⁴⁵ Lenka Hornová (nar. 1966) je česká producentka a scénáristka. Vytvořila mnoho kultovních pořadů a seriálů. Například: *Prásk*, *Občanské judo*, *Gympl s ručením omezeným*, *Zlatá mříž*, *Doktoři z Počátků* a další.

zlomila vaz.

Některé spory Jana Krause ohledně pořadu *Uvolněte se, prosím* (2004) vysílaného na České televizi, jsou rovněž veřejně známé. Ani v tomto případě se nejedná o seriálového herce, ale o všestranně nadanou osobnost, která vidí ve smyslu výroby svého televizního formátu dál, než je u nás obvyklé. Namísto navázání letité vzájemné spolupráce iniciované televizí, jejíž prioritou by mělo být mít takovou schopnou osobnost ve své stáji, docházelo ke sporům, které vyvrcholily odchodem Krause na FTV Prima. „*Je vidět, jak destruktivní jsou koncese, když je televize vedena amorálním a nekvalifikovaným managementem včetně z poloviny negramotné Rady pro rozhlasové a televizní vysílání,*“¹⁴⁶ prohlásil podle internetové verze časopisu Blesk v komentáři k události Kraus.

Posledním příkladem je v podstatě nesmyslně utajované působení herečky Veroniky Žilkové¹⁴⁷ na pozicích scénáristky, dramaturgyně a producentky nejen na TV Nova. Nejvíce je znám přínos do pořadu *TELE TELE* (2000), kde mimo jiné zásadně přispívala při psaní scénářů.¹⁴⁸ Pořad, tematicky založený na skečích a komediálním humoru, je jedním z nejžádanějších formátů, po kterých současné české televize touží. Je až zarážející, že se televize samotné o producentky a scénáristicky schopnou herečku nepřetahují a nesnaží se jí získat pro své pořady.

Od úspěšné společnosti by se logicky očekávalo, že najde-li

¹⁴⁶ AUTOR NEUVEDEN. Jan Kraus končí na ČT. Chybět jim prý nebude. *Aktuálně.cz*. (online) [Cit. 2010-5-26]. Dostupné z:

<http://magazin.aktualne.cz/televize/jan-kraus-konci-na-ct-chybet-jim-pry-nebude/r~i:article:669223/>.

¹⁴⁷ Veronika Žilková (nar. 1961) je českou herečkou, scénáristkou a producentkou. Známa je již z dětských rolí. Natočila mnoho filmů i seriálů, například: *Otesánek*, *Zapomenuté světlo*, *TELE TELE*, *Šípková Růženka* a další.

¹⁴⁸ BACHORÍKOVÁ, Ivana. Veronika Žilková šéfuje v televizi. *Revue iDnes.cz*. (online) [Cit. 2004-6-9]. Dostupné z:

http://revue.idnes.cz/veronika-zilkova-sefuje-v-televizi-d6c-lidicky.aspx?c=A040608_171212_lidicky>If.

ve svých řadách takto multižánrově nadané osobnosti, bude vyvíjet snahu udržet si je za každou cenu a nabídne jim podmínky pro jejich rozvoj, čímž zužitkuje jejich kompletní potenciál. České televize takto zpravidla nejednají.

V těchto případech se ukázalo, že televize dávají přednost konformistům, kteří nevyčnívají z řady. Takové chování je ze strany televizních společností vysoce sebedestruktivní. Pak jim logicky nezbyvá nic jiného, než namísto skutečných talentů vyzdvihovat loajální průměrnost. Jestliže se o Americe říká, že provozuje v praxi tzv. *shut up and smile – work and life style*, pak je třeba si přiznat, že u nás se často setkáváme s obdobou, kdy význam *smile*, můžeme nahradit slovem *agree*.

Odpověď na otázku číslo III: Jakou motivaci poskytují televizní společnosti svým hvězdám?

K důslednému zodpovězení otázky je třeba připomenout, že v podmínkách televizní tvorby stojíme kdesi „mezi“. Nemáme tak kvalitní zázemí, jaké nabízí svým tvůrcům americký zábavní průmysl. Na druhou stranu na tom ale nejsme ve výrobním procesu tak zásadně patově jako například v Chorvatsku.

Možné zlepšení těchto podmínek u nás je právě v možném inspirování se Amerikou, kde v některých případech dochází k finančnímu motivování herců, aniž by bylo třeba zatěžovat původní rozpočet, a sice procentuálním ohodnocením. Vedle toho v USA existuje jistá tendence vtahování významných herců, kteří projeví i náležitě schopnosti, do pozice tvůrců. To ale předpokládá celkovou změnu uvažování nad tím, jak daná společnost herce chápe. Pojímá-li ho pouze jako reprodukujiícího umělce, kterého může využívat, či k němu přistupuje jako ke skutečné tvůrčí osobnosti, jíž je třeba (i v zájmu dané společnosti) poskytnout

příležitost k osobnímu tvůrčímu rozvoji.

V České republice se loajalita k projektu vyžaduje jako samozřejmost i přes nejistoty, které s sebou herecký souhlas ke spolupráci nese. Nicméně některé talenty si televize hýčká a vymýšlí pro ně stále nové příležitosti. Příkladem může být úspěšné účinkování Martina Stránského v *Ordinaci v Růžové zahradě II* a následné iniciování producentky Lenky Hornové napsat seriál herci přímo na tělo (*Doktoři z Počátků*).

Problém z našeho hlediska vzniká ve stávajících českých podmínkách ve chvíli, kdy by se talentovaný herec chtěl skutečně věnovat po delší časový úsek pouze jedné věci. Skutečně jen jednomu projektu. Z hlediska financí, pokud nepřeskakuje z jednoho lukrativního projektu do druhého, nekombinuje, ale vybírá si pouze s důrazem na vlastní profesní rozvoj (a nemá jiné dostatečné finanční zázemí), vrhá ho tato volba do finanční nejistoty. Jediná skutečná jistota, leč s mizivými příjmy, plyne pouze z divadelního angažmá.

IV. Podmínky v seriálu

Následující kapitola je vedena snahou o nástin rozdílných přístupů, systémových nastavení a důsledků, které ukazují podmínky pro práci seriálových profesionálních herců v českém a americkém kontextu. Předmětem mého zkoumání se zde stalo hned několik konkrétních amerických a českých seriálů. Díky stipendiu a přijetí na natáčení hollywoodského seriálu *Devious Maids* (2013) v Atlantě jsem mohla díky producentovi Davidu Warrenovi¹⁴⁹ proniknout do zásadních odlišností v podmínkách výrobního procesu amerického seriálu. Během pobytu se mi na základě pozorování podařilo odkrýt některé kontextové nuance podmínek k herectví. Některé ryze americké prvky výrobního procesu čeští tvůrci přejímají bez potřebného pochopení. Tyto prvky se pokusím náležitě popsat a bude-li třeba, tak i demytizovat.

Jiný úhel pohledu mi poskytla pracovní stáž v záhřebské Nova TV na seriálu *Larin Izbor* (2011–2013) a přímá spolupráce s jeho autorkou a producentkou Jelenou Veljačou¹⁵⁰.

Na základě vybraných konkrétních problematik týkajících se především herecké přípravy samotného natáčení a dalších přidružených hereckých možností, se zde pokusím zachytit právě ony zmíněné rozdílné a českému prostředí skryté nuance, které ve svém součtu způsobují onu fatální rozdílnost v podmínkách seriálového herectví mezi profesionály českými, americkými a v této kapitole i chorvatskými.

Klíčová otázka, kterou jsem si v tomto bádání kladla, byla ta, jaké podmínky k tvorbě poskytuje herci seriál.

¹⁴⁹ David Warren (věk neuveden) je původně divadelní režisér, který se v současnosti věnuje výhradně televizi. Točil seriály *Housewives*, *Weeds*, *Gossip Girl*, *In Plain Sight*, *Beverly Hills 90210*, *Ugly Betty*, *Drop Dead Diva*, *Valentine*, *Devious Maids* a další. Podrobně se k němu vrátím ve studii věnované platovým podmínkám.

¹⁵⁰ Jelena Veljača (nar. 1981) je chorvatská herečka, scénáristka a producentka. Podrobně jsme o ní mluvili ve studii věnované platovým podmínkám.

Uvedení do kontextu

V úvodu této kapitoly je třeba nejprve uvést na pravou míru některá fakta, mezi kterými se zde budeme pohybovat. Nasměrovat úhel pohledu tak, aby bylo od začátku jasné, odkud se na dané jevy díváme.

Nejprve provedeme základní rozdělení televizních společností, které je již samo o sobě nezvyklé, ale k pochopení situace potřebné. Stanoveným rozdělením televizních společností je reklama. Podle tohoto klíče se společnosti dělí na:

1. Společnosti, které nevysílají reklamu (například Netflix či HBO). Jejich příjmy pramení z diváckých registrací, *product placementu*¹⁵¹ a dalších aktivit.
2. Společnosti, které reklamu vysílají (například TV Nova, FTV Prima, ale i Česká televize).

Oba typy společností vytvářejí produkty v podobě jednotlivých pořadů. Cílem těchto pořadů je vytvořit v divákovi závislost na jejich sledování.

Společnosti, které nevysílají reklamy, mají zájem vytvářet především originální a exkluzivní obsah. Přinášet nová témata a zajímavé formy zpracování. Bývají pro tvůrce výzvou. Tyto televizní společnosti se snaží vyrobit takový produkt, díky němuž získají nové registrované předplatitele.

Společnosti, které reklamy vysílají, vyrábějí produkty především proto, aby jimi vyplnily čas mezi reklamami. Tyto produkty, které v sobě nesou jednotlivé reklamy, by měly být sledovány pokud možno vysokým počtem diváků. Míra sledovanosti

¹⁵¹ „*Product placement*“ – termín označující skrytou reklamu ve smyslu „umístění produktu“ do daného uměleckého díla. U nás se týká především televize a filmu, ale i například hudby. Použití *product placementu* podléhá evropské směrnici 2007/65/ES.

je totiž v přímé úměře k toku peněz z reklam do dané společnosti. Snahou je tedy stabilní vysoká sledovanost různých produktů, která v konkurenčním boji o získání reklamy přitáhne nejvíce klientů. Cílem je vytvořit takový produkt, který naláká a pojme nejvíce reklam.

Jedním z takových produktů je seriál. Příkladem současných nejlepších seriálových produktů je *Ordinace růžové zahrady II*, *Ulice*, *Cesty domů*, *Kriminálka Anděl*, *Vyprávěj* a další. Posláním produktu je mít takové kvality návykovosti, které dokáží v divácích vyvolat závislost. K těmto účelům je sestaven tvůrčí tým, který po schválení pilotního scénáře přizve ke spolupráci herce.

Herci jsou v první řadě lákadlem, které přitáhne diváka i reklamní klienty. Jejich postavy mají být voleny především tak, aby šlo mezi jednotlivé členy obsazení rozmístit veškerou škálu *product placementu*.

Z tohoto hlediska se dá obsazení herců rozdělit do tří základních kategorií:

1. tváře produktu,
2. anonymní nosiči produktu,
3. narušitelé produktu.

1. Tváře produktu jsou herci v hlavním obsazení. Každý z nich by měl mít schopnost navázat na postavu pro ni typický okruh *product placementu*. Především jsou to ale tváře, které jsou vlajkou tohoto seriálového produktu. Jsou nositeli značky.

2. Anonymními nosiči produktu jsou herci ve vedlejších, epizodních a dalších rolích. Tyto postavy nejsou z hlediska vázání *product placementu* pro klienty tak zajímavé. U těchto herců se tedy schopnost vazby nevyžaduje. Stane se ale, že je do takové role obsazen herec, který tuto schopnost má. Často si tím zajistí

rozepsání postavy. Příkladem je herec Brian Smith a jeho opakovaně vracející se postava Zacka v *The Big Bang Theory*. Jeho schopnost vázat na sebe *product placement* je mimořádná. Asi nejvýrazněji došlo k provázání u bonbónů *Milk Duds*¹⁵².

Hereckým cílem, viděným touto optikou, by pak v prvních dvou případech mělo být ztotožnit se se svěřenou rolí natolik, že diváci začnou vnímat skutečně jen postavu a nikoliv osobu herce samotného. Příkladem by mohlo být působení Ladislava Chudíka v *Nemocnici na kraji města* (1977). Herec se médiím nejednou svěřil, že ho lidé oslovují „*pane doktore Sovo*“ a chtějí po něm radu ohledně různých nemocí. Podobnou situaci můžeme sledovat i u hvězdy seriálu *The Big Bang Theory* (2007) Jima Parsonse¹⁵³, který ztvárnil natolik věrohodně doktora Sheldona Coopera, že je s ním veřejností neustále ztotožňován. Proto cíleně vystoupil v rámci *Saturday Night Live* (1975) s příspěvkem *I'm Not That Guy!*: „*Nejsem jako Sheldon. Nejsem vědec. Nemluví Klingonsky. Mám sice spolubydlicího mužského pohlaví, ale ujišťuji vás, jde o diamterálně odlišné uspořádání. Ten chlápek, co vidáte v televizi – to nejsem já.*“^{154,155}

Jedním z nejběžnějších případů je, když postava v rámci seriálu přestává kouřit nebo pít alkohol či je na dietě atd. a její herec si ve skutečném životě snaží koupit například cigarety. Klasickou reakcí je odmítnutí prodavaček (divaček seriálu) prodat herci věc, které se v rámci seriálu jeho postava zřekla.

Tento stav je pro televizi a PR značky seriálového produktu požehnáním. Pro některé herce je tento stav příjemný. Chápou ho

¹⁵² *The Big Bang Theory, The Justice League Recombination Episode*, S04 E11, TV Show, CBS, 2010
¹⁵³ Jim Parsons (nar. 1973) je americký herec. Je oceňovaný především za postavu doktora Sheldona Coopera, za což získal i cenu Zlatý Globus.

¹⁵⁴ „*I am not like Sheldon. I am not a scientist. I don't speak Klingon. I do have a male roommate, but I assure you it's a vastly different arrangement. That guy, you see on your television, I'm not that guy.*“

¹⁵⁵ *Saturday Night Live*, díl Jim Parsons/Beck, příspěvek *I'm Not That Guy!* 2014.

jako součást profese a potvrzení dobře odvedené práce. Většinou však bývá vnímán jako jedna z nejhorších profesních zkušeností, která může i ukončit dosud nadějnou kariéru.

3. Narušitelé produktu jsou funkčním nástrojem, jak přimět ke sledování seriálu další diváky. Jde o postavy zdánlivě nekonzistentní se seriálem. Příkladem je *guest starring*.

V takovém obsazení na základě schválených scénářů započne výrobní proces. Tehdy se teprve ke slovu dostane herecká tvorba a tvůrčí činnost celého štábu, která má poměrně jasná pravidla řízená rozpočtem. Herecké pracovní podmínky se s každým projektem liší. Přesto považuji za podstatné si některé způsoby televizní tvorby ukázat podrobněji.

Příprava na seriálové natáčení

V roce 2006 jsem měla možnost pozorovat režiséra Karla Smyczka při práci¹⁵⁶ na natáčení seriálu *Dobrá čtvrt'* (2005). Režisér mě překvapil tím, že chce některé těžší scény s herci zkoušet. Sešli jsme se na zkoušku s hlavními protagonistkami Vilmou Cibulkovou¹⁵⁷ a Zorou Jandovou ve zvláštním termínu, abychom si společně s dalšími herci text přečetli. Obě zmíněné dámy hrály v seriálu role hereček. Vilma tu, která se snaží na prknech, která znamenají svět, uplatnit navzdory nevědomé protekci (její seriálový manžel zaplatil bez jejího vědomí divadlu novou klimatizaci, a proto byla do inscenovaného kusu obsazena). Místní dámy o korupci dobře vědí a dávají to Vilmě při zkoušce Shakespeara tvrdě zakoušet.

Smyczek nutnost čtené zkoušky komentoval tím, že se jedná o

¹⁵⁶ Karel Smyczek (nar. 1950) je český režisér. Je známý především díky seriálu *Bylo nás pět*, pohádce *Lotrando a Zubejda*, filmu *Sněženky a machři* a dále kvůli zmíněné seriálové tvorbě.

¹⁵⁷ Vilma Cibulková (nar. 1963) je česká charakterní herečka. Získala ocenění Český lev za film *Pupendo*.

scénu z divadelního prostředí. Takovou scénu je vždy těžké přenést do seriálu tak, aby to bylo uvěřitelné. Střetlo se tu herectví divadelní, které bylo potřeba pro seriálové účely natočit na kamery, s herectvím seriálovým. Tyto dva herecké způsoby práce bylo třeba odlišit. Vilma Cibulková měla v dané situaci největší podíl textu. Po zkoušce a domluvě s režisérem nabídla při natáčení svou nejlepší verzi divadelní odlišenou stříhem od seriálové postavy. Vyřešila to s bravurou sobě vlastní. Jakoby o nic nešlo.

Právě v této oblasti se dnešní podmínky většinou zásadně odlišují od zvyklostí nedávné televizní i filmové tvorby. Za příklad může dobře posloužit o generaci starší nestor tvorby, Miroslav Macháček¹⁵⁸. Jak by se, ať už herecky či režijně, vypořádával s obvyklými zrychlenými podmínkami při natáčení seriálu? Myslím, že právě on by byl velkým zastáncem možnosti zkoušení a bojovníkem za lepší podmínky k tvorbě, pokud by se k účasti na současném seriálu dal zlákat. Jak by si počínal jako režisér, který má v nastaveném tempu minimální šance připravit se na to, co bude točit? V dnešních obvyklých podmínkách českých seriálů by si snímané obrazy stěží mohl promýšlet v tom smyslu, jakým byl zvyklý pracovat právě on. Je nemyslitelné, že by si nevymohl čas na adekvátní přípravu. Zkoušení by pravděpodobně bylo i u něj naprostou nezbytností. Z dostupných informací¹⁵⁹ se dá předpokládat, že by za podmínek, které společnosti nabízejí hercům dnes, vůbec nespolupracoval.

Faktem zůstává, že výše zmíněná zkouška na Smyczkův seriál *Dobrá čtvrť* byla pro herce nezvyklou zkušeností. Především požadavek toho, aby přišli zvláště na čtenou zkoušku. Herci sami se

¹⁵⁸ Miroslav Macháček (nar. 1922 – zem. 1991) byl významný český režisér a herec. Působil v divadle i televizi. Široké veřejnosti je znám především z filmu *Skalpel, prosím* a *Dva lidi v ZOO*.

¹⁵⁹ MACHÁČKOVÁ, Kateřina. Téma Macháček. XYZ, 2010. ISBN 978-80-7388-095-8.

MACHÁČEK, Miroslav. *Zápisky z blázince*. ARTUR, 1999 a 2008. ISBN 978-80-87128-04-06.

již adaptovali na následující systém – přijdou, v maskérně si přečtou text, ten zahrají podle svého nejlepšího vědomí a svědomí a mohou odjet pracovat jinam. Proto někteří přítomní herci komentovali Smyczkovu zkoušku s podezřením, že po nich produkce chce, aby uměli text dopředu, a proto je nutí k účasti na čtené zkoušce. Opak byl samozřejmě pravdou. Podle pamětníků totiž Smyczek náročnější scény vždy dle vlastního uvážení zkoušel. To proto, aby měl základní jistotu a herci jasnou představu.

Zkoušení, dokonce v akci, zažili protagonisté ze sitcomu *Helena* (2012). Hlavní představitelé Sandra Pogodová a Leoš Noha¹⁶⁰ měli scény se svými seriálovými dětmi a právě kvůli nim se staly zkoušky nutností. Leoš Noha využíval zkoušky jako placenou možnost jak se bezbolestně naučit text v akci či přímo v situaci, která při natáčení z hlediska textu nastane.

V souhrnu můžeme říci, že čtené herecké zkoušky jsou v prostředí českých seriálů výjimkou. V případě, že se taková příprava koná, jedná se většinou o náročnou scénu především z hlediska natáčení.

Pravým opakem dříve řečeného bylo natáčení seriálu *Devious Maids*, které probíhalo v Atlantě. Především hlavní protagonisté zde zkoušeli téměř každý natáčecí den při obědové pauze, a to textově vždy den či dva dopředu. Podle potřeby. Herci nemají během polední pauzy volno tak, jak bývá zvykem v našich končinách. Všichni, kterých se další natáčecí dny zásadněji týkají, si vezmou oběd s sebou a sejdou se v konferenční místnosti. Stejně tak *director of photography*, kreativní producent, šéf scénáristů a režisér.

Ne všichni herci, kteří budou ob den natáčet, jsou na zkoušce

¹⁶⁰ Leoš Noha (nar. 1968) je český herec. Známý je především díky seriálu a filmu *Okresní přebor*.

fyzicky přítomni. Jejich nepřítomnost se řeší většinou audiovizuálním spojením přes Skype, jak tomu bylo v případě Granta Shawa¹⁶¹, který jinak na herecké zkoušky docházel osobně. Vzhledem k rodinným důvodům (narození potomka) byla jeho přítomnost ryze virtuální. Tyto zkoušky se berou nesmírně vážně. Nepřítomnost na nich je, mimo zcela mimořádné případy, nemyslitelná.

Jakmile jsou všichni přítomni a je navázáno spojení s těmi, kteří se fyzicky účastnit nemohou, spojí se jmenovaní, opět prostřednictvím Skypu, s hollywoodskou kanceláří Marca Cherryho¹⁶², který je hlavním producentem *Devious Maids*, a Evou Longoriou, jež je další velmi významnou producentkou seriálu a zároveň herečkou z *Desperate Housewives* patřící do Cherryho stáje.

Na začátku zkoušky Cherry předá hercům pozitivní zpětnou vazbu, kladné ohlasy, které zaslechl atd. Poté začne zkouška samotná. Jejím účelem je, aby herci nabyli pocit, že dokonale pochopili Cherryho vizi. A Cherry aby nabyl jistoty, že ji pochopili především kreativní producent, režisér, šéf scénáristů a *director of photography*. Ti pak budou s herci přítomni na místě natáčení a mají možnost je k domluvené představě případně znovu dovést. Herci sami považují tento přístup za maximálně přínosný a profesionální.

Na zkoušce rovněž zaznívá mnoho otázek ze strany herců. Chtějí změnit některá slova ve scénáři. Občas potřebují některé repliky dovysvětlit. Hercům je odpovězeno na všechny jejich otázky. Je jim s maximální možnou pozorností od všech skutečně přítomných, až po ty virtuální, dán pocit, že to na čem záleží, je jak každé slovo řeknou, jak jednotlivou situaci zahrají, a že na jejich

¹⁶¹ Grant Shaw (nar. 1962) je americký herec známý především ze seriálů *Beverly Hills 90210* a *Melrose Place*.

¹⁶² Marc Cherry (nar. 1962) je významný americký televizní producent. Podrobněji se k němu vrátím ve studii věnované platovým podmínkám.

názoru a pochopení záležití především. Od nich se v tomto dmyslně vytvořeném systému odvíjí vše. A přitom se ve skutečnosti děje naopak vše tak, jak chce pouze a jen Marc Cherry, který řídí celé natáčení z Hollywoodu prostřednictvím těchto rozhovorů a sledováním výsledků jejich denních prací.

V americkém seriálu jsou herecké čtené zkoušky běžnou záležitostí. Tato příprava se týká více složek, neboť zahrnuje i producenty, hlavního scénáristu, režiséra a *directora of photography*. Jedná se o společnou přípravu, v níž se nad textem skládají jednotlivé impulzy, názory a připomínky a vysvětlují případné nejasnosti. Tento proces je společný.

Ze sledovaného hlediska je zajímavé zmínit i existenci podmínek naprosto opačných. Ptáte-li se Jeleny Veljači, chorvatské seriálové producentky Nova TV, jestli pro své herce organizuje v rámci seriálu čtené zkoušky, její odpověď zní jasně: „Ne“. Nemusí. Její herci chodí 100% připraveni a jsou 100% k dispozici, žádné dotazy ke scénáři nemají. Text umí přesně. Za to všechno dostávají minimální a velmi podřadné honoráře.

Ve skutečnosti však její herci zkouší kvůli seriálu velmi pečlivě a často. Ale sami, zdarma a ve svém volném čase. Pokud by se totiž stalo, že by přišli nepřipraveni, byli by vyměněni. Veljača si takový postoj může dovolit z jediného důvodu. V dané době to byl jediný seriál (ve smyslu televizní hraná tvorba obecně), který se v zemi natáčel. Herci sami považují tento přístup za maximálně profesionální.

Na příkladu chorvatských podmínek k natáčení seriálu zjišťujeme druhou krajní možnost. Vysoký nedostatek pracovních míst staví televizní společnost do exkluzivní situace, kde je ambicí většiny herců se maximálním možným způsobem a hereckým

vkladem podílet na přípravě i její produkci. Aby se udrželi na takovém postu, využívají herci, samozřejmě bez nároků na honorář, svůj volný čas k vlastním zkouškám.

Jak vidíme, v obou krajních příkladech hrají finance obrovskou a zásadní roli. Jejich dostatek vede herce k podávání nadstandardních výkonů při vynikajících, ač náročných, pracovních podmínkách. Oproti tomu nedostatek financí spojený s absencí jiných příležitostí, žene herce k podávání nadstandardních výkonů při naprosto tristních podmínkách. V obou případech ale došlo z hereckého hlediska na rychlou adaptaci na tolik rozdílné podmínky.

Výrobní produkce v naší zemi je oproti Chorvatsku stále tak vysoká, že je možné při nízkém honoráři za seriálovou roli vzít jinou hereckou práci, či si denní program zkombinovat. Poskládat ho z více natáčení, divadel, dabingů apod. Pak ale herci chybí čas na potřebnou přípravu. Oproti tomu herecké honoráře ze seriálů nejsou tak vysoké jako v Americe, a tudíž neumožňují herci zaměřit se na jednu věc.

Herecké vakuum

Pokud u nás platí, že je herec udržován v určitém vakuu, že se k němu nesmí za žádných okolností dostat jakékoliv technické či výrobní a už vůbec ne vývojové problémy, se kterými se celý zbytek štábu či vývojového zázemí potýká, pak v Americe a zvláště v Hollywoodu to platí stonásobně. I kdyby se překročil rozpočet o miliony a bylo již jasné, že se daná práce zavře do šuplíku a nebude se nikdy vysílat, dokud nepadlo poslední slovo a pokud se stále točí, herec většinou netuší nic. S hercem se každý snaží vyjít v tom

nejlepším slova smyslu a pokouší se mu vytvořit ty nejlepší možné podmínky k vykonávání jeho profese.

