

# Vztah a komunikace režiséra s hercem

Tereza Kovářová

---

Bakalářská práce  
2013

 Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně  
Fakulta multimediálních komunikací

---

Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně

Fakulta multimediálních komunikací

Ústav animace a audiovize

akademický rok: 2012/2013

## ZADÁNÍ BAKALÁŘSKÉ PRÁCE

(PROJEKTU, UMĚLECKÉHO DÍLA, UMĚLECKÉHO VÝKONU)

Jméno a příjmení: **Tereza KOVÁŘOVÁ**

Osobní číslo: **K10142**

Studijní program: **B8209 Teorie a praxe audiovizuální tvorby**

Studijní obor: **Audiovizuální tvorba – Režie a scenáristika**

Forma studia: **prezenční**

Téma práce: **1. Teoretická část:**

**Vztah a komunikace režiséra s hercem**

**2. Praktická část:**

**Audiovizuální dílo nebo tematický soubor  
audiovizuálních děl, délka minimálně 10 min., režie**

Zásady pro vypracování:

### 1. Teoretická část:

Rozsah práce: minimálně 15 normostran textu bez započítání obsahu, rejstříku a obrazových příloh. Formální podoba: 1 ks v pevné vazbě s popisem na hřbetu i horní desce spolu s CD-R. Dále 2 ks práce, které mohou být v kroužkové vazbě. Práci je třeba rovněž odeslat do knihovny UTB Zlín v elektronické podobě ve formátu pdf.

Pokyny k vypracování: prostudujte a analyzujte dostupné materiály z profesního hlediska a formulujte závěry a získané vědomosti

### 2. Praktická část: Výstupní dílo:

3 ks DVD ve formátu DVD-video (PAL) s graficky upraveným bookletem,

1 ks MiniDV SD/HD,

1ks datového DVD obsahující: grafický návrh bookletu ( PDF/AI, CMYK, 300dpi, texty v křivkách), návrh filmového plakátu formát 70 x 100cm ( PDF/AI, CMYK, 300dpi, texty v křivkách),

1ks datového DVD obsahující: film ve formátu SD/HD v odpovídajícím datovém toku a kontejneru MPEG2 ve dvou verzích: 1) česká verze (české znění či titulky vypálené do obrazu), 2) anglická verze (anglické znění či titulky vypálené do obrazu),  
3 ks technického scénáře v kroužkové vazbě a jeden výtisk dialogové listiny.  
Všechny odevzdávané materiály musí splňovat vnitřní technické normy UAAU pro odevzdávání AV prací a musí být řádně popsány (jméno, název, logo fakulty, formát, rozlišení).

Součástí celé práce budou rovněž vyplněné a předané formuláře pro OSA, NFA, Prohlášení autora bakalářské práce a podklady pro katalog FMK UTB ve Zlíně.

Na samotném nosiči CD-R odevzdejte v minimálním počtu 10 kusů obrazovou dokumentaci praktické části závěrečné práce pro využití v publikacích FMK. Formát pro bitmapové podklady: JPEG, barevný prostor RGB, rozlišení 300 dpi, 250mm delší strana. Formáty pro vektory: AI, EPS, PDF. Loga texty v křivkách. V samostatném textovém souboru uveďte jméno a příjmení, login do portálu UTB, obor (ateliér), typ práce, přesný název práce v češtině i v angličtině, rok obhajoby, osobní mail, osobní web, telefon. Přiložte svou osobní fotografii v tiskovém rozlišení.

Rozsah bakalářské práce:

Rozsah příloh:

Forma zpracování bakalářské práce: **tištěná/umělecké dílo**

Seznam odborné literatury:

DIDEROT, Denis. Herecký paradox. Olomouc: Votobia, 1997. ISBN 80-7198-187-7.

LUKAVSKÝ, Radovan. Stanislavského metoda herecké práce. Praha: SPN, 1978. ISBN 1455978.

STANISLAVSKIJ, Konstantin Sergejevič. Moje výchova k herectví: Z deníku hereckého adepta. Praha: Athos, 1946

STANISLAVSKIJ, Konstantin Sergejevič. Moje výchova k herectví: Tvůrčí proces ztělesňování. Praha: Athos, 1954

STANISLAVSKIJ, Konstantin Sergejevič. Hercova práca na role: Dotvorenie herca. Bratislava: Slov. vydav. krás. lit., 1955

MUSILOVÁ, Martina. Fau efekt: vlivy Brechtova epického divadla a zcizujícího efektu v českém moderním herectví. Praha: AMU, 2010. ISBN 978-80-7331-201-5.

MARTINEC, Václav. Herecké techniky a zdroje herecké tvorby: Příručka pro adepty a studenty herectví. Praha: Pražská scéna, 2003. ISBN 80-86102-38-6.

HYVNAR, Jan. O českém dramatickém herectví 20. století. Praha: KANT, 2008. ISBN 978-80-86970-63-9.

HYVNAR, Jan. Herec v moderním divadle: K divadelním reformám 20. století. Praha: KANT, 2011. ISBN 978-80-7437-060-1.

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

VOSTRÝ, Jaroslav. Režie je umění. Praha: AMU, 2001. ISBN 80-85883-93-7.

HOŘÍNEK, Zdeněk. Brechtovské paradoxy. Divadelní revue. 2009, č. 3. Dostupné z: [http://host.divadlo.cz/revue/pdf/2009\\_3/022-026\\_Horinek.pdf](http://host.divadlo.cz/revue/pdf/2009_3/022-026_Horinek.pdf)

WESTON, Judith. Directing Actors: Creating Memorable Performances for Film and Television. Michigan: Michael Wiese Productions, 1996. ISBN 0941188248.

Vedoucí bakalářské práce: **Petr Nýdrle**

Datum zadání bakalářské práce: **30. listopadu 2012**

Termín odevzdání bakalářské práce: **14. května 2013**

Ve Zlíně dne 30. listopadu 2012

  
doc. MgA. Jana Janíková, ArtD.  
děkanka



  
MgA. Libor Nemeškal  
ředitel ústavu

## PROHLÁŠENÍ AUTORA BAKALÁŘSKÉ/DIPLOMOVÉ PRÁCE

Beru na vědomí, že

- odevzdáním bakalářské/diplomové práce souhlasím se zveřejněním své práce podle zákona č. 111/1998 Sb. o vysokých školách a o změně a doplnění dalších zákonů (zákon o vysokých školách), ve znění pozdějších právních předpisů, bez ohledu na výsledek obhajoby <sup>1)</sup>;
- beru na vědomí, že bakalářská/diplomová práce bude uložena v elektronické podobě v univerzitním informačním systému a bude dostupná k nahlédnutí;
- na moji bakalářskou/diplomovou práci se plně vztahuje zákon č. 121/2000 Sb. o právu autorském, o právech souvisejících s právem autorským a o změně některých zákonů (autorský zákon) ve znění pozdějších právních předpisů, zejm. § 35 odst. 3 <sup>2)</sup>;
- podle § 60 <sup>3)</sup> odst. 1 autorského zákona má UTB ve Zlíně právo na uzavření licenční smlouvy o užití školního díla v rozsahu § 12 odst. 4 autorského zákona;
- podle § 60 <sup>3)</sup> odst. 2 a 3 mohu užít své dílo – bakalářskou/diplomovou práci - nebo poskytnout licenci k jejímu využití jen s předchozím písemným souhlasem Univerzity Tomáše Bati ve Zlíně, která je oprávněna v takovém případě ode mne požadovat přiměřený příspěvek na úhradu nákladů, které byly Univerzitou Tomáše Bati ve Zlíně na vytvoření díla vynaloženy (až do jejich skutečné výše);
- pokud bylo k vypracování bakalářské/diplomové práce využito softwaru poskytnutého Univerzitou Tomáše Bati ve Zlíně nebo jinými subjekty pouze ke studijním a výzkumným účelům (tj. k nekomerčnímu využití), nelze výsledky bakalářské/diplomové práce využít ke komerčním účelům.

TEREZA KOVAŘOVÁ

Ve Zlíně 30. 11. 2012

.....  
Jméno, příjmení, podpis

1) zákon č. 111/1998 Sb. o vysokých školách a o změně a doplnění dalších zákonů (zákon o vysokých školách), ve znění pozdějších právních předpisů, § 47b Zveřejňování závěrečných prací:

(1) Vysoká škola nevydělečně zveřejňuje disertační, diplomové, bakalářské a rigorózní práce, u kterých proběhla obhajoba, včetně posudků oponentů a výsledku obhajoby prostřednictvím databáze kvalifikačních prací, kterou spravuje. Způsob zveřejnění stanoví vnitřní předpis vysoké školy.

