

Tvorba dramatických postav ve vybraných filmech Bohdana Slámy

Valeria Recmanová

Bakalářská práce
2021



Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně
Fakulta multimediálních komunikací

Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně
Fakulta multimediálních komunikací
Ateliér Audiovize

Akademický rok: 2020/2021

ZADÁNÍ BAKALÁŘSKÉ PRÁCE

(projektu, uměleckého díla, uměleckého výkonu)

Jméno a příjmení: **Valeria Recmanová**
Osobní číslo: **K17141**
Studijní program: **B8209 Teorie a praxe audiovizuální tvorby**
Studijní obor: **Audiovizuální tvorba – Režie a scenáristika**
Forma studia: **Prezenční**
Téma práce: **1. Teoretická část:
Tvorba dramatických postav ve vybraných filmech Bohdana Slámy**
**2. Praktická část:
Režie audiovizuálního díla (vyrobeného v systému řízené výroby FMK) v mini-
mální délce 12 minut, ve výstupní kvalitě uvedené ve Výrobní knize AAV**

Zásady pro vypracování

1. Teoretická část:

Rozsah práce: minimálně 15 normostran textu bez započítání obsahu, rejstříku a obrazových příloh.

Formální podoba: Jednotná formální úprava teoretické části práce, její uložení a zpřístupnění se řídí aktuální verzí příslušné směrnice rektora. Student odevzdává 1 ks fyzické (tištěné) práce v pevné vazbě. Tištěná verze práce obsahuje originální „Zadání DP/BP“ včetně příslušných podpisů a studentem podepsané Prohlášení o původnosti práce. Práce v elektronické podobě obsahuje naskanované „Zadání DP/BP“ se všemi formálními náležitostmi a také nepodepsané Prohlášení studenta o původnosti práce. Plný text elektronické verze ve formátu PDF/A a případné přílohy (zkomprimované do jednoho zip souboru) student odevzdá nahráním do IS/STAG a do příslušné složky na NAS-AAV (viz níže).

Pokyny k vypracování: prostudujte a analyzujte dostupné materiály z profesního hlediska a formulujte závěry a získané vědomosti do podoby akademického/odborného textu.

2. Praktická část:

Přípustné varianty praktické části:

1) Režie audiovizuálního díla (vyrobeného v systému řízené výroby FMK) v minimální délce 12 minut, ve výstupní kvalitě uvedené ve Výrobní knize AAV.

2) Režie souboru audiovizuálních děl oficiálně schváleného před odevzdáním Výrobní komisí ateliéru Audiovizuální tvorba, ve výstupní kvalitě uvedené ve Výrobní knize AAV.

3) Tři scénáře v rozsahu 10 – 15 stran, či dva scénáře v rozsahu 20 – 25 stran. Varianta musí být schválena před odevzdáním Výrobní komisí ateliéru Audiovizuální tvorba.

Další požadované materiály praktické části:

a) Upoutávka, teaser či trailer na předložené audiovizuální dílo (var. 1 a 2).

b) Písemná explikace z pohledu dané specializace. Minimální rozsah 2 normostrany (var. 1, 2, 3).

c) Anotace (var. 1, 2, 3).

d) Technický scénář (var. 1).

e) Štábová listina (var. 1, 2).

V případě, že je dílo autorským počinem nebo není součástí praktické části SZS studenta Produkce, je nutné dodržet doložení požadovaných materiálu a – h dle zadání specializace Produkce. Tato data odevzdává za projekt vždy jeden člověk. Nezbytná je konzultace s vedením AAV.

Všechny odevzdávané materiály musí splňovat vnitřní technické normy dle Výrobní knihy AAV pro odevzdávání prací a musí být řádně popsány (jméno, název, logo fakulty, formát, rozlišení). Součástí závěrečné práce je vytištěný a podepsaný formulář „Údaje o bakalářské práci studenta“.

Uložení na NAS:

Ve složce na NAS-AAV, označené „Bakalářská / Magisterská práce“ uložte:

1. Teoretickou práci ve formátu PDF/A a případné přílohy (zkomprimované do jednoho zip souboru) dle specifikací výše.

2. Vytvořte podsložku Praktická práce, která bude obsahovat materiály částí a- h. Řádně nazvaný film/absolventské dílo odevzdávejte ve formátech splňujících vnitřní technické normy AAV pro odevzdávání prací.

3. Vytvořte podsložku s názvem Katalog, která bude obsahovat „Podklady pro katalog FMK UTB ve Zlíně“: 10 kusů obrazové dokumentace praktické části závěrečné práce pro využití v publikacích FMK. Formát pro bitmapové podklady: JPEG, barevný prostor RGB, rozlišení 300 dpi, 250 mm delší strana. Formáty pro vektory: AI, EPS, PDF. Loga a 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 e-mail, osobní web, telefon. Přiložte svou osobní fotografii v tiskovém rozlišení.

Forma zpracování bakalářské práce: **Tištěná/elektronická**

Seznam doporučené literatury:

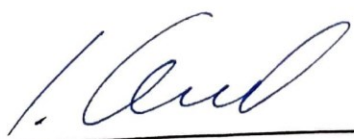
- ARONSON, Linda. *Scénář pro 21. století*. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2014. ISBN 978-80-7331-314-2.
- ČULÍK, Jan. *Jací jsme: česká společnost v hraném filmu devadesátých a nultých let*. Brno: Host, 2007. ISBN 978-80-7294-254-1.
- EGRI, Lajos. *Umění dramatického psaní*. [Praha]: Quadrom, 2013. ISBN 978-80-905290-6-9
- WESTON, J. (1996). *Directing actors: Creating memorable performances for film and television*. Studio City, CA: Michael Wiese Productions.
- HITCHCOCK, Alfred a François TRUFFAUT. *Rozhovory Hitchcock – Truffaut*. Přeložil Ljubomír OLIVA. Praha: Čs. filmový ústav, 1987.
- VOSTRÝ, Jaroslav. *Režie je umění*. Vyd. 2. Praha: Akademie múzických umění v Praze, Divadelní fakulta, 2009. ISBN 978-80-7331-148-3.
- LUKAVSKÝ, Radovan. *Stanislavského metoda herecké práce: učebnice pro předmět herecká výchova na konzervatořích, studijní obor herectví*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1978. Učebnice pro střední školy.
- LABÍK, Ľudovít. *Dramaturgia strihovej skladby: horizontálna a vertikálna štruktúra filmového príbehu*. Zlín: VeRBuM, 2013. ISBN 978-80-87500-30-9.
- KULEŠOV, Lev Vladimirovič. *Základy filmové režie*. Praha, 1978.
- TIRARD, Laurent. *Lekce filmu*. Praha: Dokořán, 2014. ISBN 978-80-7363-615-9.
- FORMAN, Miloš a Bohdan SLÁMA. *Povolání režisér: rozhovor Bohdana Slámy s Milošem Formanem*. Vyd. 2. Praha: Prostor, 2014. ISBN 978-80-7260-293-3.

Vedoucí teoretické části: **MgA. Irena Kocí, Ph.D.**
Ateliér Audiovize

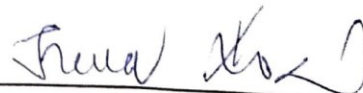
Vedoucí praktické části: **MgA. Irena Kocí, Ph.D.**
Ateliér Audiovize

Datum zadání bakalářské práce: **2. prosince 2020**

Termín odevzdání bakalářské práce: **21. května 2021**



doc. Mgr. Irena Armutidisová
děkanka



MgA. Irena Kocí, Ph.D.
vedoucí ateliéru

PROHLÁŠENÍ AUTORA BAKALÁŘSKÉ / DIPLOMOVÉ PRÁCE

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;
- podle § 60 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 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;
- pokud je výstupem bakalářské/diplomové práce jakýkoliv softwarový produkt, považuji se za součást práce rovněž i zdrojové kódy, popř. soubory, ze kterých se projekt skládá. Neodevzdání této součásti může být důvodem k neobhájení práce.

Prohlašuji, že:

- jsem na bakalářské/diplomové práci pracoval samostatně a použitou literaturu jsem citoval. V případě publikace výsledků budu uveden jako spoluautor.

Ve Zlíně dne:17.05.2021.....