V Americe, stejně jako u nás, rozhoduje sledovanost. Čísla z peplemetrů. Když čísla z právě vysílané série klesají a herci točí další sérii, producenti by své herce nejraději izolovali od všech negativních zpráv. Protože na hercích, a tedy i na výsledku, se jakékoliv ohrožení v tak vysoké konkurenci zásadně projeví. A tato čísla jsou zásadním ohrožením jejich pozice, neboť klesání sledovanosti může znamenat i stopku v natáčení. Herci začnou mít logický strach o práci, jejíž získání by jim mohla znesnadnit účast v seriálu s nálepkou: „*zastaveno kvůli nízké sledovanosti*“. Z takové pozice se v Americe špatně startuje do další práce. Navíc, je-li herec vázán smlouvou k právě natáčenému seriálu, nemůže se o práci jinde ani ucházet. Má závazek, který trvá až do úplného zastavení natáčení.

Poslední, o co by každý producent stál, je herec stresovaný strachem, že přijde o práci. Proto se vše zařizuje tak, že se skutečné problémy, které se týkají natáčení, řeší mimo místa, kde by se herci mohli vyskytnout.

Podmínky k natáčení seriálu

V našem kraji bývá zvykem, že se veškeré natáčení děje v Praze (v případě České televize i v Brně a Ostravě) a přilehlém okolí. Hercům z jiných měst poskytuje Brno i Ostrava zpravidla slušné ubytování. V Praze se takto postupuje pouze výjimečně. K takovým případům dochází zejména tehdy, jedná-li se o skutečnou hvězdu, především ze Slovenska. Pokud se natáčení odehrává jinde, bývá zvykem, že produkce herci zaplatí hotel blízko místa natáčení.

V Americe si ubytování mimo své bydliště herec zařizuje

často sám. Například v seriálu *Devious Maids*, který hollywoodská produkce natáčela v Atlantě, si herci museli najít ubytování sami. I tato částka se pochopitelně promítne v jejich hereckých platech, takže o prodělečné činnosti vedené pouhým altruismem nemůže být řeč. Přesto nejde o snadnou situaci. Poptávka zhruba třicetičlenného štábu, z níž každý jednotlivec hledá dům se zahradou k pronájmu v Atlantě na totožný termín, je pro místní realitní makléře těžko splnitelným úkolem. Takových volných domů je omezený počet.

Navíc nejsou tvůrci z *Devious Maids* sami, kdo zde hledá ubytování. Atlanta se stala pro filmaře druhým Los Angeles. Skuteční filmaři přesídlili z Hollywoodu do Atlanty jako do nového místa, kde se teď točí to, co se bude promítat pod hlavičkou Hollywoodu. V kolébce filmu už podle nich točí jen zahraniční produkce, které seženou tak velké peníze, že si pronájmy mohou dovolit a znamená to pro ně prestiž. Původní tvůrci chtějí točit v co nejlepších a zároveň nejlevnějších podmínkách, a ty jim Hollywood už neposkytuje. Proto se přesunuli do Atlanty.

Kompletní přestěhování, většinou i s celou rodinou, znamená možnost plného nasazení. Tím se mimo jiné také eliminuje možnost toho, že by měl herec nějaké závazky jinde a natáčecí plány tak komplikoval. (Tyto situace většinou nenastávají vůbec. Jsou považovány za neetické a neprofesionální.)

Herci mají na natáčení samozřejmě k dispozici samostatné karavany, takové, jaké známe z filmových natáčení, ve kterých mají možnost se v osamění soustředit. V karavanech jsou připraveny všechny kostýmy pro danou postavu v rámci natáčecího dne. Maskérky přicházejí zpravidla za herci do jejich karavanů, aby je v soukromí mohly přelíčit. Samozřejmě, že každý herec nemá svou vlastní maskérku či kostymérku, ale natáčecí plán je přizpůsoben tak, aby ten pocit měli.

Na natáčení panuje klid a pohoda. Český klasický natáčecí stres tu nenajdete. A to ani v situacích, kdy se takzvaně přetéká s časem. Samozřejmě, že tvůrci i herci si jsou vědomi toho, že se daný obraz natáčí později, než bylo zadáno v natáčecím plánu, ale nikdo nikoho nepopohání, jak je u nás zcela běžné. Každá profese dostane tolik prostoru, kolik potřebuje, s náležitým respektem. To je stav, kterého bylo dosaženo díky odborům.

Pokud má maskérka herečku pro záběr upravit, dostane tolik času, kolik potřebuje. Ostatní, dle dané profese, tento prostor využívají k vlastní přípravě na záběr. Nikdo nikam neodchází, nikdo nikoho nepopohání, nikdo se naprosto zbytečně nehádá o vteřiny.

Na druhou stranu je pracovní nasazení všech tak obrovské, že nikdo nepochybuje o tom, že zmíněná maskérka upraví herečku tak, jak nejlépe může v tom nejrychlejším čase. Kdyby zde neexistovalo ono přesvědčení o maximální profesionalitě v každé složce, ti dotyční už by zde nepracovali. Nahradil by je někdo schopnější, kdo dokáže svým nasazením udržet potřebné tempo při zachování špičkového výkonu. Toto je jedním z nejzásadnějších rozdílů mezi českým a americkým natáčením.

Ve zkušeném profesionálovi se nyní jistě rýsuje námitka, že s rozpočtem, který mají, si mohou takové nasazení a náležitý prostor k vykování profesí dopřát. A je pravdou, že jejich ideálním průměrem bývá natočit pět až osm obrazů za dvanáctihodinový natáčecí den. Zatímco náš ideální průměr bývá mezi 14–18 obrazy za dvanáctihodinový natáčecí den.¹⁶³ To jsou evidentně podmínky nesouměřitelné a z tohoto hlediska do značné míry vysvětlují všudypřítomný stres. V tomto srovnání jsou jednoznačně finanční možnosti k natáčení stěžejním faktorem ovlivňujícím podmínky

¹⁶³ Oficiální internetový zdroj TV Nova: <http://ordinace.nova.cz/clanek/novinky/ordinace-oslvila-natoceni-500-dilu-a-tohle-o-ni-rozhodne-nevite.html>.

k tvorbě.

Dle zkušenosti z chorvatské Nova TV zvládají naše penzum obrazů natočit naprosto běžně a pod tlakem dokáží natočit i celý díl (38–40 obrazů denně). Stres, který známe z našich seriálů, tam ale rovněž nenajdeme. Nasazení všech a snaha o vzájemnou souhru jsou obrovské. Jejich motorem k takovým výkonům je vědomí, že post, který zastávají, je jediný v zemi a chtějí ho vykonávat zástupy připravené okamžitě nastoupit. Jiná televizní práce na hraném projektu není.

Dalším zajímavým rozdílem je herecký přístup i veřejná obhajoba toho, na čem daný herec právě pracuje. Občasná česká herecká reakce: „*něčím se přece složenky platit musí*“, je argument, který se v Americe nikterak nevyzdvihuje. Ukázat, že nevěřím tomu, v čem hraji, ať už osobním přístupem či komentářem, je považované téměř za šílenství. Především však za osobní hanbu. I když většina herců čas od času participuje na něčem, čemu nevěří, v žádném případě to nedají znát. Jsou vděční a profesní motivaci si okamžitě najdou, dokud nedostanou příležitost, kterou oni sami považují za adekvátní. Ani zpětně ale zpravidla nemluví o seriálech, ve kterých účinkovali, jakkoliv negativně. Mimo jiné by totiž podkopávali vlastní práci.

Na základě uvedeného vidíme, že se v Česku nacházíme v jakémsi meziprostoru, který je z jedné strany tvořen finančními podmínkami a ze strany druhé, a mnohem závažněji, přístupem všech tvůrčích složek k typické seriálové tvorbě. Namísto hrdosti na to, že je herec součástí nekonečného seriálu, se setkáváme s provinilým úsměvem a rutinou.

Americký přístup: Neviditelný *stand-in* versus *doubler*

Dostatek času na přípravu a soustředění mezi jednotlivými záběry herci umožňuje tzv. *stand-in*. *Stand-in* je termín pro osobu, která „dočasně nahrazuje herce během výrobního procesu natáčení filmu, seriálu, či televizní show“. Už ze samotného názvu vyplývá, že tato osoba v podstatě stojí namísto herce tehdy, kdy by to pro něj bylo zbytečné a vyčerpávající. Jedná se především o technické přípravy každé scény. Pracovní doba *stand-in* je zpravidla stejná jako u všech ostatních osob v základním pracovním týmu. Tedy celý natáčecí den. (A nikoliv pouze například jeden obraz, jako tomu může být u herců.)

Běžné obsazení natáčení tedy obvykle tvoří dva týmy a nikoliv jeden, jako je tomu v našich podmínkách. „První tým“ (*first team*) tvoří herci, kteří jsou skutečně do daných rolí obsazení. „Druhý tým“ (*second team*) je tvořen *stand-in* herci, kteří nahrazují skutečné obsazení především na technických zkouškách a dále sledují a kopírují vše, co se týká postav a herce, jehož dočasně zastupují. Jejich předností bývá okamžitá fixace a přesná nápodoba.

U klasicky formátovaného současného seriálu se obvykle používá dva až pět *stand-in* herců, neboť dialogy bývají psány na dvě až pět důležitých postav na jeden záběr. Větší množství *stand-in* herců tedy obvykle není potřeba. I když platí, že kdyby bylo zapotřebí připravit záběr zachycující více hereckých postav, najme se na dobu natáčení takového záběru více *stand-in* herců, a tudíž skutečné obsazení nebude připravě kamer, technickému zasvěcování, ani technické zkoušce „v akci“ přítomno. To není, na rozdíl od českého prostředí, náplní herecké práce.

Profese *stand-in* herců (*second team*) se využívá na natáčení tehdy, když je nutná pouze fyzická přítomnost herců ze skutečného obsazení (*first team*) a nikoliv k výkonu samotné herecké akce,

kteřá bude následně zaznamenána. Ve výsledném tvaru tedy *stand-in* herci (*second team*) neúčinkují. Přestože jsou nedílnou součástí natáčení, jsou pro diváka neviditelní, stejně jako zbytek štábu.

Využívání dočasné náhrady za skutečné herce umožňuje plynulost natáčení a zároveň se tím šetří energie skutečných herců. Ti se díky tomu mohou soustředit pouze na svůj vlastní výkon. *Director of photography* si tak může v klidu a bez omezování nastavit kamery i světla a nechat dotvořit zabírané prostředí, aniž by byl poháněný nepříjemným pocitem, že protagonistovi ubírá jeho čas na přípravu a plýtvá jeho energií.

Další neméně podstatnou výhodou takového uspořádání práce je to, že během technických příprav a zkoušek tráví herci čas v karavanu vlastní přípravou na tento konkrétní záběr, či kostýmní a maskérskou úpravou. Seriálová výroba, jak je dobře známo, netočí scénu za scénou návazně tak, jak je zapsáno ve scénáři. Sousednost natáčení jednotlivých scén určuje zpravidla prostředí, v nichž se ta která scéna odehrává. Příklad názorně popisuje Stanislav Sládeček, režisér *Ulice*, která je díky svému formátovému nastavení na denní *soap operu* extrémním případem: „*Točíme takzvaně v cyklech, přičemž jeden cyklus má 10 seriálových dílů. Za den uděláme 15 obrazů a ten den se všechny obrazy natáčeji v jednom prostředí, resp. v jedněch kulisách. Dodržujeme chronologii, skáče me jen v rozmezí deseti dílů.*“¹⁶⁴ Takové uspořádání pro herce, vedle rychlého zorientování se, ve kterém díle a v jaké situaci se právě nachází, vyžaduje absolutní koncentraci.

Pokud se jedná o typ *fancy* seriálu, jakým byl například *Sex in the City* (1998–2004), který se stal přímo diktátem jedné vlny módní filosofie, natáčí se v podstatně pomalejším tempu, než bývá

¹⁶⁴ AK. Jak se točí *Ulice*? Nedáte si tam rohlík ani panáka! *Aha!* (online) [Cit. 2014-2-3]. Dostupné z: <http://www.ahaonline.cz/clanek/zhave-drby/94432/jak-se-toci-ulice-nedate-si-tam-rohlik-ani-panaka.html>.

obvyklé. Důraz je kladen na celkové komerční estetické vyznění. Nejde jen o to nějak ukázat *product placement*. Naopak podstatou je co nejlépe do kompozice naaranžovat herečky, které by *product placement* v dané chvíli vhodně doplnily. Žádaný je samozřejmě i individuální styling hereček, který musí s celkem dokonale ladit. Hledání vhodných kostýmů a doplňků a jejich celková kompozice se proto opět neděje se skutečnými herečkami, ale s jejich *stand-in*. V těchto případech je běžné, že se klíčové obrazy dávají dohromady až neskutečně dlouho a herci jsou do vytvořeného prostředí v podstatě dosazeni. Jejich přítomnost na těchto kamerových přípravách by byla absurdní. Herečky jsou mezitím v důkladné péči maskérek.

Stejně jako *Sex in the City* mají i *Devious maids* své archetypálně pojaté hrdinky. Ve formě televizního zpracování jasně vybízejí k memetickému přejímání replik a následování jejich stylu.

Stand-in jsou tedy funkčním nástrojem z hlediska seriálového natáčení, kterým se televizní společnost snaží herci zajistit co nejlepší podmínky k jeho práci. Nezatěžovat ho v už tak náročném natáčecím dni více, než je třeba.

Profesionální perfekcionismus

Po dobu mé stáže ani jednou nenastala u nás tolik obvyklá situace, a sice že by maskérka chtěla něco upravit a byla vítána na place s vyslovenou nelibostí. Naopak. Maskérky, *hair-stylisté* a kostymérky dostávali obrovský prostor, a dokud oni sami neřekli, že jsou hotovi, nikdo je nepopoháněl. Oproti našemu typickému prostředí je to situace skutečně nezvyklá. Těmto pracovním pozicím, které jsou u nás spíše chápány z hlediska seriálu jako služebné či podružné, se dostává patřičného prostoru k realizaci, a to především

díky charakteru uspořádání natáčení s využitím zástupných *stand-in* herců, bez nichž by tento komfort nebyl možný.

Točí-li se ve stejných kulisách, je u nás naprosto běžné, že ihned po dotočení předchozího obrazu je herečka nucena jít se co nejrychleji převléct, přečesat a přelíčit na další obraz. Paralelně je jí však zapotřebí přímo na místě natáčení kvůli technické zkoušce určené k zasvícení a nastavení kamer. Vzniká stresová situace, v níž probíhá proměna herečky. Poté teprve přichází čas na technickou zkoušku. Připravená herečka stojí někdy až v padesátistupňovém teple tvořeném světly. Běžně se teprve v tuto chvíli začne dotvářet kompozice záběru vhodnými doplňky. Teprve poté začíná skutečná herecká akce.

Pro amerického herce se jedná o líčení apokalypsy. Pro českého produkčního, kterého upozorníte, že by měl sestavit plán tak, aby takových situací bylo co nejméně, jde o vtip. A přitom jsme si právě shrnuli klasické podmínky k českému natáčení.

Herečka Ana Ortiz, která má na svém kontě přes dvacet seriálů a v *Devious Maids* hraje hlavní úlohu, byla touto skutečností naprosto šokovaná. Podobně jako její kolegové nedokázala pochopit, jak je možné, že jsou herečky v podmínkách, kdy samy stojí kamerám pro nasvícení záběru, schopny vzpomenout si na text, situaci či vůbec něco zahrát. Většinově takový přístup považují za tristní plýtvání energií. Američtí kolegové nedokázali pochopit také to, proč se herci neobrátlí na herecké odbory, aby s takovými podmínkami něco udělaly. Jednoznačně nejzajímavější odpovědí přispěl *director of photography*, když podotkl: „*Nechápu, proč jim to dělají. Vždyť při technických zkouškách jsou herci k ničemu. Kdyby tam měli sebemenší platnost nebo jakýkoliv přínos, dostali by to naši hollywoodští herci okamžitě od televize do smlouvy. Takové věci si studia hlídají.*“

Jedním z dalších rozdílů, které americké natáčení urychlují a celkově profesionalizují, je fakt, že natáčení nikdo neopouští mimo vyhrazené pauzy. Všichni jsou stále k okamžité dispozici. Dopředu již předpokládají varianty toho, co by se po nich eventuálně mohlo k danému obrazu chtít.

Typická česká situace, že někdo ze štábu není k sehnání či neví, že je ho zapotřebí, je v amerických podmínkách nemyslitelná.¹⁶⁵

Čas, který *stand-in* tráví na technické zkoušce za herce, tedy fakticky poskytuje paralelně prostor na převlek a nový styling. Zároveň nenutí herce stát připravené ve výsledném stylingu v záři reflektorů, která dříve či později znehodnotí make-up a vyčerpá pleť i oči. Tohle jsou ty zásadní vteřiny, které se v rámci natáčecího dne promění do hodin, které herec bez *stand-in* zbytečně promrhá. Přichází tím o tolik potřebnou energii, koncentraci a pochopitelně i kýžený fyzický vzhled, což je nakonec považováno za hercovu vinu.

Nechci zde tvrdit, že veškeré české natáčení se odehrává v totální vyčerpávající změti událostí, které herce od jeho práce spíše vyrušují, než aby mu napomáhaly. Tak tomu není. Existují i poklidná natáčení, kde je na všechno čas. Základní úcta a respekt k jednotlivým profesím jsou všudypřítomné. Taková natáčení se ale až příliš často odehrávají v koprodukcích se zahraničím, v rámci HBO, na jednotlivých projektech či v mimo-televizních štábech. Do nedávna takovou českou televizní Mekkou byla i brněnská produkce České televize. Poskytovala nejen hercům, ale především všem tvůrcům, podmínky na naše poměry výjimečné.

Z řečeného tedy můžeme shrnout, že se uvnitř výrobního

¹⁶⁵ Nejčastěji k tomu u nás dochází kvůli kouření. V Americe se v seriálové výrobě v práci nekouří. Pokud někdo ze štábu takový zlovyk má, rozumí se samo sebou, že ho provozuje mimo pracovní dobu. V ateliérech, na exteriérech či obvykle v celé oblasti pronajaté televizní společností se kouřit nesmí. Profesionalita, 100% nasazení a k tomu i naprostá synchronizace všech, bez odbíhání na kratičké pauzy, vede k naprosté ekonomizaci soustředěného procesu výroby.

procesu skutečně jedná o dva velmi odlišné světy. Zatímco u nás má herec zvládat vše výše uvedené jako samozřejmost a navíc podat adekvátní herecký výkon, a toto jednání je považováno za vysoce profesionální, za oceánem je za profesionální považováno naopak samotné podání výkonu a vše ostatní je zařizováno tak, aby se s tím herec při výkonu své profese nemusel potýkat.

Popsaný přístup amerických televizí vychází z účelu, který slouží právě tomu, aby se herectví mohlo uplatnit jako tvorba. Oproti tomu u nás vycházejí obvyklé způsoby z toho, že herectví vlastně není žádné umění, jen propůjčování tělesného zjevu, které nevyžaduje zásadní soustředění jako podmínku jakékoli tvorby. Profesor Vostrý k tomu vysvětlil: „*Naše seriály skutečně většinou nevyžadují ani tak herectví (není-li herectvím míněno propůjčení přitažlivého zjevu), ale hlavně přirozené civilní chování doplňované emocionálními výbuchy, které – bez ohledu na nějaké herectví – mohou být ostatně výsledkem momentálního hysterického přístupu k situaci.*“¹⁶⁶ Dále zdůraznil, že americký styl tvorby vychází „*z nezbytnosti skutečného hereckého přínosu, který se – samozřejmě za předpokladu scénáře a režie příslušné kvality – také nakonec markantně projeví na sledovanosti*“.¹⁶⁷

Technika jako pomocný nástroj pro herce

Jak dobře víme, text je pro herce alfou a omegou. Při seriálové výrobě se herec v hlavním obsazení potýká s obrovským nápořem textu, který se prakticky nemá kdy naučit.

Obvykle se s textem zápasí. Zejména pokud má být zvládán ve výše popsaném rozsahu (10 obrazů, kdy jeden má zpravidla tři strany). Existují i tací, kteří se ho nenaučí vůbec a spoléhají čistě

¹⁶⁶ Zjištění pochází z konzultace nad tématem.

¹⁶⁷ Zjištění pochází z konzultace nad tématem.

jen na situaci, improvizaci, talent a vlastní šarm, proti čemuž televize občas brojí.

Jak jsem již podrobně rozebírala ve sborníku *Sláva a bída herectví*¹⁶⁸, existují i tací herci, kteří mají paměť fotografickou a jsou díky této dovednosti mimořádně nadáni i pro nejtvrďší podmínky. Ti ostatní se snaží vypěstovat si okamžitou paměť, která je pak zásadním nástrojem při práci.

Již dříve jsem na konkrétních přístupech herců uvedla, že existuje více různých možností. Přístupy jsou ryze individuální. Tak například herec a pedagog Martin Huba přistupuje k textu takto: „*Musíte porozumět tématu. Nedá se to naučit bez toho, že byste chápali obsah. To je pak strašně těžké, vlastně jen řadíte slovíčka za sebe, což diváka unaví. A pokud jde o samotné učení, nevím jak jiní, ale já mám svůj film – vidím, co mluvím. To člověku dost pomáhá. Je to takový osobní, pomocný, možná naivní příběh, kterým mám ten text vyztužený. Pak vím, že když někdo přijde odtud a další odjinud, spadne strom, mám říct to a to.*“¹⁶⁹

S obrovským nápořem textu se měl potýkat také Karel Roden¹⁷⁰ v seriálu *Terapie* na HBO. Herec přišel s návrhem, že by bylo dobré, kdyby produkce pořídila odposlechové zařízení v podobě pecky do ucha, jak to již viděl na zahraničním natáčení. To v praxi funguje tak, že na natáčení existuje člověk, který načítá herci texty ze scénáře. Herec je slyší v uchu prostřednictvím miniaturní pecky a díky tomu se nemusí taková kvanta textu učit. To ovšem neznamena, že se na dané natáčení nepřipravuje vůbec.

¹⁶⁸ ŠEFRNOVÁ, Tereza. Trnitá cesta k úspěchům seriálových hvězd. In: KOLEKTIV AUTORŮ. *Sborník Sláva a bída herectví*. Edice DISK, Velká řada, svazek 24, KANT, 2013: 191–199. ISBN 978-80-7437-109-7.

¹⁶⁹ BEDNÁŘOVÁ, Šárka. „Popularita je jedna věc a kvalita druhá“, říká Martin Huba. *Pořad Před půlnocí, ČT24*. (online) [Cit. 2009-8-11]. Dostupné z: <http://www.ceskatelevize.cz/ct24/archiv/1391604-popularita-je-jedna-vec-a-kvalita-druha-rika-martin-huba>.

¹⁷⁰ Karel Roden (nar. 1962) je český divadelní a filmový herec. Od roku 1990 působí výrazně i v zahraničních filmech.

Naopak. Jeho herecká příprava by měla být stejně poctivá, avšak nemusí se při ní tolik zabývat fixováním textu a může se více věnovat jeho významu.

Po této peccce na natáčení Terapie okamžitě zatoužila většina herců. Ukázalo se však zatím technicky nemožné, že by v rámci jedné scény fungovaly dvě pecky zároveň. Jejich frekvence se ruší a využití je tím pádem kontraproduktivní. Na pomoc dalším hercům v textové opoře se tedy využila jiná technika, dříve již hojně využívané čtecí zařízení.

Občas tak vznikají trochu paradoxní situace, kdy je v dialogu dvou herců jeden závislý na odposlechu z pecky a druhý na čtecím zařízení. Režisér pak, chce-li udělat textové změny, nehovoří s herci, ale s osobami určenými na správu daného přístroje.

Nezbytný nápor textu při natáčení seriálu se dá po vzoru Ameriky zvládnout i za pomoci moderních technologií. Tím ale herci příprava na natáčení neodpadá. Jen se na místo fixace textu může věnovat jeho významu.

Koprodukce, výroba na klíč a jiné přístupy

Vývoj a výroba televizních seriálů prochází interně dlouhým procesem schvalování, do něhož zásadně zasahují i netvůrčí složky. Tento proces je v USA ještě mnohem komplikovanější a trnitější než u nás. V podstatě platí, že čím větší je televizní společnost, tím složitější jsou schvalovací procesy. Tvůrci jsou vedeni především k co nejvyšší sledovanosti daného díla. U nás je tomu tak paradoxně i ve veřejnoprávní televizi, která by jako jediná tuto motivaci mít nemusela. Naopak společností, která nechává svým tvůrcům volnou ruku v maximální možné míře je HBO. To je dáno dvěma aspekty. Na jedné straně velmi omezenou vlastní českou výrobou. Na straně druhé, a mnohem podstatněji, absencí reklamy.

Jiný přístup je důvodem, proč ke spolupráci dokáží přimět osobnosti, které by se nejspíš za stávajících podmínek tzv. fabrikovému typu výroby¹⁷¹ klasických televizních společností neupsali. Tak například třetí série seriálu *Terapie* (2011) získala vedle hlavního představitele Karla Rodena i Ivanu Chýlkovou¹⁷².

Dalším velkým trendem u nás i v zahraničí je takzvané dodávání seriálu na klíč či koprodukční spolupráce. To se ukazuje jako oboustranně efektivní. U nás je z hlediska podmínek a přístupu jednou z herci nejvychvalovanějších společností *Dramedy productions* (dnes *Dramedy international*), vytvářející seriály *Vyprávěj* (2009) a *První republika* (2014). Podle Radka Holuba¹⁷³ je to proto, že se „způsob práce velmi zásadně blíží k filmovému“¹⁷⁴. Jiní herci, jako například Marek Daniel¹⁷⁵, si ze sledovaného hlediska velmi váží spolupráce se společností *Negativ*. Takových příkladů bychom našli více.

Již jsem zmiňovala vznik fenoménu *The Big Bang Theory* na základě až neuvěřitelného tvůrčího entusiasmů Chucka Lorrea¹⁷⁶ a Billa Pradyho¹⁷⁷. Dalším zajímavým příkladem je britský seriál *Sherlock* (2010), který je vysílaný BBC, ale vznikl a vyrábí se prostřednictvím rodinné společnosti Hartswoodfilms¹⁷⁸. Jde o společnost, která vyvíjí a vyrábí pouze úzký okruh projektů, které chce sama vyvíjet a vyrábět a zároveň pro ně má adekvátní

¹⁷¹ Fabrikový typ výroby – termín užívaný při výrobě seriálů, který označuje „způsob práce, kdy na daném díle pracuje velký počet osob, z nichž každý dělá jen dílčí úkony“.

¹⁷² Ivana Chýlková (nar. 1963) je významná česká charakterní herečka. Získala ocenění Český lev za film *Díky za každé nové ráno*. Výraznou hlavní roli ztvárnila ve filmu *Perfect days* a dále *Stůj nebo se netrefím*. Působí rovněž v divadle (Činoherní klub) a muzikálech (*Hello, Dolly!*).