(2) Disertační, diplomové, bakalářské a rigorózní práce odevzdané uchazečem k obhajobě musí být též nejméně pět pracovních dnů před konáním obhajoby zveřejněny k nahlédnutí veřejnosti v místě určeném vnitřním předpisem vysoké školy nebo není-li tak určeno, v místě pracoviště vysoké školy, kde se má konat obhajoba práce. Každý si může ze zveřejněné práce požít na své náklady výpisy, opisy nebo rozmnoženiny.

(3) Platí, že odevzdáním práce autor souhlasí se zveřejněním své práce podle tohoto zákona, bez ohledu na výsledek obhajoby.

2) zákon č. 121/2000 Sb. o právu autorském, o právech souvisejících s právem autorským a o změně některých zákonů (autorský zákon) ve znění pozdějších právních předpisů, § 35 odst. 3:

(3) Do práva autorského také nezasahuje škola nebo školské či vzdělávací zařízení, užíje-li nikoli za účelem přímého nebo nepřímého hospodářského nebo obchodního prospěchu k výuce nebo k vlastní potřebě dílo vytvořené žákem nebo studentem ke splnění školních nebo studijních povinností vyplývajících z jeho právního vztahu ke škole nebo školskému či vzdělávacímu zařízení (školní dílo).

3) zákon č. 121/2000 Sb. o právu autorském, o právech souvisejících s právem autorským a o změně některých zákonů (autorský zákon) ve znění pozdějších právních předpisů, § 60 Školní dílo:

(1) Škola nebo školské či vzdělávací zařízení mají za obvyklých podmínek právo na uzavření licenční smlouvy o užití školního díla (§ 35 odst. 3). Odpírá-li autor takového díla udělit svolení bez vážného důvodu, mohou se tyto osoby domáhat nahrazení chybějícího projevu jeho vůle u soudu. Ustanovení § 35 odst. 3 zůstává nedotčeno.

(2) Není-li sjednáno jinak, může autor školního díla své dílo užít či poskytnout jinému licenci, není-li to v rozporu s oprávněnými zájmy školy nebo školského či vzdělávacího zařízení.

(3) Škola nebo školské či vzdělávací zařízení jsou oprávněny požadovat, aby jim autor školního díla z výdělku jim dosaženého v souvislosti s užitím díla či poskytnutím licence podle odstavce 2 přiměřeně přispěl na úhradu nákladů, které na vytvoření díla vynaložily, a to podle okolností až do jejich skutečné výše; přitom se přihlídí k výši výdělku dosaženého školou nebo školským či vzdělávacím zařízením z užití školního díla podle odstavce 1.

## **ABSTRAKT**

Abstrakt česky

Nastavení komunikace mezi režisérem a hercem je jednou z nejméně popsaných a tudíž často podceňovaných oblastí filmové režie. Ve své práci shrnuji směry, jakým se režisér při komunikaci s herci může ubírat a komentuji popisované metody na konkrétních případech z režie mých vlastních filmů.

Klíčová slova:

film, režie, režisér, herectví, herec, komunikace

## **ABSTRACT**

Abstrakt ve světovém jazyce

Establishment of communication in between the director and the actor remains one of the least described area of the film directing. In my thesis I summarize the ways the director could choose for the communication with the actors and complement the described methods by concrete instances from my own films.

Keywords:

film, directing, director, acting, actor, communication

Ráda bych poděkovala všem hercům, se kterými jsem mohla pracovat, podporující rodině a Martinu Jůzovi, který mě nakopnul ke kreativní režii.

„Režisér nesmí zapomínat, že nástrojem jeho umění je ten nejkřehčí, nejpomíjivější, nejvrtolivější, nejcitlivější, nejsložitější mechanismus na světě: lidská bytost.“

B. E. Zakhava

„The director never forgets that the material of his art is the most delicate, most perishable, most temperamental, most sensitive, most complicated mechanism in the world: a human being.“

B. E. Zakhava

Prohlašuji, že odevzdaná verze bakalářské/diplomové práce a verze elektronická nahraná do IS/STAG jsou totožné.

# OBSAH

<b>ÚVOD</b> .....	<b>9</b>
<b>1 PRINCIPY HERECTVÍ</b> .....	<b>11</b>
1.1 STANISLAVSKIJ A BERTOLT BRECHT .....	12
1.2 ACTORS STUDIO .....	13
1.3 NEHEREC JAKO KLÍČ K AUTENTIČNOSTI.....	14
1.3.1 Způsob práce neherce.....	14
1.3.2 Být viděn – být souzen.....	16
<b>2 NASTAVENÍ KOMUNIKACE</b> .....	<b>18</b>
2.1 ZÁKLADNÍ PŘEDPOKLADY TVORBY .....	19
2.1.1 Svoboda volby.....	19
2.1.2 Empatie a otevřenost.....	20
2.1.3 Risk .....	20
2.2 VÝBĚR HERCE .....	21
2.3 ZKOUŠKY .....	23
2.3.1 O postavě.....	23
2.3.2 Improvizace.....	24
2.4 NATÁČENÍ .....	25
<b>3 REŽIJNÍ NÁSTROJE</b> .....	<b>27</b>
3.1 SLOVESA .....	28
3.2 FAKTA.....	28
3.3 OBRAZY .....	28
3.4 SHODNÁ SITUACE .....	29
3.5 FYZICKÁ AKCE .....	29
3.6 KLÁST PŘEKÁŽKY .....	29
<b>ZÁVĚR</b> .....	<b>31</b>
<b>SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY</b> .....	<b>32</b>



## ÚVOD

*Většina režisérů neví, jak komunikovat s herci. Raději se soustředí na kompozici, úhel kamery, světla, objektivy. Pro režiséra je mnohem jednodušší zabývat se mechanickými aspekty kamery, stejně jako pro herce zabývat se vlastní představou o roli a jejím zpracování, než konstruovat společnou tvorbu.<sup>1</sup>*

Herectví má největší podíl na realističnosti a uvěřitelnosti filmového díla. Film je sdílení pocitů skrze prožívané naaranžované situace, v nichž herec je nástroj a režisér původce myšlenky dohlížející, aby byla dodržena filozofie díla. Je nezbytné, aby oba sdíleli záměr a především si navzájem rozuměli. Porozumění je výsledkem mezilidské komunikace a komunikační dovednosti bývají považovány za samozřejmé, proto zůstává nastavení komunikace mezi režisérem a hercem jednou z nejméně popsaných a tudíž často podceňovaných oblastí filmové režie.

Vyšel nespočet knih o hereckých metodách a technikách, které mohou režisérům pomoci pochopit principy herectví a myšlení herce. Nikde se ale nenaznačuje, jak by měl režisér tyto znalosti využívat pro svou práci. Vedení herců, ztvárnění charakterů, vytváření živých a pravdivých filmových momentů, to všechno je natolik intuitivní a citlivý proces (stejně jako celá mezilidská komunikace), že se obtížně převádí do jakýchkoli pouček a postupů. A začínající režiséři ztrácí zbytky sebejistoty, když vidí, že se nemají o co konkrétního opírat. Pro práci s hercem neexistuje jediný správný přístup, přesto věřím, že je možné ukázat možný funkční směr, jakým se lze vydat. Režie je řemeslná dovednost a není třeba ji halit do mystérií. Instinkt a intuice mohou tvůrce zradit, pokud nezná základy techniky, od které se může odrazit. *Jinými slovy naučte se pravidla, abyste je mohli zapomenout.<sup>2</sup>*

---

<sup>1</sup> RAY, Nicholas. *On Directing. Sight and Sound*. 1990, Autumn, s. 240 (Most directors do not know how to communicate with actors. Instead they rely on the externals of composition, camera angles, lighting, lens. It's much easier for a director to relate to the mechanics of the camera, just as it's much easier for an actor to relate to an image of his part and himself in that part, than to relate in terms of action.)

<sup>2</sup> WESTON, Judith. *Directing Actors: Creating Memorable Performances for Film and Television*. Michigan: MWP, 1996, s. 6 (In other words learn the rules. Then forget them.)

Ve své studii shrnuji specifika filmové režie, filmového herectví a jejich propojení, obojí totiž bývá zaměňováno nebo ztotožněno s divadelními principy. Způsob práce, který přibližuji, vychází především ze zásad režisérů francouzské a české Nové vlny, kteří byli známí pro svůj intenzivní vztah s herci, a dále z myšlenek navazujících na Actors Studio.

Metodu režijně herecké spolupráce je obtížné popsat jen v obecnosti, především proto, že si každý člověk pod těmiž slovy představí pokaždé trochu jiný význam. Pro přesné pochopení teorie je zapotřebí, aby slova vyvolávala co možná nejjednodušší konotace a tím nabyla na srozumitelnosti. Proto se pokouším porovnat formulované metody se svými praktickými zkušenostmi vzešlými za rok aplikace těchto postupů a komentuji je na konkrétních případech z režie mých vlastních filmů.