Jméno a příjmení studenta:VALERIA RECTANOVÁ.....
podpis studenta

ABSTRAKT

Bakalářská práce se zaměřuje na tvorbu dramatické postavy. Tu zkoumá ve dvou fázích, z nichž první je vývoj a scenáristické postupy a druhá je práce s hercem. V praktické části aplikuje tyto poznatky na tvorbu českého režiséra Bohdana Slámy a uvádí konkrétní příklady využití různých postupů. Tímto způsobem práce pokrývá proces vytváření filmových postav od myšlenky až po realizaci a zkoumá, jaké prostředky jsou potřeba k tomu, aby byla postava funkční, zajímavá, ale především živá.

Klíčová slova: dramatická postava, Bohdan Sláma, práce s hercem, film, režie

ABSTRACT

This presented thesis examines the process of creating film characters in the stage of screenplay as well as how to make them come alive by directing actors. The thesis explains the particular means using the movies of Bohdan Sláma as an example. This way it covers the process from the initial thought to the actual realization of the movie and explains how to make a character functional, interesting, but most importantly alive.

Keywords: film, directing, Bohdan Sláma, character, actor

Děkuji mé statečné vedoucí paní MgA. Ireně Kocí, Ph.D. za trpělivost a podporu, kterou mi v průběhu tvorby věnovala. Děkuji také inspirativnímu tvůrci Bohdanu Slámovi, který byl tak ochotný a sdílel se mnou své názory a zkušenosti ohledně práce režiséra.

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

OBSAH

ÚVOD.....	10
I TEORETICKÁ ČÁST	12
1. DRAMATICKÁ POSTAVA	13
1.1 MINULOST.....	14
1.1.1 POZNAT SVOU POSTAVU	14
1.1.2 VYHNOUT SE KLIŠÉ	15
1.1.3 VZTAH S DALŠÍMI POSTAVAMI.....	15
1.1.4 ZTOTOŽNĚNÍ	17
1.1.4.1 Vnitřní konflikt.....	18
1.1.4.2 Touha.....	18
1.2 PŘÍTOMNOST.....	20
1.2.1 KONFLIKT	20
1.2.2 Sázky	21
1.2.3 CHARAKTEROVÝ OBLOUK A ZMĚNA	22
2. PRÁCE S HERCEM.....	23
2.1 CASTING.....	23
2.2 ZKOUŠENÍ.....	26
2.3 NA PLACE.....	28
2.3.1 Nepředehrávat	28
2.3.2 Nezahlcovat.....	29
2.3.3 Režie výsledku	29
2.3.4 Sebekontrola herce	31
2.3.5 Uvolněné soustředění	31
2.3.6 Herecké poslouchání	33
2.3.7 Neopakovat	34
2.3.8 Jak říkat „akce“... ..	35
2.3.9 Každé jetí jiné... ..	36
2.3.10 Vzájemný respekt, důvěra a odvaha.....	36
2.4 Režijní prostředky	37
2.4.1 Aktivní slovesa.....	37
2.4.2 Fakta.....	38
2.4.3 Obrazy	38
2.4.4 Události	39
2.4.5 Substituce	39
2.4.6 Cíl a záměr	40
2.4.7 Úprava a „jako kdyby“	41
2.4.8 Když nic nefunguje... ..	41
II PRAKTICKÁ ČÁST.....	43
3 ANALÝZA FILMU	44

3.1	ŠTĚSTÍ	44
3.1.1	První minuty	44
3.1.2	Hlavní postava	45
3.1.3	Tonda	45
3.1.4	Monika	46
3.1.5	Konflikty a co táhne diváka	47
3.1.6	Vztahy mezi postavami	47
3.1.7	Závěr	48
3.2	VENKOVSKÝ UČITEL	49
3.2.1	První minuty	49
3.2.2	Petr	50
3.2.3	Konflikty a co táhne diváka	51
3.2.4	Vztahy mezi postavami	54
3.2.5	Závěr	54
3.3	BÁBA Z LEDU	55
3.3.1	První minuty	55
3.3.2	Hana	56
3.3.3	Konflikty a co táhne diváka	57
3.3.4	Vztahy mezi postavami	57
3.3.5	Závěr	58
4	SLÁMA A PRÁCE S HERCI	59
	ZÁVĚR	63
	SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY	65
	ONLINE ZDROJE	66
	SEZNAM PŘÍLOH	67

ÚVOD

Jak udělat postavu živou, dýchající, aby nebyla pouhou metaforou, schránkou, jež má k člověčině daleko? Jak se rodí ty postavy, jejichž lidskost cítíme jako diváci hluboce, dotýká se nás a netrpíme jen tím, co se postavě v průběhu příběhu děje, ale její samotnou existencí? Cítíme, jaký měla život, čeho se bojí a co miluje, jak se bude cítit v různých situacích, odpouštíme jí i ty největší chyby... Tyto postavy, které se stávají napůl našimi nejbližšími přáteli a napůl námi samotnými, jsou ojedinělé. A málo je i tvůrců, kteří ví, jak je vytvořit. Často je to totiž podvědomý proces, stejně jako psaní samotného scénáře, a hlavně jako práce s hercem v rámci režie. Jenomže právě ono „přijít na to, jak se to dělá“ je zásadní pro to, aby takových postav vznikalo více a filmy byly lepší. Především studenti často tápou, následující svou intuici. Ta však bohužel nestačí, neb film není jen otázkou uměleckého citění, ale i ovládnutí řemesla. To se týká i vývoje postavy a – možná pro někoho nečekaně – práce s hercem.

Tato práce si proto stanovuje za cíl odhalit procesy a přístupy, které vedou k vytvoření funkční dramatické postavy, a formulovat několik zásadních bodů, kterých je doporučeno se držet – anebo o nich minimálně vědět. K průzkumu, jak tyto prostředky využívat v praxi, jsem zvolila tvorbu Bohdana Slámy, jehož filmy často staví na výborně funkčních dramatických postavách, které nepostrádají lidskost ani autenticitu.

Poté, co v teoretické části stanovím několik základních aspektů vývoje dramatické postavy, se pokusím v analytické části z filmů *Šťěstí*, *Venkovský učitel* a *Bába z ledu* Bohdana Slámy analyzovat daná specifika a ověřit, zda odpovídají teorii. Podobně budu postupovat i s poznatky týkajícími se práce s hercem, které se primárně opírají o dílo herečky a spisovatelky Judith Weston, okrajově pak zmíním i Marka W. Travise, režiséra a teoretika, který je považován za jednu z hlavních osobností v oblasti koučinku režie¹ Další zmínky se budou odkazovat například na Dagmar Bláhovou a její dílo *Herectví a film* nebo na dílo *Directing*, jehož autorem je Michael Rabiger.

Teorii pak aplikuji v analýze děl Bohdana Slámy a následné závěry ověřím rozhovorem s tvůrcem, který může problematiku ještě obohatit.

¹ Mark W. Travis. Markwtravis.com [online]. [cit. 2021-5-14]. Dostupné z: <http://www.markwtravis.com/about-mark/about/>

Takto by měla vzniknout práce, která zmapuje vznik postavy až po její samotnou realizaci. Výsledkem bude několik zásadních doporučení, které může autor využít při své tvorbě funkční dramatické postavy a jejího ztvárnění.

I. TEORETICKÁ ČÁST

1. DRAMATICKÁ POSTAVA

Scénárista a teoretik Blake Snyder stanovuje několik zásadních bodů, které by měla filmová postava splňovat: měla by nabízet možnost největšího konfliktu, možnost nejdelší emocionální cesty, také by měla být vedena základní touhou, se kterou se divák jednoduše ztotožní. V neposlední řadě by to pak měla být postava vhodná demograficky. (Zde Snyder vysvětluje i to, jak je vhodné zvolit prototyp, který diváci už znají: sestra, tchyně, babička.... Všichni podobné postavy v životě mají a autorovi to proto nabízí možnost rychleji navázat kontakt s divákem či překvapit něčím, co by divák u takové postavy nečekal.) Nejdůležitější bod přichází na závěr: s postavou se musí divák identifikovat nebo s ní soucítit.² Profesor, střihač a dramaturg Ludovít Labík ve své knize *Dramaturgia strihovej skladby: Horizontálna a vertikálna štruktúra filmového príbehu* píše: [postava] „*má naší sympatii, nebo emptaii*“³ a to i v případě, že se jedná o antihrdinu. Postava Loua z filmu *Nightcrawler* představuje odpuzujícího člověka, jehož činy nás v závěru až děsí. Hned na začátku jsme k němu však pocítili sympatie, protože je pracovitý a nevzdává se. Takové vlastnosti jsou jedny z těch, které diváka vtáhnou do toho, aby s postavou šel a fandil jí.⁴

Aby se práce mohla dále zabývat tématem podrobněji, je nutné definovat několik pojmů, které různí odborníci používají v různém smyslu.