¹⁷³ Radek Holub (nar. 1968) je významný český herec. Působí především v divadle. Známy je z filmu *Učitel tance, Kráva* či seriálu *První republika*.

¹⁷⁴ Zjištěno na základě soukromého rozhovoru.

¹⁷⁵ Marek Daniel (nar. 1971) je český herec, který se věnoval dlouhá léta především divadlu (Husa na provázku). Byl nominován na Českého lva za film *Protektor*.

¹⁷⁶ Chuck Lorre (nar. 1952) je americký televizní tvůrce, producent a skladatel. Vytvořil mimo jiné i sitcom *Two and a Half Men*.

¹⁷⁷ Bill Prady (nar. 1960) je americký televizní tvůrce a producent. Vytvořil mnohé kultovní pořady: *Married with Children*, *Star Trek: Voyager*, *Gilmore Girls* a další.

¹⁷⁸ Více informací dostupné z: <http://www.hartswoodfilms.co.uk/programmes/>.

uplatnění. Jde tedy o zcela jiné výchozí nastavení, než jaké vnitřně řídí televizní společnosti. Ke svým tvůrčím složkám, které úzce spolupracují s Hartswoodfilms se chová v mnohém až snovým způsobem. Zejména v odolávání tlaku na co nejrychlejší natočení dalších dílů. Jako příklad jak masivní tento tlak je, uvedeme návštěvu tehdejšího britského premiéra Davida Camerona v prosinci 2013 v Číně, kdy se ho naprosto vážně v médiích ptali, proč nenařídí výrobu dalších dílů seriálu a nepřinutí herce Benedicta Cumberbatche¹⁷⁹ a Martina Freemana¹⁸⁰ natáčet rychleji. Cameron byl očividně takovým požadavkem šokován, ale odpověděl diplomaticky: „*Výrobce je nezávislá společnost, které do její práce nemohu mluvit. Nelze jí přikazovat, co má a co nemá dělat.*“ Tento fakt čínskou stranu významně pohoršil.

Každá série tohoto seriálu má tři díly. Mezi jednotlivými sériemi je pauza, která je různě dlouhá. Zatím nejdelší byla dva roky. Seriál se stal fenoménem na spoustě míst světa. V Číně se jedná o kultovní záležitost obrovských rozměrů.

Producentka a režisérka Sue Vertue¹⁸¹ na to konto vydala oficiální prohlášení: „*Naši herci mají momentálně závazky jinde. Chtějí se realizovat i jinak než jen tímto seriálem. Čtvrtá série se natočí, jakmile se to všem bude hodit.*“¹⁸² Takové ryze nekomerční jednání si může dovolit skutečně málokdo. Vychází pochopitelně i ze situace, ve které se momentálně seriál *Sherlock* nachází. Kdyby se totiž produkce rozhodla vydat každý následující díl filmovou distribucí do kin, máme dost seriózních indicií na to, abychom

¹⁷⁹ Benedict Cumberbatch (nar. 1976) je významný britský herec. Výrazné role vytvořil především ve filmech *Star Track*, *The Imitation Game*, *Hawking*. Kultovní se stala jeho interpretace Hamleta, o níž budu referovat později.

¹⁸⁰ Martin Freeman (nar. 1971) je významný britský herec. Známý především z trilogie *Hobit*. Za seriál *Fargo* byl nominán na Zlatý Glóbus.

¹⁸¹ Sue Vertue (nar. 1960) je britská producentka a režisérka, spolujitelka rodinného podniku Hartswoodfilms. Mezi její významné počiny patří *Mr. Bean*, *The Last Englishman*, *Gimme, Gimme, Gimme*, *The Vicar of Dibley*, *Hospital*.

¹⁸² Více informací dostupné z: <http://www.hartswoodfilms.co.uk/press/>.

mohli předpokládat obrovský komerční úspěch. Jenom z asijského trhu by měli možnost získat mnohem víc, než by kdy byla BBC schopná seriálem vydělat.¹⁸³ Nemají kam spěchat a nemusí chrlit další díly.

Jak vidíme, celkové nastavení je opět od klasické televizní produkce rozdílné: v tématu, způsobu práce, možnosti herecké souhry a tvorby s ostatními osobnostmi i v dalších nuancích. Jakoby herci a ostatní tvůrčí složky nebyli pouhými pracovníky, ale byli více hájeni a dostávali větší tvůrčí prostor.

Internetové seriály

Takřka neomezený tvůrčí prostor a možnost se v kreativním smyslu maximálně realizovat otevřely u nás internetové seriály. I ty jsou ale přímo závislé na momentálním vedení, se kterým se jednotliví producenti domluví, sledovanosti (tedy počtu načtených reklam na danou epizodu) a celkovému nastavení všech tvůrčích složek.

Jednou z hlavních platforem u nás je v současnosti Seznam.cz se svým kanálem Stream.cz. Pokud půjdeme do historie kanálu, nelze opomenout Čtvrtníčkův¹⁸⁴ počín *Gynekologie 2*¹⁸⁵ (2007), který byl tematicky velmi svérázným sitcomem z lékařského prostředí. V současnosti už existují na Stream.cz další projekty, mimo jiné i *Autobazar Monte Karlo*¹⁸⁶.

Nejznámějším počinem je politická satira *Kancelář Blaník*¹⁸⁷,

¹⁸³ Zatím vznikl film koncem roku 2015 - *Sherlock: The Abominable bride*, který vysílali v kinech 1. 1. 2015 napříč kiny UK. Tuto limitovanou edici, která zaznamenala obrovský zájem, spustili pouze na jednu noc. <http://www.hartswoodfilms.co.uk/press/2015/sherlock-the-abominable-bride-comes-to-uk-cinemas-for-a-one-off-event/>

¹⁸⁴ Petr Čtvrtníček (nar. 1964) je významná česká tvůrčí osobnost. Známý je především z pořadu *Česká Soda*. Působil v mnoha českých filmech a seriálech. Jeho domovskou scénou je Divadlo Na zábradlí. Založil kapelu Buzerant.

¹⁸⁵ Více informací dostupné z: <https://www.stream.cz/uservideo-98/360-gynekologie-2-dil-1-pysky>.

¹⁸⁶ Více informací dostupné z: <https://www.stream.cz/porady/autobazar>.

¹⁸⁷ Více informací dostupné z: <https://www.stream.cz/porady/blanik>.

vyvíjená a vyráběná společností Negativ, která byla podpořena již mnoha oceněními (např. Křišťálová lupa, Cena Václava Havla, Cena asociace režisérů a scénáristů, a Český lev za Mimořádný počin v oblasti audiovize). „*Seriál ze zákulisí české politiky je volně inspirován britským seriálem *The Thick of It*, a zároveň českými policejními odposlechy, které unikly do médií. Jednotlivé epizody vznikají na základě veřejných mediálních zpráv o aktuálních kauzách, které rezonují ve společnosti.*“¹⁸⁸

Seriál vznikl na přátelské bázi umělců, kteří se chtěli svobodným a tvůrčím způsobem vyjadřovat k politickým věcem. Pilotní díl vznikl čistě za produkční náklady a herci v něm hráli bez nároku na honoráře. Vznikal svépomocí. Za další díly již herci byli honorováni, i když na přesčasy se zde nehraje a pokud je potřeba, herci točí i déle než 12 hodin denně.

Scénář (v průměru sedmiminutového formátu) se často dopisuje těsně před natáčením, neboť reaguje na aktuální dění. Herci se ho tak někdy učí až na poslední chvíli. Hrají ve svých kostýmech a často pomáhají i s technikou. Každý díl zkrátka vzniká za vysokého společného nasazení. Stream.cz nechává tvůrcům na tomto konkrétním projektu volnou ruku. Mají naprostou tvůrčí svobodu.

Na základě úspěchu *Kanceláře Blaník*, se v médiích začalo spekulovat nad tím, že se internet stává pro tvůrce zajímavějším a příznivějším médiem než televize. Ale tato paušalizace je zcela mylná, jak shrnul představitel Tondy Blaníka Marek Daniel: „*Záleží na konkrétní práci, lidech a projektu, a nikoliv na internetu nebo televizi.*“¹⁸⁹ Mnohem zásadnější otázka ale přichází s myšlenkou,

¹⁸⁸ MAŘÍK, M., ŘÁPEK, J. 3 muži v pozadí Kanceláře Blaník. *Týdeník Dotyk*. Roč. 2015, č. 13. (online). [Cit. 2015-3-27]. Dostupné z: http://archiv.dotyk.cz/13-2015/17_3-muzi-v-pozadi-kancelare-blanik.

¹⁸⁹ Řečeno v soukromém rozhovoru 5. dubna 2016.

zda by právě takový seriál neměl být spíše vlajkovou lodí České televize. Otázka je o to zásadnější, že podle slov producentky ČT Kamily Zlatuškové, se v tomto duchu s autory jednalo, ale projekt přes další schvalovací kola u vedení televize neprošel.¹⁹⁰ Šéfkomentátor Hospodářských novin Jindřich Šídlo v diskusi nad tímto seriálem Daniele Drtinové sdělil, že ho překvapuje, že se tak nestalo: „*Od toho bychom si veřejnoprávní televizi měli platit. Kromě jiného.*“¹⁹¹

Odpověď na otázku číslo IV: Jaké podmínky k tvorbě poskytuje herci seriál?

V americké televizní tvorbě stojí na jedné straně studia, na straně druhé pak odbory, jež jednotlivé tvůrce zastupují. Herecké podmínky k tvorbě jsou v průměru standardizované a v průběhu let vycizelované tak, že jejich souhrn, který jsou ochotny televizní společnosti svým tvůrcům včetně herců poskytnout, vytváří tvůrčí zázemí. Účelem takového nastavení je poskytnout možnosti herectví, aby se mohlo uplatnit jako tvorba.

Zásadní slovo mají složité schvalovací procesy, které do tvorby zasahují a které si televizní společnosti nedají vzít. Vedle těchto systémových postupů existují další, v podobě externích či koprodukčních společností, které pracují v rámci vlastních podmínek, jež opět musí odpovídat odborům. Herci se vesměs cítí při výkonu práce všemi zmíněnými složkami chráněni.

Oproti tomu u nás celkové standardizované postupy, které by byly vytvořeny na základě dlouholeté spolupráce s odbory,

¹⁹⁰ Producentka Zlatušková v rozhovoru s Martinem Veselovským probírala na DVTV své neprodloužení smlouvy a mimo jiné i stanovisko ČT ke Kanceláři Blaník. Dostupné z: <http://video.aktualne.cz/dvtv/dvtv-3-3-2016-politika-bez-slusnych-lidi-zlatuskova-vs-ct-hr/r~ff421228e13311e5807d0025900fea04/r~47bac036e0a811e59d7b0025900fea04/>.

¹⁹¹ Vyjádření Jindřicha Šídla na otázku Daniely Drtinové zaznělo: <http://video.aktualne.cz/dvtv/politika-je-divadlo-je-to-az-zvracene-cekam-kdo-prvni-vystou/r~4a717a44ff3f11e5b8aa0025900fea04/>.

neexistují. Jednotlivé výroby se tedy nedají adekvátně paušalizovat. Podmínky k tvorbě jsou dané vždy jednotlivým natáčením a jsou závislé především na osobnosti producenta, dále na tvůrčím týmu a dalších souvislostech. A to i tehdy, jedná-li se o výrobu v rámci České televize, TV Nova, FTV Prima či internetových médií. Každá televizní společnost bude své výrobní složky nutit k co nejnižším nákladům. Zvýšení rozpočtu v rámci televizní společnosti na straně realizace jednoho projektu by totiž mohlo vést k omezení realizace jiného projektu. Rozpočty jsou zkrátka omezené a nedají se nafukovat. Uvedené způsoby jako by vycházely z toho, že vlastně o umění ani nejde. Herectví se zde pojímá spíše jako propůjčování tělesného zjevu. Proto zde nevzniká ani obhajitelná potřeba ke zkvalitnění podmínek k tvorbě.

Z uvedených informací lze vyvodit základní klasifikaci. V ní americkou tvorbu označíme z praktického hlediska za kolektivní spolupráci na daném díle, kde se jednotlivé složky mohou v daných podmínkách spolehnout na systém, ve kterém tvoří. Převážnou českou tvorbu bychom mohli naopak popsat jako stav, kdy se jedná především o očekávání subjektivního přínosu ke společnému dílu, kde herec musí zastávat mnohem více než jen samo herectví. K této klasifikaci však dodávám, že i v české tvorbě existují výjimky. Záleží zde na projektu, lidech a tématu. Nikoliv na standardizovaném systému.

V americkém seriálu se hercům v přípravě zásadně pomáhá hereckými čtenými a někdy i praktickými zkouškami. Tato příprava se týká více složek, neboť zahrnuje i producenty, šéfcénáristu, režiséra a *directora of photography*. Jedná se o společnou přípravu, v níž se nad textem skládají jednotlivé impulzy, názory a připomínky a vysvětlují případné nejasnosti. Tento proces je společný.

Na příkladu chorvatských podmínek k natáčení seriálu zjišťujeme druhou krajní možnost. Vysoký nedostatek pracovních míst staví televizní společnost do naprosto výjimečné situace, kde nemusí hercům poskytovat podmínky nijak zajímavé, a přesto si dokáže udržet jejich loajalitu a vysoké pracovní nasazení. Je ambicí většiny herců se maximálním možným způsobem a hereckým vkladem podílet na přípravě seriálu i jeho produkci. K udržení se na takovém postu herci využívají zdarma svůj volný čas ke zkouškám a další nezbytné přípravě.

V prostředí českých seriálů jsou čtené herecké zkoušky výjimkou. Pokud se taková příprava koná, jedná se o náročnou scénu především z hlediska natáčení či z důvodu většího počtu dětských herců. Zpravidla se tedy nejedná o snahu televizní společnosti zlepšit hercům podmínky k práci, ale spíše zajistit bezproblémový chod natáčení.

U chorvatského i amerického příkladu hrají zásadní roli odbory (jejich existence i jejich neexistence), postavení televizní společnosti na trhu práce a především peníze. Jejich dostatek vede herce k podávání nadstandardních výkonů při vynikajících, ač náročných pracovních podmínkách. Oproti tomu nedostatek financí žene herce k podávání nadstandardních výkonů při naprosto tristních podmínkách. V obou případech ale došlo z hereckého hlediska k rychlé adaptaci na tolik rozdílné podmínky.

Výrobní produkce je v České republice oproti Chorvatsku stále tak vysoká, že je možné při nízkém honoráři vzít jinou hereckou práci, nebo si denní program zkombinovat z více různých aktivit. Poskládat ho z natáčení, divadel, dabingů apod. Pak ale herci chybí čas na potřebnou přípravu. Oproti tomu nejsou herecké

honoráře ze seriálů tak vysoké jako v Americe. Poskytují pouze dočasnou jistotu, a tudíž neumožňují herci zacílit se na jednu věc.

V konvenci Ameriky dostává každá profese na natáčení tolik prostoru, kolik potřebuje a s náležitým respektem. To je stav, kterého bylo dosaženo díky odborům. Důraz se klade na profesionalitu. Kdyby zde neexistovalo ono přesvědčení o maximální profesionalitě v každé složce, dotyční už by zde nepracovali. Nahradil by je někdo schopnější, kdo dokáže svým nasazením udržet potřebné tempo při zachování špičkového výkonu. Toto je jedním z nejzásadnějších rozdílů mezi českým a americkým natáčením.

Na základě řečeného vidíme, že se v Česku nacházíme v jakémsi meziprostoru, který je z jedné strany tvořen finančními podmínkami a ze strany druhé, což je mnohem závažnější, přístupem všech tvůrčích složek k typické seriálové tvorbě. Namísto hrdosti na to, že je protagonista součástí nekonečného seriálu, se setkáváme s provinilým úsměvem a rutinou.

Při natáčení v Americe se k usnadnění herecké práce užívá takzvaných *stand-in* herců. *Stand-in* je termín pro osobu, která dočasně nahrazuje herce během výrobního procesu natáčení filmu, seriálu, či televizní show. Využívání takové dočasné náhrady za skutečné herce umožňuje plynulost natáčení a zároveň se tím šetří energie skutečných herců, kteří se tak mohou soustředit pouze na svůj vlastní výkon.

Nezbytný nápor textu při natáčení seriálu se dá po vzoru Ameriky zvládnout i za pomoci moderních technologií. Tím ale herci příprava na natáčení neodpadá. Jen se na místo fixace textu může věnovat jeho významu.

Výrobní procesy v USA a České republice jsou skutečně dva velmi odlišné světy. Stručně řečeno, zatímco u nás má herec zvládat vše výše uvedené jako samozřejmost a navíc podat adekvátní herecký výkon, což je považováno za vysoce profesionální, za oceánem je za profesionální považováno naopak samotné podání výkonu a vše ostatní je zařizováno tak, aby se s tím herec při výkonu své profese nemusel potýkat.

V. Možnosti v sitcomu

Sitcom je formát, který se v Americe těší velké oblibě. Tento tvar české televize velmi láká. Sitcom má celkově mnohem nižší náklady než seriál, protože se zpravidla točí v ateliéru jen s několika málo herci. Televizní společnosti na sitcomu láká především možnost vyrobit vlastní levný zábavný obsah, který bude mít kvality návykovosti podobné se seriálem a navíc zaujme i mladé publikum. Proto považují za důležité se u něj z hlediska podmínek k herectví zastavit.

V této kapitole se pokusím ukázat prostřednictvím poznatků z výroby sitcomů *Friends* a *The Big Bang Theory*, jakým způsobem jsou nastavena pravidla a meze této tvorby v Americe. Na jejich základě se zde pokusím pojmenovat hlavní body, které umožňují zdárný výsledek. Tedy především přesvědčivý herecký výkon, který si diváci zamilují. V českém prostředí si tato problematika získala zájem mladých badatelů, a proto zde mohu odkázat na velice zajímavou bakalářskou práci absolventa JAMU, Lukáše Karáska, jenž se zabýval hereckými postupy v komedii dell'arte (*Herec komedie dell'arte*): příslušná tradice totiž hraje při tvorbě sitcomu, jak si později ukážeme, dokonce zásadní roli. Další reflexi, ke které mohu odkázat, představuje práce absolventa FAMU, Václava Slunčíka, který se přímo věnoval sitcomu (*Sitcom: vývoj a realizace*).

Otázka příslušná pro tuto kapitolu zní, jaké možnosti poskytuje herci sitcom.

Sitcom a jeho postavy

Sitcom má obvykle pět až osm hlavních typů postav. Jejich charakteristiky vycházejí z komediální tradice. Pro účely této práce

budu čerpat z knihy *The Eight Characters of Comedy: A Guide to Sitcom Acting and Writing*¹⁹² od Scotta Sedita. V knize se dopodrobna rozebírá osm základních typů. Jsou jimi:

1. *The Logical Smart One* – kterého bychom mohli do češtiny převést nejspíše jako „chytráka“. Je zodpovědný a stabilní. Příklad z *Friends*: Monica.

2. *The Lovable Looser* – kterého bychom nejspíše vystihli českým slovem „smolař“. Je sarkastický, optimistický a impulsivní. Příklad z *Friends*: Ross, v některých dílech Chandler.

3. *The Neurotic* – který je snadno pochopitelný a můžeme mu snad ponechat český ekvivalent „neurotik“. Je to podivín. Je neustále nervózní a má ze všeho obavy. Příklad z *Friends*: Chandler, v některých dílech Ross či Monica.

4. *The Dumb One* – který vychází z tradičního typu „hlupáka“, jakého představoval už antický římský *stupidus*. Ve vydání, v němž se projevuje jako naivní a přátelský bez postranních úmyslů, se vyskytuje i ve *Friends* jako Joey.

5. *The Bitch/Bastard* – na nějž by se nejlépe hodil český ekvivalent „hajzlík“. Je zlý, zákeřný, necitlivý ke svému okolí a nikdy se neomlouvá. Příklad z *Friends*: Nikdo – seriál je založen na pozitivních charakterech.

6. *The Materialistic Ones* – který je těžko do češtiny přeložitelný jedním slovem. Často totiž jde o „snoba“ a „prospěcháře“ zároveň. Příklad z *Friends*: Rachel.

7. *The Womanizer* – jehož bychom přibližně mohli do češtiny přeložit jako „děvkař“ či „proutník“. Je výjimečně přitažlivý, svůdný a ve svých touhách vynalézavě aktivní. Příklad z *Friends*: Joey.

¹⁹² SEDITA, Scott. *The Eight Characters of Comedy: A Guide to Sitcom Acting and Writing* (second edition), Atides Publishing, 4. 3. 2014, Kindle edition, ASIN: B00IRMSXEI.

8. *In Their Own Universe* – pro nějž máme hezké české slovíčko „mimoň“. Je výstřední, používá velmi zvláštní logiku a je často mimo. Příklad z *Friends*: Phoebe.

Tyto postavy jsou spojeny dohromady velmi jednoduchou zápletkou. V sérii *Friends* vychází z toho, že hlavních šest postav jsou spolubydlíci. Scénáristé tak mohou vystavovat jednotlivé postavy nepříjemným situacím. To, co dělá sitcom sitcomem je skutečnost, jak se jednotlivé typy postav v rámci svého charakteru s těmito situacemi vypořádávají.

Obvykle se v literatuře uvádí, že postavy ze sitcomu mají mnoho společného s jednotlivými typy z komedie dell'arte¹⁹³, jaké představují například: *Womenizer – Il Capitano*, *The lovable looser – Arlecchino* a podobně. Z této tradice pocházejí i jednotlivé seriálové gagy.¹⁹⁴ V zásadě jde při koncipování postav od začátku o tradici úzce spojenou s jistým druhem herectví. Mám na mysli ten druh herectví, jehož linie vede podle Jaroslava Vostrého od antického mimu až k americké grotesce, ale udržuje se přirozeně i v současném divadelním herectví, a to nejen vedle herectví dramatického (jehož rodokmen zakládá alžbětinský *actor*, odlišený i tímto pojmenováním od *playera* stejně jako *attore* od komedianta /*commediante*/), ale i v nejrůznějších kombinacích s ním.

Je až nepochopitelné, jak dlouhou cestu za znovuobjevením již známého je třeba někdy ujit. Mnoho dnešních tvůrců sitcomů o této tradici hereckých typů a tvorbě postavy ve smyslu typu nic neví, nebo pokud o ní ví, nerespektuje ji. Raději vychází ze současné americké literatury napsané na toto téma z hlediska, které

¹⁹³ KRATOCHVÍL, Karel. Ze světa Komédie dell'arte. Praha, Panorama, 1987. ISBN neuvedeno.

¹⁹⁴ Skvělý příklad z hereckého hlediska uvádí ve své bakalářské práci Lukáš Karásek. Na základě vlastní zkušenosti s workshopem ve stylu komedie dell'arte zde rozebírá různé techniky, které jsou k využití v sitcomu jako stvořené, především techniku „push and pull“. KARÁSEK, Lukáš. *Herec komedie dell'arte*. [Bakalářská práce.] Brno: JAMU, Ateliér klaunské a scénické tvorby, 2013.

se mívá její podstatou vzhledem k tomu, že vychází ze snahy o co nejrychlejší dosažení výsledku řízeného komerčním zájmem.

Sitcomové herectví

Castingová režisérka Cathy Reinking¹⁹⁵ radí prostřednictvím knihy rozhovorů *How to book ACTING JOBS in tv and film*,¹⁹⁶ jak se úspěšně připravit na casting. U sitcomových rolí mimo jiného vysvětluje, že základní chybou většiny herců je snaha být vtipní. „*Nesnažte se být vtipní! To je chyba.*“¹⁹⁷ U sitcomu má být vtipný scénář, který herec musí zahrát naprosto uvěřitelně, bez estrád a touhy zaujmout. Postavy jsou napsány tak, aby je diváci milovali. Stačí se spolehnout na dobrý scénář. Herec má jednat za postavu a vytvořit tak autentický a co nejvíce přirozený charakter, ve kterém se má cítit přirozeně. Měl by pracovat tak, že své herectví upozaduje, aby mohly zaznít vtipné dialogy.

Proti této tradici vtipných dialogů, které kultivovala příslušná větev zmíněné tradice vedoucí až k Wildeovi, existuje ovšem v sitcomech také prostor pro herecká sóla. Dochází k němu v monolozích, které jsou přímo určeny k herecké exhibici a ve kterých herci zpravidla využívají možnost ukázat maximum ze svého (komediálního) umění.

Máme tu co dělat s broadwayskou divadelní tradicí hereckých sol, při nichž se ostatní z daného obsazení rozesadí do co nejvzdálenějších míst, a přenechají střed jeviště a forbínu herci, kterému toto sólo podle scénáře patří. (Diváci jsou již na tyto

¹⁹⁵ Cathy Reinking (věk neuveden) je castingová režisérka. Obsazovala mnoho projektů pro různé společnosti. Například: *Fraiser*, *Arrested Development*, *According to Jim*, a další.

¹⁹⁶ REINKING, Cathy. *How to book ACTING JOBS in Tv and Film: The Truth about the Acting Industry – Conversations With a Veteran Hollywood Casting Director*. (2nd edition). ISBN 978-0985882815.

¹⁹⁷ REINKING, Cathy. *How to book ACTING JOBS in Tv and Film: The Truth about the Acting Industry – Conversations With a Veteran Hollywood Casting Director*. (2nd edition). ISBN 978-0985882815.

situace zvyklí a umí v nich dobře číst. Vědí, že jakmile se začnou herci stahovat mimo střed jeviště, přijde klíčové herecké vystoupení.) Tento broadwayský způsob má rovněž co dělat s dávnou komediální tradicí, v jejímž rámci se herec obrací přímo k divákovi, v komedii dell'arte v rámci sólové improvizace. I z tohoto hlediska se tedy v podobných případech nejedná o žádné podbízení divákům či herecké exhibování, jak lze ostatně ukázat na příkladu komediálního seriálu *Grace and Frankie* (2015), který některé zdroje řadí mezi sitcomy. Pochází z produkce společnosti Netflix.

Jde o situaci ze života dvou žen za středním věkem, Grace (Jane Fonda¹⁹⁸) a Frankie (Lily Tomlin¹⁹⁹), které se neměly rády. Jejich manželé Robert (Martin Sheen) a Sol (Sam Waterston) jim oznámí, že se do sebe zamilovali a chtějí spolu žít. Tato skutečnost svede čtveřici v podivném vztahovém nastavení pod jednu střechu. Jane Fonda si i zde drží tvář charakterní herečky, dámy, která je osudem postavena do svízelných situací. Herecky vnáší do seriálu činoherní šarm a nadhled. Nepitvoří se. Jednotlivé situace bytostně prožívá. Oproti ní stojí zemité pojetí ztvárněné Lilou Tomlin. Herečka se nebojí využít těch jakoby nejlacinějších komediálních prvků, s nimiž dle situace bravurně žongluje. Herectví obou je především přehlídkou schopnosti ovládat řemeslo. S prvoplánovými komediálními prvky se zde nakládá jako s šafránem, což je i u sitcomu obvyklé. Hlavní důraz je kladen na text, dobře nastavenou situaci a naprosto uvěřitelné typické a typově pojaté charaktery, od nichž je v herectví neodmyslitelný jejich komediální základ.