Začínající režiséři, kteří navíc sami nikdy nezkusili hrát, často tápou, nevědí, co si mohou vůči hercům dovolit, co chtějí, a především pak, jakým způsobem toho dosáhnout. Tato práce si klade za cíl usnadnit jim orientaci ve vlastním řemesle, kompetencích a možnostech při vedení hereckých výkonů.

---

## 1 PRINCIPY HERECTVÍ

Kolem umění herectví se vytvořila iluze něčeho záhadného, až neuchopitelného. Každý režisér tuší, že existuje nějaká technika herecké práce, málokterý ji ale opravdu zná a z pouhého domýšlení často vznikají kladné i záporné předsudky vůči hercům. *Zábavní průmysl je ve svém postoji k hercům rozporuplný – hercům se nadbíhá stejně, jako jsou podceňováni.*<sup>3</sup> Soupeří spolu punc výjimečnosti filmových hvězd a dojem, že herec vlastně nepracuje, jen postává před kamerou a žije. Dobrý herec tak totiž skutečně působí, jeho technika je neviditelná. *Když sledujete herce a uvědomujete si u toho, že hraje, úplně ztrácíte ze zřetele postavu, kterou má ztvárňovat, a celé to ztrácí smysl.*<sup>4</sup>

Ve filmovém herectví to platí dvojnásob, Robert Bresson například ve snaze o realistické výkony tvrdil, že filmový herec nemá hrát, má před kamerou žít svůj život v rámci režisérem zadaných mantinelů. Nepracoval s profesionálními herci, dokonce obsazoval do každé role neherce jen jednou – kdyby se pak tentýž neherec objevil v jiném filmu, porušil by diváckou víru v jeho původní postavu. Bresson odmítal věrohodnost, chtěl pravdivost. Jeho odkaz je stále platný, na jeho styl práce navázali třeba R. W. Fassbinder nebo Béla Tarr.

Může to být cesta k čistému filmového herectví, ale tradice je zakořeněna především v herectví divadelním. Ve většině českých filmů hrají divadelní herci a pro chápání vstupu, které herec od režiséra potřebuje, i pro usměrňování jeho výkonu od divadelního k filmovému by měl režisér znát alespoň základní principy hereckých metod. Divadelní herectví se ve svém vývoji neustále zabývá otázkou, zda by měl herec roli ztvárnit vnějškovou imitací, tedy mimikou, gesty a intonací, nebo zda by měl situace spolu s postavou skutečně prožívat, přičemž je to spíše otázka vzájemného poměru, jedno od druhého zůstává neoddělitelné.

---

<sup>3</sup> WESTON, Judith. (pozn. 2), s. 2 (The entertainment industry is conflicted in its attitude toward actors – actors are both fawned over, and looked down upon.)

<sup>4</sup> JARMUSCH, Jim. *Rozhovory 1980-2000*. Editor Ludvig Hertzberg. Příbram: Camera obscura, 2009, s.59

Náplní herecké práce je věrohodně vystupovat jako fiktivní postava, *zobrazit lidské jednání vlastním jednáním (...) a každé lidské jednání má svou vnější i vnitřní stránku.*<sup>5</sup> Člověk nemůže řídit své vlastní pocity, protože ty vznikají v podvědomí, *na něž nelze působit přímo, protože se vymyká příkazům naší vůle.*<sup>6</sup> Herec nechává své podvědomí pracovat na základě podnětů daných režisérem, propůjčuje tedy postavě krom svého těla a hlasu i podvědomí.

## 1.1 Stanislavskij a Bertolt Brecht

Až do konce devatenáctého století se řemeslo herectví předávalo z učitele na žáka. Tento princip fungoval i na velkých hereckých školách jako pařížská Konzervatoř, neexistoval žádný ucelený spis o principech herecké tvorby.

Jako vše ostatní i herectví podléhá módě. Na přelomu devatenáctého a dvacátého století se v divadelních hereckých trendech začal vůči dřívějšímu teatrálnímu projevu prosazovat realismus. Po Evropě se ozývaly hlasy revoltující proti umělosti a prázdnotě výkonů tehdejších herců a Stanislavskij byl mezi nimi. Začínal jako amatér a bojoval za pravdivost divadla. V souvislosti s tím se ponořil do studia základních stavebních kamenů herectví a ve své Metodě jako první definoval nikoli herecké styly jako výsledek práce, ale průběh herecké tvorby vnímaný jako proces. *Hledal přirozený přístup k tvůrčím podnětům uvnitř člověka. (...) Zkoumal spoje mezi fyzickým a psychickým a vyznačil cestu od dostupného k méně dostupnému, od vědomého k podvědomému.*<sup>7</sup> Demytizoval herectví a dokázal, že jde o řemeslo opřené o technický základ. Přitom vlastně jen zformuloval vlastní herecké, režijní a učitelské zkušenosti z moskevského divadla MCHAT. Následovatelé Stanislavského jako byli Michail Čechov nebo Richard Boleslavsky na Metodu navázali a dále ji rozpracovali v souvislosti s aktuálními trendy v herectví.

Reakcí na nový systém herecké práce bylo v první polovině 20. století Epické divadlo Bertolta Brechta. Epické divadlo jako žánr již existovalo, Brecht jen sjednotil jeho pro-

---

<sup>5</sup> LUKAVSKÝ, Radovan. *Stanislavského metora herecké práce*. Praha: SPN, 1978, s. 11

<sup>6</sup> Tamtéž, s. 11

<sup>7</sup> Tamtéž, s. 9

středky a navázal na ně se svými myšlenkami. Podle jeho teorie tehdejší divadlo manipulovalo diváka, vtažením do děje mu vnukávalo vlastní myšlenky a nenechalo jej přemýšlet sám za sebe. Brecht dával důraz na zcizení, divák by si měl po celou dobu uvědomovat, že divadlo není realita a vědomě konfrontovat své názory s iluzí předváděnou na jevišti. Když chceme racionalizovat divákovo vnímání a snížit jím prožívanou emoci, musíme narušit jeho vnímací procesy, jít proti očekávání, ironizovat. Aplikováno na filmové herectví by mohla tatáž teorie znamenat oprostění se od emocí a znázornění postavy jen pomocí vnějších výrazových prostředků.

Tuto metodu jsem si vyzkoušela v krátkém experimentálním filmu, kdy jsem hercům přímo při natáčení předčítala mimické povely bez jakýchkoli souvislostí. Výsledek je působivý, divák si v gestech emoce skutečně domýšlí, ale nedokáže si představit, že by tento princip fungoval v klasickém dějovém filmu, aniž by byl zkombinovaný s metodou pracující s podtexty scén a charakteru postav.

## 1.2 Actors Studio

Díky Boleslavskému a Ouspenskayovi pronikl ve dvacátých letech dvacátého století vliv Stanislavského systému také do Ameriky. První američtí herci řídící se Metodou – Lee Strasberg, Cheryl Crawfordová a Harold Clurman – dali vzniknout Group Theatre, nejpokrokovějšímu hnutí americké divadelní scény třicátých let, které silně ovlivnilo také filmové herectví té doby. Na základě myšlenek Group Theatre založili Cheryl Crawfordová spolu s Eliou Kazanem v roce 1947 tzv. Actors Studio, jehož členové se dvakrát týdně scházeli, aby si navzájem předváděli scénky, improvizovali, diskutovali a hodnotili se. Actors Studio je vnímáno především jako škola zaměřená na filmové prostředky herectví, přestože stálá část jeho ansámblu hrála hlavně v divadlech.

Z Actors Studia vzešli herci jako James Dean, Marlon Brando, Antony Quinn, Al Pacino, Dustin Hoffman nebo i Marilyn Monroe, pomáhalo utvářet také filmové režiséry jako byl Nicholas Ray (který tvrdil, že pokud si režisér nikdy nevyzkoušel být hercem, je hlupák). Zásadami Actors Studia se dodnes řídí většina režisérů a čerpají z něj světové školy filmového herectví.

### 1.3 Neherc jako klíč k autentičnosti

Současné výrazové prostředky filmového herectví neustále hledají cestu k absolutní přirozenosti a realismu. Herec se toho snaží docílit obeznámením se s postavou, dostatečnou přípravou a technikou. Ovládá nuance v dikci, mimice i gestikulaci postavy, osvojí si postavu se vším, co jí náleží. Při práci neherce se klade mnohem větší důraz na živelnost, spontánnost. Neherci neboli „naturšćici“ se objevili už v sovětském němém filmu, kouzlo jejich projevu pak využívaly filmy italského neorealismu a pozdější nové vlny. Význam neherce pro českou kinematografii ukázal Miloš Forman.