Metodou amerického autora knihy *Jak napsat dobrý scénář* Syda Fielda je rozdělit události postavy do vnitřního a vnějšího příběhu.⁵ Za vnější příběh označuje události odkrývající v průběhu filmu charakter - ten je už utvořen vnitřním příběhem, ke kterému později Field referuje jako o životopisu. Do něj patří fakta a události, jež se odehrály před začátkem filmu. Pro lepší srozumitelnost budeme tyto fáze označovat podle scenáristky a spisovatelky Lindy Aronson, která je označuje za minulost (Fieldův vnitřní příběh) a přítomnost (Fieldův vnější příběh). Za vnější příběh pak označuje linii událostí, za vnitřní příběh označuje oblouk vývoje postavy – tedy hrdinovu vnitřní cestu.⁶

² SNYDER, Blake. *Save the cat!: The last book on screenwriting that you'll ever need*. Studio City: Michael Wiese Productions, 2005. 52s. ISBN 978-1-932907-00-1.

³ LABÍK, Ludovít. *Dramaturgia strihovej skladby: Horizontálna a vertikálna štruktúra filmového príbehu*. Zlín: VeRBuM, 2013. 33s. ISBN 978-80-87500-30-9.

⁴ Tamtéž

⁵ FIELD, Syd. *Jak napsat dobrý scénář: základy scenáristiky*. Praha: Rybka Publishers, 2007. 36-46s. ISBN 80-87067-65-7.

⁶ ARONSON, Linda. *Scénář pro 21. století*. Praha: nAMU, 2014. 78-79.s. ISBN 978-80-7331-314-2

1.1 Minulost

1.1.1 Poznat svou postavu

Mnoho odborníků metodu životopisu doporučuje. Nejen pro poznání postavy, ale také pro dosažení trojrozměrnosti, tedy jakési plasticity postavy. Přestože Labík používá tento termín spíše v souvislosti s kontrasty, které by v sobě postava měla obsahovat (např. šarlatán Agnieszky Holland je muž, který pomáhá lidu, zároveň je ale chladný ke svým blízkým a často má sklony k agresivnímu chování), odborníci jako Lajos Egri nebo Dick Ross vyzdvihují tři konkrétní rozměry: fyziologii, sociologii a psychologii.⁷ Další možnost je pracovat podle kategorií Aronson, která rozděluje minulost postavy na soukromou, veřejnou a vnitřní. Do soukromé patří osobní údaje: narození, rodina apod. Do veřejné řadí společenský status postavy, její povolání, dále například to, zda se jedná o introverta či extroverta. Do vnitřní pak patří to, co není na první pohled znát: strachy, tajemství, vášně, city, charakterové nedostatky a tak dále.⁸

Dále Aronson navrhuje autorům, aby si napsali více scén, než je ve filmu – a to ještě předtím, než začnou film psát.⁹ Psáním scén, ve kterých se postava vyskytuje a které nebudou ve výsledném příběhu obsaženy, je skvělá cesta, jak postavy „rozmluvit“ a zároveň pochopit, jaké by měly být a jak by se měly chovat. Postava se nejlépe pozná pod tlakem. V tomhle smyslu lze nad tvorbou postavy přemýšlet nejen v následujícím vývoji, ale i v souvislosti se zmíněnou metodou. Autor, který chce tímto směrem postupovat, by měl vymyslet scény, ve kterých je postava ve stresu nebo nebezpečí. Pokud si zvolil správnou postavu, rozmluví se sama, pokud jeho postava na situaci nereaguje sama od sebe (tzn. v autorově hlavě se nerodí žádné nápady na to, jak by postava měla reagovat), není to nejspíše dobrá volba. Je to podobný princip, který Aronson zmiňuje v souvislosti s nápady na scénář: *„Zapamatujme si, že dobrý nápad se doslova napíše sám. Pokud se rozhodneme pro špatný nápad, strávíme příliš mnoho času tím, že se z něj budeme snažit udělat něco použitelného.“*¹⁰

⁷ ROSS, Dick. Cesty ke scénáři. Www.docplayer.cz [online]. [cit. 2021-01-31]. Dostupné z: <https://docplayer.cz/18264174-Dick-ross-mari-je-25-a-je-puvabna-dick-ross-jak-funguji-slova-funkce-dialogu-dick-ross-tipy-pro-psani-scenaru-david-wingate-existuje-metoda-pro.html>

⁸ ARONSON, Linda. Scénář pro 21. století. Praha: nAMU, 2014. 76.s ISBN 978-80-7331-314-2.

⁹ ARONSON, pozn. 7, s. 77.

¹⁰ Tamtéž

1.1.2 Vyhnout se klišé

Jeden ze zajímavých bodů je zamyslet se nad tím, co by postava neudělala anebo jak by se dala definovat skrze její nedostatky. Obrácené přemýšlení nad vlastnostmi a chováním postav může vést k originálnějším výsledkům.¹¹

Pro jejich dosažení je také dobré vyhýbat se stereotypům neboli *typům*, jak píše Ross: „*Marii je 25 a je půvabná. Nic víc... Chudák Maria.*“¹² Postava musí být nevšední a zajímavá, ale zároveň pochopitelná pro každého diváka. Aronson k tomu doporučuje využívat laterálního a vertikálního myšlení, a to tak, aby stvořená postava byla *realistická, ale neobvyklá*.¹³

K tomu může dopomoci i hledání správného předobrazu, k čemuž Ross doporučuje např. Leonardovu metodu. Ta spočívá v pozorování lidí na veřejných místech a zapisování si detailů o různých lidech, které lze následně k tvorbě postavy využít.¹⁴

Mnoho odborníků také poukazuje na to, že zásadní pro zajímavou postavu je její specifický pohled, postoj či perspektiva – anglicky *point of view*.¹⁵ Její pohled a vnímání světa je jedním ze základních ukazatelů toho, jaká je, čím je jiná, ideálně originální.... Také je to prostor k tomu, aby se přiblížila divákům. Každá doba je určitými názory specifická. To, jaký postoj zaujímá postava např. k veganství nebo ekologii, bude pro dnešního diváka stěžejní. Zpětně je naopak možné díky postojům, které postavy starších filmů zaujímají k podobným světovým názorům, odvodit, jaká byla doba tehdy.

1.1.3 Vztah s dalšími postavami

Postava nefunguje jednotlivě, ale v kontextu vztahů s dalšími postavami. Může se jednat o vedlejší postavy, ale především o zbylé hlavní postavy. Labík definuje 4 druhy hlavních postav: protagonist, antagonist, zrcadlový charakter a vztahový partner.¹⁶ Protagonista je

¹¹ ARONSON, Linda. Scénář pro 21. století. Praha: nAMU, 2014. 77.s ISBN 978-80-7331-314-2

¹² ROSS, Dick. Cesty ke scénáři. Www.docplayer.cz [online]. [cit. 2021-01-31]. Dostupné z: <https://docplayer.cz/18264174-Dick-ross-marii-je-25-a-je-puvabna-dick-ross-jak-funguji-slova-funkce-dialogu-dick-ross-tipy-pro-psani-scenaru-david-wingate-existuje-metoda-pro.html>

¹³ ARONSON, pozn. 11, s. 77.