Jak tvrdí v úvodu této kapitoly citovaná Cathy Reinking,

¹⁹⁸ Jane Fonda (nar. 1937) je americká herecká legenda. Natočila mnoho filmů. Je dvojnásobnou držitelkou ceny Oscar (*Coming Home, Klute*).

¹⁹⁹ Lila Tomlin (nar. 1939) je americká herečka, jejíž kariéru odstartoval seriál *Laugh-in* (1969–1972). Je obsazována především do komediálních rolí.

nejde o to ukázat, jak neskutečně vtipný herec umí být. Na čem je třeba stavět, je reálný základ postavy, který v tomto případě souvisí s přesvědčivostí originálního hereckého zvládnutí příslušných vlastností komediálního typu, tj. z vlastností vycházejících z plebejsky reálného nahlédnutí situace: máme tu co dělat s tím typickým vztahem postavy k „prostředí“, které jí dodávají právě povahu typu. Jde tu o ty možnosti typizace, o nichž u nás pojednal tak přesvědčivě už na začátku čtyřicátých let Jiří Frejka ve svém spisu *Smích a divadelní maska*: tak jako v ní uváděl starou komediální tradici do vztahu k filmu, je dnes na místě sledovat její možné uplatnění také v sitcomu.

Fenomén živého publika

Od padesátých let dvacátého století, kdy světlo světa spatřil sitcom *I love Lucy* (1951), existuje v seriálové tvorbě jedna zásadní disciplína, které stojí za to si z hlediska podmínek k herectví všimnout. Jde o sitcom, který se natáčí před diváky. U nás existuje zatím převážně ve vývojové fázi. Tuzemské televize po ní však touží. Zatím bezúspěšně.

Pro hrubé vymezení žánru využiji práci mého kolegy, Václava Slunčíka, který absolvoval na FAMU studii *Sitcom: vývoj a realizace*. Sitcom (situační komedie): „*Představuje určitou skupinu postav, které jsou konfrontovány s určitou situací, a tu jsou nuceny řešit. Jak prostředí, tak situace jsou divákům blízké. Postavy jsou značně typizované a každá z nich má jasný charakter. (...) Gagy vychází z nejběžnějších situací, co je však činí vtipnými, je to, jak se je jednotlivé postavy snaží řešit.*“²⁰⁰

Sitcom je zpravidla formát, který nepřesahuje 30 minut. Řídí

²⁰⁰ SLUNČÍK, Václav. *SITCOM: VÝVOJ A REALIZACE*. Praha: FAMU, Nakladatelství Múzických umění, 2010:7. ISBN 978-80-7331-192-6.

se jasnými, všem tvůrcům známými pravidly: „*Tradiční sitcomy jsou natáčeny vícekamerovou technologií ve studiu před živým publikem, proto používají lineární styl vyprávění a odehrávají se v několika málo dekoracích (obvykle 3–5). Nejčastějšími motivy bývá domácnost a pracoviště.*“²⁰¹ Sitcom s publikem je v podstatě napůl televize, napůl divadlo. Do záznamu se zachycují pouze přímé reakce skutečných diváků.

Smíchy a všeobecné reakce typu „*ou*“, „*wow*“, „*no*“ apod., které často připadají českému divákovi falešné, přehnané až neuvěřitelné, jsou dané čistě spontánní náladou a chováním amerického publika, které je mnohem hlasitější a otevřenější, než to naše. Na Broadwayi běžně dochází k tomu, že v rámci dříve popsaných *preview* se inscenace upravuje podle reakcí diváků tak, aby výsledný tvar vzbuzoval co největší efekt. Během *preview* se tedy divák stává zásadním faktorem ovlivňujícím výsledný tvar inscenace. Forma, kterou tak činí, je právě prostřednictvím těchto hlasitých spontánních reakcí.

V sitcomu před publikem neplní toto publikum pouze funkci reprezentace televizního diváka. Je tu funkční a zásadní složkou vývoje každého dílu, obrazu a gagu. Na jeho okamžitou reakci záleží to, jestli se scéna bude na místě upravovat nebo jestli tvůrci považují spontánní reakci publika za dostačující. Publikum je zde zásadní složkou, která spoluutváří dílo. Podle Jaroslava Vostrého se i zde jedná o návaznost na výše uvedenou tradici: „*herec-komediant, jestliže se přímo neobracel k obecenstvu, v každém případě na ně bezprostředně reagoval: komediální ‚dotáhnutí‘ situace bylo jen těžko představitelné bez vzpruhy, kterou mu obecenstvo (zejména při improvizaci) poskytovalo*“.

²⁰¹ SLUNČÍK, Václav. *SITCOM: VÝVOJ A REALIZACE*. Praha: FAMU, Nakladatelství Múzických umění, 2010:7. ISBN 978-80-7331-192-6.

Není s podivem, že zrovna tento formát vznikl v Americe. Dle mého názoru má jeho zrození přímou vazbu na způsob vzniku inscenace na Broadwayi²⁰². Jde o systém veřejných předvádění výsledků ze zkoušek nazvaný *preview*, srovnatelný nejspíše s naší opakovanou veřejnou generálkou, kdy se dle reakcí diváků ladí jednotlivé detaily inscenace. Jde tedy pro herce i tvůrce o běžný tvůrčí postup. Podle Václava Slunčíka je tomu tak ještě z jiných, neméně relevantních důvodů: „*Sitcom má velkou tradici v zemích svého původu. Vznikl v Británii a USA nejprve jako rozhlasový pořad a v 50. letech přesídlil do televize.*“²⁰³ Tyto rozhlasové pořady byly rovněž natáčeny před publikem, neboť se věřilo, že divák – tehdy posluchač, se nechce smát sám. Často se i do hotových kusů uměle přimíchával natočený smích. Vytvářela se tím iluze společného prožitku.

Naše tradice takový způsob tvorby neobsahuje, nepatří mezi naše typické tvůrčí procesy, a proto je nám tolik vzdálená. Nicméně výsledná forma je televizními stanicemi žádaná, a proto vznikají nové a nové pokusy, inspirované workshopy či příslušnou americkou literaturou, které nerespektují rozdílnou letitou tradici jako hlavní ingredienci. Tvůrci doufají, že se jim dle receptu podaří namíchat v několika málo minutách příslušný formát.

Ve snaze po vytvoření náležitého formátu se televizní stanice často obracejí na režiséry, kteří pocházejí z divadla, režirovali i komedie a mají televizní zkušenost. Příkladem od Slunčíka může být režisér Antonín Procházka. Příkladem z praxe je Roman Štolpa. Přestože takový tvůrce projektu splňuje formální atributy, u vývoje tohoto specifického formátu zpravidla často selhává. Naprosto

²⁰² ŠEFRNOVÁ, Tereza. Jak vzniká inscenace: srovnání broadwayského a českého prostředí. *Disk 41*. Zář 2012: 134–143. ISSN 977121386600441.

²⁰³ SLUNČÍK, Václav. *SITCOM: VÝVOJ A REALIZACE*. Praha: FAMU, Nakladatelství Múzických umění, Praha, 2010:7. ISBN 978-80-7331-192-6.

logicky. Neboť základním předpokladem takového tvůrce, je znát postupy z broadwayského divadla a nikoliv toho našeho. Publikum je tvůrčí součástí takových projektů minimálně jeden až dva měsíce. To je pro českého režiséra zpravidla nepředstavitelná záležitost. Ani naši herci nejsou zcela zvyklí tímto způsobem pracovat. Jádro neúspěchu tedy tkví v jiné divadelní praxi a její rozdílné tradici.

Tato forma sitcomu se u nás vyvíjí již léta. V úvahu za tu dobu připadalo hned několik námětů. Všechny pokusy ale nedokázaly přejít z vývoje do výroby a poté do vysílání. Důvodem je hned několik faktorů, které si dále probereme, ale už teď je třeba zdůraznit, že vzhledem k tomu, že se u nás jedná o naprosto nezakořeněný žánr, potýkají se veškeré tvůrčí profese s nedostatkem zkušeností i správných indicií, které se snaží vyčíst z amerických knih.

Nejhůře je na tom pochopitelně herectví jako finální viditelná složka. Té je nakonec přičítáno vše, co má ve skutečnosti na svědomí špatný námět, naprosto nefunkční a často nevtipný scénář. K tomu pak logicky přistoupí neschopnost, či přímo nemožnost, hereckého naplnění sitcomového žánru. A přitom naopak právě herci jsou na tento formát, jak si ukážeme dále, ze všech našich tvůrců připraveni nejlépe.

Mimo dále probírané problematiky o správné míře herectví a s nutností poněkud jiných podmínek pro herce, kteří se zde skutečně a bez jakýchkoliv pochyb musí cítit, jako by byli zasazeni do tvůrčí půdy, dochází u nás k opakovanému neúspěchu ze dvou zásadních důvodů. Zpracování námětu a nakoupené publikum.

V námětech pro tuto disciplínu téměř vždy saháme po již osvědčených a fungujících formátech z ciziny, přestože víme, že u nás většinou nefungují. Typickým příkladem byl novácký seriál *Helena* (2012) natočený podle americké *Roseanne* (1988). Přitom

autory, schopné napsat vynikající sitcom, jsme měli prokazatelně již od sedmdesátých let, kdy světlo světa spatřil první a jediný doposud skutečně žánrově povedený český sitcom *Taková normální rodinka* Fan Vavřincové²⁰⁴. Paradoxně mezi sitcomy nebývá zařazován. Vznikl omylem jako uzavřená televizní hra. Až divácký ohlas si vyžádal jeho pokračování. Zastavil ho po osmi dílech zásah totalitního režimu. Kvalitou zpracování a přesnou hereckou interpretací by mohl okamžitě obstát i před publikem. Tehdejší zapálení herců Medřické, Rosůlkové, Řehoře, Cupáka, Štěpánkové, Kolářové, Hanzlíka a dalších by se s tímto, zdá se, že dodnes nevyřešeným úkolem, mělo šanci vypořádat s bravurou. Zde je zajímavé vrátit se ke zjištění, které ve své práci zaznamenal Slunčík, a sice, že „před rokem 1990 bylo běžné, že herecký honorář v rámci televizní inscenace zahrnoval 3–6 týdnů zkoušek a 4–7 dnů natáčení. Na takové podmínky, bohužel, již dnes herci nepřistoupí. Některé projekty to řeší denní sazbou za zkoušení a denním honorářem za natáčení“.²⁰⁵ V Americe se tento stav řeší odměňováním herců za každou epizodu. To si ale naše televize zpravidla dovolit nemohou.

Další zajímavé zjištění nám přináší snaha jinak velmi úspěšného režiséra a autora Patrika Hartla²⁰⁶ námět Fan Vavřincové zaktualizovat a přivést do kin, která skončila naprostým fiaskem. Vytažením z ateliérových kulis do exteriérů se ze sitcomu stala bláznivá letní komedie. Z hledisek, jež se týkají této kapitoly, si nelze nevšimnout naprosto jiného nastavení herectví.

V původním obsazení z roku 1971 je znát obrovské, až téměř

²⁰⁴ Fan Vavřincová (nar. 1917 – zem. 2012) byla česká autorka televizních scénářů a spisovatelka. Například *Eva tropí hlouposti*.

²⁰⁵ SLUNČÍK, Václav. SITCOM: VÝVOJ A REALIZACE. Praha: FAMU, Nakladatelství Múzických umění, 2010:27–28. ISBN 978-80-7331-192-6.

²⁰⁶ Patrik Hartl (nar. 1976) je český významný tvůrce, umělecký šéf Studia DVA, pro něž píše hry. Je herci velmi oblíbeným režisérem. Je autorem mnoha úspěšných knih. Například: *Malý pražský erotikon*.

nadlidské zapálení pro věc, hravost a snaha o společné naladění a souhru při zachování charakterů a situací. Jejich společné rozvedení ad absurdum. Stopy příchutě herecké vděčnosti, že hrají námět, na kterém si mohou tvůrčím způsobem zadovádat bez jakéhokoliv spojování jejich osoby se zaprodáváním se režimu. Takřka až radostně rebelantským způsobem. Jejich pojetí rodiny je v základním nastavení láskyplné ke každému dalšímu členovi.

Oproti tomu Hartlův film přináší rodinu a pochopitelně i nastavení postav tak, jak je nám obvykle předkládána dnes. Jednotlivce, kteří společně sice sdílí domácnost a jméno, ale jejich vzájemné vazby a priority jsou od postav původních poněkud plošší. Jak vidíme, nejde tedy o navázání na původní námět, ale o jeho velmi zásadní a současnou interpretaci.

Zajímavé je, že i v následné televizní verzi tohoto seriálu (2012), se z původního obsazení opakují mnozí herci jako například Kolářová²⁰⁷ či Štěpánková²⁰⁸. Jejich herectví je sice intenzitou přizpůsobené novému kolektivu, ale interpretace postav zůstala v základní vnitřní motivaci stejná, i když se podmínky, role samotné²⁰⁹ i doba rapidně proměnily.

Pojetí jejich interpretace je velice blízké současnému americkému sitcomovému a komediálnímu herectví, o kterém budeme mluvit vzápětí. Jejich postavy jsou skutečné a okamžitě uvěřitelné, přestože stylizované. Nová generace herců volí herectví stylizované minimálně či v určitých situacích naopak přehnaně a výsledkem jsou nepřirozené a neuvěřitelné postavy. Jaroslav Vostrý k tomu dodává: „*Sitcom se u nás – troufám si říct – neumí prostě*

²⁰⁷ Daniela Kolářová (nar. 1946) je česká herečka. Natočila mnoho filmů a seriálů Například: *Léto s kovbojem*, *Noc na Karlštejně*, *Na samotě u lesa*. Působí v divadle Na vinohradech. Je držitelkou ocenění Český lev za film *Kawasakihů růže*.

²⁰⁸ Jana Štěpánková (nar. 1934) je česká herečka. Pochází z hereckého kladu Štěpánků. Známa je především ze seriálu *Nemocnice na kraji města* a *Ranč U Zelené sedmy*.

²⁰⁹ Například Štěpánková, která hrála postavu Pavlinky, nyní hraje postavu Babi.

prosto, pretože herectví v tom smyslu, jak ho ovládala např. Kolářová (vždy spíš komediantka než heroina) zejména z televize do velké míry, ne-li zcela, zmizelo.“²¹⁰

Zásadní společné nastavení, které zde přináší novější obsazení v seriálu, se dá v podstatě shrnout pod slovem laxnost. Po nadšení a napětí z původní verze už nezůstala ani stopa.

Na tomto místě je podstatné zmínit i zdánlivě poněkud irelevantní faktor tohoto hereckého zápalu. V případě Oldřicha Nového šlo o výjimečnou situaci, neboť vzhledem ke své nemoci už nepřijímal žádné role a tuto přijal pouze kvůli autorce, Fan Vavřincové. Stala se jeho poslední rolí, do které jakoby skutečně vložil vše, co mohl. Tato motivace se z hlediska zobecňování pochopitelně nedá brát v úvahu, ale přesto považuji za důležité ji zmínit. Ostatním protagonistům nešlo o život ani kariéru, ale přesto společně vytvořili svým přístupem a vkladem svého talentu a zkušeností televizní hru, která právě díky jejich herecké interpretaci předběhla dobu. Tedy alespoň u nás.

Seriálové herectví se obecně proměnilo dosti zásadně. Tato proměna nejvíce bije do očí právě v případě sitcomů. Základem této proměny je vedle dobových aspektů pochopitelně i upadající text. Téhož si všiml i profesionál a pedagog herectví, Martin Huba²¹¹: *„Moji mladší kolegové – na Slovensku i v Česku – většinou ničí svoje IQ a svoji osobnosť v bezduchých seriáloch, takže jejich uvažování časem získá hĺobku uvažování seriálových hrdinů. A vy najednou nevíte, proč byste se na to měli dívať.*“²¹²

Z hlediska sitcomového herectví, jak už jsme ukázali výše, se

²¹⁰ Zjištění pochází z konzultace nad tématem.

²¹¹ Martin Huba (nar. 1943) je významný slovenský herec a divadelní režisér. Natočil mnoho filmů, např. *Obsluhoval jsem Anglického krále*. Je bojovníkem za úroveň hereckého řemesla.

²¹² HAJ. Herec Huba naložil českým hercům: Ničí si IQ v bezduchých seriálech. *Blesk*. (online) [Cit. 2016-3-19]. Dostupné z: <http://www.blesk.cz/clanek/celebrity-ceske-celebrity/381490/herec-huba-nalozil-ceskym-hercum-nici-si-iq-v-bezduchych-serialech.html>.

setkáváme se zásadním pomýlením tvůrčích složek, které prakticky k látce přistupují směrem z vnějšku dovnitř, tedy od hotové předlohy k jakési nápodobě předlohy s přídavkem čehosi česky žoviálního, oproti správnému původnímu myšlenkovému pohybu z vnitřku ven a hledání konkrétní formy prostřednictvím aktivního publika.

Takový tvůrčí proces je ze všech podílejících se profesí nejbližší především divadelním hercům, kteří po premiéře vystupují v dané inscenaci s každým představením před nové publikum a přesnou formu daného kusu tak vybrušují. Jak se v divadelnické hantýrce říká: „*až se to ohraje*“, „*až si to sedne*“. Tento proces je obdobný tomu, který zákonitě musí vzniknout při tvorbě sitcomu s publikem. A to mě také vede k předpokladu, že u nás jsou ze všech tvůrčích složek na tuto formu připraveni především herci. Ke skutečné realizaci jim ale zásadně chybí tým složený z režisérů a scénáristů, kteří by takovou zkušenost s následnou prací na díle při využití publika měli. Proto jsou naši herci v sitcomu často uzavřeni jako v kleci a i kdyby se snažili sebevíc, mají minimální šance za takých podmínek něco dokázat.

Z hereckého hlediska je u nás dále podstatné, jak ukazuje nová verze *Takové normální rodinky* naprosto hmatatelně, že se setkáváme s rozdílným pojetím (televizního) herectví (tedy s rozdílným přístupem k herectví včetně jeho naplnění), které je zjevně spojené s dobou vzniku původní a současné verze. Je to i rozdíl či přímo střet, řekněme, generační: v tomto konkrétním případě je to střet natolik destruktivní, že vede k naprostému rozkladu původně vynikajícího námětu Fan Vavřincové.

Neúspěch ostatních autorů v tomto žánru hodnotí formátový

teoretik Milan Kruml²¹³ takto: „*V českých podmínkách pravidla žánru nikdo nerespektoval. Tady se nepsaly sitcomy, tady se psaly komediální seriály, což je ale jiná kategorie.*“²¹⁴ Odkazuje se například na *Chalupáře*, či *Okresní přebor*, které jsou v žánru komediálního seriálu natolik úspěšné, že ubírají na šancích sitcomu jak u diváků, tak u tvůrců. Pro tento žánr chybí především schopní scénáristé, režiséři, a občas i sami herci.

U tuzemských televizí totiž panuje zcela mylná představa, že sitcom, stejně tak jako seriál, je třeba obsadit hereckými hvězdami, což už dávno mnohé zahraniční seriály vyvrátily. Ale hraný produkt bez hvězdy se televizní vedení v hlavním vysílacím čase na obrazovky bojí pustit.

Přesto zde došlo i k poměrně divácky úspěšnému pokusu, navzdory zásadnímu žánrovému vychýlení především ze strany hereckého pojetí, iniciovaného TV Nova tehdy pod hlavičkou Tomáše Baldýnského. Výsledným produktem byl sitcom *Comeback*. Nova tehdy zvolila otevřený přístup, a sice že na workshop s cílem vytvořit sitcom, vedený Johnem Vorhausem, autorem knihy *The Comic Toolbox: How to Be Funny Even if You're Not*²¹⁵, sezvala různé kreativní profese (bloggery, textaře, režiséry, scénáristy a podobně).

Vorhaus má svou koncepci postavenou na třech základních tezích, které sám ve své práci využívá:

1. Komédie je bezcitnost.
2. Vytvoř z nepříjemné situace horší (zaútoč na pohodu postavy).

²¹³ Více viz KRUML, Milan. *Televize? Televize! Procházka prvními šesti dekadami televizního vysílání u nás pro začátečníky i pokročilé*. Praha: Česká televize, 2013. ISBN 978-80-7404-165-5.

²¹⁴ MAŇÁK, Vratislav. *Trnitá cesta českého sitcomu. Uspěl až Ozzák. ČT 24, Kultura*. (online) [Cit. 2011-10-2]. Dostupné z: <http://www.ceskatelevize.cz/ct24/kultura/1240220-trnita-cesta-ceskeho-sitcomu-uspel-az-ozzak>.

²¹⁵ VORHAUS, John. *THE COMIC TOOLBOX: How to Be Funny Even If You're Not*. Silman-James Pr, 1994. ISBN 978-1879505216.

3. Selži VÝZNAMNĚ! – využij zlepšováky (např. nevhodné reakce).²¹⁶

Brainstorming oslovených osob v rámci workshopu se stal jádrem nového seriálu a několik z nich se pak stalo základem tvůrčího scénaristického týmu. Tato metoda se ukázala velmi funkční proto, že dokázala mimo jiné rutinní schopné scénaristy pod tlakem nových talentů z jiných profesí resuscitovat k životu natolik, že vzniklo kvalitní jádro pořadu. Jak si ukážeme dál, přestože se jedná o vytváření televizní zábavy, její úspěch tkví především v tom, nakolik jsou jednotlivé složky ochotné opravdu pracovat na projektu i samy na sobě.

I když to vypadá, že jsme odbočili k dramaturgické části na místo herecké, je tomu právě naopak. Správně vybraný námět, dobře vytvořené charaktery již v textu a zapálený tvůrčí tým jsou naprostým základem a tažnou silou podmínek, ve kterých herec tvoří. A ty jsou zde důležité především proto, že jde o žánr u nás divácky i herecky neukotvený. Není překvapením, že ho v nové vlně zvládl mezi prvními zrovna Martin Dejdar²¹⁷, herec s Amerikou úzce spjatý a známý tím, že na sobě neustále pracuje. Rovněž není s podivem, že díky jeho rozhledu jsou požadavky k výkonu povolání jiné, než u ostatních. Například na seriálu *Přístav* (2015) má jako jediný z herců vlastní šatnu. Nejde o hvězdné manýry, ale o základní možnost se v rámci natáčecího dne soustředit, připravit a načerpat další energii, o které ostatní buď dopředu nevěděli, nebo jim z nějakého důvodu nepřipadala důležitá.

Podle Jaroslava Vostrého bylo možné, že herci z *Takové normální rodinky* Fan Vavřincové dokázali vystihnout přesné

²¹⁶ 1. *Comedy is cruelty*. 2. *Make a bad situation worse*. (= *Attack peace of character*.) 3. *Fail BIG!* – *Use tools* (f.e. *Innapropriate response*).

²¹⁷ Martin Dejdar (nar. 1965) je český herec. Působí v divadle Ypsilon. Svě zásadní role vytvořil ve filmech *Amerika*, *Učitel tance* a *Šakalí léta*.

sitcomové herectví, aniž by ho tehdy znali prostě proto, že ovládali komediantské řemeslo: „*V Takové normální rodince s ním mohli počítat jako s něčím, co bylo tak samozřejmé, že si to ani neuvědomovali.*“²¹⁸ Šlo o herectví, pro dnešního diváka naprosto současné, srovnatelné se současnými americkými špičkovými sitcomy. Někteří tvůrci z kultovního seriálu *The Big Bang Theory*, byli po zhlédnutí prvního dílu *Takové normální rodinky* naprosto šokováni vysokou kvalitou sitcomového herectví našich herců, přesným naplněním a propracováním charakterů. Litovali, že seriál nedostali jako studijní podklad k roli. Jenže, cokoliv dalšího u nás v tomto žánru bylo vytvořeno, přestože se jednalo třeba o divácký úspěch typu *Hospody* (1996) či *Comebacku* (2008), bylo řádově již o několik úrovní níže.

Dalším kamenem úrazu českého sitcomu bývá smích publika, který je, jak jsme si ukázali, jeho nedílnou součástí. Ve vývojové fázi se u nás publikum rekrutuje z placených komparzistů, kteří zpravidla okamžitě po dosednutí na svá místa, usínají. Zaujmout takové publikum a vyloudit z něj kýženou reakci, vyžaduje především přizpůsobit herectví tomuto publiku a nikoli žánru jako takovému. Pro herce je to svízelná situace, kdy proti němu stojí jiný typ herectví, nový žánr, nepříjemně naladěné publikum a často i špatně připravený text.

Tvůrčím činitelem takové produkce samozřejmě nemůže být nakoupené publikum, tedy placení komparzisté, ale naopak diváci, kteří si sami aktivně na onu událost koupili lístky. Tito lidé přicházejí s velkým očekáváním a těší se na možnost nahlédnout dál, než je možné jen z televizní obrazovky, tj. stát se právoplatnou součástí tohoto zábavního produktu.

Vynikajícím příkladem je kultovní seriál *The Big Bang*

²¹⁸ Zjištění pochází z konzultace nad tématem.

Theory. Sitcom natáčený před zraky diváků, který vyžaduje zcela jiné herecké nastavení, než je obvyklé. Nachází se někde mezi divadelním a televizním herectvím. Rizika, která z takového natáčení plynou, jsou obrovská. Pravidla, která platí jinde, zde najednou přestávají platit. Základním kamenem úrazu bývá, že to, co se líbí divákům ve studiu, se nemusí jevit zajímavé pro televizního diváka. A herec, který na svém výrazu pro diváky ve studiu divadelně přidá, pak v televizi působí nepravděpodobně, jakoby chtěl „urvat kulisy“.

Hledání té správné cesty se vždy děje společně. Mezi pěti, dnes už osmi, základními hereckými členy a celým štábem. Primární při takové práci je podle participujících herců pocit naprostého bezpečí a komfortu, který jim štáb k tvorbě poskytuje. Jediní, kdo ho dokáží občas narušit, jsou Chuck Lorre a Bill Prady, hlavní kreativní producenti a autoři námětu, kteří pokud zjistí, že před diváky z nějakých důvodů situace zapsaná ve scénáři nefunguje, daný skečový moment přepíší či nechají přepsat. Pak nastává nutnost naučit se nový text takřka okamžitě a na místě. Jak popisuje protagonistka Amy, tedy doktorky Amy Farrah Fowler, Mayim Bialik²¹⁹, která tvůrce zaujala mimo jiné tím, že je jednou z mála hereček, jež má rovněž doktorát z neurobiologie jako její postava²²⁰, jsou takové požadavky při natáčení časté a nesmírně stresující, ale je to jediná nepříjemnost ve zcela vynikajících pracovních podmínkách (podle hodnocení samotných protagonistů), kde se především v takové vyhocené situaci mohou spolehnout na

²¹⁹ Mayim Bialik (nar. 1975) je americká herečka. Vedle neurobiologie vystudovala také hebrejštinu. Hrála v seriálu *MacGyver*.