*Se zkušenými herci, s lidmi, kteří mají zažitě metodické herectví nebo určité techniky Stanislavského, se mi špatně pracuje, protože (...) někdy odmítají přistoupit na jiné metody a já si myslím, že každý herec, každý režisér a každý film je jiný, takže je jiný i styl hraní, (...) podle mě se nedá obecně naučit, jak správně hrát.*<sup>8</sup>

Myslím si, že to není ani tak otázka herce nebo neherce, jako výběru konkrétního člověka a nastavení spolupráce s ním. I profesionální herec by měl být ochotný přizpůsobit své metody režisérovi a filmu. Do svého filmu jsem obsadila slečnu, která nikdy před kamerou nestála, vedle profesionálního herce. Slečně jsem vštípila metody jako první režisér v jejím životě a ona je tedy vzala své. Nadcházející spolupráce byla mnohem bezprostřednější, slečna už sama věděla, co a jakým způsobem budu požadovat. Profesionální herec si nejprve musel zvyknout na jiný způsob práce, jednak odlišný od divadelní praxe a jednak vyhovující tomuto konkrétnímu filmu, ale když jsme si k sobě ve vzájemné komunikaci našli cestu, spolupráce fungovala podobně.

#### 1.3.1 Způsob práce neherce

Vystupování neherce je vlastně na půl cesty mezi profesionálním herectvím a dokumentem, což je třeba mít na paměti při nastavení komunikace mezi režisérem a nehercem. Neherc reaguje na podněty a stylizuje se do situací ne jako fiktivní postava, ale jako on sám, přičemž ale nepředstavuje reálně sám sebe jako protagonista dokumentu. *V podstatě jsou dva typy neherců. Jedni, kteří dokáží být jen sami sebou, (...), a druzí, kteří doká-*

---

<sup>8</sup> JARMUSCH, Jim, (pozn. 4), s.59

žou 'hrát', ale musí být alespoň o jedno poschodí inteligentnější než postava, kterou hrají. (...) Oni vlastně nehrají sami sebe, ale parodují, i když smrtelně vážně. Mají strop určený vlastní inteligencí, zatímco herci dovedou žít duševně roli nad své poměry.<sup>9</sup>

Jim Jarmusch, který na osobitosti neherců založil své první filmy, k tomu dodává: *Rozhodně nehráli jen podle sebe. Pracoval jsem s každým hercem zvlášť, (...) Zjistili jsme, které části jejich osobnosti se shodují s osobností dané postavy a které ne, a pak jsme se při tvorbě té postavy snažili dosáhnout určité rovnováhy.*<sup>10</sup> Pro neherce je těžší měnit své prožívání a chování podle potřeby postavy, nemá k tomu technické znalosti ani cvik, jako mají herci. Neherce vystupuje za postavu, která žije ve stejném prostředí, má stejné reakce a částečně i charakter jako on sám. S tím musí režisér počítat už při výběru vhodného typu neherce, případně při psaní postavy, je-li psaná neherci na tělo.

Aby mohl režisér obsadit neherce do jemu odpovídající role, je zapotřebí jej znát, vědět, jak se chová v různých situacích, jakým způsobem na co reaguje, a z toho pak vycházet při režijním vedení. *Neherce totiž nemohu při natáčení ničemu naučit, důležité je naučit se ho. (...) Od neherce mohu očekávat jen to, že mi přinese svou osobnost - tak jak si ji představuju pro daný úkol. To je ohromná věc, to žádný herec nemůže. Anebo jen jednou.*<sup>11</sup> Jakmile režisér neherce pozná, může upravit filmové situace podle nehercových vlastních zkušeností, podřizuje repliky jeho vlastní slovní zásobě. Je na režisérovi, jestli vytvoří doslovný text nebo neherce nechá volit slova obsahem a smyslem odpovídající scénáři. Jim Jarmusch tvrdí: *...šlo jen o to, aby se zachoval smysl, ale bylo mi jedno, jakými slovy nebo jakým způsobem to řeknou.*<sup>12</sup> Petr Zelenka naopak svým nehercům vždy dává konkrétní věty, protože mnohdy nejsou dostatečně pohotoví k vlastní okamžité formulaci, která by odpovídala záměrům scény.

---

<sup>9</sup> Miloš Forman in: JANOUŠEK, Jiří (ed.): 3 1/2 podruhé. Praha, Orbis 1964, s.86

<sup>10</sup> JARMUSCH (pozn. 4), s. 58

<sup>11</sup> Miloš Forman in: KOPANĚVOVÁ, Galina (ed.): "Více důvěry mládeži. Hovoříme s Milošem Formanem". Film a doba, 9, 1963, č.8, s.426

<sup>12</sup> JARMUSCH (pozn. 4), s. 59

Při vlastní práci jsem kombinovala obojí, vždy záleželo na individuálních schopnostech každého z neherců. V obou případech je v rámci věrohodnosti výkonu dobré neustále nutit neherce přemýšlet nad tím, co říká, nenechat jej jen automaticky opakovat naučená slova. Vycházela jsem ze znalosti lidí, se kterými jsem pracovala. Ve scénáři byl napsán průběh herecké zkoušky, ve které režisér zkouší polibek dvou hlavních postav svého filmu, přičemž je tajně zamilován do herečky. Dva neherci, kteří jsou ve skutečnosti v partnerském vztahu, hráli pár, který se k sobě teprve musí dostat. Neherce v postavě režiséra měl za úkol vést hereckou zkoušku, kde jeho přítelkyně v postavě herečky sehrávala scénu s líbáním. V neherci-režisérovi se tak bil můj požadavek splnit zadání situace a vlastní nechuť vidět svou slečnu líbat se s cizím mužem. Tento vnitřní boj korespondoval s postavou režiséra. Pro neherce v roli herečky jsem tuto situaci upravila zvlášť a jiným způsobem, když jsem jí dopředu neprozradila děj scény a do role herce, se kterým má polibek zkoušet, obsadila kluka, se kterým má v reálném životě otevřený konflikt. Výsledek tvořil zvláštní, pravdivé pnutí.

Na principech neherce může fungovat i profesionální herec, režisér si jen musí pohlídat možné sklony utíkat od vlastních přirozených reakcí k manýrismu herectví. Miloš Forman tento problém řešil tak, že ve svých filmech spojil působení herců i neherců, přičemž se obě strany navzájem ovlivňovaly a Forman jen hlídal, aby toto ovlivnění bylo pozitivním směrem a ne v hereckých zlozvycích. *Menšík, profesionál na vysoké úrovni, navíc populární komik se všeobecně známou image, byl nucen v zájmu souhry s naturščiky - "sebeaparodisty" - ztlumit komediální stylizaci, takříkajíc na ni zapomenout.*<sup>13</sup>

### 1.3.2 Být viděn – být souzen

Přirozené jednání před kamerou je vždy ochromeno pocitem „jsem viděn – jsem souzen“, což je těžké překonat i pro herce, který je na to při své práci zvyklý. Neherce je v horším postavení, není zvyklý být sledován a ke všemu ztvárňuje sám sebe, nemůže se tak úplně schovat za postavu. Pocit být sledován kamerou svazuje a je to právě režisér, kdo musí přimět neherce zapomenout, že je natáčen, uniknout své vlastní pozornosti. *Neherce je před kamerou obnažený a ohrožený, neboť de facto je sám sebou, i když v předepsaných*

---

<sup>13</sup> PŘÁDNÁ, Stanislava. *Miloš Forman: filmař mezi dvěma kontinenty*. Brno: Host, 2009, s.193



*situacích a slovních partech. Pro režiséra to na jedné straně znamenalo neobyčejně tvůrčí možnosti a zároveň dilema: jak a kdy zasáhnout, aby jej uchránil případné indiskrece.<sup>14</sup>* Miloš Forman byl několikrát nařčen z netaktního předvádění lidí pro účely filmu, z jejich ztrapňování před kamerou. Neherec, jakkoli souhlasí se svým vystupováním ve filmu, nezná filmové prostředky a jejich působení na diváka, neví, jak bude v sestříhaném výsledku vypadat. Musí tady zasáhnout důvěra v režiséra. Na něm spočívá morální dilema hlídat zároveň to, aby se neherec nebál kamery a nijak se před ní nestylizoval a neskrýval, a zároveň, aby takto otevřený člověk bez sebekontroly nezašel až za hranici toho, co svolil ze své vlastní osobnosti ukázat. Výše zmíněný příklad s neherci v mém filmu fungoval, dokud jsem hlídala meze dané každým z aktérů. Oni sami si je po pár zkušenostech hlídat přestali, věřili, že je nedovolím překročit. Přestože k polibku v námi zkoušené situaci nakonec nedošlo, jeho hrozba v atmosféře scény zůstala.