¹⁴ ROSS, pozn. 12

¹⁵ KURZ, Sibylle. Synopse a jak ji prodat [online]. 15. 10. 2014 [cit. 2021-5-12]. Dostupné z: <https://www.ceskatelevize.cz/ivysilani/10000000155-sibylle-kurz/21425100145-synopse-a-jak-ji-prodat-prvni-krok-k-uspechu-vaseho-projektu>

¹⁶ LABÍK, Ludovít. Dramaturgia strihové skladby: Horizontální a vertikální struktura filmového příběhu. Zlín: VeRBuM, 2013. 85s. ISBN 978-80-87500-30-9

často hlavní hrdina (i když tomu tak nemusí být – ve filmu *Shawahank Redemption* je protagonistou Red a hlavním hrdinou Andy). Bývá to postava aktivní, táhnoucí příběh dopředu, může to být i postava záporná. Antagonista je opačný hrdina, stojí v cestě za dosažením cíle. Zrcadlový charakter je postava nejvíce ztotožněná s hlavním hrdinou, často funguje jako spojenec a vysvětlivka mezi hlavním hrdinou a divákem. Vztahový partner pak bývá předmětem touhy protagonisty.¹⁷

Jednou z teorií zkoumající vztahy postav je takzvaný Solární systém. Autorem této teorie je Robert McKee. Je to metoda, jak si ověřit, že jedna postava není např. ve vztahu pouze s jednou další. Takovou by bylo radno vyměnit za jinou, která bude napojena na více postav. Zároveň lze díky grafům Solárního systému dobře poznávat, v jakém vztahu postavy jsou a zda se jedná o postavy, které se navzájem dotvářejí, nebo o postavy, které například svými opačnými charaktery dávají vyniknout určitým charakterovým rysům.

Již bylo zmíněno, že Labík se otázkou plasticity postavy zabývá ve smyslu kontrastů. To se nutně nevyklučuje s tím, jak ji prezentují Egri nebo Ross. Labík ale zdůrazňuje, že při tvorbě hlavní postavy je nutné uvažovat rovnou i o těch dalších a využít je k tomu, aby vyzdvihly vlastnosti hrdiny. Odkazuje se tak právě k solárnímu systému.¹⁸ Vlastnosti sekundárních (vedlejších) postav tak musí být v protikladu s vlastnostmi protagonisty a stejně tak musí být protikladné i vlastnosti terciálních postav ve vztahu s postavami sekundárními.¹⁹

Nemusí se jednat o přímé protiklady, lze o tom uvažovat ve smyslu nábojů. Vlastnost osamění má negativní náboj, zatímco vlastnost spokojenosti má náboj pozitivní. Stejně tak lze díky solárnímu systému jasněji vykreslit vlastnosti hrdiny. „*Protagonista může být jen tak zajímavý, jako ho vykreslují síly antagonisty.*“²⁰

Solární systém nám také ulehčuje práci s dominancí postav. Ta se podle Labíka musí v průběhu příběhu měnit, aby vznikalo napětí a konflikty, které nutí postavy jednat,²¹ protože postavu určuje její jednání.²² Musíme jí dát příležitost. Interakce s vedlejšími postavami,

¹⁷ LABÍK, Eudovít. Dramaturgia strihovej skladby: Horizontálna a vertikálna štruktúra filmového príbehu. Zlín: VeRBuM, 2013. 85s. ISBN 978-80-87500-30-9

¹⁸ Tamtéž, s. 98

¹⁹ Tamtéž, s. 90.

²⁰ ORSÁG, Pavel. Záporný protagonist a role antagonisty v žánru thriller. Zlín, 2019. Diplomová práce. Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně.

²¹ LABÍK, pozn. 17, s. 87.

²² ARONSON, Linda. Scénář pro 21. století. Praha: nAMU, 2014. 75.s ISBN 978-80-7331-314-2.

keré mají protichůdné vlastnosti, je jednou z možností. Další jsou situace, kdy postava prochází konfliktní situací cestou za svou dramatickou potřebou, a vztah, který má postava sama se sebou – např. překonávání strachu.²³

1.1.4 Ztotožnění

Základním a jedním z nejdůležitějších bodů, na který si autor během tvorby postavy musí dát pozor, je to, aby vytvořil postavu, se kterou se divák ztotožní (anebo bude soucítit). Labík tvrdí, že sympatie k hlavní postavě by měly vzniknout okamžitě, odkazuje se v tomto na Snydera, který prezentoval teorii anglicky zvanou *Save the cat*. Ta označuje situaci v expoziční, kdy poprvé vidíme postavu konající něco dobrého,²⁴ např. postava Mildred ve filmu *Tři Billboardy kousek za Ebbingem* hned na začátku filmu bezděčně pomůže převrácenému brouku na parapetu zase na nohy.) Jedná se většinou o malou věc, nepatrnou akci, která se schovává za významnějším dějem. Teorii *Save the cat* lze použít taky jako ukazatel, že nějaká postava, která se možná zdá negativní, je ve skutečnosti dobrá.

Další z možností, jak vzbudit v divákovi kladné pocity vůči postavě a zároveň ji vytvořit lidskou, je dát postavě chybu. Tu lze vnímat i jako nástroj ke katarzi a rámcování příběhu.²⁵ Chyba může být však i něco velmi nenápadného, nějaká činnost, kterou postava dělá. Pokud si divák řekne, že danou věc vlastně dělá také, má autor dobře našlápnuto.

Labík kromě chyby uvádí několik dalších příkladů, jak docílit toho, aby divák s postavou sympatizoval: postava je v nějakém ohledu velmi výjimečná, dojde k nespravedlnosti vůči ní, je zábavná, je dobromyslná, je v nebezpečí, je něčím posedlá nebo má nějaké specifické schopnosti. Divák ale nejvíce sympatizuje s postavou, která je uvedena v problematickou situaci – stává se v nějakém smyslu obětí. Labík proto radí postavy do takových situací uvést hned na začátku.²⁶

²³ FIELD, Syd. Jak napsat dobrý scénář: základy scenáristiky. Praha: Rybka Publishers, 2007, 38s. ISBN 80-87067-65-7.

²⁴ LABÍK, Ludovít. Dramaturgia strihovej skladby: Horizontálna a vertikálna štruktúra filmového príbehu. Zlín: VeRBuM, 2013. 32s. ISBN 978-80-87500-30-9

²⁵ O tom více v kapitole Charakterový oblouk

²⁶ LABÍK, pozn. 24, s. 83-84.

1.1.4.1 Vnitřní konflikt

Film je drama a drama je konflikt. Zatímco vnější konflikty se většinou týkají linky událostí, vnitřní konflikt je něco, co se odehrává uvnitř postavy. Přestože jej sobě postava obsahuje od začátku, až teprve v druhé polovině filmu se dostává pod tlak, který ji nutí danému problému čelit. Egri nabádá k tomu, aby semínko tohoto konfliktu bylo obsaženo už v trojrozměrnosti postavy (tedy v kombinaci fyziologie, sociálního a psychologického zázemí postavy), kterou autor tvoří během práce na minulosti postavy.²⁷ Podle Egriho jsou postavy slabé, pokud v sobě nemají předpoklad pro zrod konfliktu.²⁸

Vnitřní konflikt je, jak bylo zmíněno výše, také jedním z druhů interakce (vztah se sebou), díky které se může postava projevit. Labík poukazuje na to, že je-li hrdina donucen postavit se vnitřnímu konfliktu proto, aby dokázal vyřešit ten vnější, divácké sympatie k hrdinovi se zvyšují a zvyšuje se také potenciál katarze.²⁹ Vnitřní konflikt souvisí s touhou a stejně jako ta, i vnitřní konflikt musí být základní.³⁰

1.1.4.2 Touha

Touha neboli dramatická potřeba postavy je zásadní aspekt, kterým je postava tvořena a prostřednictvím kterého se s ní diváci ztotožňují. Jak bylo zmíněno výše, je důležité, aby postava toužila po něčem základním (přežití, hlad, sex, strach, láska apod...)³¹ Touha je potom to, co postavu nutí jednat a posouvat se v příběhu. Touha se rozděluje na vědomou a nevědomou, tyto dvě by měly být kontrastní. Vědomá touha je to, co hrdina chce a čeho chce dosáhnout v průběhu příběhu. Nevědomá je to, co hrdina potřebuje³² a často o tom neví nebo to postupně zjišťuje až v druhé polovině filmu. Hrdina většinou ukládá svou nevědomou touhu do touhy po něčem fyzickém. Tato touha musí být dost silná na to, aby donutila hrdinu překonávat překážky a dostat se tak ke konci příběhu, kde se buď naplní, nebo ne. Je to každopádně jeden ze zásadních aspektů tvořící charakterový oblouk postavy.³³

²⁷ EGRI, Lajos. Umění dramatického psaní. 1. Brno: Quadrom, 2013. 49s ISBN 978-80-905290-6-9.