²²⁰ Tato skutečnost je důležitější, než se může zdát. Zatímco americké sitcomy představují nepravděpodobné charaktery zahráné herci co nejméně pravděpodobně, a proto je i její doktorát z neurobiologie rozhodujícím faktorem, ty české naopak představují charaktery blízké pravdě, které jsou hrané herci naprosto nevěrohodným až nedůvěryhodným způsobem. Výjimkou je sitcom *Hospoda*, kde jsou některé z figur skutečně uvěřitelné právě tím, že jejich interpreti na žánr zkrátka rezignovali a nehrají ho a přistupují k textu jako k jakémukoliv jinému. Zde jsou postavy nejvíce pravděpodobné.

maximální profesionální pomoc od kolegů i celého štábu.

Často jde i o dlouhé monology, které producenti vyžadují interpretovat naprosto doslovně. Změny v jednotlivých slovíčkách jsou zde možné, ale pouze po důkladném probrání s režisérem, scénáristy, producenty apod. Na změnu jednoho slova je zde často zapotřebí velký schvalovací proces, proto chtějí-li herci něco změnit, přizpůsobit si takzvaně do pusy, řeší to okamžitě po obdržení scénáře, a nikoliv až na natáčení, jak bývá zvykem u nás.

Výroba jednoho dílu, pokud vše probíhá v pořádku, se odehrává v pěti dnech:

- 1. den: kontrola lokací a rekvizit.
- 2. den: herecká zkouška. V akci, v kulisách, v kostýmech i s patřičnými rekvizitami. Je obdobná té, která probíhá u nás před každým záběrem, ale s tím, že se týká především herců a odehrává se celý den. Ostatní složky se dle své profese snaží herecké akci napomáhat.
- 3. producentský den. Herci přehrají všechny nazkoušené scény producentům, kteří uznají za vhodné je natočit, či přepracovat.
- 4. a 5. den patří natáčení. Nejprve se dostane ke slovu technika. Poté se vpustí publikum. Ostré natáčení probíhá zhruba tři až pět hodin.

Dalo by se předpokládat, že když jsou herci v podstatě uvězněni ve své úspěšné roli, která se protáhne na několik let (vysílá se od roku 2007, pilot vznikl o dva roky dříve), a na rozdíl od našich herců si po natáčení neodsakují k jiným profesionálním aktivitám, bude zde existovat určitý stereotyp, předvídavost a pohodlnost, neboť charaktery už jsou jasné, i divákům známé, a herci zkrátka nemusí hledat, protože vědí, co hrají. Opak je

pravdou!

Všichni zmínění jednotně vypovídají, že s dalšími díly a novými sériemi je pro ně účinkování v tomto seriálu čím dál tím těžší. Bere jim více energie, protože osobní ambicí každého jednoho z nich, stejně tak jako celého štábu, je snaha být každou vteřinou ještě o kousek lepší. Přesnější, výstižnější, překvapivější. Navzájem se v této atmosféře hecují a až neskutečné množství svého volného času věnují přemýšlení a zkoušení jednotlivých replik, situací a charakterových nuancí.

A skutečně, podíváme-li se na proměnu od prvního dílu až po současné epizody, kterou prodělal doktor Sheldon Cooper herce Jima Parsonse, vytvořil herec na postavě bravurně probarvený oblouk figury, za nějž si sesbíral snad všechny prestižní herecké ceny v této kategorii.

To, co stojí na pozadí seriálu a drží ho na předních příčkách, je tedy až nadlidská, letitá a vysoce soustředěná snaha všech jednotlivých členů štábu. Nejedná se o zadaný televizní produkt, který by televize nějak uměle iniciovala. Naopak, jde o tvůrčí počín dvou kreativních pošetilců Chucka Lorra a Billa Pradyho, kteří na samém počátku na rozdíl od televizního studia CBS, jež je s prvním pilotem odmítlo, věřili, že to dokáží. Věřili především tématu, hercům Parsonsovi a Galeckymu, ale netušili, kde udělali chybu. Proč to nefunguje tak, jak by mělo. Rozhodli se nevzdat to a pilot přepracovat.

Vedle námětu dokázali dát dohromady další schopné herce a tvůrce, kteří od samého začátku jdou do seriálu naplno a stojí za ním. A především, ve vztahu k seriálu na sobě neustále ochotně pracují. Díky tomu dokázali společně vytvořit do dnešního dne 161 dílů pořadu, na který si lidé sami ochotně kupují lístky, aby se mohli stát jeho součástí. Tato konstelace altruismu, tvůrčího

potenciálu a odhodlaného nadšení je u nás v současné televizní výrobě nemožná. Jedinou nadějí je, že by s ní přišla nějaká externí tvůrčí skupina, která by takový sitcom dodávala. Jenže pravdou zůstává, že náš jediný nepřekonatelný sitcom Taková normální rodinka, vznikl v podstatě omylem a za jiných podmínek, než za jakých vznikají nakoupené licence na sitcomy dnes. Především byl vydáván za televizní hru komediálního charakteru.

Sitcomové herectví v našich podmínkách zůstává skřípnuté mezi své úzké možnosti, namísto radostného společného tvoření. Ze všech tvůrčích složek jsou na něj připraveni především herci, ale tvůrčí podpory ostatních složek se jim zatím nedostává. Dále pro nás zůstává výzvou, a to jednou z nejaktuálnějších, neboť kdo jiný než národ, který vyniká především v komediích, by měl něco takového dokázat.

Odpověď na otázku číslo V: Jaké možnosti poskytuje herci sitcom?

Na základě uvedeného jsme došli k jasné diametrální odlišnosti. Ukázali jsme, že zatímco v Americe se jedná v rámci sitcomu o svobodný a tvůrčí proces, v České republice jde převážně o nucené naplňování úkolu ze strany zadavatele – televizní společnosti.

Z hereckého hlediska dostávají američtí herci možnost podílet se na dnes už tradičním žánru, pro nějž jsou podmínky k tvorbě dobře nastavené. V rámci konkrétního sitcomu se společně s dalšími tvůrci snaží posouvat hranice využíváním dostupných prostředků. Vše se často děje pod drobnohledem a v přímé interakci s diváky. Proto je sitcom v americkém televizním prostředí formátem, který herci umožňuje skutečnou realizaci. Zde má možnost v maximální možné míře využít svých hereckých schopností. Ty může rozšiřovat

a cizelovat na základě spolupráce se všemi tvůrčími složkami, které mu v takovém nastavení připravují jeden herecký úkol za druhým.

V České republice není tento formát ukotvený, a proto se zde potýkáme s jistým tápáním už v přípravné vývojové fázi. Jen těžko lze vystavět alespoň přijatelný herecký výkon, neexistuje-li kvalitní scénář a dostatečná možnost profesionálně vedeného zkoušení. Jistá cesta se na základě uvedeného jeví nikoliv ve čtení americké odborné literatury o sitcomech, ale v návratu k vlastním kořenům a především hereckému řemeslu, kdy bylo možné tento žánr v podobě *Takové normální rodinky* vytvořit vlastně omylem.

Z výrobního i hereckého hlediska to znamená inspirovat se podmínkami, které určovaly spolupráci s Českou televizí v rámci vzniku televizní hry před rokem 1990. Tehdy bylo běžné, že na čtyři až sem natáčecích dní připadlo tři až šest týdnů zkoušek. Takové nastavení v rámci prvního dílu, za předpokladu kvalitního textu a profesionálního vedení, má šanci na úspěch. Teprve poté je vhodná inspirace americkým rozvrhem natáčení. To ale rovněž adekvátně dlouhé herecké zkoušky zachovává. Podaří-li se to, stane se i pro naše herce sitcom příležitostí k možnosti neomezeného využití hereckých schopností.

VI. Sebe prezentace jako podmínka úspěšného herectví

Rozšíření sociálních sítí a především jejich dosahu, umožnilo přímou a okamžitou komunikaci osobnosti s fanoušky. Dnes je možné přátelit se (například na Facebooku) s jakoukoliv osobností či ji sledovat (například na Twitteru, Snapchatu a Instagramu). Na obou stranách tak vzniká virtuální blízkost, okamžitá informovanost a vzájemný pocit sdílení.

Pro tuto úvahu ponechme stranou osoby, které sociální sítě či internet principiálně odmítají a zaměříme se spíše na ty, které je aktivně využívají především pro profesní herecké účely. Tyto osobnosti většinou dobře vědí, že příjemcem informací z jejich profilů na sociálních sítích, není pouze fanoušek, ale případně i zajímavý tvůrce, agentura, novinář či pořadatel.

Základní otázka této kapitoly je, jakou roli hraje pro současného herce sebescénování na sociálních sítích.

Co herci přináší virtuální sebescénování

Herci v České republice využívají tyto platformy především k osobním účelům. Používají-li je i k pracovním účelům, jedná se především o tyto tři druhy využití:

1. osobní PR,
2. možnost veřejné reakce,
3. prostředek k získání práce.

Všechna tato vyjádření jsou předmětem sledování ze strany novinářů z různých médií, kteří je využívají v různé míře k vytváření článků či jiných příspěvků o daných osobnostech.

1. Osobní PR. Osobní PR znamená mít běžný profil na sociální síti (nejčastěji na Facebooku), kam se může připojit každý přihlášený kliknutím na tlačítko „přidat do přátel“. Poté žádost prochází schválením od vlastníka profilu, který ji přijme nebo zamítne. Osobnosti na těchto stránkách informují o svých aktuálních pracovních aktivitách od zkoušení v divadle, natáčení, přes různé akce, až po fotografie ze svého soukromí či sdílení článků, ve kterých je o nich zmínka.

Jako příklad typického českého virtuálního sebescénování můžeme vybrat veřejný facebookový profil Miroslava Šimůnka.^{221,222} K výše zmíněnému výčtu možností, které tento umělec využívá, nabízí svým fanouškům na témže profilu ještě soutěže o hodnotné ceny. Ty získává od sponzorů, kteří se s ním na této formě PR přímo domluví, či z různých akcí. Fanoušek takového profilu je tak v přímém virtuálním kontaktu s osobností, kterou chce z nějakého důvodu sledovat. Získává přímé informace, zejména profesního rázu, které daná osobnost o sobě cíleně šíří. Navíc může získat i hodnotnou cenu, zapojí-li se do nějaké z jeho soutěží. Dále má možnost účastnit se aktivně na daném profilu tím, že *postne*²²³ na jeho zeď přání, napíše vzkaz, či se účastní diskusí svými komentáři.

Až do vzniku sociálních sítí nebyla tato blízkost možná. Sociální média zároveň poskytují dané osobnosti svobodu projevu bez zásahu editora a kromě jiného i možnost okamžitého vyjádření k vlastní cílové skupině. Přitom lze zachovávat takovou míru soukromí, jakou si udrží každý, v závislosti na vlastním charakteru.

Podstatné při této formě sdílení je, že se fanoušek, přijatý do

²²¹ Miroslav Šimůnek (nar. 1978) je český herec známý především z pohádky *Z pekla štěstí*.

²²² Více informací dostupné z: <https://www.facebook.com/miroslav.simunek.7?fref=ts>.

²²³ „*Postnout*“ – termín, který ve virtuálním světě znamená „sdílet příspěvek“. Ten může mít podobu textovou, fotografickou či audiovizuální.

virtuálních přátel dané osobnosti, cítí být jejím skutečným přítelem, ve smyslu být jejím známým. Virtuální blízkost je ale klamná. Naopak herec vnímá své fanoušky na sociální síti jako jakousi masu publika. Přesto v mnohých z nich narůstá pocit, že „mít“ hvězdu v přátelích, je podobné jako mít v ní spolužáka ze školy.

Ze strany osobnosti jsou tyto pocity virtuálně podporovány, avšak reálně často odsuzovány. Příkladem takového podnětu je *post* Mkyho Žbirky, který byl nevybíravým způsobem napaden bulvárem za to, že měl již na dvou veřejných akcích stejné oblečení. Umělec byl tvrzením naprosto vyděšený. Své pocity sdílel na sociálních sítích s tím, že si stejné oblečení chtěl vzít i na předávání cen, protože je mu v něm dobře. Nabídl svým virtuálním „přátelům“ ještě jiné varianty ze svého šatníku. Strhl tím lavinu soustrastných komentářů. Podstatné je ale to, že nechal hlasováním rozhodnout své fanoušky. Dodal jim tak pocit důležitosti, když jim jakoby poskytl možnost ovlivnit jeho životní návyky. Takové prezentace by bez sociálních sítí neměl možnost dosáhnout.

Virtuální blízkost je pro herce dvousečná. Vydávají se tak všanc všelikým *stalkerům*²²⁴, v lepším případě pouze agresivním sebe-prezentátorům. Klasickým modelem je situace, kdy se divák chce po představení surčitou osobností vyfotit a fotografii pak *postne* na Facebook či Instagram s titulkem: „*Koukejte, kdo se se mnou chtěl fotit.*“ Sociální sítě umožňují i takovou zcela obrácenou prezentaci, kdy dojde k naprostému zkreslení daných faktů. Proti tomu je bohužel možnost odvolání či ochrany mizivá.

²²⁴ „*Stalker*“ – termín označující „osobu, která se vyznačuje nevhodným chováním, které se projevuje zejména cíleným sledováním jiné osoby a sbíráním informací o ní“. Je to člověk patologicky posedlý jinou osobou. Tu často i stíhá nemístným oslovováním či kontaktováním jejích příbuzných a přátel. Od 1. ledna 2010 se stal *stalking* v České republice trestným činem (nebezpečné pronásledování).

2. Možnost veřejné reakce. Sociální sítě poskytují možnost bránit se alespoň částečně vůči různým nařčením a vyjádřením druhých v různých médiích. Jako příklad nám poslouží ošklivá kauza Jiřího Suchého²²⁵. Recenzent Vojtěch Varyš uveřejnil v Mladé Frontě Dnes článek na konto pana Suchého ve stejném duchu, jak zní jeho titulek: *Tragická zpráva o odkládaném konci*. Jiří Suchý se vydal klasickou cestou obrany a zveřejnil svou reakci v tištěných médiích.²²⁶ Suchého bratr Ondřej, spravující i bratrův facebookový profil a *fan page*, na všech zmíněných uveřejnil následující reakci.

„PŘÁTELÉ, JDE DO TUHÉHO!

Jistý Varyš, ředitel Patetického divadla, mě, v kdysi ctihodném listě Mladá Fronta Dnes, napadl velmi nevybíravým způsobem. Jeho příznivci už začali rozvíjet kampaň plnou lži a nenávisti. Dnes mi někdo zdemoloval schránku na dopisy. O tom všem chci veřejnost informovat na svých stránkách Stará fronta ZÍTRA²²⁷. Ještě dnes se ocitnou na těchto stránkách první reakce mých zastánců a taky můj rozbor této neférové situace. Obracím se na Vás s prosbou: přečtete si to.

Jiří Suchý“

Tento příspěvek byl okamžitě sdílen množstvím příznivců obou bratrů. Jen na stránkách Jiřího Suchého 161x, u Ondřeje Suchého 71x, což hrubým odhadem znamená potenciální virální zásah přes milion lidí. Aniz by došlo k nějaké větší satisfakci za pomluvu, je možné díky sociálním sítím důstojně bránit vlastní tvorbu i sebe sama. A to je podle mého názoru přínos naprosto zásadní.

²²⁵ Jiří Suchý (nar. 1931) je nestorem české kulturní scény. Spoluzakládal Divadlo Na zábradlí a Semafor. Napsal mnoho divadelních her, písní a knih.

²²⁶ EUROZPRÁVY.CZ/MU. Útok na divadelníka Jiřího Suchého? Jde do tuhého, varuje umělec. Praha. [Cit. 2016-2-19]. Dostupné z: <http://domaci.eurozpravy.cz/spolecnost/146063-utok-na-divadelnika-jiriho-sucheho-jde-do-tuheho-varuje-umelec/>.

²²⁷ SUCHÝ, Jiří. Internetový časopis Stará fronta Zítřa. Dostupné z: http://www.semafor.cz/uvod/aktualita/stara-fronta-zitra_214.

3. Prostředek k získání práce. Vedle osobního PR a možnosti se bránit lze osobní profily využívat rovněž jako zcela novou a překvapivě funkční metodu k získání práce. Pořadatelé a agentury vytvářejí kulturní akce různých typů. Cílem mnoha osobností je stát se součástí těchto, zpravidla dobře honorovaných, akcí. Někteří pořadatelé a většina agentur dnes sledují prostřednictvím sociálních sítí různé osobnosti. Podle úspěšnosti jednotlivých profilů daných osobností se pak rozhodují o tom, koho za lukrativní honorář na dané akce pozvou. Počet aktuálních fanoušků či sledovatelů se v tomto výběru, a často i výsledném honoráři, stává jedním ze zásadních faktorů. Předkládá-li agentura klientovi na akci zvučná jména, dokládá jejich individuální prestiž počtem fanoušků na sociálních sítích.

Vedle těchto tří jmenovaných účelů existuje ještě účel další, všechny zmíněné zastřešující. Je jím pochopení a uvědomění si skutečnosti, že daná osobnost je veřejností klasifikována jako celebrita. Takový stav předpokládá, že daná osobnost zvládá sebescénování (i to virtuální) bez mrknutí oka. Příkladem takových celebrit u nás by jistě mohli být Leoš Mareš, Agáta Prachařová či Ornella Koktová. Jejich profily na sociálních sítích jsou v podstatě permanentním zdrojem informací pro novináře, kteří z nich poté vytvářejí vlastní příspěvky do různých médií.

Přátelství s hvězdou či fanouškovství?

Zůstaňme ale u těch fanoušků, kteří se nazývají přáteli a chtějí mít danou osobnost z nějakého důvodu ve svých virtuálních kruzích. Taková osobnost si je může pěstovat a hýčkat dle vlastního uvážení. Problém pro danou osobnost nastává tehdy, když se takových lidí najde moc. Facebook umožňuje „mít“ 4 999 přátel. Ostatní vás

mohou pouze sledovat.

V takovém případě si daná osobnost na Facebooku zakládá takzvanou osobní *fanouškovskou* stránku. Ta ale v českých poměrech skýtá mnohá, pro nás velmi zajímavá, úskalí. Stane-li se člověk fanouškem takové stránky, dostane se do role zúčastněného pozorovatele dění na této stránce, které je srovnatelné se sledováním blogu či web-stránky dané osobnosti. Chodí mu sice automaticky aktuální upozornění na nový příspěvek (*post*) a může se zpravidla účastnit komentování těchto *postů*, ale tím to končí. Už není virtuálním přítelem dané osobnosti. Je pouhým fanouškem. A to se u nás moc nenosí.

V tuto chvíli je třeba se podívat i do Ameriky a udělat sondu do podmínek k soukromí, které herec či známá osobnost v dané zemi má. V Americe je pro umělce oázou anonymity New York. Neboť jak údajně kdysi řekl zpěvák Sting: „*New York je jediné místo na světě, kde když přijdete do Starbucku a stoupnete si do fronty, jste tam sám za sebe a každému je jedno, že jste Sting.*“

V tamních podmínkách je normální, že chce-li mít člověk informace o dané osobnosti, připojí se na její Twitter či *fan page*. Už tato možnost zpravidla poskytuje zadostiučinění. Takové uspokojení v našich podmínkách v kontextu českých umělců neexistuje. Fanoušci chtějí navázat s danou osobností virtuální přátelství nebo nic. Daná osobnost je totiž většinou zajímavá, ale nikoliv natolik, aby se stali jejím skutečným fanouškem. *Fan* profily českých osobností zde nejsou příliš populární. Možnost virtuálního přátelství naopak vede k aktivitě. Důvody těchto rozdílných přístupů pocházejí nejspíš z mentality fanoušků, rozdílných geografických rozloh a celkového počtu obyvatel.

Nechuť českých příznivců aktivně se přihlásit ke svému fanouškovství řešila nejedna naše veřejně známá osobnost. Výsledně se často spokojila s tím, že si běžných profilů s omezenou kapacitou a možností přátelit se, vytvořila hned několik. Ty pak spravuje zároveň a jednotlivé informace sdílí na všechny své profily.

Myslím si, že tyto projevy fanouškovství na sociálních sítích jsou naprosto zásadním faktorem naší doby, který osvětluje i další rozdíly v jednání publika a fanoušků ve srovnání s New Yorkem a Českou republikou.

Jak tvořit herecké PR na Facebooku podle Američanů: Hugh Jackman, Jim Carrey, Emma Stone

Ukázali jsme si, jak se sebezprezentují naše osobnosti na sociálních sítích ve smyslu pracovních závazků a reakcí na zmínky o nich. Nyní si ukážeme, kam až zatím lze v rámci sociálních sítí zajít. Pro tyto příklady se opět vydáme za našimi americkými kolegy.

Jako první bych ráda uvedla produkčně řízené PR Matthewa Jamese Thomase²²⁸ na Twitteru. Tento typ virtuálního sebescénování u nás ještě není příliš obvyklý. Jako forma PR je však nesmírně zajímavý. Jde o nevtíravou a přitom velmi cílenou formu propagace broadwayského projektu, na kterém Thomas zrovna pracoval. V revivalu muzikálu *Pippin*²²⁹ hrál Thomas stejnojmennou hlavní roli. Muzikál měl v tomto období svou mateřskou scénu na Broadway.²³⁰ Součástí herecké smlouvy byla i PR podpora na sociálních sítích.

²²⁸ Matthew James Thomas (nar. 1988) je britský herec a zpěvák. Hlavní představitel broadwayských muzikálových titulů: *Pippin*, *Spiderman* a další. Je znám především pro svou schopnost zpívat i v mimořádně náročných akrobatických choreografiích.

²²⁹ Více informací dostupných z: <http://www.pippinthemusical.com>.

²³⁰ Veřejné zkoušky od 23. 3. 2013, premiéra 25. 4. 2013, derniéra: 4. 1. 2015, dále na turné.

Matthewovi Jamesi Thomasovi k těmto propagačním účelům zřídila produkce umělcův účet na Twitteru. Na něm Thomas publikoval své osobní příspěvky. Tedy vše, co se k této show mohlo vztahovat, včetně svých vlastních pocitů a trávení volného času. Toto je klasický příklad sebescénování umělce v rámci daného projektu. Nejde tedy o pouhé sdílení fotografií ze zkoušky či vyvěšení plakátu na virtuální zeď. Jedná se o aktivní přístup, kdy je umělec v podstatě neustále online. Tato forma PR je velmi účinná a konkrétně zacílená na aktivní fanoušky, kteří vlastním sdílením umělcova příspěvku vykonávají patřičnou virální podporu. Podstatné je rovněž zmínit to, že honoráře nestojí produkci žádné další výdaje za komerční propagaci, mimo již domluvené odměny pro daného umělce.

I v Americe samozřejmě existují osobnosti, které žádný virtuální profil nemají a ani kvůli projektu nejsou ochotni si ho vytvořit. Tento stav je produkcemi tolerován pouze v případě, jedná-li se o generačně starší osobnosti. Proto například existují stránky na Facebooku Alana Rickmana, které sdružují fanoušky ze všech možných končin. Stránky informují prostřednictvím správce o umělcových oficiálních aktivitách. Umělec jako takový s nimi neměl nic společného. Svědčí o tom i fakt, že jeho kult osobnosti se správce snaží držet i po umělcově smrti.

Za současný vrchol pochopení možností všeobecné scénovanosti v rámci mediálního věku a tvůrčího naložení s virtuálně-sociálním scénickým potenciálem považují příklad Jima Carreyho a jeho sebescénování prostřednictvím sociálních sítí a YouTube. Carrey je dnes nejznámější světový imitátor, který dosáhl nejvyšších met ve svém oboru ve Formanově filmu *Man on the Moon* (1999). Je pro nás tedy zajímavý i tím, že z hlediska herecké

profese dokázal, jak jsme si ukázali v předchozí kapitole, ujít nejdelší cestu ze všech a také jednu z nejabsurdnějších a nejméně pravděpodobných.

Zde se budu věnovat virtuálním kauzám, které dokázal Jim Carrey pomocí sociálních sítí vyvolat. Prostřednictvím těchto kauz můžeme nahlédnout stávající meze, v jakých je zatím možno se v rámci hereckého virtuálního sebescénování pohybovat. Zároveň nám příklady dobře poslouží k ilustrování toho, co všechno už podnikli naši zaoceánští kolegové na své virtuální cestě za fanouškem.

Virální přestřelku mezi Jimem Carreym a Hughem Jackmanem, která proběhla v loňském roce na sociálních sítích, můžeme díky pozorným fanouškům sledovat ve střípcích zpětně i prostřednictvím YouTube ²³¹. Šlo o vzájemnou imitaci protivníkových rolí, pochopitelně s podtextem karikatury. Hugh Jackman vypustil na sociální síti svou videoimitaci Carreyho postavy z filmu *The Mask* (1994). Pojetí mělo zjevné zesměšňující rysy. Vzbudilo na internetu virální bouři ve sdílení tohoto posměšného příspěvku.

Carrey na sebe nenechal dlouho čekat s odvetou. Odpověděl Jackmanovi prostřednictvím posměšné fotografie na svém virtuálním profilu. V příspěvku si vzal nepěkně na paškál Jackmanovu kostýmní výbavu v sérii filmů *X-Men* (2000). Takové legrácky pochopitelně připoutaly pozornost nejen fanoušků, ale i veškerých médií.

Méně úspěšná, tedy nikoliv divácky, byla Carryho přestřelka s herečkou Emmou Stone, které prostřednictvím videa na své

²³¹ Více informací dostupných z: <https://www.youtube.com/watch?v=nNyqifzMPnw>.

sociální síti „vyznal lásku a obdiv“.²³² Pochopitelně se jednalo o velmi tvrdý vtip, poukazující na zbytečnou upjatost mladičké herečky, kterým ale u Emmy silně přestřelil. Odpověděla mu nepříliš důstojnou odpovědí, kterou zavěsila na svou sociální síť.²³³ Opět za obrovské pozornosti fanoušků i médií.

Americké hvězdy si tento způsob virtuálního sebescénování oblíbily. Tedy některé. Jsou tací, jako například Colin Firth či Woody Allen, kteří principiálně takovou věc, jakou jsou virtuální média či dotek se skutečným fanouškem, okamžitě odmítli a trvají na svém. Své soukromí si chrání a s nikým nepovolaným ho v žádné formě sdílet nechtějí.