---

<sup>14</sup> PŘÁDNÁ, Stanislava, (pozn. 13), s. 207

## 2 NASTAVENÍ KOMUNIKACE

Komunikace mezi režisérem a hercem vychází ze základního vzorce, kde režisér je pozorovatelem a herec pozorovaným, přičemž režisér zastává úlohu diváka i tvůrce hrané situace. Sleduje, jak herci hrají a zároveň co je přimělo tak hrát. Vzájemná spolupráce funguje, dokud herec akceptuje fakt, že je sledován bez možnosti vidět sám sebe, a věří vstupům, které dostane ze strany pozorovatele. Opakuje se tady princip být sledován – být souzen, herec se stává nechráněným a může mít tendence kontrolovat, zda je dostatečně skleslý, svůdný, překvapený, atd. Je to ale právě režisér, kdo mu musí potvrdit, zda odvedl svou práci dobře nebo ne. Pokud na to herec nepřistoupí a hlídá svůj výkon, pak sám sebe i režisér a soustředí se na práci někoho jiného spíše než na žití v situaci režisérem nastavené. V divadelní praxi se režisér účastní zkoušek, premiéry a pak se možná sem tam přijde podívat na reprízu, herci jsou tedy zvyklí po premiéře převzít část jeho úkolů, hlídají své výkony a upravují je podle reakcí diváků. Při natáčení by měl režisér zvládnout herce toto odnaučit, u filmu chybí možnost posoudit bezprostřední reakci diváka, divákem zůstává režisér a herci se tak mohou soustředit se jen na situaci, kterou prožívají.

Dá se tedy říct, že vztah režiséra a herce vychází ze vzájemné důvěry. Režisér zůstává jediným člověkem, který vnímá vznikající dílo komplexně v rámci všech výrazových prostředků filmu, a povinností herce zůstává podřídit se jeho požadavkům. Když ale herec nevěří režisérově zpětné vazbě, začíná být opatrný, kontroluje se a jeho projev je rozpačitý. Nemůže pracovat, dokud si myslí, že režisér sám nerozumí dobře scénáři a že by jeho pokyny zhoršily herecký výkon. Film se většinou nenatáčí chronologicky a herec často netuší, ve které jeho části se právě nachází, co v ději předcházelo a co bude následovat. Je pro něj náročné vytvářet něco, co nevidí jako celek. Jean Paul Belmondo komentoval Godardovy režijní záměry ve filmu *U konce s dechem* jako: *Točím s jedním šilencem, nedal mi žádný scénář. (...) Točíme cokoliv, jenom tak chodím dovnitř a ven.*<sup>15</sup>

V nadcházející spolupráci je důležité, aby režisér stanovil její pravidla, objasnil svůj režijní přístup, nastínil způsob své práce a očekávané vstupy ze strany herců. Všechny tyto

---

<sup>15</sup> Zdroj: Jean-Paul Belmondo: frajer s jiskrou i v osmdesáti letech. *Xman.idnes.cz* [online].[cit. 2013-05-12].Dostupné z: [http://xman.idnes.cz/jean-paul-belmondo-038-/xman-styl.aspx?c=A130415\\_123231\\_xman-styl\\_fro](http://xman.idnes.cz/jean-paul-belmondo-038-/xman-styl.aspx?c=A130415_123231_xman-styl_fro)

aspekty vyjdou najevo i později během spolupráce, čím dřív ale herec s režisérem objeví stanoviska toho druhého, tím snáz se jim bude vzájemně komunikovat.

## 2.1 Základní předpoklady tvorby

### 2.1.1 Svoboda volby

*Režijně-herecká spolupráce je dialog. Dialog respektuje partnerovu svobodu.*<sup>16</sup> Pro herectví jako pro každou jinou kreativní profesi je stěžejní určitá volnost. Tvořit z povinnosti nefunguje. Režisér by měl dát hercům možnost vlastní volby, nepotlačovat v nich představivost. Herec mluví, protože chce něco říct, pohybuje se, protože má kam jít, a ne protože je to ve scénáři, řekl mu to režisér, nebo protože je na řadě se svou větou. Scénář není dogma a stejně tak by jím neměla být ani režisérova představa. Film je proces vznikající skupinovou prací, každý člen týmu se podílí na výsledku a ten tak nikdy nemůže přesně odpovídat původní představě režiséra. Ortodoxní dodržování představy jednotlivce vylučuje jakýkoli tvůrčí vstup spolupracujících lidí, odmítá podíl náhody. Přitom náhoda je občas projev autenticity, který režiséra vytrhne z jeho idealizované iluzi o výsledku. Chyby je zapotřebí ocenit a využít. Strach udělat chybu je svazující. Režisér nemusí neústupně trvat na svém, aby si zachoval vážnost v očích ostatních. *Autorita se nejúčinněji udrží schopností podnítit představivost a vzájemný zájem zúčastněných.*<sup>17</sup> Svoboda a možnost dělat chyby ale neznamená dělat kompromisy. Výroba filmu je spolupráce a syntéza nápadů různých lidí, mezi nimiž režisér je ten, kdo hlídá dodržení původní filozofie díla. Kompromis je spokojení se s nižší úrovní toho, co jsme chtěli.

Herec v mých filmech jsem nabádala, ať mluví, až když budou opravdu muset promluvit, a ať přeruší scénu, kdykoli jim její faktory připadají nevěrohodné. Nechtěla jsem, aby si připadali uvěznění a omezení ve svých možnostech. Herci by měli vnímat vlastní podněty a smysl pro načasování. Snažím se hercům vždy dovolit nedodržet přesně text, přeréknout se. Jsme vždy domluveni dohrávat situaci až do momentu mého stopnutí. Při

---

<sup>16</sup> KREJČA, Otomar. *Divadlo jsou herci*. Praha: AMU, 2011, s. 53

<sup>17</sup> RAY, Nicholas, (pozn. 1), s. 245 (Authority generally is most effectively maintained by your ability to stimulate the imaginations and mutual interests of the people involved.)

natáčení výstupu z vlaku v jednom z mých filmů zapískal průvodčí na odjezd dřív, než stihla herečka vystoupit. Vyskočila tedy v panice ven, aby neodjela s vlakem. Nestopla jsem záběr, a protože jsme byly domluveny, pokračovala v akci. Výsledný záběr působí mezi ostatními jako jediný skutečný.

### 2.1.2 Empatie a otevřenost

Schopnost naslouchat druhým zůstává důležitou podmínkou jak režie tak herectví, ať už se režisér s hercem znají delší dobu nebo spolu pracují poprvé. Respektovat lidi, uvědomovat si jejich pocity a podle toho volit vlastní reakce, to je vzorec, který usnadňuje spolupráci v každé profesi. Pokud režisér dokáže hájit své postoje a zároveň zohledňovat rozpoložení svých herců, bude pro něj snazší pomoci jejich výkonům.

S vyjádřením pocitů má spousta lidí potíže. Pro práci s herci, která staví na emoční inteligenci, se to stává stěžejním. Při procesu tvorby herec odkrývá své životní zkušenosti, svou osobnost, přičemž si nikdy není jist, jestli je jeho snaha po směru zamýšleném režisérem. Neví, jak působí, bojí se reakce diváka (v zastoupení osobou režiséra), neví, jestli je v souladu s náladou natáčené části příběhu (film málokdy vzniká chronologicky).

V rámci společné přípravy konkrétní scény jsem hercům vždy prozradila vlastní životní zkušenost analogickou k hrané situaci. Chtěla jsem přiblížit náladu i vyznění situace v kontextu celého filmu a zároveň herce ujistit, že se nebojím obnažit, stejně jako to žádám po nich. Často pomohlo vzájemně konfrontovat své prožitky a budovat z nich filmovou situaci. Společné zkoušky jsem se snažila stavět jako syntézu našich nápadů.

### 2.1.3 Risk

Chtějí-li režisér s hercem dosáhnout působivého výsledku, nesmí mít strach. Herci se často bojí, že pokazí situaci svým kolegům, že pokazí drahý záběr režisérovi, bojí se riskovat chybu a raději jsou opatrní. Takový výkon je pak poloviční, herec působí zdrženlivě v situacích, kam to nepatří. Je opět na režisérovi, aby si tohoto všiml, risk je hnací silou, která souvisí s výše zmíněným svolením chybovat.

Režiséři se zase často bojí po hercích (zvláště pak mladí režiséři po zkušenějších hercích) chtít příliš, jako by je každým svým pokynem obtěžovali. To vede až k obavě poznámkovat hereckou akci, vysvětlit změny, říct: „Teď ti nevěřím,“ ve strachu z urážky. Ale herec potřebuje slyšet průběžné připomínky, i kdyby měly být negativní. Jak již bylo řeče-

no, herec, který nemá od režiséra zpětnou vazbu, přestává důvěřovat jeho schopnostem a kontroluje své herectví sám.