²⁸ Tamtéž, s. 63.

²⁹ LABÍK, Ľudovít. Dramaturgia strihovej skladby: Horizontálna a vertikálna štruktúra filmového príbehu. Zlín: VeRBuM, 2013. 28s. ISBN 978-80-87500-30-9.

³⁰ SNYDER, Blake. Save the cat!: The last book on screenwriting that you'll ever need. Studio City: Michael Wiese Productions, 2005. 53s ISBN 978-1-932907-00-1.

³¹ Tamtéž, s. 52.

³² LABÍK, pozn. 29, s. 56.

³³ LABÍK, pozn. 29, s. 83-94.

(Lze rozlišovat hlavní a dílčí touhu postavy. Ty se mohou týkat jednotlivých scén. Například postava, která touží po uznání, může v konkrétní scéně toužit po tom, aby vyhrála soutěž.)

1.2 PŘÍTOMNOST

Poté, co je zpracováno bohaté pozadí a příběhové kořeny postavy, ze kterých může čerpat, přichází na řadu její zařazení a vývoj v příběhu. I zde je důležité vyhnout se plochosti a myslet na více rovin, které přítomnost postavy obsahuje. Opět je můžeme rozdělit podle Aronson na sféru soukromou, veřejnou a vnitřní.³⁴ Také lze postupovat podle Fielda a uvažovat o kategorii profesní, osobní a soukromé sféry, kterých využívá i Labík.³⁵

Jak píše Aronson, není vhodné o postavě přemýšlet nezávisle na příběhu,³⁶ a proto i zastoupení jednotlivých sfér závisí na tom, kolik si čeho příběh žádá. V momentě, kdy postava vstupuje do příběhu, je dobré mít na paměti, že ne vše se v něm musí objevit nebo projevit.

1.2.1 Konflikt

Konflikt, který postavy zakoušejí při cestě za svou dramatickou potřebou, je třetí ze zmiňovaných druhů interakce. Egri je přesvědčen, že konflikt se rodí z postavy.³⁷ Dodává k tomu také to, že semínko konfliktu, stejně jako tomu bylo u vnitřního konfliktu, je nutné zasadit už do tří rozměrů (psychologie, sociologie a fyziologie) postavy a shoduje se tak se Snyderem, který zdůrazňuje, že postava musí být vymyšlená tak, aby nabízela co největší konflikt.³⁸ Dá se ale postupovat i naopak: Labík doporučuje uvažovat o tom, co nejhoršího by se dané postavě mohlo stát. Aby se s hrdinou divák ztotožnil, musí se hrdina dotknout dna. Není důležité, zda postupujeme od postavy k příběhu nebo naopak, důležité je, aby výsledkem byly situace, kdy je postava pod tlakem a je jí tím dána možnost ukázat svou pravou tvář.³⁹

Podle Labíka existují tři druhy konfliktů: vnější, osobní a vnitřní. Princip je podobný jako u zmiňovaných rovin minulosti a přítomnosti.⁴⁰ Vnější konflikty jsou součástí linie událostí. Do vztahové linie se pak řadí konflikty osobní (s dalšími postavami) a vnitřní. Jako

³⁴ ARONSON, Linda. Scénář pro 21. století. Praha: nAMU, 2014.76.s ISBN 978-80-7331-314-2.

³⁵ LABÍK, Ludovít. Dramaturgia strihovej skladby: Horizontálna a vertikálna štruktúra filmového príbehu. Zlín: VeRBuM, 2013. 96-97s.ISBN 978-80-87500-30-9.

³⁶ ARONSON, pozn. 34, s. 75.

³⁷ EGRI, Lajos. Umění dramatického psaní. 1. Brno: Quadrom, 2013. 95s ISBN 978-80-905290-6-9.

³⁸ SNYDER, Blake. Save the cat!: The last book on screenwriting that you'll ever need. Studio City: Michael Wiese Productions, 2005.52s ISBN 978-1-932907-00-1.

³⁹ LABÍK, Ludovít. Dramaturgia strihovej skladby: Horizontálna a vertikálna štruktúra filmového príbehu. Zlín: VeRBuM, 2013. 93s .ISBN 978-80-87500-30-9.

⁴⁰ Tamtéž, s. 85.

vnitřní konflikty se v tomto případě počítají pouze ty, které v příběhu hrají roli (ne tedy něco, co je součástí životopisu/minulosti a na příběh to nemá vliv).

Hromadění a gradace konfliktů je způsob, jak udržet divákovu pozornost, přičemž konflikt znamená protichůdnost zájmů. Nemusí se jednat pouze o dvě postavy, antagonistou může být i např. stát, společnost či příroda. V případě, kdy postava setrvává bez změny příliš dlouho v jedné fázi, dochází k tzv. konfliktu neměnnému, který nikam nespěje, neposouvá příběh a divák se začne nudit.⁴¹

Konflikt je také něčím, co by mělo postavy pokaždé změnit nebo poučit. Nejsilnější je pak takový konflikt, kde nelze jednoduše označit jednu stranu za správnou a druhou za špatnou, ale takový, kde se divák dokáže vžít do obou (nebo více) stran, které konflikt prožívají.

S konfliktem souvisí to, co je pro hrdinu v sázce. Anglicky *the stakes* – sázky. Čím více je toho v sázce, tím větší je konflikt, což je žádoucí.⁴²

1.2.2 Sázky

Labík píše, že by mělo jít o život a o smrt. Může tím být myšlená i psychologická smrt postavy. Rozhodnutí musí být na hrdinovi, který musí mít možnost volby – tu s ním divák prožívá. Hrdina se má rozhodnout pro tu komplikovanější možnost.⁴³ Zde je důležité dát si pozor na to, na co poukazuje Egri: „*Prozatím nám stačí vědět, že každá živá bytost je schopná udělat vlastně cokoli, pokud jsou okolnosti, které na ni tlačí, dostatečně silné.*“ A také: „*Nemůžeme nutit postavu k tomu, aby se rozhodla, pokud není připravená. Pokud ji přinutíte, všimnete si, že akce vyjde jako povrchní, málo zajímavá a nebude odrážet opravdovou přirozenost protagonisty.*“⁴⁴ Rozhodnutí tedy musí být dostatečně motivované a musí to být dilema. Stejně jako bylo zmíněno u konfliktu, rozhodování by nemělo být mezi jasným dobrem a jasným zlem.⁴⁵ Sázky by měly být vyvážené, aby vzniklo napětí a angažovanost diváka, očekávání, empatie s hrdinou a později katarze. Aby hrdina dosáhl cíle, musí pro to

⁴¹ EGRI, Lajos. Umění dramatického psaní. 1. Brno: Quadrom, 2013. 99s ISBN 978-80-905290-6-9

⁴² LABÍK, Ludovít. Dramaturgia strihovej skladby: Horizontálna a vertikálna štruktúra filmového príbehu. Zlín: VeRBuM, 2013. 91s .ISBN 978-80-87500-30-9.

⁴³ LABÍK, pozn. 42, s. 84.

⁴⁴ EGRI, Lajos. Umění dramatického psaní. 1. Brno: Quadrom, 2013. 63s ISBN 978-80-905290-6-9.

⁴⁵ LABÍK, pozn. 42, s. 99.

obětovat vše.⁴⁶ To může pro každou postavu znamenat něco jiného. Právě rozhodování je zásadní dramatická chvíle, kdy postavu její jednání odkrývá.

1.2.3 Charakterový oblouk a změna

Sibylle Kurz ve své přednášce o tom, jak napsat dobrou synopsi, vyzdvihuje podstatnost změny, již má hrdina projít.⁴⁷ Změna hrdiny se zpravidla odehrává na konci příběhu a ke změně hrdinu dovede (často donutí) jeho vývoj, který je závislý na událostech příběhu. Tento vývoj je nazýván charakterovým obloukem.