Odpověď na otázku číslo VI: Jakou roli hraje pro současného herce sebescénování na sociálních sítích?

V dnešní době všeobecné scénovanosti v rámci mediálního věku se otevřel umělcům i virtuální prostor. Ten lze využívat k okamžité komunikaci s fanouškem. Sebescénování osobnosti v rámci virtuálního světa k pracovním účelům, má různá využití:

1. osobní PR,
2. možnost veřejné reakce,
3. prostředek k získání práce.

Všechny zmíněné formy jsou předmětem sledování ze strany novinářů z různých médií, kteří je využívají v různé míře k vytváření článků či jiných příspěvků o daných osobnostech.

²³² Více informací dostupných z: <https://www.youtube.com/watch?v=2e5qfcbtfeI>.

²³³ Více informací dostupných z: <https://www.youtube.com/watch?v=JFhV2gAeFzM>.

Pro herce není tato forma sebe prezentace nezbytností. Při správném používání z ní ale může získat výhody. Základním pracovním nástrojem je především pro ty osobnosti, které lze označit za celebrity. Celkově je to však především otevřený prostor, v němž se lze dle libosti pohybovat a do jisté míry i manipulovat s masami svých fanoušků kupříkladu tak, jak to činí někteří američtí kolegové.

Taková přímá forma kontaktu by bez tohoto média nebyla možná. Navíc jde o medium veřejně přístupné, tudíž osobnost, která se chce vyjádřit, nemusí žádat o zveřejnění u tradičních médií, jakými jsou tisk, rozhlas či televize. Virtuální příspěvky neprocházejí schvalováním třetí osoby. Regulují se pouze pravidly dané sociální sítě, která jsou pro všechny stejná.

Navzdory různým přístupům i využitím sociálních sítí, jsou taci, především ze strany médií, kdo od počtu fanoušků a sledovatelů určité osobnosti na jejím sociálním profilu odhadují její vliv. Velkým překvapením bylo, když byla v loňském roce jednu z nevlivnějších osobností České republiky označena topmodelka Karolína Kurková. Důvodem tohoto označení byl modelčín facebookový profil a především počet fanoušků k němu přihlášených. Schopnost Kurkové oslovit v několika málo vteřinách prostřednictvím sociálních sítí obrovskou masu lidí, kteří ji sami, dobrovolně a aktivně sledují, je z hlediska tohoto měřítka považována za významnou a zásadní.

Vyvozovat skutečný vliv ze sociálních profilů daných osobností je samozřejmě z obecného hlediska trochu naivní. Jenže jakmile za tvůrčím dílem stojí firma, která ho financuje či kalkulující mozek, pak se v poslední době stává počet fanoušků na

sociálním profilu, jak u nás tak i v Americe, čím dál tím častěji rozhodujícím faktorem v obsazení či neobsazení dané osobnosti. A to je věc více než alarmující. Ukazuje se, že při takovém rozhodování hraje z hlediska podmínek k herectví obrovskou roli vedle jiných faktorů i virtuální sebescénování. Zejména v pohledu do budoucna můžeme očekávat v této tendenci nárůst, jehož vliv nelze opomíjet.

VII. Herectví a vývoj technologií

Vedle klasických forem natáčení, které jsem se pokusila přiblížit v některých aspektech v předchozích kapitolách, nám mediální věk přinesl novou a z hlediska herectví poměrně zásadní formu: využívání speciálních efektů prostřednictvím digitálních technologií.

Tyto technologie přinesly nový způsob herecké tvorby. Tato forma v mnohém může využívat divadelní postupy i postupy známé z individuální herecké přípravy. Jejich využití prozkoumáme na příkladu natáčení filmu Tima Burtona *Alice in Wonderland* (2010). Úskalí tohoto přístupu se pokusím pojmenovat prostřednictvím zveřejněných poznatků z praxe Sira Iana McKellena.

V poslední části uvedu několik obav, které se nesou dnešním Hollywoodem na základě nedávných událostí. Pod vlivem rozvoje speciálních technologií dochází k možnému přímému ohrožení herecké profese. Ozřejmím zde proto obavy a pokusím se ukázat, kdo za jejich vznikem stojí.

Tato otázka nebude srovnávací. Pojednává totiž o využití extrémně drahých technologií a jejich spojení s hercem. Tento způsob tvorby je našim tvůrcům hraných filmů zatím vzdálený.

Otázka pro tuto kapitolu bude tedy poněkud heretická: Má herec budoucnost?

Nové technologie a jejich vliv na herectví

Všudypřítomný technologický pokrok se pochopitelně projevuje i ve filmu. Vzhledem k tomu, že má zásadní vliv na podmínky k herecké práci, pokusím se ho zde na konkrétních příkladech popsat. Jde především o dva základní přístupy z hlediska natáčení. Tím prvním je 3D filmování, druhým jsou speciální

efekty. U 3D snímání záleží především na správném úhlu kamer a přesné postprodukci. Seběmenší chyba způsobí, že se film nedá sledovat. Zpravidla okamžitě, po několika málo vteřinách, diváka rozbolí hlava. To je důvod, proč mnoho tvůrců točí ve 2D a teprve v postprodukci film převádí do 3D.

Zde můžeme jmenovat i zkušenost z České republiky. Režisér F. A. Brabec²³⁴ natočil ve formátu 3D muzikál *V peřině* (2011). Z hlediska tvorby poznamenal v článku Mirky Spáčilové: „*Opravdu je delší a dražší než klasický film, a to ve všech fázích: v přípravě, natáčení i dokončování. (...) Počítání dost zdržuje, ale zase nutí myslet jinak, jako kdysi Karel Zeman či František Vlácil. Scéna se nejprve změří, až pak se zastaví dekoracemi, tedy v obráceném sledu, než se dnes točí. Je to ideální výtvarný styl práce. Architekt Jindřich Goetz nám líčil, že tak dělal s Vlácilem Údolí včel – až do záběru dodával rekvizity. Nebo podobně vyráběl Zeman kouř z komína: k dýmu cigarety tak dlouho strkali kameru, až to vyšlo.*“²³⁵

Spáčilová ve zmiňovaném příspěvku uvedla také vyjádření současných filmařů k formátu 3D a novým technologiím. Považuji je za poměrně zásadní příspěvek z české strany, a proto se je zde pokusím shrnout.

Režisér Jiří Strach vyjádřil možné riziko: „*Vadí mi, že si na to zvykáme jako na princip. Diváci v kině si budou vybírat ne podle příběhu, ale formátu – Co je to za film, jen ve 2D? Tak to ne, jdeme vedle na 3D. A tím se bude řídit i dramaturgická volba látek, aby lidi přilákala.*“²³⁶ Dále uvedl, že záleží na zvoleném žánru. Pro některý je naprosto nevhodný, jak shrnuje režisér Marek Najbrt:

²³⁴ F. A. Brabec (nar. 1954) je český tvůrce. Jako kameraman natočil například filmy *Čas sluhů*, *Obecná škola*, *Jízda*, *Bathory* a další. Jako kameraman i režisér vytvořil například filmy *Král Ubu*, *Krysař*, *Kytice* a další. Je trojnásobným držitelem ocenění Český lev.

²³⁵ SPÁČILOVÁ, Mirka. *Jak se točí ve 3D? Třikrát déle a draž, říká režisér Brabec*. iDNES.cz (online) [Cit. 2010-4-25]. Dostupné z: http://kultura.zpravy.idnes.cz/jak-se-toci-ve-3d-trikrat-dele-a-draz-rika-reziser-brabec-p13-/filmvideo.aspx?c=A100425_112434_filmvideo_jaz.

²³⁶ ibid

„Osobně se mi to líbí, a pokud se trojrozměrný efekt hodí k dané látce, je to ideální, ale považuji 3D za zbytečné třeba pro psychologický příběh.“²³⁷

Režisér Petr Zelenka dodává ve svém vyjádření k tomuto pohledu komplexní vizi. *„Paradoxně to vede ke zklidnění obrazu. Nemá to rádo prudké střihy, změnu optiky: tedy ideální médium pro záznam divadelních inscenací, koncertů. Doufám, že v této oblasti se 3D prosadí a zdomácní. Jinak je to samozřejmě hračka jako ostatně celý film. Jestli mě něco zneklidňuje, není to 3D, ale násilná americká digitalizace kin. V jiné době by se tomu státy Evropy mohly a měly bránit. Za stávající situace, kdy je přijímání amerického způsobu života jedním z projevů loajality vůči západní politice a politickému zpořádání vůbec, je to neřešitelné. Ale je jisté, že naše děti už nepoznají rozdíl mezi televizí a kinem.“²³⁸*

Největší skepsi k 3D technologii v České republice lze zaznamenat paradoxně přímo v oblasti animace. Vedoucí Ateliéru animované tvorby na Fakultě multimediálních komunikací ve Zlíně, Lukáš Gregor, tento vývoj komentoval vyjádřením, že filmy jsou atrakce a módní vlna, která se brzy vyčerpá. *„Zatím se neukázal, kromě třeba Avataru, nějaký film nebo tvůrce, který by s danou technologií opravdu uměl pracovat ve prospěch fikčního světa.“²³⁹* Na ostatních filmech se podle něj projevuje fakt, že s danou technologií tvůrci zatím neumějí pracovat. Přesto se o to za výrazné podpory studií snaží.

²³⁷ SPÁČILOVÁ, Mirka. *Jak se točí ve 3D? Třikrát déle a draž, říká režisér Brabec*. iDNES.cz (online) [Cit. 2010-4-25]. Dostupné z: http://kultura.zpravy.idnes.cz/jak-se-toci-ve-3d-trikrat-dele-a-draz-rika-reziser-brabec-p13-/filmvideo.aspx?c=A100425_112434_filmvideo_jaz.

²³⁸ Ibid

²³⁹ DRTINOVÁ/VESELOVSKÝ TV. 3D filmy jsou atrakce a módní vlna. Tvůrci s ní neumí pracovat, dobrý byl jen Avatar, říká Gregor. Aktuálně.TV (online). [Cit. 2016-6-14]. Dostupné z: <http://video.aktualne.cz/dvtv/3d-filmy-jsou-atrakce-a-modni-vlna-tvurci-s-tim-neumi-pracov/r~95af538a319611e6a3e5002590604f2e/>.

Herectví se speciálními efekty

Tim Burton u filmu *Alice in Wonderland* použil dříve zmíněný způsob tvorby, kdy se vše natočí ve formátu 2D a do 3D se film převede až v postprodukci. Jeho motivace však byla jiná. Burton se svým týmem vytvářel film, který byl založený na speciálních efektech. Na tiskové konferenci svůj postup konverze komentoval takto: „*Díky metodě, kterou jsme využívali, nebylo co točit, takže nebyl ani důvod, točit ve 3D. Používáme mnoho různých přístupů.*“^{240,241}

Film byl experimentem na mnoha úrovních. Byl výzvou v každém ohledu. Zásadní pracovní čas i finance z kolosálního rozpočtu (120–250 milionů dolarů)²⁴² šly do postprodukce. Skutečné herecké natáčení se konalo pouhých 40 dní. Herci se scházeli v ateliéru, kde provozovali disciplínu, které se říká „*green acting*“. Jde o termín, který označuje „*hraní ve studiu před zeleným pozadím*“. Tento způsob natáčení podmínky k herecké tvorbě zásadně mění, a proto se zde na některých vybraných příkladech pokusím popsat jeho aspekty.

V případě filmu *Alice in Wonderland* byly v ateliérech vytvořeny pouze dvě základní kulisy a jejich verze. První byla oválná hala, kam hlavní postava Alice propadne králičí norou. Vznikly tři verze oválné haly, které svým nastavením umožňovaly snímat herečku v reálné verzi kulisy, v nadměrné verzi kulisy a v minimální verzi kulisy. Druhou byla kulisa vězení na hradě Srdcové královny. Vše ostatní se točilo v ateliéru se zeleným pozadím a ve vybraných exteriérech. Tyto kulisy umožňovaly

²⁴⁰ „*Just because all the techniques we were using, there's no point shooting in 3D when there's nothing to shoot. So we're using so many different techniques.*“

²⁴¹ WEINTRAUB, Steve. *Johnny Depp and Tim Burton Interview ALICE IN WONDERLAND*. (online). [Cit. 2010-3-3]. Dostupné z: <http://collider.com/johnny-depp-and-tim-burton-interview-alice-in-wonderland/>.

²⁴² Čísla se mění dle zdrojů. Dá se však předpokládat, že vyšší hodnoty odpovídají skutečným celkovým nákladům.

především hlavní postavě Alice, ztvárněné herečkou Miou Wasikowskou²⁴³, zažívat jasnou představu o svých fyzických proměnách. 160 cm vysoká herečka se v rámci úvodních scén po propadu do králičí nory zmenšuje a zvětšuje. Velikostní rozdíl je z 15centimetrové postavičky na 6 metrů vysokou dívku.

Natáčení v ateliéru na zeleném pozadí umožňuje dotvořit scénu digitálně. Pro herce to znamená zapojit do svého herectví maximální možnou míru představivosti a technické přesnosti. Tím vychází postprodukční digitální práci vstříc.

Konkrétně se ve studiu se zeleným pozadím připraví pouze náznak scény. Záchytné body, například pro přesný herecký oční kontakt se zatím imaginární postavou, jsou vytvořeny z kartonových kulis. Na kartonech jsou znaménka pro oči a další části těla, které mají být v dané scéně předmětem soustředěných pohledů ze strany herce.

V některých scénách se namísto zelených kartonových kulis užívá živých modelů, kteří jsou celkově zahalení do identicky zelené barvy. Jde zpravidla především o scény, které na straně digitálního spoluhráče představují pohyb, jenž je důležitý pro snímaného herce. Takové nastavení pomáhá herci, jenž zde vede dialogy s imaginárními partnery, kteří budou ve filmu po digitální úpravě skuteční. Umožňuje to herci vytvořit konkrétní reakci. Přesné pohledy a pohyby skutečného herce jsou u této práce základem úspěchu.

Rozdílná velikost různých postav se řešila především prakticky. Například tehdy, když měla být Alice velikou dívkou, postavila se Mia na bednu a byla snímána z podhledu. Z tohoto hlediska bylo dále třeba vyřešit velikostní vztah Srdcové královny

²⁴³ Mia Wasikowska (nar. 1989) je australsko-polská herečka.

(Helena Bonham Carter²⁴⁴) a Srdcového kluka (Crispina Glovera²⁴⁵). Ten filmaři vyřešili poměrně radikálně. V případě Srdcového kluka vidí divák ve výsledném tvaru pouze hlavu Crispina Glovera a vše ostatní je digitálně přetvořeno, včetně kostýmů. Jeho tělo je zhruba dvoumetrové. Aby herec výslednému efektu pomohl, hrál většinu scén na chůdách a v identicky zeleném obleku. Takové nastavení s sebou nese samozřejmě mnohá rizika. Stalo se, že si Glover na chůdách vyvrkl kotník. Tim Burton tuto situaci vyřešil tak, že herce na následujících natáčeních jistila skupinka mužů, kteří byli celí oblečení v identické zelené barvě.

Digitálně se dá dnes již upravit mnoho věcí. Například ve finálním tvaru tohoto filmu má postava, kterou hraje Johnny Depp, oči o 10–15 % větší oproti skutečnosti. Hlava Srdcové královny, Heleny Bonham Carter, má oproti skutečnosti díky technologii dvojnásobnou velikost.

Sledujeme-li z digitálně neupravených záznamů hraní Johnnyho Deppa před zeleným plátnem ²⁴⁶, vidíme herce v náznakovém prostředí, jak vytváří svět, který zatím není. Toto známe již velmi dobře z divadla. Zatímco divadelní divák by si na základě Deppova herectví vytvořil vlastní iluzi představovaného světa, je v postprodukcí tento svět dotvořen do konkrétní a detailní podoby.

Z hereckého hlediska lze, sledujeme-li záznamy z hraní před zeleným plátnem v případě filmu *Alice in Wonderland*, nalézt v tomto novém způsobu herectví ještě jedno společné vodítko s již známým. Takové natáčení se odehrává v úzkém kruhu stálých osob

²⁴⁴ Helena Bonham Carter (nar. 1966) je významnou britskou herečkou. V rámci partnerství s Timem Burtonem vytvořili společně mnoho zásadních filmů. Známa je rovněž ze série filmů *Harry Potter*. Byla již dvakrát nominovaná na ocenění Oscar.

²⁴⁵ Crispin Glover (nar. 1964) je americký herec. Známy je především z filmu *Back to the Future*.

²⁴⁶ Dostupné například zde: <https://www.youtube.com/watch?v=M5LQcVRSFJA>.

v rámci jednoho ateliéru. Atmosféra je zpravidla natolik komorní a domácí, že umožňuje herci maximální možnou míru uvolnění. Může si zkoušet. Může si hrát. Může „přehrávat“ i „podehrávat“. Dovoleno je vše. A díky tomu může herecky hledat. Je tu na to čas a nikoho nezdržuje. Nikdo z podstaty neočekává hotový tvar postavy či finální verzi. Ba naopak, pro takové natáčení je tvůrčí přístup nutností.

V pracovním procesu se tak v tomto konkrétním případě našlo něco velmi podobného, co do jisté míry zahrnuje zkušenost z klasického divadelního zkoušení.²⁴⁷ To se rovněž děje pouze v náznakových kulisách, zpravidla na zkušebně, za přítomnosti režiséra. Z hlediska dialogů k imaginárním partnerům bychom pak mohli tento způsob přirovnat spíše k domácí herecké přípravě. Při ní herec nemá k dispozici své kolegy, s nimiž daný dialog hraje. Při domácí přípravě si své partnery představuje. Jedním z dalších důvodů, které potvrzují, že jde svým způsobem o formu práce podobnou domácí přípravě, je samotný herecký přístup Johnnyho Deppa. Tim Burton o něm na tiskové konferenci řekl: „*Nerad se na sebe chodí dívat, což na něm zbožňuji, protože tím mi o dost usnadňuje práci. Je to skvělé. Pokaždé, když zkoušíte něco natočit, snaží se vás překvapit, udělat něco jinak. Je úžasné když někoho znáte tak dlouho a on vás stále dokáže překvapit.*“²⁴⁸

Zde je třeba uvést na pravou míru, že Burton mluví o situaci, která nastává po dotočení záběru. Většina herců se na něj chce podívat. Díky této okamžité zpětné projekci je mnoho z nich schopno své herectví upravit tak, že při následném dalším pokusu o

²⁴⁷ Zde bych ráda zdůraznila, že jde o podmínky k herectví v tomto konkrétním případě. Jde o situaci, která posouvá dosud poznané dál. Hledá nové cesty. Vedle této skutečnosti existují natáčení, které nové a již ověřené technologie využívají a ti naopak očekávají od herce to, co jiná natáčení, tedy rychlý, konkrétní a přesný herecký přístup.

²⁴⁸ „*He doesn't like watching himself which I love because that makes it a lot easier for me. Which is great and each time you do something, he's always trying to do something different, surprises. It's great when you know somebody and they keep surprising you.*“

natočení záběru odvede přesnější práci. To ale zdaleka nefunguje u všech. Tim Burton si ve výše zmíněném vyjádření pochvaloval to, že Depp raději nabídne různé varianty a vyhledává možnosti, jak v rámci dané situace herecky překvapit, než aby po každém záběru pozoroval záznam sebe sama. Toto pojetí rovněž odpovídá typické herecké domácí přípravě, kdy herec v rámci hledání zkouší různé varianty pojetí dané situace.

Existuje zde ale jeden zásadní rozdíl. Domácí příprava na daný kus vede posléze k divadelní zkoušce, kde herec tvoří spolu se svými kolegy proto, aby výsledné společné dílo předvedli lidem. V rámci společné tvorby získávají bezprostřední reakci na svou práci. Oproti tomu z hlediska materie záznamu a dalšího postprodukčního dotváření je u této formy filmu herec ponechán pouze vedení režiséra a bezprostřední reakce na svůj vlastní výkon se nikdy z podstaty věci dočkat nemůže. To je jeden ze zásadních důvodů, proč se někteří herci této formě herecké práce vyhýbají.

Vedle toho existuje ještě jeden aspekt této práce v zeleném ateliéru. Říká se mu „*green illness/madness*“. Tímto termínem se označuje v hereckém světě „*stav, který často postihuje psychiku herce, jenž pobývá delší dobu v zeleném ateliéru*“. Tento způsob práce vyvolává nespavost, vyčerpání organismu, úzkosti a další průvodní jevy. Herec se zpravidla uzavírá sám do sebe, kde začne pochybovat o všem. Nejčastěji o smyslu herectví a o tom, zdali není nevyšší čas změnit povolání. Takto postižené osoby si léčily tyto projevy následnou prací na projektech v kolektivu kolegů a za přítomnosti diváků.

To byl i případ sira Iana McKellena²⁴⁹. Jde o herce, který díky

²⁴⁹ Ian McKellen (nar. 1939) je britský herec. Za své mimořádné zásluhy v oblasti dramatického herectví získal od královny titul Sir. Má rovněž dvě nominace na ocenění Oscar. Je jedním z nejváženějších herců británie. V USA je naopak vnímán jako výrazný představitel žánru *fantasy a sci-fi*.

tomu, že měl několik desítek let úspěšné zájezdové monodrama, je na určitý typ osamění při tvorbě zvyklý. Avšak spolupráce s režisérem Peterem Jacksonem na filmové trilogii, natočené podle předlohy J. R. R. Tolkiena *Pán prstenů*, ve výše zmíněném smyslu byla pro herce mimořádně náročná. Trojdílný film se stal pro herce doslova hereckým peklem. U hereckého řemesla ho tehdy udržel projekt na Broadwayi, který vzápětí nazkoušel se svým přítelem, Patrickem Stewartem. Namísto na Broadwayi obvyklé jedné inscenace, nastudovali společně pro Cort Theatre inscenace dvě: *No Man's Land* od Harolda Pintera a *Waiting for Godot* od Samuela Becketta²⁵⁰. Jak herec později konstatoval: „*Umožnilo mi to, abych se nezbláznil.*“

McKellen k natáčení v zeleném ateliéru řekl: „*Bylo mi dost mizerně... napadalo mě, že snad nadešel můj čas, když se nedokážu vyrovnat s takovými překážkami, kdy bych měl nadobro herectví zanechat. (...) Bylo to tak bolestivé, srážející a obtížné, že jsem si skutečně myslel, 'Tenhle film nechci dělat, pokud se stává něčím co budu muset udělat (...).' Tohle není mé živobytí. Já hraji s jinými lidmi, a ne sám se sebou.*“^{251, 252} Herec se zde stal legendárním představitelem Gandalfa, čaroděje, který byl pojat jako mnohonásobně vyšší postava než například postava hobita Bilbo Pytlíka (Martin Freeman). Proto bylo potřeba, aby veškeré podstatné scény natočil herec sám v zeleném studiu a do skutečného prostředí byl později „nakličován“²⁵³. Režisér se mu snažil být nápomocen,

²⁵⁰ *No Man's Land/Waiting for Godot*. Playbill (CORT THEATRE), Total Theater, United States, New York City. ISSN 0551-0678.

²⁵¹ „*I felt pretty miserable... and thought prehaps, hes the time come for me to stop acting altogether if I can't cope with these difficulties? (...) It was so distressing and off-putting and difficult that I thought ,I don't want to make this film if this what I'am going to have to have to do' (...) It's not what I do for a living. I act with other people, I don't act on my own.*“

²⁵² PUVLER, Andrew. The Hobbit's Gandalf almost Proved a Greenscreen to Far for Ian McKellen. *The Guardian*. (online). [Cit. 2013-11-20]. Dostupné z: <https://www.theguardian.com/film/2013/nov/20/the-hobbit-gandalf-ian-mckellen-almost-quit-acting>.

²⁵³ Klíčování je grafická technika, kterou využívají k těmto účelům v postprodukci.

neboť hercův pocit izolace od nepřítomných hereckých partnerů byl hmatatelný: „*První den nebo dva vážně zažíval na natáčení hrozná chvíle. Litovali jsme ho, jak vypadal odložený v zeleném plátně.*“^{254,255} Jenže při tomto způsobu práce nejde pouze o psychické zpracování prvotního šoku, ale o následně se prohlubující stav, jak dokládá Johnny Depp, který sice má při natáčení rád nové výzvy, ale i pro něj je zelené studio zkrátka trochu příliš. Při natáčení filmu *Alice in Wonderland* se cítil na konci každého dne vyčerpaný a dokonce byl při bezprostředním návratu do reality zmatený. Dále uvedl, že mívá po každém natáčení na zeleném pozadí noční můry, které ho provázejí ještě několik dní po skončení natáčení.

Že jde o práci skutečně osamocenou, dokládá s trochou nadsázky i Tim Burton, když mluví o spolupráci s Johnnym: „*Podívejte, s Johnnym rád pracuji z mnoha důvodů už od filmu Scissorhands. Rád hraje různé postavy, rád je někým jiným. (...) Ale během natáčení jsem se na něj nebyl schopem opravdově podívat, protože vypadal jako děsivý klaun. Takže během natáčení jsme ani neměli moc očního kontaktu.*“^{256,257}

Můžeme tedy shrnout, že natáčení s využitím nových technologií je pro herce jinou zkušeností. Dá-li se přirovnat k formě herectví, která je herci známá, našli bychom v ní prvky velmi podobné domácí přípravě a divadelní zkoušce. Takový způsob natáčení je tomuto prostředí skutečně blízký. Umožňuje tvůrčí hledání. Přesto, herec zde často nemá svého partnera. A pokud jde o

²⁵⁴ „*He trully had such a miserable time on the first day or two of the shoot. We felt sorry for him being dumped in greenscreen land.*“

²⁵⁵ PUVLER, Andrew. *The Hobbit's Gandalf almost proved a greenscreen to far for Ian McKellen.* *The Guardian.* (online). [Cit. 2013-11-20]. Dostupné z: <https://www.theguardian.com/film/2013/nov/20/the-hobbit-gandalf-ian-mckellen-almost-quit-acting>.

²⁵⁶ „*Look, I've always loved working wiht Johnny from Scissorhands on for many reasons. He likes to play characters, by different things. (...)I could't really look at him during the shootig, because he looked like scary clown. So we didn't make much eye contact during the shoot.*“

²⁵⁷ WEINTRAUB, Steve. *Johnny Depp and Tim Burton Interview ALICE IN WONDERLAND.* (online) [Cit. 2010-3-3]. Dostupné z: <http://collider.com/johnny-depp-and-tim-burton-interview-alice-in-wonderland/>

dialog, je herec kovaný v divadelní vzájemnosti, ve vycházení z podnětů partnera, najednou skutečně osamocen. Radost i muka ze společného sdílení a tvoření tu zkrátka není s kým sdílet. V takových chvílích je zde největším partnerem, na němž je herec přímo závislý, režisér. Ale ten celé herecké obsazení může *in persona* jen těžko nahradit. Dále se dá konstatovat, že tyto nové technologie nikterak podmínky k herectví nezlepšují. Ba naopak, přinášejí s sebou nové komplikace a výzvy.