Velký původce strachu je ve snaze pojistit si, abych měl vždycky vše pod kontrolou. Nátlak pracovat správně nutí jak herce tak režiséra dávat na odiv, že umí hrát nebo režirovat, místo aby se soustředili na kreativní svobodnou volbu. Není možné spokojit se s jistotou. Jistota je průměrná a k tvorbě je zapotřebí riskovat, překvapovat.

## 2.2 Výběr herce

Filmová postava je vytvářena hercem stejně jako režisérem. I když herec neztvárňuje sám sebe, je mu postava podobná, přizpůsobuje se jeho osobnosti stejně jako on jí. *Truffaut sám potvrzuje, že jeho koncepce postavy Antoina Doinela se výrazně proměňovala (...) tím, jak postupně poznával osobnost Jeana-Pierra Léauda. (...) V původním Truffautově pojetí byl Doinel mnohem tišší a uzavřenější než postava, která se nakonec vynořila. (...) Toto napětí mezi samotářským, objektivním a jednotvárným portrétem, jak jej pojímal Truffaut, a drzou, svěží a zvláště agresivní osobností Léaudovou, dodalo životnost a rozměr Doinelově postavě...*<sup>18</sup> Režisér tak stojí sám proti sobě, trvá-li na jediném správném řešení.

Před obsazením herce (ale i neherce) do role by měl režisér vyzkoušet jeho schopnost reagovat na hereckého partnera, uvažování nad postavou a situacemi. Ideální je k tomu casting s vybranými typy na budoucí herecké obsazení nebo čtené zkoušky s variantami hereckého ansámblu. Průběh těchto akcí je individuální, při vlastní práci jsem většinou vycházela z informací psaných přímo režiséry a herci.

*Osobně upřednostňuji při castingu roli procházet se s hercem kolem bloku, zjistit, kdo vlastně je, odkud je, co v životě opravdu chce, jaké jsou jeho zájmy, spíš, než nechat ho improvizovat situace nebo číst scénář. Herec umí budit dobrý dojem, ale dokud neprojeví*

---

<sup>18</sup> MONACO, James. *Nová vlna: Truffaut, Godard, Chabrol, Rohmer, Rivette*. Praha: AMU, 2001, s. 30-36

*vůči projektu pochopení založené na vlastních emocích, čekají jak herce tak režiséra problémy.<sup>19</sup>*

Při hledání správných představitelů jsem se setkala s každým hercem zvlášť a ptala se na jeho vnímání scénáře a postavy. Zkoušela jsem tak, jestli může přispět k výsledku vlastní kreativitou. Stejně tak při zkouškách, kdykoli hrozilo sklouznutí k určitému automatismu, ptala jsem se herců na detaily spojené se situací: „Sladí tvá postava kafe? Stele po ránu postel? Zpívá si ve sprše?“ V každé chvíli jsem ale musela vědět, co chci nebo která varianta je pro příběh nejlepší, někteří herci si stejným způsobem zkouší uvažování režiséra a neustálé otázky mohou vyvolat dojem nepřipravenosti.

Abych si potvrdila správnost výběru herců, pozvala jsem je na společné setkání (vždy dvojice, které spolu ve scénáři vystupují nejčastěji) za účelem pročtení scénáře a vyzkoušení jeho variací a improvizací. Nerada říkám casting, působí na mě jako soutěž, kde musí každý spíš demonstrovat své herectví, než se soustředit na tvorbu. Nechávám herce přečíst scénu poprvé bez režijních pokynů a poté ji opakovat pokaždé v jiných souvislostech bez ohledu na kontext scénáře. Je pro mě důležité vidět hercovu bezprostřednost, vnímání hereckého partnera a ne vět ve scénáři. I kdyby mělo jít o milostnou scénu, nechám herce se týmiž větami pohádat. Pomáhá také říci okolnosti situace jen jednomu z herců, druhému pak nezbývá než soustředit se místo sebe na svůj protějšek. Při castingu, kde je pouze jeden herec, může pozici vedoucí postavy zastat asistent režie.

Těmito setkáními a zkouškami je možné včas zjistit, jestli se herci hodí nejenom do vybraných rolí, ale také k sobě navzájem. Jestli jejich vztahy souhlasí s režijní představou vztahů mezi postavami. Čím déle se režisér s herci zná, tím snazší je pro obě strany tato část společné práce a tím hlouběji se dá v podobném castingovém průzkumu dojít. V podmínkách současné filmové produkce je čím dál těžší získat dostatek času, ten je ale

---

<sup>19</sup> RAY, Nicholas, (pozn. 1), s. 242 (My personal preference in casting a part is to walk around the block with an actor, find out who he is, where he's from, what he really wants as a person, what his interests are, rather than have him do an improvisation to a scene or read from a script. An actor may make a very good impression, but unless he can project an understanding which has some emotional basis to it, both the director and the actor are going to be in trouble.)

k některým přípravám a zjištěním nezbytný. Vždy existuje možnost volby, jestli obětovat prostředky nebo výsledek.

## 2.3 Zkoušky

Jediná tvůrčí možnost je chápat zkoušení jako proces. Zkouška není ucelený výkon, jejím cílem není dokonalý hotový výsledek, ale hledání cesty k němu. Režisér má díky ní možnost vyzkoušet si různé režijní nástroje a způsob práce, který by mohl fungovat při natáčení. Zkoušení filmových scén stojí na jiných principech než těch divadelních, kdy je celek od základu vystavěn postupným nácvikem. Film oproti divadlu zachycuje kouzlo okamžiku a lpět na hotové situaci jako výsledku zkoušení se nevyplatí také z hlediska určité neopakovatelnosti prožité chvíle. *Každá událost, každý moment v životě, jakmile skončí, nedá se vrátit. Pokud se herec ve filmu snaží znovu zopakovat totéž, bude z jeho výkonu cítit námaha a kontrola.*<sup>20</sup>

Čas potřebný k nazkoušení scény se liší s každým režisérem i hercem. Pokud už režisér zná své herce a ví, jaký styl práce zvolit, může zkoušet klidně až na place. V tom případě je třeba počítat s možností, že bude štáb čekat, než se dozkouší. Stále platí, že by se nemělo jít točit, dokud spolu režisér a herci neprozkoumají alternativy, které scénář, situace a prostor mizanscény nabízí.

### 2.3.1 O postavě

Aby se herec propojil s postavou, potřebuje vědět, jaké má potřeby a cíle, co dělá k jejich dosažení a co očekává od ostatních postav. Tyto informace pomáhají utvářet nejen její charakter, ale také základní vztahy s ostatními. Každá postava má jeden cíl a záměr hlavní pro celý film a vedle něj samozřejmě také řadu menších zvlášť pro každou ze situací. V ději filmu nemusí k naplnění těchto cílů vůbec dojít, důležitější zůstává je mít. Přitom herci nestačí je všechny jen znát, umět vyjmenovat. *Postava neožije, dokud herec nepřejde od otázek: „Co bych dělal, kdybych byl v této situaci já?“ a „Co bych chtěl?“ k vědomí:*

---

<sup>20</sup> WESTON, Judith, (pozn. 2), s. 72 (Every event, every moment in life, once it passes, is over. If the actor tries to "re-perform" she will only be straining, controlling - aiming.)

*„Chci toto.“ Režisér mu musí jen pomoci tuto odpověď najít v problémech jemu vlastních, nikoli příkazy nebo konstatováním: „Tohle jsi a tohle chceš.“<sup>21</sup>*

Věřohodnosti hercova výstupu může ublížit rozsudek nad postavou. Pokud není na její straně herec, pak kdo? Režisér vytváří postavu jako živého člověka, umísťuje ji do situace a nechává ji rozhodovat se a chtít něco. A stejně jako se žádný člověk nenarodí zlý, neexistuje kladná a záporná postava. Zlé mohou být její činy. Jakmile postavu označíme jako jednostranné pozitivní nebo negativní, stává se z ní karikatura, herec nebude mít důvod ji mít rád a co hůř, stane se předvídatelnou pro diváka. Nechme diváka samotného rozhodnout, kdo je silný, slabý, ctižádostivý, líný, atd.

Judith Weston přirovnává vysvětlování psychologie postavy k novoročnímu předsevzetí typu: „Budu vlídnější ke svému okolí,“ nebo „Omezím svou lenost.“ Toto jsou neuchopitelné požadavky na vlastní charakter. Předsevzetí by mohlo fungovat, kdyby bylo formulováno jako: „Budu častěji děkovat“ a „Vždycky půjdu po schodech místo výtahu.“ Ve výsledku bude takový člověk vnímán jako vlídnější a aktivnější. Jsou to naše činy, které determinují, kdo jsme.