Na začátku by měla být představena tzv. hrdinova lež. To je něco, čemu hrdina věří (lze zařadit do jeho postoje/perspektivy) a co není pravda. Obsah této lži by měl být co nejvzdálenější pravdě.⁴⁸ Čím dál bude na začátku hrdina od svého stavu na konci - od své změny, tím bude oblouk větší a film dynamičtější.

Nutno si dávat pozor na přímočarost, která by mohla prozradit očividný konec. Pokud postava například nesnáší děti, nemusí je na konci milovat – stačí, když jí nebude vadit jejich přítomnost.

Hrdina si po dobu svého vývoje postupně uvědomuje pravdu, až je nucen si ji nakonec přiznat – v tom spočívá jeho změna. Aby se hrdina mohl změnit, musí překonat všechny překážky, musí zažít prohru a musí se emocionálně otevřít.⁴⁹

Součástí charakterového oblouku je i výše zmiňovaná vnitřní cesta hrdiny – překonání vnitřního konfliktu a napravení chyby.

Katarze u diváka nastává, je-li oblouk vývoje linie událostí v paradoxním vztahu s obloukem vnitřního vývoje postavy.

⁴⁶ HAUGE, Michael. Transformative Stories [online]. 2018 [cit. 2021-5-12]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=9LyeXd6eyPE>

⁴⁷ KURZ, Sibylle. Synopse a jak ji prodat [online]. 15. 10. 2014 [cit. 2021-5-12]. Dostupné z: <https://www.ceskatelevize.cz/ivysilani/1000000155-sibylle-kurz/21425100145-synopse-a-jak-ji-prodat-prvni-krok-k-uspechu-vaseho-projektu>

⁴⁸ Logan vs. Children of Men — The End is in the Beginning. Wwww.youtube.com [online]. 2017 [cit. 2021-01-31]. Dostupné z: https://www.youtube.com/watch?v=HUGYoT_xEFY

⁴⁹ LABÍK, Ludovít. Dramaturgia strihovej skladby: Horizontálna a vertikálna štruktúra filmového príbehu. Zlín: VeRBuM, 2013. 33s.ISBN 978-80-87500-30-9.

2. PRÁCE S HERCEM

Spousta filmařů tvrdí, že žádný specifický návod neexistuje, že neexistuje „kuchařka“, kterou by mohl každý režisér ve vedení herců následovat. Je to pravda a zároveň není. Taková informace začínajícím tvůrcům moc nepomůže, a přestože je nesporné, že režie je osobní styl, který se nedá nikdy zcela napodobit nebo definovat, je možné určit několik bodů, kterých se drží většina minulých i současných tvůrců.

Práce s hercem nezačíná na place, jak by si spousta začátečníků mohla myslet. Velká a důležitá část se odehrává mnohem dříve. Režiséři se na to připravují různými způsoby a různě dlouho. Do tohoto procesu může patřit sledování jiných filmů či pozorování lidí v každodenním životě, vhod přijdou i psychologické poznatky a zkušenosti. Ještě důležitější je analýza scénáře a příprava režiséra, než se s hercem vůbec setká. Tato práce se však zaměří na ty nejdůležitější fáze, kterými prochází téměř všichni režiséři: casting, zkoušení a práce s hercem na place.

2.1 Casting

Polovina režie je obsazení správných herců,“ řekl John Huston.⁵⁰ Je však důležité si uvědomit, co vůbec znamená obsadit správného herce. To, co si možná většina nezkušených režisérů představí, je zásadní chyba. Judith Weston zmiňuje, jak nebezpečný může být imaginární film, který se režisérům tvoří v hlavě, jakmile si začnou číst scénář nebo jej píšou.⁵¹ Režisér pak hledá a vyžaduje jen to, co je nejbližší jeho vysněné představě. To platí i pro casting. Je to nejen ztráta peněz, času a především energie (protože dokonalou shodu samozřejmě najít nelze), ale je to také velká hrozba pro celý film.

Správný casting totiž nespočívá v tom najít přesně to, co si režisér představuje – je tomu přesně naopak. Kromě M. W. Travise často doporučuje i Judith Weston spolu s dalšími odborníky metodu *cast against type* – obsadit opak primární představy, která se při pomyšlení na postavu zjeví.⁵² Kontrasty například nefungují dobře jen pro výstavbu dramatu, ale právě i pro casting: hledáme-li herečku do role něžné pečující matky, stálo by za to zvážit obsazení ženy, která má například statnou postavu, možná je vysportovaná a má

⁵⁰ John Houston quotes. [www.imdb.com](https://www.imdb.com/name/nm0001379/quotes) [online]. [cit. 2021-01-31]. Dostupné z: <https://www.imdb.com/name/nm0001379/quotes>

⁵¹ WESTON, Judith. *Directing Actors: Creating memorable Performances for film and television*. Studio City: Michael Wiese Productions, 1996. 17s. ISBN 100-941188-24-8.

⁵² The Travis Technique: Directing Characters, Not The Actors by Mark W. Travis & Michael Hauge. [www.youtube.com](https://www.youtube.com/watch?v=5I0TnWQgV0s) [online]. [cit. 2021-01-31]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=5I0TnWQgV0s>

svaly, nebo na casting přijde v černém koženém oblečení a podobně. Al Pacino se nejednou zmínil, jak ho posunulo přijímat role, které byly odlišné od jeho osobnosti.⁵³ Umožnilo mu to jít hlouběji a najít v sobě něco nového, něco, o čem nevěděl, že v sobě má. Každý má v sobě totiž trochu vzteku, nespoutanosti, něžnosti, násilí – jen v jiné míře.

Umožnit herci najít v sobě něco nového a přijmout výzvu, která jej posune dál, nejen v sebepoznání, je vždy něco, co herec ocení, někdy možná až zpětně). Pro film to bude mít nedocenitelnou výhodu dimenzionality a hloubky. Naopak obsazení herců, kteří jsou se shodují s primární představou, může vést k plochosti a předvídatelnosti postavy a tím i celého filmu.

Další zásadní bod, kterého by se měl režisér při castingu držet, je zkoumat, dá-li se s hercem pracovat. Takový je herec, který vnímá a který umí zpracovat pokyny režiséra, nebo (a na to se často zapomíná) umí reagovat na impulzy od svých kolegů herců. Zde Judith Weston zdůrazňuje schopnost poslouchat,⁵⁴ což považuje za nejdůležitější schopnost, kterou by měl herec mít. Režisér by měl rozeznat již během castingu, zda je toho herec schopen. Pro začínající režiséry, kteří si nejsou jistí, jak to zjistit, má Weston dokonce radu: předem se domluvit s tím, kdo bude hercovi nadhazovat repliky, aby to pokaždé udělal malinko jinak – herec, který umí poslouchat, bude na různé impulzy reagovat různě. Naopak ten, který svou repliku řekne vždycky stejně bez ohledu na změny, není dostatečně dobrý.⁵⁵

Ne všichni nadějní herci (zvláště v českém prostředí) jsou seznámeni s různými hereckými technikami a postupy, jak svůj přednes upravovat. Herec, který je v tomto ohledu neznalý, nemusí být hned označen za nesprávného. Důležité je, aby měl schopnost měnit svůj přednes na základě pokynů režiséra, nebo změny v situaci. Pozor: Zdůrazňuje se schopnost měnit - ne měnit k představě režiséra. Na každého může fungovat něco jiného a impuls, který režisér dá za účelem vyvolat určitou reakci, může vyvolat jinou. Je na režisérově spolupráci s hercem, aby pochopil, co a jak na daného herce funguje a s čím se mu nejlépe pracuje. Na to není na castingu většinou prostor, a tak je důležité rozeznat hlavně to, zda je herec tvárný, a nenechat se odradit tím, že se nepodařilo hned docílit požadovaného

⁵³ WESTON, Judith. *Directing Actors: Creating memorable Performances for film and television*. Studio City: Michael Wiese Productions, 1996. 185s. ISBN 100-941188-24-8.

⁵⁴ Tamtéž, s. 286.