Smrt herce: Post biologická filmová éra

Zásadním momentem pro podmínky k herectví před kamerou, ale i jiné, je nový směr ve využívání technologie nazývané obecně zkratkou *CGI – Computer-Generated Imaginery*. Filmaři k ní do nedávna přistupovali pouze výjimečně. Příkladem je film *Fast and Furious 7*, kdy došlo k situaci, že herec Paul Walker²⁵⁸ v období natáčení zemřel. Tato technologie umožnila, že bylo možné použít hercovy *scanny* z jiných záběrů a na jejich základě postprodukčně vytvořit s tímto hrdinou nové scény.

Nový směr této technologii dal Mike McGee, spoluzakladatel studia speciálních efektů Framestore. Ten vytvořil reklamu pro čokoládu *Galaxy*, kde je hlavní protagonistkou Audrey Hepburn^{259,260}. McGee dokázal vytvořit na základě *scannů* herečky z filmů, které natočila, prostřednictvím této technologie krátký film komerčního charakteru s Hepburn v hlavní roli.

Tento fakt odhalil mnohé, mimo jiné také zásadní informaci o hollywoodských studiích. Ta investují ohromné prostředky na to, aby se v budoucnosti mohla obejít bez herců. Díky zmíněnému

²⁵⁸ Paul Walker (nar. 1973 – zem. 2013) byl americký herec a producent.

²⁵⁹ Audrey Hepburn (nar. 1929 – zem. 1993) byla britskou herečkou. Vytvořila řadu legendárních filmů a stala se ikonou své doby. Ocenění Oscar obdržela za *Roman Holiday*.

²⁶⁰ Reklama je dostupná zde:

<https://www.youtube.com/watch?v=gx9eDoS76LM>.

reklamnímu počínání a popularizaci této technologie vešlo ve všeobecnou známost, že si hollywoodská studia již několik let vytvářejí scannovou databanku herců. V praxi to funguje takto: „*Herec použije scanner k vytvoření digitálního 3D modelu svého vzhledu a studiu poté prodává práva na jeho užívání. Řekněme na pět posmrtných filmů.*“²⁶¹

Reakce na tuto možnost využívání herců i po jejich smrti jsou různé. Mnozí vítají možnost vytvořit nový film s takovou hereckou legendou, jakou byl Laurenc Olivier a mnohými dalšími hvězdami. Možnosti tohoto způsobu výroby jsou do jisté míry fascinující a mohou pochopitelně sloužit i k nekomerčním aktivitám. Šlo by jistě například podle námětu Hyvnarovy studie *Herec v moderním divadle*²⁶², kde autor uvádí podrobný přehled reformních přístupů k herectví či divadelnictví, obecně vytvořit k této technologii výukový film, kde by na základě *scannů* dané osobnosti své přístupy mohly i názorně předvést či dokonce učit své virtuální hodiny. Stejně tak by bylo z hlediska výuky možné dle popisů Zuzany Sílové vytvořit herecké lekce podle Jaroslavy Adamové²⁶³. Z hlediska výuky se tedy o jistý možný přínos jedná.

Existují však mnohá, dopředu těžko odhadnutelná rizika. Proto mnozí herci, jako například Robin Williams, výslovně zakazují své posmrtné využívání k těmto účelům. (V případě Robina Williamse je tomu na 25 let od jeho úmrtí.) Dobře totiž pod vlivem událostí pochopil, že toto *scannování* mohou studia provádět bez předchozího souhlasu herců.

²⁶¹ Řekl McGee. (redakce) *Hollywoodští herci budou hrát i pro smrti. Díky svým 3D replikám*. Svobodný monitor. (online). [Cit. 2015-4-20]. Dostupné z: <http://www.svobodnymonitor.cz/byznys/hollywoodsti-herci-budou-hrat-i-po-smrti-diky-svym-3d-replikam/>.

²⁶² HYVNAR, Jan. *Herec v moderním divadle: K divadelním reformám 20. století. Edice DISK*. Velká řada – svazek 19. AMU, KANT, 2011. ISBN 978-80-7437-060-1.

²⁶³ SÍLOVÁ, Zuzana. *DISK a generace 1945: O Jaroslavě Adamové a Jaromíru Pleskotovi. DISK*. Velká řada – svazek 2. AMU, 2006. ISBN 9788073310585.

Odpověď na otázku číslo VII: Má herec budoucnost?

Budoucí vize v tomto směru ukazují možné omezení skutečného herectví pod vlivem technologií. Nakonec však nemusí být takovou hrozbou, jak se obecně předpokládá.

Z dosavadního vývoje se dá snadno odhadnout, že se dnes drahé a nákladné technologické přístupy budou rychle vyvíjet a jejich využití se bude zlevňovat. Na základě dostupných informací se dá předpokládat, že studia povedou svůj vývoj k tomu, aby již fyzická existence skutečného herce před kamerou nebyla nutná. Tento scénář může nastat již v řádu několika málo desetiletí. Nastane-li, ohrozí kariéry všech žijících herců a postaví významnou překážku do cesty těm začínajícím. Průvodním jevem pak pravděpodobně bude návrat herectví zpět do divadla.

Považuji tento katastrofický scénář spíše za manipulativní taktiky, které se snaží obměkčit herce ke snadnější a lacinější spolupráci. Přesto zde existují jistá rizika, která z nezastavitelného technologického vývoje plynou, a bylo by krátkozraké je opomíjet.

Závěr

Disertační práce „Podmínky k herectví“ nastiňuje současný stav podmínek k herecké tvorbě v České republice a ve Spojených státech amerických. Děje se tak prostřednictvím sedmi kapitol. Každá kapitola má své specifické téma a otázku, na níž v závěru odpovídá. Mnoho z probíraných otázek je opředeno v obecném mínění téměř až mytologickou gloriolou, která často pramení z nepochopení věci a neznalosti podmínek. Pevně věřím, že jsem většinu z nich na základě konkrétních příkladů v této práci demytizovala.

Všech sedm probíraných hlavních otázek jsem popsala v rámci kontextu Ameriky a České republiky. Věnovala jsem se v nich převážně komerční sféře a seriálu:

- I. Startovní podmínky: Jak důležité je z hlediska startovních podmínek vystudovat prestižní hereckou školu?

Z hlediska startovních podmínek je v Americe i v České republice vystudování prestižní školy zásadní. Pravděpodobnost získání role (v divadle, filmu či televizi) hned po škole je však oproti našim podmínkám v Americe mizivá. Především z toho důvodu, že celkové nastavení výchozích podmínek, kterými musí herec projít, je u nás oproti těm zaoceánským až neskutečně snadné.

Americké startovní podmínky jsou oproti českým významně těžší a nákladnější. Absolutorium z prestižní školy v Americe již není tak zásadním faktorem při obsazování, jako u nás. Na typickém

americkém začátku herecké kariéry stojí odbory a agent, který uchazečovu cestu formuje. Bez této kooperace se uchazeč zpravidla k herecké práci nemá možnost dostat. Český absolvent má cestu k hereckým příležitostem volnou. Kudy se po ní vydá, záleží především na něm. Absolutorium prestižní školy mu zatím pro obsazovatele poskytuje dostatečnou záruku.

- II. Denní režim a herecovo nasazení: Jak se liší každodenní herecká praxe v rámci českého a amerického kontextu?

Každodenní herecká praxe se v rámci českého a amerického kontextu liší naprosto zásadně. Přestože je ve svém výsledném tvaru klasifikována jako totožná, její praxe stejná v žádném případě není. Podmínky pro uskutečňování dané profese jsou na základě odlišných kontextů rozdílné.

Úspěšný český herec se v rámci své profese v jednom čase pohybuje mezi seriálem, divadlem, filmem, dabingem a často i dalšími aktivitami. Americký úspěšný herec považuje každý svůj počín za projekt. Tomu věnuje patřičný kontinuální časový úsek.

Mimo jiné je důležitým faktem zjištěného i to, že se v americkém pracovním provozu dbá na osobní záležitosti, jakými jsou rodina, čas na odpočinek a osobní přípravu. To je v našich podmínkách považováno za nadstandard, který si český herec musí doslova vyboxovat sám.

- III. Od honoráře k rozvoji tvůrčí osobnosti: Jakou motivaci poskytují televizní společnosti svým hvězdám?

K důslednému zodpovězení otázky je třeba připomenout, že v podmínkách televizní tvorby stojíme kdesi „mezi“. Nemáme tak kvalitní zázemí, jaké nabízí svým tvůrcům americký zábavní průmysl. Na druhou stranu na tom ale nejsme ve výrobním procesu tak zásadně patově jako například v Chorvatsku.

Možné zlepšení těchto podmínek u nás je právě v možném inspirování se Amerikou, kde v některých případech dochází k finančnímu motivování herců, aniž by bylo třeba zatěžovat původní rozpočet, a sice procentuálním ohodnocením. Vedle toho v USA existuje jistá tendence vtahování významných herců, kteří projeví i náležitě schopnosti, do pozice tvůrců. To ale předpokládá celkovou změnu uvažování nad tím, jak daná společnost herce chápe. Pojímá-li ho pouze jako reprodukcujícího pseudoumělce, kterého může využívat, či k němu přistupuje jako ke skutečné tvůrčí osobnosti, jíž je třeba (i v zájmu dané společnosti) poskytnout příležitost k osobnímu tvůrčímu rozvoji.

Problém ve stávajících českých podmínkách vzniká ve chvíli, kdy by se talentovaný herec chtěl skutečně věnovat po delší časový úsek pouze jedné věci. Skutečně jen jednomu projektu. Z hlediska financí, pokud nepřeskakuje z jednoho lukrativního projektu do druhého, nekombinuje, ale vybírá si pouze s důrazem na vlastní profesní rozvoj (a nemá jiné dostatečné finanční zázemí), uvrhá ho tato volba do finanční nejistoty. Jediná skutečná jistota v takto nastaveném systému, leč s mizivými příjmy, plyne herci paradoxně především z divadelního angažmá.

- IV. Podmínky v seriálu: Jaké podmínky k tvorbě poskytuje herci seriál?

Výrobní procesy v Americe a České republice jsou dva velmi odlišné světy. Jejich rozdílnost má původ především v jiném využívání herce. V Americké tvorbě je herec chápán jako umělec. Společnosti profitují z toho, že vybraným umělcům umožní dané dílo skutečně tvořit. Proto jsou i podmínky k herectví v rámci těchto společností nadstandardní.

V českém komerčním prostředí je herec chápán spíše jako reprodukcující pseudoumělec. Tvorba zde není předpokladem, ale jakousi přidanou hodnotou, kterou aktivně přináší sám herec. Proto se zdají být v českém prostředí podmínky k herecké tvorbě v rámci seriálu mnohem horší než ty americké.

V americkém seriálu se hercům v přípravě zásadně pomáhá tzv. *stand in* herci, dublery pro technické zkoušky, vyspělou technologií, která pomáhá zvládat nápor textu, hereckými čtenými a někdy i praktickými zkouškami. Tato příprava se týká více složek, neboť zahrnuje i producenty, šéfcénáristu, režiséra a *directora of photography*. Jedná se o kolektivní přípravu, v níž se nad textem skládají jednotlivé impulzy, názory a připomínky a vysvětlují případné nejasnosti. Tento proces je společný.

V prostředí českých seriálů se *stand in* herců pro technické zkoušky neužívá. Čtené herecké zkoušky jsou výjimkou. Pokud se taková příprava koná, jedná se o náročnou scénu především z hlediska natáčení či z důvodu většího počtu dětských herců. Zpravidla se tedy nejedná o snahu televizní společnosti zlepšit hercům podmínky k práci, ale spíše zajistit bezproblémový chod natáčení.

V americké televizní tvorbě stojí na jedné straně studia, na straně druhé pak odbory, jež jednotlivé tvůrce zastupují. Herecké podmínky k tvorbě jsou v průměru standardizované a v průběhu let vycizelované tak, že jejich souhrn, který jsou ochotny televizní společnosti svým tvůrcům včetně herců poskytnout, vytváří tvůrčí zázemí. Účelem takového nastavení je poskytnout možnosti herectví, aby se mohlo uplatnit jako tvorba.

Zásadní slovo mají složité schvalovací procesy, které do

tvorby zasahují a které si televizní společnosti nedají vzít. Vedle těchto systémových postupů existují další, v podobě externích či koprodukčních společností, které pracují v rámci vlastních podmínek, jež opět musí odpovídat odborům. Herci se vesměs cítí při výkonu práce všemi zmíněnými složkami chráněni.

Oproti tomu u nás celkové standardizované postupy, které by byly vytvořeny na základě dlouholeté spolupráce s odbory, neexistují. Jednotlivé výroby se tedy nedají adekvátně paušalizovat. Podmínky k tvorbě jsou dané každým jednotlivým natáčením a jsou závislé především na osobnosti producenta, dále na tvůrčím týmu a dalších souvislostech. Záleží zde na projektu, lidech a tématu. Nikoliv na standardizovaném systému.

– V. Možnosti sitcomu: Jaké možnosti poskytuje herci sitcom?

Vývoj a výroba sitcomu v Americe je synonymem svobodného a tvůrčího procesu. V České republice jde převážně o nucené naplňování úkolu ze strany zadavatele – televizní společnosti.

Z hereckého hlediska dostávají američtí herci možnost podílet se na dnes už tradičním žánru, pro nějž jsou podmínky k tvorbě dobře nastavené. V rámci konkrétního sitcomu se společně s dalšími tvůrci snaží posouvat hranice využíváním dostupných prostředků. Vše se často děje pod drobnohledem a v přímé interakci s diváky. Proto je sitcom v americkém televizním prostředí formátem, který herci umožňuje skutečnou realizaci. Zde má možnost v maximální možné míře využít svých hereckých schopností. Ty může rozšiřovat a cizelovat na základě spolupráce se všemi tvůrčími složkami, které mu v takovém nastavení připravují jeden herecký úkol za druhým.

V České republice není tento formát ukotvený, a proto se zde potýkáme s jistým tápáním už v přípravné vývojové fázi. Jen těžko

lze vystavět alespoň přijatelný herecký výkon, neexistuje-li kvalitní scénář a dostatečná možnost profesionálně vedeného zkoušení. Jistá cesta se na základě uvedeného jeví nikoliv ve čtení americké odborné literatury o sitcomech, ale v návratu k vlastním kořenům a především hereckému řemeslu, kdy bylo možné tento žánr v podobě *Takové normální rodinky* vytvořit vlastně omylem.

Z výrobního i hereckého hlediska to znamená inspirovat se podmínkami, které určovaly spolupráci s Českou televizí v rámci vzniku televizní hry před rokem 1990. Tehdy bylo běžné, že na čtyři až sedm natáčecích dní připadlo tři až šest týdnů zkoušek. Takové nastavení v rámci prvního dílu, za předpokladu kvalitního textu a profesionálního vedení, má šanci na úspěch. Teprve poté je vhodná inspirace americkým rozvrhem natáčení. To ale rovněž adekvátně dlouhé herecké zkoušky zachovává. Podaří-li se to, stane se i pro naše herce sitcom příležitostí k možnosti neomezeného využití hereckých schopností.

- VI. Sebe prezentace jako podmínka úspěšného herectví: Jakou roli hraje pro současného herce sebescénování na sociálních sítích?

V dnešní době všeobecné scénovanosti se v rámci mediálního věku otevřel umělcům i virtuální prostor. Ten lze využívat k okamžité komunikaci s fanouškem. Sebescénování osobnosti v rámci virtuálního světa k pracovním účelům, má různá využití: 1. osobní PR, 2. možnost veřejné reakce, 3. prostředek k získání práce.

Všechny zmíněné formy jsou předmětem sledování ze strany novinářů z různých médií, kteří je využívají v různé míře k vytváření článků či jiných příspěvků o daných osobnostech.

Pro herce není tato forma sebe prezentace nezbytností. Při správném používání z ní ale může získat výhody. Základním pracovním nástrojem je především pro ty osobnosti, které lze označit za celebrity. Celkově je to však především otevřený prostor, v němž se lze dle libosti pohybovat a do jisté míry i manipulovat s masami svých fanoušků kupříkladu tak, jak to činí někteří američtí kolegové.

Taková přímá forma kontaktu by bez tohoto média nebyla možná. Navíc jde o medium veřejně přístupné, tudíž osobnost, která se chce vyjádřit, nemusí žádat o zveřejnění u tradičních médií, jakými jsou tisk, rozhlas či televize. Virtuální příspěvky neprocházejí schvalováním třetí osoby. Regulují se pouze pravidly dané sociální sítě, která jsou pro všechny stejná.

Navzdory různým přístupům i využitím sociálních sítí, jsou taci, především ze strany médií, kdo od počtu fanoušků a sledovatelů určité osobnosti na jejím sociálním profilu odhadují její vliv. Vyvozovat skutečný vliv ze sociálních profilů daných osobností je z obecného hlediska trochu naivní. Jenže jakmile za tvůrčím dílem stojí firma, která ho financuje či kalkulující mozek, pak se v poslední době stává počet fanoušků na sociálním profilu, jak u nás tak i v Americe, čím dál tím častěji rozhodujícím faktorem v obsazení či neobsazení dané osobnosti. A to je věc více než alarmující. Ukazuje se, že při takovém rozhodování hraje z hlediska podmínek k herectví obrovskou roli vedle jiných faktorů i virtuální sebescénování. Zejména v pohledu do budoucna můžeme očekávat v této tendenci nárůst, jehož vliv nelze opomíjet.

– VII. Herectví a vývoj technologií: Má herec budoucnost?

Budoucí vize v tomto směru ukazují možné omezení skutečného herectví pod vlivem technologií. Nakonec však nemusí být takovou hrozbou, jak se obecně předpokládá.

Z dosavadního vývoje se dá snadno odhadnout, že se dnes drahé a nákladné technologické přístupy budou rychle vyvíjet a jejich využití se bude zlevňovat. Na základě dostupných informací se dá předpokládat, že studia povedou svůj vývoj k tomu, aby již fyzická existence skutečného herce před kamerou nebyla nutná. Tento scénář může nastat již v řádu několika málo desetiletí. Nastane-li, ohrozí kariéry všech žijících herců a postaví významnou překážku do cesty těm začínajícím. Průvodním jevem pak pravděpodobně bude návrat herectví zpět do divadla.

Považuji tento katastrofický scénář spíše za manipulativní taktiky, které se snaží obměkčit herce ke snadnější a lacinější spolupráci. Přesto zde existují jistá rizika, která z nezastavitelného technologického vývoje plynou, a bylo by krátkozraké je opomíjet.

Závěrem lze tedy konstatovat, že v České republice jsou obecně podmínky pro začínající herce velmi dobré. Komerční sféra však většinou neposkytuje dostatečné podmínky k tvorbě, spíše ke splňování jednotlivých úkolů. Herecký přínos je tedy ve výsledku jakýmsi ryze individuálním bonusem. Tedy skutečné možnosti k tvorbě, které herec v takto nastavených podmínkách má, jsou v České republice velmi úzké a přímo závislé na osobě producenta. Ten může u konkrétních projektů dané podmínky ovlivnit ve prospěch tvorby tím, že jejich nezbytnost obhájí společnosti. Vytvoření vlastních původních projektů je zde stále výrazně levnou a nezávislou činností.

V Americe jsou startovní podmínky pro začínající herce tvrdé a finančně nákladné. Komerční sféra má vytvořený standardizovaný

system postupů, které jsou výsledkem jednání mezi společnostmi a odbory. Herec je zde chápán jako umělec, jemuž lze připravit podmínky, za kterých dokáže vytvořit s ostatními tvůrci společnosti produkt s vysokým finančním výnosem. Tyto dva faktory, tedy vliv odborů a finanční přínos výsledného díla, jsou důvodem, proč společnosti poskytují svým tvůrcům a tedy i hercům důmyslně propracovaný systém podmínek, které poskytují možnost tvorby. Vytvoření vlastních projektů je nákladnou záležitostí. Studia v posledních letech získávají jistou nezávislost na odborech i dosavadním systémem vlivem rozvoje nových technologií. Vzniká zde silný pokus o vytvoření jiné cesty, která se již nebude muset ohlížet na dosavadní limity. Studia vedou vývojová oddělení k tomu, aby již fyzická existence skutečného herce před kamerou nebyla nutná.

V mé disertační práci se mi prostředkem uspořádání poznatků z výzkumu podmínek herectví stalo sedm kapitol, které představují v jistém ohledu samostatné studie. Jde o studie jednotlivých problémů, z nichž každý se ovšem vztahuje k celkové problematice nahlížené pomocí srovnání praxe v České republice a ve Spojených státech amerických. Při tomto srovnání vycházím, pokud je to možné – a samozřejmě i nutné vzhledem k nedostatku literatury na úrovni monografického zpracování této problematiky – z poznatků takřkajíc „z první ruky“, tj. z popisu současného stavu, jak jsem ho měla sama příležitost poznat. Už vzhledem k omezenosti každé osobní zkušenosti nepokládám ovšem okruh otázek, které se k dané problematice vztahují, za uzavřený, natož za vyčerpaný.

Jsem si tedy vědoma toho, že mé závěry (zvláště ty, které ukazují na možná rizika z hlediska podmínek k herecké tvorbě) mohou vyvolávat další otázky. K nim mé popisy i možné (také praktické) závěry z nich – doufám – dokonce vyzývají. Nedbat na rizika, která ze současného stavu podmínek k herectví vyplývají,

může mít totiž neblahý vliv nejen na toto povolání samotné a využití tvůrčích možností jeho představitelů, ale i na výsledky, na kterých se herectví podílí. Tyto výsledky totiž ve svém souhrnu spoluvytvářejí úroveň kultury či přímo kulturnosti, která se kromě jiného zpětně projevuje i na příslušném stavu (kultuře) podmínek k herectví.

Přílohy

Kapitola II: Denní režim a hercovo nasazení

Příloha 1: Pracovní rozvrh Dany Morávkové Herecký měsíc (duben 2015)

| Pondělí | Úterý | Středa | Čtvrtek | Pátek | Sobota | Neděle |
|---|---|--|---|---|---|--|
| | | 1. 4. Rodinná dovolená | 2. 4. Rodinná dovolená | 3. 4. Rodinná dovolená | 4. 4. Rodinná dovolená | 5. 4. Rodinná dovolená |
| 6. 4. Rodinná dovolená | 7. 4. Natáčení Ordinance kadeřník Rozhovor pro Blesk Představení (DBZ) Terasa | 8. 4. Natáčení Ordinance Zájezd (Žďár) Jistě pane premiére | 9. 4. Natáčení Ordinance Sraz základní školy | 10. 4. Natáčení upoutávek na Novu Představení (DBZ) Láska | 11. 4. Osobní volno | 12. 4. Osobní volno |
| 13. 4. Osobní volno | 14. 4. Příprava na natáčení (kadeřník, manikúra, atd.) | 15. 4. Natáčení Ordinance Akce Volba dětské Miss | 16. 4. Natáčení Ordinance Představení (DBZ) Jistě pane premiére | 17. 4. Natáčení Ordinance Představení (DBZ) Indická banka | 18. 4. Natáčení Ordinance Představení (DBZ) Woody Allen | 19. 4. Natáčení Ordinance Zájezd (Pardubice) Woody Allen |
| 20. 4. Natáčení Ordinance | 21. 4. Natáčení Ordinance | 22. 4. Osobní volno | 23. 4. Akce Křest kabelek | 24. 4. Osobní volno | 25. 4. Natáčení Ordinance | 26. 4. Natáčení Ordinance |
| 27. 4. Natáčení Ordinance Představení (DBZ) Jistě pane premiére | 28. 4. Natáčení Ordinance | 29. 4. Natáčení Ordinance Zájezd (Pardubice) Jistě pane premiére | 30. 4. Osobní volno | | | |

Poznámka: Zkratka DBZ zde označuje Divadlo Bez zábradlí, zkratka Ordinance označuje seriál Ordinance v Růžové zahradě II.

Příloha 2: Pracovní rozvrh Martina Stránského
Herecký měsíc (duben 2015)

| Pondělí | Úterý | Středa | Čtvrtek | Pátek | Sobota | Neděle |
|--|--|---|---|---|---|--|
| | | 1. 4. Osobní volno | 2. 4. Audio Besipky Audio ČT upoutávky Audio ESPRO: Penny Audio Petrohrad Představení (DJKT) Přátelé generace X | 3. 4. Natáčení Kriminálka a Plzeň Dabing ESPRO ČT voiceover k TýTý Představení (Pro DPP v Komedii) Tramvaj do stanice touha | 4. 4. Natáčení Kriminálka Plzeň Představení (DJKT) Caligula | 5. 4. Představení (DJKT) od 14h V zemi indiánů |
| 6. 4. Audio komentáře k Automotorevue | 7. 4. Natáčení Kriminálka Plzeň Představení (DJKT) Enigmatické variace | 8. 4. Natáčení Doktorů z Počátků Osobní volno - hokej | 9. 4. Natáčení Doktorů z Počátků Audio ESPRO Penny | 10. 4. Audio FM Plus Audio ČT upoutávky Představení (DJKT) Sboristé | 11. 4. Natáčení Doktorů z Počátků | 12. 4. Natáčení Doktorů z Počátků |
| 13. 4. Natáčení Kriminálka Plzeň Audio Besipky Audio ČT upoutávky | 14. 4. Natáčení Doktorů z Počátků Představení (DJKT) Sboristé | 15. 4. Natáčení Kriminálka a Plzeň | 16. 4. Natáčení Kriminálka a Plzeň Představení (DJKT) Caligula | 17. 4. Audio Soundsquare reklama Audio ČT upoutávky Rozhovor pro časopis Téma Představení (DJKT) Taková ženská na krku Natáčení (noční) | 18. 4. 10h návrat z natáčení, po zbytek dne volno | 19. 4. Osobní volno |

| | | | | film Celebrity s. r. o. | | |
|--|---|--|---|--|---|--|
| 20. 4. Audio Kiss radio Plzeň reklamy Audio Artmedia reklama Audio ČT spoty | 21. 4. Natáčení Doktorů z Počátků | 22. 4. Audio Soundsqua re reklama Audio ČT upoutávky Natáčení Kriminálk a Plzeň | 23. 4. Natáčení Kriminálk a Plzeň | 24. 4. Osobní volno | 25. 4. Natáčení Doktorů z Počátků | 26. 4. Osobní volno |
| 27. 4. Natáčení Kriminálka Plzeň Audio ČT upoutávky | 28. 4. Audio Automotorev ue Audio NLV reklama Audio Virtual reklama Představení (DJKT) Caligula | 29. 4. Natáčení Doktorů z Počátků Natáčení Kriminálk a Plzeň Představení (DJKT) Caligula | 30. 4. Audio Soundsqua re reklama Audio ČT upoutávky Audio Besipky Představení (DJKT) Hráč | | | |

Poznámka: Zkratka DJKT označuje Divadlo Josefa Kajetána Tyla v Plzni, zkratka DPP označuje Divadlo Pod Palmovkou.