### 2.3.2 Improvizace

Existuje spousta příležitostí pro použití improvizace jako pomůcky při zkoušení i při samotném natáčení. Je to jeden z triků, které může mít režisér v zásobě pro případ nouze. Improvizace pomáhá nastavit náladu a rozpoložení herců. Za každou vyřčenou replikou je nějaký skrytý význam a herci si často sami od sebe improvizují situaci se zástupnými větami oproštěnými od veškerých konvencí a odtajňující jen čistý podtext. Pro některé scény je ale mnohem užitečnější, když herci navzájem podtexty svých vět neznají a uchovávají si před sebou určité tajemství, které postupně v průběhu natáčení odkrývají. Jejich reakcím to dodá na bezprostřednosti, v životě přece nikdy neznáte podtexty slov ostatních lidí.

---

<sup>21</sup> RAY, Nicholas, (pozn. 1), s. 242 (A character cannot come alive until the actor makes the transition from, 'If I were he, what would I want? What would I do?' to 'I want this.' The director must help the actor find the thing he wants in his own terms - not by dictating it to him, or by saying, 'This is who you are and this is what you want.')



Patříčná nálada se dá navodit i improvizací na téma analogické k situaci ve filmu, tajemství původní scény pak zůstane skryto. Když jsem potřebovala nazkoušet scénu, kdy je herečka otrávená z dotěrného herce, nechala jsem jej v improvizaci s podobnými okolnostmi dotírat a mámit z ní intimní informace tak dlouho, dokud to pro ni nepřestala být vtipná hra a on ji nezačal skutečně rozčilovat.

V momentě, kdy se herci příliš soustředí na vlastní výkon a přestávají vnímat jeden druhého, je dobré vyzkoušet scénu mlčky. Herci se nemohou spolehnout na dané dialogy a prostě čekat, až budou se svou replikou na řadě, a musí přesunout soustředění na svůj protějšek, aby ani jednomu neunikla nuance ve výrazu a postoji toho druhého.

Další možností jak navodit náladu je improvizace situací, které mohly předcházet natáčené scéně. Při natáčení jsem často nechala improvizovat pár minut situace před momentem, kdy začínala ve scénáři. Pomohlo to odpoutat hercovu pozornost od kamery a vyřešilo problém první repliky. První vyřčená věta, pokud na nic nenavazuje, totiž nemůže vyznít pravdivě. Obrovskou nevýhodou filmu je navíc nemožnost točit delší dějový úsek, který by pomohl udržet hercovu pozornost v situaci. Při natáčení hlídá režisér návaznost nálady tam, kde se v divadle přirozeně posouvá a mění sama, protože ji herci průběžně vnímají. Snažím se proto natáčet co nejdélší část, vždy vícekrát se změnou úhlu kamery. Hrozí tím sice dřívější opotřebování situace a sklouznutí k určitému automatismu, ale natáčení každé věty zvlášť nemůže nikdy náladou navazovat tak přesně jako vkuse sehraná scéna. Variantou je snímání z více kamer, kdy všechny zachytí jedno rozpoložení celé scény, a to pak již není třeba znovu navozovat. Na tento způsob natáčení ale nejsou vždy prostředky. Více kamer jsem používala u scén s neherci, kdy předem neznali hranou situaci a pro mě bylo důležité zachytit souhru nálady a neopakovatelný moment překvapení. Ve střížně jsme pak nepoužívali záběry ze všech kamer simultánně v reálném čase, ale vybírali si nejsilnější okamžiky ve výrazech každého z neherců.

## 2.4 Natáčení

Jakmile se jednou rozjede kamera, slovo „akce“ uvede znovu do chodu onen pocit „být viděn – být souzen“ nebo snahu zahrát to správně, a dost často se zhroutlí veškeré jistoty, kterých herci zdánlivě nabyli při zkoušení. Tady je dobré zopakovat hercům, že si můžou dovolit chybu, že snaha hrát „správně“ vlastně vylučuje risk, náhodu, překvapení a tím i pozitivní napětí. Nalezením správného řešení scény navíc práce nekončí. Každý záběr

se natáčí vícekrát, ať už z důvodů doladění drobností nebo potřeby mít situaci natočenou z více úhlů. Režisérova úloha je udržovat při opakování záběrů nejen stejnou náladu scény, ale také neustálou čerstvost. Každá scéna, situace, replika se opotřebuje, pokud se naučí a beze změny opakuje.

Chtít po hercích znovu zopakovat totéž, to vede k pouhému napodobování už jednou prožitého momentu. Po každém opakovaném záběru by se měl režisér jasně a upřímně vyjádřit k sehrané situaci. Pokud má být něco změněno, zmíní režisér konkrétní věci, obeznámí herce, kdyby byl problém nepovedeného záběru na straně štábu, a pokud nemá přípomínky, není důvod cokoli opakovat. Zároveň je užitečné sledovat rozpoložení herců a předejít možné únavě. Režisér, který se nesoustředí jen na výsledek, ale i na průběh, který pozná, kdy je třeba vyhlásit pauzu, kdy je třeba vzít si kterého herce bokem, byť jen, aby se domluvili na překvapení vůči druhému herci, takový režisér pak nemusí hledat východiska ze spousty beznadějných situací.

Režisérova schopnost zamlčet je stejně důležitá jako schopnost sdílet informace a to platí nejen pro uchování tajemství mezi herci. Jean-Luc Godard vymýšlel scény U konce s dechem vždy večer před natáčením. Na place pak hercům a štábu vysvětlil přesný pohyb po místnosti, a protože natáčel beze zvuku, začal natáčet a předříkával Jean Sebergové a Jeanu-Paulu Belmondovi jejich repliky přímo v průběhu záběru. Šlo mu právě o *pohled, který umožňuje všechno říct a všechno popřít, protože je náhodný*.<sup>22</sup> V rámci udržení čerstvosti a autenticity nechal Belmonda utíkat bez placení z reálného baru, aniž by měl cokoli domluvené. Herec, který toho ví příliš, ztrácí jeden z důvodů k soustředění, nemusí překonávat žádné překážky.

---

<sup>22</sup> GODARD, Jean-Luc. GODARD, Jean-Luc. *Texty a rozhovory*. Jihlava: JSAF, 2005

### 3 REŽIJNÍ NÁSTROJE

Režisér si všímá všech prvků, které společně tvoří zajímavý okamžik, snaží se je zapamatovat a později znovu vyvolat ve filmu. Účel všech režisérových slov mířených k herci na place vnímám jako navození atmosféry a vyvolání pocitů, stejně jako vyvolávají pocity nepřímým pojmenováním básnické tropy. Režisér je trošku jako vypravěč sdílející tentýž obsah pokaždé trošku jinak, podle toho, komu vypráví. Přizpůsobuje své sdělovací prostředky posluchači – herci. Tentýž vtip může jednoho člověka pobavit a druhého urazit. Což platí i pro filmové postavy. *Potřebujete najít slovník společný s každým členem hereckého ansámblu. Musíte perfektně ovládat asi tak osm až deset jazyků, do nichž překládáte vlastní myšlenky.*<sup>23</sup>

Vlastně jde o to ovlivnit člověka a přimět jej chvíli žít mnou uspořádaný život. Prostředky k tomu zvolené by se často daly označit za manipulační a nabízí se pocit vědět víc, ovládat druhého. Mně osobně trvalo dlouho překonat blok „režisér – manipulátor“. Není možné fungovat lidem za zády a vytvořit upřímný výsledek, ale v momentě, kdy režisér v rámci nastavení komunikace nechá herci svobodu vlastní volby a právo z projektu odejít, nechává se herec ovlivňovat vědomě, spolupodílí se pro dobro výsledku. Režisér by se tedy neměl bát důslednosti i při choulostivých situacích filmu. Shovívavost je v tomto okamžiku polovičatá práce, za kterou herci vděční nebudou.

Základní pravda všech režijních pokynů je: být konkrétní. Režisér vždy vychází z detailní přípravy, z rozboru scénáře. Ke každé situaci dané scénářem si připravuje několik vodítek a pomůcek. Kdykoli některá z možností selže, bude mít v zásobě další a nezačne se s herci uprostřed nefunkční scény. Pokud se režisér s herci zná, většinou už ví, která vodítka zaberou, v momentě, kdy si tím není jist, jsou na místě zkoušky. Filmový herec před kamerou žije momentem, vytváří skutečné myšlenky a prožívá skutečné pocity, nikoli pocity postavy, protože postava žádná nemá, dokud jí je herec nepropůjčí. Existuje několik základních nástrojů, které může režisér snadno použít pro vyvolání patřičných dojmů z hercova podvědomí.