⁵⁵ Tamtéž, s. 286

výsledku. Judith Weston klade důraz na to, aby si režisér i herec uvědomili, že na castingu není nutné podat dobrý výkon.⁵⁶

Weston stanovuje několik zásadních bodů,⁵⁷ kterých se při hodnocení herců při castingu držet. Zde uvádím shrnutí:

- a) Intuitivní schopnosti: emocionální rozsah a flexibilita, schopnost poslouchat a být bezprostřední, schopnost vytvořit si vztah s imaginární realitou a schopnost být upřímný a lidský
- b) Herecké schopnosti: schopnost hrát a číst repliky jinak, než je očekávané, schopnost zahrát jednoduchý záměr, schopnost měnit emoce přirozeně a hladce
- c) Fyzické schopnosti: nemusí se jednat o sportovně zaměřené dovednosti, ale především práce s hlasem a pohybem, který něco vyjadřuje
- d) Osobnost (Judith Weston označuje tento bod jako srdce): touha hrát, odvaha, disciplína, důvěra, výdrž
- e) Ztotožnění: dokáže si k postavě udělat vztah? Dokáže na nějaké rovině chápat její proměnu a emoce?
- f) Spolupráce: potenciál plodné a příjemné spolupráce, otevřenost a upřímnost
- g) Soubor: vždy dbát na to, jak herci fungují dohromady, ne zvlášť

Mark W. Travis zase doporučuje soustředit se spíše na hledání nejlepší postavy, ne na hledání nejlepšího herce.⁵⁸ Je to podobný přístup, který používá Weston – neupínat se na představy, ale u každého adepta hledat, co by roli dal, jak by ji posunul. Místo postoje „Jak mohu přežít?“ zvolit přístup „Jak mohu stavět?“⁵⁹ Režisér Tomáš Polenský na základě této rady při výběru herců pro svůj debut *Smečka* postupoval tak, že si u každého herce představil, jaká by ta postava byla, kdyby byla ztvárněna daným hercem.⁶⁰ Nezasekl se na svojí primární představě postavy, ale hledal kombinaci, která bude fungovat nejlépe a která je pravděpodobně mnohem lepší, než ta, kterou si vytvořil při psaní scénáře, protože je realističtější, přirozenější, opravdovější – lidštější.

⁵⁶ WESTON, Judith. *Directing Actors: Creating memorable Performances for film and television*. Studio City: Michael Wiese Productions, 1996. 280s. ISBN 100-941188-24-8.

⁵⁷ Tamtéž, s. 280-284.

⁵⁸ The Travis Technique: Directing Characters, Not The Actors by Mark W. Travis & Michael Hauge. [www.youtube.com](https://www.youtube.com/watch?v=5I0TnWQgV0s) [online]. [cit. 2021-01-31]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=5I0TnWQgV0s>

⁵⁹ WESTON, Judith. *Directing Actors: Creating memorable Performances for film and television*. Studio City: Michael Wiese Productions, 1996. 284s. ISBN 100-941188-24-8.

⁶⁰ POLENSKÝ, Tomáš. Práce s hercem. 15.12.2020.[cit. 2021-5-12]. Microsoft Teams : workshop v rámci předmětu Práce s hercem I

2.2 Zkoušení

„*Rehearsal is not performance!*“⁶¹ – „*Zkoušení není výkon!*“ (Výkon ve smyslu slova definitivní výkon nebo přednes.) Weston klade důraz na to, že tak jako u castingu, ani při zkoušení není cílem najít přesně tu správnou polohu, nebo přesně tu správnou intonaci. O zkoušení se musí uvažovat jako o procesu, ne jako o nacvičování. Je to příprava. Příprava, během které je zásadní, aby herec a režisér našli společnou vizi.⁶² (Tak je tomu ve většině případů. Výjimečně může fungovat i to, že režisér vidí věci úplně jinak, než herec. Dokud herecův výkon sedí, tak to není problém.)

Pro režiséra je to prostor a čas, kdy má možnost vyzkoušet, jak s hercem pracovat a jaké druhy pokynů nejlépe fungují. Je to proces pokus-omyl a v tomto duchu by jej každý režisér měl vnímat. Největší chyba, kterou může režisér udělat, je využít tento čas ve smyslu nácvičku intonací a reakcí, které by měl herec předvést v daných chvílích. Hercův výkon musí být vždy čerstvý a nový, vyvolaný vnitřními procesy nebo jako reakce na danou situaci. Režisér nemá po herci chtít, aby něco opakoval. To platí jak během natáčení, tak v procesu zkoušení.⁶³

Pro herce je to možnost ptát se na otázky, na které nemusí, a někdy by ani neměla, existovat odpověď, a otevírat tak cestu k postavě, kterou má hrát. Při zkoušení není důležité zjistit, jak by jakou repliku měl říct, ale zkusit varianty a spojovat si je s emocionálními významy a kontextem scény. Je to také čas, kdy může herec přijít s vlastními nápady nebo s pochybnostmi a pracovat na případných překážkách, nebo odporu, který může v určitých situacích cítit.⁶⁴ Je to prostor, kde by měl herec cítit povolení zkusit různé varianty a mít dost času na to, aby mohl pracovat pomalu a přicházet na to, jak látku uchopit a jak přistoupit k proměně emocí nebo postavy jako takové.

Další doporučení Weston se týká předmětů. Režisér by měl mít při zkoušení k dispozici různé předměty, které dá v určitých momentech hercům k dispozici - to může pak fungovat i během natáčení. Pomocí předmětů mohou herci svůj přednes různě modifikovat.⁶⁵ Tyto předměty/rekvizity by neměl režisér představovat v souvislosti s výsledkem, kterého by

⁶¹ WESTON, Judith. *Directing Actors: Creating memorable Performances for film and television*. Studio City: Michael Wiese Productions, 1996. 294s. ISBN 100-941188-24-8.

⁶² Tamtéž, s. 292.

⁶³ Tamtéž, s. 338.

⁶⁴ Tamtéž, s. 338.

⁶⁵ Tamtéž, s. 323.

měly být součástí (stůl, o který se herec opře), ale v souvislosti s jejich každodenním významem (stůl, kde se jí večeře).⁶⁶

Během zkoušení se většinou určuje blocking, který by měl mít režisér předem vymyšlený a připravený, ale pouze na zkoušce zjišťuje, zda funguje. Pokud je tam nějaký problém – herec zapomíná na určitý pohyb, nebo mu přijde nepřírozený – je nutno to znovu promyslet. Buď je to špatně vymyšlené a skutečně to nedává smysl, nebo je to moment, kdy herec nechápe nějaký aspekt scény. Může to být možnost k objevení hlubšího nepochopení postavy, nebo jen překážka, o které je nutné se s hercem pobavit a dohodnout se, jak ji vyřešit.⁶⁷

Režisér by se měl oprostít nejpozději v procesu zkoušení od předpřipravené představy o tom, jak by to vše mělo vypadat. Společně s hercem by se měl během zkoušení otevřít všem možnostem vyznění látky a hledat tu, která funguje nejlépe. Je to proces, ve kterém nejde o výsledek, ale o shromažďování informací, emocionálních, strukturálních i faktických. V neposlední řadě je to období, během kterého by se měl ustanovit vztah mezi režisérem a hercem a dojít ke stanovení několika pravidel, kterých se budou oba držet.⁶⁸ Např. „stop“ vždy říká režisér. Ať se stane cokoli, herec by neměl přestávat hrát, dokud jej režisér nezastaví sám.

Herec by na konci tohoto procesu měl mít pocit, že našel klíč k tomu, jak rozumět postavě a příběhu, že rozumí podtextu každé z replik a že ví, co jeho postava chce a dokáže to chápat na emocionální rovině, že je s daným režisérem v bezpečí, že může riskovat, může se nechat unést a má povolení žít okamžikem, což je zásadní pro přirozený a funkční herecký výkon.

Režisér by na konci tohoto období měl mít pocit, že nastolil s hercem osobní vztah, ve kterém mu garantuje jistotu a bezpečí, že společně našli směr, kterým k postavě a příběhu přistupovat, že má *představu* o blockingu a o tom, jak bude scéna vypadat (události, pauzy, beaty), že s hercem vyřešili případný odpor nebo jiné problémy a že herce dostatečně namotivoval a vytvořil prostředí, kde se kreativité, lidskosti a upřímnosti meze nekladou.