Příloha 3: Pracovní rozvrh Robert Jaškóv
Herecký měsíc (duben 2015)

| Pondělí | Úterý | Středa | Čtvrtek | Pátek | Sobota | Neděle |
|---|--|---|---|---|--|--|
| | | 1. 4. Zkouška (ŠD) Protest/Res t | 2. 4. Zkouška (ŠD) Protest/Res t Natáčení film Celebrity s.r.o. | 3. 4. Zkouška (ŠD) Protest/Res t Představen í (ŠD) Popeláři | 4. 4. Zkouška (ŠD) Protest/Res t | 5. 4. Natáčení Cesty domů |
| 6. 4. Osobní volno | 7. 4. Zkouška (ŠD) Protest/Res t Natáčení Cesty domů | 8. 4. Zkouška (ŠD) Protest/Res t Představen í (ŠD) Dům bez Boha | 9. 4. Natáčení Cesty domů Zkouška (ŠD) Protest/Res t Představen í (ŠD) Kraťas | 10. 4. Zkouška (ŠD) Protest/Res t | 11. 4. Natáčení Cesty domů Zkouška (ŠD) Protest/Res t | 12. 4. Osobní volno |
| 13. 4. Osobní volno | 14. 4. Natáčení film Celebrity s.r.o. Zkouška (ŠD) Protest/Res t Představen í (ŠD) Popeláři | 15. 4. Zkouška (ŠD) Protest/Res t Natáčení (noční) film Celebrity s.r.o. | 16. 4. Natáčení Cesty domů Zkouška (ŠD) Protest/Res t | 17. 4. Zkouška (ŠD) Protest/Res t Natáčení (noční) film Celebrity s.r.o. | 18. 4. Osobní volno | 19. 4. Osobní volno |
| 20. 4. Zkouška (ŠD) Protest/Rest | 21. 4. Zkouška (ŠD) Protest/Res t Představen í (ŠD) Popeláři | 22. 4. Natáčení Četníci z Luhačovic | 23. 4. Generálka (ŠD) Protest/Res t | 24. 4. Veřejná generálka (ŠD) Protest/Res t Noční přejezd do | 25. 4. Natáčení Četníci z Luhačovic Premiéra (ŠD) Protest/Res t | 26. 4. Natáčení Četníci z Luhačovi c |

| | Noční přejezd do Velké Bíteši na natáčení ČZL | | | Brna na natáčení ČZL | Noční přejezd do Velké Bíteši na natáčení ČZL | |
|---|---|--|----------------------------|----------------------|---|--|
| <p>27. 4. Hostem v Sama doma s Protest/Res t Představení (ŠD) Kdo je tady ředitel?</p> <p>Noční přejezd do Prostějova na natáčení ČZL</p> | <p>28. 4. Natáčení Četníci z Luhačovic</p> | <p>29. 4. Představení (ŠD) Protest/Res t</p> | <p>30. 4. Osobní volno</p> | | | |

Poznámka: Zkratka ŠD označuje Švandovo divadlo na Smíchově, zkratka ČZL označuje seriál Četníci z Luhačovic.

Kapitola III: Od honoráře k rozvoji tvůrčí osobnosti

Příloha 1: Tabulky honorářů českých televizních seriálových hvězd (*Ordinace v Růžové zahradě II, Cesty domů, Ulice*)

Ordinace v Růžové zahradě II²⁶⁴

| Jméno herce | Role | Počet natáčecích dní v měsíci | Honorář za den | Celkem měsíčně |
|------------------|-------------------------------|-------------------------------------|-------------------|-------------------|
| Rychlý | Mudr. Mázl | 13 | 15.000 | 195.000 |
| Morávková | Mudr. Suchá | 13 | 13.000 | 169.000 |
| Čenský | Mudr.Suchý | 13 | 12.000 | 156.000 |
| Fiala | Mudr. Hanák | 11 | 11.000 | 121.000 |
| Adamovská | Mudr. Páleníková | 6 | 17.000 | 102.000 |
| Zounar | Mudr. Švarc | 5 | 11.000 | 55.000 |
| Stryková | Sestřička Kateřina | 5 | 8.000 | 40.000 |

²⁶⁴ KOT, TESK. Kolik berou herci v Ordinaci? Mají víc než skuteční lékaři! *Blesk*. (online). [Cit. dne 2014-4-4.] Dostupné z: <http://www.blesk.cz/clanek/celebrity-serialy-filmy-kino-a-tv/245763/kolik-berou-herci-v-ordinaci-maji-vic-nez-skutecni-lekari.html>.

Cesty domů²⁶⁵

| Jméno herce | Role | Počet natáčecích dní v měsíci | Honorář za den | Celkem měsíčně |
|--------------------|---------------------------|--------------------------------------|-----------------------|-----------------------|
| Švehlík | doc. Rudolf Bernát | 12 | 16 000 | 192 000 |
| Freimanová | Soudkyně Simona | 12 | 15 000 | 180 000 |
| Vlasáková | Mudr.Valérie | 10 | 12 000 | 120 000 |

²⁶⁵ KOT. Přehled platů českých hvězd: Kolik si nosí domů herci z Cest domů? *Aha!* (online). [Cit. 2014-4-15]. Dostupné z: <http://www.ahaonline.cz/clanek/zhave-drby/96448/prehled-platu-ceskych-hvezd-kolik-si-nosi-domu-herci-z-cest-domu.html> .

Ulice²⁶⁶

| Jméno herce | Role | Počet natáčecích dní v měsíci | Honorář za den (v tis. Kč) | Celkem měsíčně (v tis. Kč) |
|--------------------|---------------------------|--|---|---|
| Cibulková | Drápalová | 8 | 11 000 | 88 000 |
| Hrušínský | Pešek | 8 | 13 000 | 104 000 |
| Maciuchová | M. Hejlová | 8 | 13 000 | 104 000 |
| Hofmann | Hejl | 8 | 9 000 | 72 000 |
| Badinková | L. Hejlová | 8 | 8 000 | 64 000 |
| Korbelová | Punkerka Marie | 5 | 5 000 | 25 000 |

²⁶⁶ KOT. Poprvé zveřejněno: Podívejte se, kolik berou hvězdy seriálu ULICE! *Aha!* (online). [Cit. 2014-4-14]. Dostupné z: <http://www.ahaonline.cz/clanek/zhave-drby/96436/poprv-zverejneno-podivejte-se-kolik-berou-hvezdy-serialu-ulice.html> .

Terminologie

Asistent obsazovatele – termín, který zde označuje zástupce obsazovatele.

Call back – termín označující úzké kolo konkurzního řízení.

Divadelní producent – termín užívaný na Broadwayi pro osoby, které přímo řídí vznik inscenace a provozování představení z hlediska financí i kreativy. Tito lidé rozhodují o výběru hry, tvůrců i obsazení. Pokud jde o divadelního producenta, který má na starosti fungování divadla, pak je jeho funkce i dramaturgická. Tehdy provádí divadelní producent výběr projektů, které by pro dané divadlo byly nejvhodnější.

Fabrikový typ výroby – termín užívaný při výrobě seriálů, který označuje způsob práce, kdy na daném díle pracuje velký počet osob, z nichž každý dělá jen dílčí úkony.

Green acting – termín, který označuje hraní ve studiu před zeleným pozadím.

Green illness/madness – termín, který označuje v hereckém světě stav, který často postihuje psychiku herce, který pobývá delší dobu v ateliéru před zeleným pozadím.

Guest starring – termín označuje roli různé délky, kterou ztvární hvězda.

Kreativní producent/(Creative producer) – termín užívaný

v televizním provozu pro osoby, které přímo řídí vznik daného díla z hlediska kreativy. Často je i autorem námětu. Zpravidla se rekrutuje z osob, které znají na základě vlastní zkušenosti všechny části vývoje i výroby a projeví v nich jistou úspěšnost. Jde především o osoby výrazně schopné napsat scénář, zrežirovat daný kus a často i provést předstřih díla.

Latino actors – termín používaný pro herce a herečky, kteří jsou reprezentanty či skutečnými zástupci populační skupiny latinos.

Latinos – termín používaný pro všechny obyvatele USA původem z Latinské Ameriky včetně Brazílie.

Off-Broadway – označení pro newyorská divadla, která mají menší kapacitu sedadel než je obvyklé pro broadwayská divadla. U Off-Broadwayských je tomu obvykle mezi 100–499 sedadly. Divadla, která mají hlediště ještě menší, se zde nazývají Off-Off-Broadway. Logická cesta, zejména pro neznámé produkce, je projít z nízkokapacitního hlediště na to největší. Pokud kus nezíská dost diváků už v rámci malých scén, zaniká.

Postnout – termín, který ve virtuálním světě znamená sdílet příspěvek.

Product placement – termín označující skrytou reklamu ve smyslu „umístění produktu“ do daného uměleckého díla. U nás se týká především televize a filmu, ale i například hudby. Použití *product placementu* podléhá evropské směrnici 2007/65/ES.

Obsazovatel – termín, který zde budu používat i nadále. Ten označuje všechny osoby, které mohou do obsazování mluvit a mají vliv na výsledné obsazení. Zpravidla jde o širší vedení dané společnosti, kreativní i výkonné producenty, PR specialisty a mnohé další profese.

Royalty – termín z hantýrky. Označuje osobnosti z veřejného života, které lidé řadí ve svých představách na úroveň dřívějších králů. U nás by někým takovým mohl být nejspíše Karel Gott.

Show real – termín označující krátký film reklamního charakteru, který má zájemci stručně představit daného herce a jeho schopnosti.

Stalker – termín označující osobu, která se vyznačuje nevhodným chováním, které se projevuje zejména cíleným sledováním jiné osoby a sbíráním informací o ní. Je to člověk patologicky posedlý jinou osobou. Tu často i stíhá nemístným oslovováním či kontaktováním jejích příbuzných a přátel. Od 1. ledna 2010 se stal stalking v České republice trestným činem (nebezpečné pronásledování).

Stand-in – termín pro osobu, která dočasně nahrazuje herce během výrobního procesu natáčení filmu, seriálu či televizní show.

To get representation – termín používaný v showbiznysu ve smyslu „získat zastoupení“. Výraz tedy odkazuje na služby obchodníka, který je najat hercem. Jeho jménem se účastní obchodních jednání za účelem sehnat herci adekvátní práci.

Výkonný producent/(executive producer) – termín užívaný v televizním provozu pro osoby, které přímo řídí vznik daného díla z hlediska financí. Zpravidla se rekrutuje z osob, které znají na základě vlastní zkušenosti produkční práci, účetnictví, tantiémy, právní předpisy a mívají kontakty na možné potenciální sponzory.

Literatura

1.

AUTOR NEUVEDEN. Robert Pattinson: Everyone Wants You to Be so Vanilla. *The Talks*. (online) [Cit. 2015-9-16]. Dostupné z: <http://the-talks.com/interview/robert-pattinson/>.

AUTOR NEUVEDEN. Jonathan Taylor Thomas Opens Up About Why He Walked Away From Fame. *The Huffington Post*. (online) [Cit. 2013-3-22]. Dostupné z: http://www.huffingtonpost.com/2013/03/22/jonathan-taylor-thomas-fame_n_2933729.html.

GRIFFIN, Miller. *Celebrity Profile: Lily Rabe*. NYLuxury.com. (online) [Cit. 2013-5-22]. Dostupné z: <http://nyluxury.com/article/Celebrity-Profile-#.V4JwUlfQOEV>.

FULLER, Gary. J. *Meg Ryan Story: The Life and Career of the Princess of Romantic Film*. Ridgewood PR. Collectors edition, 2002. ISBN 978-0963614674.

HLINOVSKÁ, Eva; BEDNÁŘOVÁ, Veronika; BEDNÁŘOVÁ, Jana; STRNADOVÁ, Veronika. Co se může stát při natáčení českého filmu. *Esprit, speciál Lidových novin*. Praha: Mafra 2013: 57. ISSN 8594069940350.

KOLEKTIV AUTORŮ. *AMU 60 let (Publikace k 60. výročí založení AMU v Praze)*. Praha, 2006. ISBN 80-7331-065-1.

LBZ. Herecké odbory si vybraly špatný čas na hádku. *Týden.cz*. Praha: Médea. [Cit. 2008-3-30]. Dostupné z: http://www.tyden.cz/rubriky/media/herecke-odbory-si-vybraly-spatny-cas-na-hadku_51588.html?showTab=nejctenejsi-7.

LOGAN, John. *I'll Eat You Last (A Chat With Sue Mengers)*. London: Oberon modern plays, 2013. ISBN 9781849434140.

MARTINEZ, Tony. *An Agent Tells All*. United States of America, California: HIT TEAM Publishing, 2005: 15. ISBN 978-0976143307.

Playbill. Philip S Birsh (Rights and Permissions), Total Theater, United States, New York City. ISSN 0551-0678.

REBECK, Theresa. (1999) Complete plays Volume I 1989–1998. Smith&Kraus. ISBN 1-57525-172-8.

REBECK, Theresa. (2007) Complete plays Volume II 1999–2007. Smith&Kraus. ISBN 1-57525-444-1.

REBECK, Theresa. (2007) Complete plays Volume III Short Plays 1989–2005. Smith&Kraus. ISBN 1-57525-447-6.

ŠEFRNOVÁ, Tereza. Jak vzniká inscenace: srovnání broadwayského a českého prostředí. *Disk 41* (září 2012): 134–143. ISSN 977121386600441.

VOSTRÝ, Jaroslav. Scénování v době všeobecné scénovanosti: Úvod do scénologie. Edice disk: velká řada (svazek 21). Praha: AMU, KANT, 2012. ISBN 978-80-7437-081-6.

Jiné internetové odkazy a další zdroje:

Biography Channel: Johnny Depp, vyrobeno Prometheus Entertainment ve spolupráci s Fox Television Studios a A&E Network, 2006. Dostupné z:

<http://www.hereckaasociace.cz/clenstvi/>.

2.

BRANTLEY, Ben. Saucy Sally, Desperately Imbibing Your Gaze: Emma Stone Takes Over in ‚Cabaret‘. *The New York Times*. (online) [Cit. 2014-12-4]. Dostupné z:

http://www.nytimes.com/2014/12/05/arts/emma-stone-takes-over-in-cabaret.html?_r=0.

HRBEK, Daniel. Budování divadla. *Disk-Edice velká řada*. Svazek č. 12, 2010. KANT/AMU. ISBN 978-80-7437-012-0.

ŠEFRNOVÁ, Tereza. Činohra na 45th West Street. New York, *Disk 39* (březen 2012): 145–158. ISSN 977121386600441.

ŠEFRNOVÁ, Tereza. Trnitá cesta k úspěchům seriálových hvězd. In: Kolektiv autorů. Sláva a bída herectví. *Edice DISK, Velká řada*. Svazek 24, KANT, 2013. ISBN 978-80-7437-109-7.

Jiné internetové odkazy a další zdroje:

Propagační materiál k *Ordinace v Růžové zahradě II*

<https://www.youtube.com/watch?v=nb9qwOKP47g>

<http://www.broadway.com/shows/cabaret/>

<http://www.csfd.cz/film/111267-hrichy-pro-patera-knox/zajimavosti/?type=film>

3.

AUTOR NEUVEDEN. Jan Kraus končí na ČT. Chybět jim prý nebude. *Aktuálně.cz*. (online) [Cit. 2010-5-26]. Dostupné z: <http://magazin.aktualne.cz/televize/jan-kraus-konci-na-ct-chybet-jim-pry-nebude/r~i:article:669223/>.

BACHORÍKOVÁ, Ivana. Veronika Žilková šéfuje v televizi. *Revue iDnes.cz*. (online) [Cit. 2004-6-9]. Dostupné z: http://revue.idnes.cz/veronika-zilkova-sefuje-v-televizi-d6c-/lidicky.aspx?c=A040608_171212_lidicky_lf.

BATTAGLIO, Stephen; SCHNEIDER, Michael. Who Earns What: TV's Highest Paid Stars. *TV Guide*. (online) [Cit. 2012-8-8]. Dostupné z: <http://www.tvguide.com/news/tvs-highest-paid-stars-1051754/>.

Jutarnji list, deník, od 6. 4. 1998, Chorvatsko, Záhřeb, Europapress Holding d.o.o. Marijana Hanžekoviće ISSN 1331-5692.

KOT. Kolik už si nahrabala Bohdalová? Její výdělek za den vás posadí na zadek. *Aha!* (online) [Cit. 2014-4-14]. Dostupné z: <http://www.ahaonline.cz/clanek/zhavedrby/96433/kolik-uz-si-nahrabala-bohdalova-jeji-vydelek-za-den-vas-posadi-na-zadek.html>.

KOT/TESK. Kolik berou herci v Ordinaci? Mají víc než skuteční lékaři! *Blesk*. (online) [Cit. 2014-4-4]. Dostupné z: <http://www.blesk.cz/clanek/celebrity-serialy-filmy-kino-a-tv/245763/kolik-berou-herci-v-ordinaci-maji-vic-nez-skutecni-lekari.html>

KOT. Přehled platů českých hvězd: Kolik si nosí domů herci z Cest domů? *Aha!* (online) [Cit. 2014-4-15]. Dostupné z: <http://www.ahaonline.cz/clanek/zhavedrby/96448/prehled-platu-ceskych-hvezd-kolik-si-nosi-domu-herci-z-cest-domu.html>

KOT. POPRVÉ ZVEŘEJNĚNO: Podívejte se, kolik berou hvězdy seriálu ULICE! *Aha!* (online) [Cit. 2014-4-14]. Dostupné z: <http://www.ahaonline.cz/clanek/zhavedrby/96436/poprv-zverejmeno-podivejte-se-kolik-berou-hvezdy-serialu-ulice.html>.

MCGRATH, Maggie. World's Highest-Paid TV Actors 2015: Jim Parsons Leads With \$ 29 Million Take. *Forbes*. (online) [Cit. 2015-8-25]. Dostupné z:

<http://www.forbes.com/sites/maggiemcgrath/2015/08/25/worlds-highest-paid-tv-actors-2015-jim-parsons-leads-with-29-million-take/#5a3c236410b8>.

ONDRÁČKOVÁ, Kamila; GOLLA, Petr. Jak vysoké jsou mzdy v USA? *Finexpert*. (online) [Cit. 2013-5-3]. Dostupné z: <http://finexpert.e15.cz/jak-vysoke-jsou-mzdy-v-usa>

PORRECA, Brian. Robin Wright Talks Directing ‚House of Cards‘ and Keeping to David Fincher’s ‚Format‘. *The Hollywood Reporter*. (online) [Cit. 2016-3-11]. Dostupné z: <http://www.hollywoodreporter.com/live-feed/house-cards-robin-wright-season-874201>.

VELJAČA, Jelena. Tatine Curice. Chorvatsko, Záhřeb. Profil. 6/2012. ISBN 9789533194806.

Jiné internetové odkazy a další zdroje:

http://www.theactorslife.com/business/equity_waiver_theater_in_los_angeles.html

Rozhovor s Robin Wright. Insight Dialogues. A Conversation-for-Action Series Presented by The Rockefeller Foundation. Moderuje Judith Rodin. 17. 5. 2016 Dostupné z: www.rockefellerfoundation.org.

Diskusní setkání s Janem Krausem. Lidé z praxe. 6. 11. 2015. Audiovizuální centrum Mendelovy univerzity v Brně. www.lidezpraxe.cz

AK. Jak se točí Ulice? Nedáte si tam rohlík ani panáka! *Aha!* (online) [Cit. 2014-2-3]. Dostupné z: <http://www.ahaonline.cz/clanek/zhave-drby/94432/jak-se-toci-ulice-nedate-si-tam-rohlik-ani-panaka.html>

BEDNÁŘOVÁ, Šárka. ‚Popularita je jedna věc a kvalita druhá,‘ říká Martin Huba. *Před půlnocí, ČT 24.* (online) [Cit. 2009-8-11]. Dostupné z: <http://www.ceskatelevize.cz/ct24/archiv/1391604-popularita-je-jedna-vec-a-kvalita-druha-rika-martin-huba>.

MAŘÍK, Martin; ŘÁPEK, Jan. 3 muži v pozadí Kanceláře Blaník. *Týdeník Dotyk*, roč. 2015, č. 13. (online) [Cit. 2015-3-27]. Dostupné z: http://archiv.dotyky.cz/13-2015/17_3-muzi-v-pozadi-kancelare-blanik.

MACHÁČKOVÁ, Kateřina. *Téma Macháček*. XYZ, 2010. ISBN 978-80-7388-095-8.

MACHÁČEK, Miroslav. *Zápisky z blázince*. ARTUR, 1999 a 2008. ISBN 978-80-87128-04-06.

Jiné internetové odkazy a další zdroje:

The Big Bang Theory, The Justice League Recombination Episode, S04 E11, TV Show, CBS, 2010

Saturday Night Live, díl Jim Parsons/Beck, příspěvek *I'm Not That Guy!* 2014

Oficiální internetový zdroj TV Nova:

<http://ordinace.nova.cz/clanek/novinky/ordinace-oslvila-natoceni-500-dilu-a-tohle-oni-rozhodne-nevite.html>

<http://www.hartswoodfilms.co.uk/>

<https://www.stream.cz/uservideo-98/360-gynekologie-2-dil-1-pysky>

<https://www.stream.cz/porady/autobazar>

<https://www.stream.cz/porady/blanik>

<http://video.aktualne.cz/dvtv/dvtv-3-3-2016-politika-bez-slusnych-lidi-zlatuskova-vs-ct->

<hr/r~ff421228e13311e5807d0025900fea04/r~47bac036e0a811e59d7b0025900fea04/>

<http://video.aktualne.cz/dvtv/politika-je-divadlo-je-to-az-zvracene-cekam-kdo-prvni-vystou/r~4a717a44ff3f11e5b8aa0025900fea04/>

5.

HAJ. Herec Huba naložil českým hercům: Ničí si IQ v bezduchých seriálech. *Blesk*. (online) [Cit. 2016-3-19]. Dostupné z: <http://www.blesk.cz/clanek/celebrity-ceske-celebrity/381490/herec-huba-nalozil-ceskym-hercum-nici-si-iq-v-bezduchych-serialech.html>.

KARÁSEK, Lukáš. *Herec komedie dell'arte*. [Bakalářská práce.] Brno: JAMU, Ateliér klaunské a scénické tvorby, 2013.

KRATOCHVÍL, Karel. *Ze světa Komedie dell'arte*. Praha: Panorama, 1987.

KRUML, Milan. *Televize? Televize! Procházka prvními šesti dekadami televizního vysílání u nás pro začátečníky i pokročilé*. Praha: Česká televize, 2013. ISBN 978-80-7404-165-5.

MAŇÁK, Vratislav. *Trnitá cesta českého sitcomu. Uspěl až Ozzák*. ČT 24, Kultura (online) [Cit. 2011-10-2] Dostupné z:

<http://www.ceskatelevize.cz/ct24/kultura/1240220-trnita-cesta-ceskeho-sitcomu-ospel-az-ozzak>.

REINKING, Cathy. *How to Book ACTING JOBS in Tv and Film: The Truth about the Acting Industry – Conversations With a Veteran Hollywood Casting Director*. (2nd edition). ISBN 978-0985882815.

SEDLITA, Scott. *The Eight Characters of Comedy: A Guide to Sitcom Acting and Writing*. (2nd edition). Atides Publishing, Kindle edition, ASIN B00IRMSXEI.

SLUNČÍK, Václav. SITCOM: VÝVOJ A REALIZACE. Praha: FAMU, Nakladatelství Múzických umění, 2010:7. ISBN 978-80-7331-192-6.

VORHAUS, John. THE COMIC TOOLBOX: How to Be Funny Even If You're Not. Silman-James Pr, 1994. ISBN 978-1879505216.

Jiné internetové odkazy a další zdroje:

<https://www.stream.cz/blanik/10004343-prvni-mama-1>

<https://www.youtube.com/watch?v=h9fUTbJeJtg>

<http://www.iprima.cz/vip-vrazdy-6-tvrdsi-nez-diamant>

8.

EuroZpravy.cz/mu. Útok na divadelníka Jiřího Suchého? Jde do tuhého, varuje umělec. (online) [Cit. 2016-2-19]. Dostupné z: <http://domaci.eurozpravy.cz/spolecnost/146063-utok-na-divadelnika-jiriho-sucheho-jde-do-tuheho-varuje-umelec/>

Jiné internetové odkazy a další zdroje:

Suchý, Jiří. Internetový časopis Stará fronta Zítřa.

http://www.semafor.cz/uvod/aktualita/stara-fronta-zitra_214

<http://www.pippinthemusical.com>

<https://www.youtube.com/watch?v=nNyqifzMPnw>

<https://www.youtube.com/watch?v=2e5qfcbtFEI>

<https://www.youtube.com/watch?v=JFhV2gAeFzM>

<https://www.facebook.com/miroslav.simunek.7?fref=ts>

9.

HYVNAR, Jan. Herec v moderním divadle: K divadelním reformám 20. století.

Edice DISK, velká řada. Svazek 19. AMU, KANT, 2011. ISBN 978-80-7437-060-1.

No Man's Land/Waiting for Godot, Playbill (CORT THEATRE), Total Theater, United States, New York City. ISSN 0551-0678.

PUVLER, Andrew. The Hobbit's Gandalf almost Proved a Greenscreen to Far for Ian McKellen. *The Guardian*. (online). [Cit. 2013-11-20]. Dostupné z: <https://www.theguardian.com/film/2013/nov/20/the-hobbit-gandalf-ian-mckellen-almost-quit-acting>.

Redakce. Hollywoodští herci budou hrát i pro smrti. Díky svým 3D replikám. *Svobodný monitor*. (online). [Cit. 2015-4-20].

SÍLOVÁ, Zuzana. DISK a generace 1945: O Jaroslavě Adamové a Jaromíru Pleskotovi. *DISK, velká řada*. Svazek 2. AMU, 2006. ISBN 9788073310585.

WEINTRAUB, Steve. Johnny Depp and Tim Burton Interview ALICE IN WONDERLAND. *Collider.com*. (online) [Cit. 2010-3-3]. Dostupné z: <http://collider.com/johnny-depp-and-tim-burton-interview-alice-in-wonderland/>.

Jiné internetové odkazy a další zdroje:

<https://www.youtube.com/watch?v=gx9eDoS76LM>

<https://www.youtube.com/watch?v=M5LQcVRSFJA>