### 3.1 Slovesa

Má-li režisér nastavenou náladu celé situace a hledá už jen nuance pro každou z replik, dává herci pokyny, co má dělat spíš, než jak má působit. Nabádá k akci a ne k sebezpozorování. Ideálně by tyto akce měly být vedeny vůči hereckému protějšku. Takže spíš než: „Je ti to líto“, funguje: „Omluv se mu svou replikou“. A místo: „Neboj se být krutý,“ stačí říct: „Neboj se ho ponížít.“ Sloveso tak nahradí přídavná jména a příslovce, která jsou už jako větné členy určená k hodnocení a soudům. A herec by nikdy neměl soudit svou postavu, pokud se s ní má ztotožnit.

### 3.2 Fakta

Nastolit objektivní okolnosti, za kterými si už každý může dosadit vlastní zkušenost, dává hercům více prostoru ke kreativitě. Často stačí jen připomenout skutečnost, která by mohla ovlivnit detail ve vzájemném vztahu postav, jako: „Nikdy ti nezvedl telefon,“ nebo vlastnost postavy: „Při každém rozhovoru se dívá do očí, neuhýbá pohledem,“ namísto soudu: „Je upřímný.“

### 3.3 Obrazy

Režisérova výhoda je být dobrým vypravěčem. Popsané výjevy, smyslové vjemy vizuální, sluchové, čichové i chuťové a hmatové, všechny detaily vytvářejí pro herce souvislosti a navozují rozpoložení konkrétního momentu. Pomáhají herci představit si konkrétní obraz situace. Sedět u praskajících a hučících kamen a vidět pootvřenými dvířky pohyblivý se plamínek. Cítit vůni mokrého listí. Zajet si špendlíkem pod nehet. Všechny tyto senzuální vjemy vyvolávají mnohem silnější konotace než popis pocitů postav.

---

<sup>23</sup> RAY, Nicolas, (pozn. 1), s. 243 (So when you're working with a cast of people, you have to find a vocabulary common to each person in it. You must become expert at being able to handle about eight or ten different vocabularies, but each must be filtered through your own, and then translated.)

### 3.4 Shodná situace

Některým hercům pomáhá zaměnit si filmovou scénu za vlastní zážitek. Je to vlastně princip nejlépe fungující pro neherce, což ovšem nevylučuje jejich použití pro práci s profesionálním hercem. Zástupnou situaci může vytvořit i režisér, a to buď ze znalosti hercova života nebo z běžných životních situací, které sdílíme všichni. Tento princip jsem použila při režii prostřednictvím SMS zpráv. Děj filmu byl postavený na dvou lidech píšících si zprávy a situace vycházely z jejich obsahu. Při natáčení jsem hercům posílala reálné zprávy s informacemi vždy paralelními k situaci. Přesvědčivějších výsledků jsme vždycky dosáhli až v momentě, kdy jsem zprávy spojila s životem herců, nikoli jejich postav. (Místo SMS od slečny-postavy ve znění: „Hm, konečně pořádný muž, to se cení,“ jsem poslala zprávu: „Vždycky se zamiluji do svých herců,“ a místo zprávy od kluka-postavy: „Ahoj, nezajdeme někam?“ jsem použila: „Náš kameraman by stál za hřích, nemyslíš?“)

### 3.5 Fyzická akce

V momentě, kdy se herec začne soustředit na sebe spíše než na prožívaný moment a hereckého partnera, pomůže mu aktivita vytvořená k rozptýlení pozornosti. Začínající režiséři často zapomínají na aranžování pohybu v prostoru a soustředí se pouze na repliky. Ale každého z nás určují naše činy a ne věty. Co postava říká, to je důležité pro divadlo velkého jeviště, kde nezbývá příliš dalších možností, jak vést pozornost diváků ze zadních řad. Film směřuje pozornost střihem a mizanscénou, je herci blíže, vidí i jeho myšlenky. *Co není schopno zachytit lidské oko, žádná tužka, štětec nebo pero, zachytí tvoje kamera, aniž by věděla, o co jde, a zachytí to technicky chladně a lhostejně.*<sup>24</sup> S tím musí každý režisér počítat, o to víc, pracuje-li s divadelními herci.

### 3.6 Klást překážky

Kreativitu herců lze povzbudit kladením překážek jejich cílům. Svěžest scény pak závisí na aktivní vynalézavosti herců. Když se snaží s překážkou si poradit, situace se posune od povinnosti k hravosti. Ve svém filmu jsem dala postavě režiséra pokyn vyzkoušet

---

<sup>24</sup> BRESSON, Robert. *Poznámky o kinematografu*. Praha: Dauphin, 1998, s.31

s postavou herečky scénu, aniž by prozradil, že se jedná o scénu s líbáním. Postavě herečky jsem tím pádem dala pokyn vymámit z postavy herce pokračování scény, kterou zkouší. Nechala jsem oba, aby si překážky kladli sami.

Všechny tyto režijní pomůcky vycházejí z režisérový přípravy nad scénářem, dají se libovolně kombinovat, ani se nemusí všechny použít. Důležité je mít je v zásobě, kdykoli se hraná situace na něčem zasekne nebo není z nějakého důvodu pravdivá, herci se hlídají před kamerou, neopětují si pozornost, nebo neustálým opakováním vyčerpají bezprostřednost replik.

## ZÁVĚR

Spolupráce mezi režisérem a hercem je vlastně především předávání energie a nálady, ať už hrou nebo povídáním. Dokud režisér ví, co od herce očekává, soustředí se na průběh a nejen na výsledek, nechává herci možnost kreativního vstupu a důvěřuje vlastní intuici, má šanci se svými herci vytvořit pravdivé výkony. Filmové herectví vychází z prožívání okamžiku, je to prostředek k zachycení střípků skutečnosti. Vycházejme tedy při režijní a herecké přípravě ze sebe, hledejme inspiraci v životě a nejen v dalších filmech, nekopírujme kopii reality. Bresson to přirovnal k natáčení divadelního představení nebo k fotografování obrazů a soch. *Fotografická reprodukce Donatellova svatého Jana Křtitele nebo Vermeerovy Mladé ženy s náhrdelníkem nemá ani sílu, ani hodnotu, ani cenu této sochy nebo tohoto plátna. Netvoří je. Netvoří nic.*<sup>25</sup>

V této práci jsem popisovala jen principy, které jsem měla možnost sama vyzkoušet a ověřit si jejich funkčnost, takže věřím, že splní účel, pro který byla psaná, ukáže začínajícím režisérům cestu k vlastnímu pojetí režie, zažene strach z herců a z chybování a otevře v nich nové způsoby přemýšlení nad přípravou situací. Protože neexistují absolutní pravidla, jen vodítka k usnadnění práce, které se dají v této studii přechýst, aby se nemusely dodržovat.

Režijní vedení je spíše filozofie a přizvání inspirace než nařizování. Jako v každé komunikaci i tady je důležité naslouchat, důvěřovat, respektovat druhého a především zůstat sám sebou. *Pro mě je smyslem bytí a povinností režiséra zajistit divákovi nejsilnější možný zážitek, nejsilnější pocit ze života. Jestliže režisér nedokáže ani pozdravit ostatní lidi, jak může zdravit diváka?*<sup>26</sup>

---

<sup>25</sup> BRESSON, Robert, (pozn. 24), s. 13

<sup>26</sup> RAY, Nicholas, (pozn. 1), s. 245 (To me the raison d'etre, the obligation, of the director is to provide to the audience a heightened experience, a heightened sense of being. If a director can't say hello to other people, how is he going to say hello to an audience?)

**SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY**

- [1] WESTON, Judith. *Directing Actors: Creating Memorable Performances for Film and Television*. Michigan: MWP, 1996.
- [2] RAY, Nicholas. On Directing. *Sight and Sound*. 1990, Autumn
- [3] JARMUSCH, Jim. *Rozhovory 1980-2000*. Editor Ludvig Hertzberg. Příbram: Camera obscura, 2009
- [4] BRESSON, Robert. *Poznámky o kinematografu*. Praha: Dauphin, 1998
- [5] LUKAVSKÝ, Radovan. *Stanislavského metoda herecké práce*. Praha: SPN, 1978.
- [6] HILLIER, Jim. *Cahiers du cinéma, the 1950s: neo-realism, Hollywood, new wave*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1985
- [7] MONACO, James. *Nová vlna: Truffaut, Godard, Chabrol, Rohmer, Rivette*. Praha: AMU, 2001
- [8] GODARD, Jean-Luc. *Texty a rozhovory*. Jihlava: JSAF, 2005
- [9] KREJČA, Otomar. *Divadlo jsou herci*. Praha: AMU, 2011
- [10] PŘÁDNÁ, Stanislava. *Miloš Forman: filmař mezi dvěma kontinenty*. Brno: Host, 2009
- [11] RICHARDSON, Tony. The Method and Why: an Account of the Actors' Studio. *Sight and Sound*. 1956/1957, Winter.