Proč je důležité počítat s *představou* a ne s jistotou: v momentě, kdy to bude *naostro* (mimořádně: takový pocit by herec neměl nikdy mít) bude velmi pravděpodobně spousta

⁶⁶ WESTON, Judith. *Directing Actors: Creating memorable Performances for film and television*. Studio City: Michael Wiese Productions, 1996. 324s. ISBN 100-941188-24-8..

⁶⁷ Tamtéž

⁶⁸ Tamtéž, s. 301.

věcí jinak, režisér by těmto změnám měl být otevřený a dokonce je vítat. I jen lehké změny totiž dokážou udržet výkon herců svěží, relevantní k situaci a přirozený. Weston zdůrazňuje, že ke všem problémům (jak by určití režiséři mohli změny označovat) se musí přistoupit jako ke kreativním překážkám, jejichž řešení vyžaduje energii, kterou lze výborně využít ve prospěch hereckého výkonu.⁶⁹ Ze stejného důvodu není radno vyplývat všechny nápady a variace již během zkoušení, režisér by si měl nechat něco na chvíli, kdy se během natáčení herec zasekne, ztratí nebo jeho přednes začne být monotónní, zaseklý na jedné koleji. V těchto případech musí mít režisér v kapse něco, co herec ještě nezná, nezkoušel, *nečítal* a co mu dodá svěžest a nový směr, který může vyzkoušet. Sidney Lumet se vyjádřil, že při zkoušení použije 75% svých nápadů a variací a 25% nechá nevyřčených, aby je mohl použít na place.⁷⁰

2.3 Na place

Často bohužel platí, že zkoušek je málo. Herci dostávají skoro maximální svobodu. Především v evropském prostředí je to běžné. Pracuje tak ale například kromě mnoha dalších i Kelly Reichardt, jejíž filmy se dají s evropskými tendencemi srovnávat, tchajwanský režisér Chou Siao-Sien nebo korejský režisér Pong Čunho, držitel Oscara. Ten se o režii vyjádřil následovně: „*Nedokážu to zobecnit, protože ve výsledku je režie herce nakonec vždy vztah dvou jednotlivců*“⁷¹ Aniž by bylo nutné toto tvrzení zpochybňovat, je třeba zdůraznit, že ačkoli je režie skutečně o vztahu režiséra s hercem, pořád se dá mluvit o postupech, které více či méně využívá skoro každý režisér, a hlavně se dá mluvit o tom, jak se režirovat nemá.

2.3.1 Nepředehrávat

První ze zlatých pravidel: nepředehrávat!⁷² Spousta režisérů se ze zoufalství, že neví, jak herci vysvětlit, jak to chtějí, uchylují k tomu, že to zahrají sami, aby to herec viděl, jak to má být. Takový přístup nejenom herce štvě a ponižuje, ale především mu neumožňuje žádné propojení s postavou a pochopení toho co a jak dělá a proč. V neposlední řadě to nikdy nepovede k přirozenému a uvěřitelnému projevu.

⁶⁹ WESTON, Judith. *Directing Actors: Creating memorable Performances for film and television*. Studio City: Michael Wiese Productions, 1996. 340s. ISBN 100-941188-24-8.

⁷⁰ Tamtéž

⁷¹ Tamtéž, s. 218.

⁷² TIRARD, Laurent. *Lekce Filmu*. Praha 5: Dokořán,s.r.o, 2014, 50s. ISBN 978-80-7363-615-9.

2.3.2 Nezahlcovat

Nezahlcovat. Sydney Pollack například zmínil, že pokud je ve scéně více problémů, řeší je postupně, nezatíží herce vším, co nefunguje.⁷³ Na to, aby to režiséři s mluvením nepřeháněli si musí dát pozor i v jiných případech. Weston píše, že by režisér měl mluvit vždy maximálně pět minut, než dá prostor herci.⁷⁴ To platí v jakékoli fázi tvorby. Přestože někteří herci, v mylném domnění, že jim to umožní propojit se s postavou, vybízejí režiséra k tomu, aby jim o postavě vyprávěl a zavaloval je obecnými - to si většinou režisér v tu chvíli neuvědomuje - tvrzeními, často to ve výsledku nevede nikam.

Zejména nezkušení režiséři si totiž často protičeří ve snaze představit dimenzionalitu postavy a vychrlí na herce spousta informací, které jsou často protichůdné. Herec si pod obecnými věcmi jako „s matkou máš blízký vztah“ nedokáže nic představit, nebo minimálně nic, co by v něm vyvolalo konkrétní reakci nebo emoci – a být konkrétní je přesně to, co potřebuje. Nikoho nezajímá obecná postava. Zkušení herci již dokáží s takovými režiséry pracovat a podobná tvrzení si překládají do vlastního jazyka, který již fungovat bude. Kromě toho, že takových herců je většinou málo, pomůže každému (zvláště začínajícímu) režisérovi nastoupit rovnou od začátku na správnou cestu a neplýtvat tak svou ani hercovou energií.

Mluví-li tedy režisér s hercem (nejen) o postavě, je žádoucí, aby byl co nejspecifičtější, nejstručnější a používal slova tak, aby to v herci vyvolalo patřičnou reakci nebo pocit.⁷⁵ Příklad s matkou by se tak dal opravit: „matka je ta první, komu voláš, když si nevíš rady“ – není nutné pojmenovávat nebo popisovat (a tím zužovat a zplošťovat) ten vztah. Jednoduchý fakt jako ten uvedený dá herci možnost pocítit nekonečné množství emocí, ze kterých může čerpat + je to specifická vlastnost, se kterou může pracovat.

„Můžete s hercem prodiskutovat celé hodiny, aby pochopil svou postavu, což mu ovšem nepomůže v tom, aby se před kamerou choval tak, jak je třeba, aby působil dostatečně jímavě nebo znepokojivě.“⁷⁶

2.3.3 Režie výsledku

Toto pojmenovávání/obecné pokyny Weston označuje jako result-direction – režii výsledku.⁷⁷ Je to režie, při které režisér podává pokyny ve smyslu výsledku, kterého chce

⁷³ TIRARD, Laurent. Lekce Filmu. Praha 5: Dokořán,s.r.o, 2014, 41s. ISBN 978-80-7363-615-9.

⁷⁴ WESTON, Judith. Directing Actors: Creating memorable Performances for film and television. Studio City: Michael Wiese Productions, 1996. 302s. ISBN 100-941188-24-8.

⁷⁵ Tamtéž, s. 45.

⁷⁶ TIRARD, pozn. 73, s. 41.

⁷⁷ WESTON, pozn. 74, s. 25.

dosáhnout – „*bud' víc naštvany*“ nebo „*bud' něžnější*“. Takového přístupu by se každý režisér měl vyvarovat.⁷⁸ Přesto, že v ojedinělých případech to fungovat může, není to udržitelný přístup, na který by se měl kdokoli spoléhat.⁷⁹ Režisér tím totiž vyžaduje, aby herec *něco udělal*, ne aby *tím byl*.⁸⁰ To vede k tomu, že herec nemá možnost pracovat na tom, aby dosáhl přirozeného výsledku, ale naopak cítí tlak a povinnost dosáhnout nějakého výsledku.

Weston doporučuje, aby se tomuto režiséri vyhýbali i tím, že nebudou s herci mluvit o tom, *jaká postava je*, protože to pak vyústí v to, že se herec bude snažit dosáhnout *ideálního*, předem vymyšleného a neautentického ztvárnění postavy, což je nemožné a klade to na něj jen zbytečný stres.⁸¹ Weston obecně považuje přídavná jména za kontraproduktivní nástroj. Přirovnává to k životu, kdy platí, že nikdo si nevybírám, jaký bude. Zde vyvstává otázka, zda je na místě přirovnávat film a jeho tvorbu k reálnému životu, protože film není realita. Weston zde chce ale pravděpodobně zdůraznit to, aby se hercům nevnucovala spousta obecných charakteristik postavy, se kterými nemohou dost dobře pracovat.

Chce-li režisér přiblížit herci postavu, musí si dát pozor na to, aby využíval specifickou řeč a zmínil pouze informace, které budou pro herce užitečné. Nebo lze postupovat například jako Terrence Malick, který svým hercům ještě třeba den před natáčením posílá různé úryvky filozofických textů apod. Nevyžaduje, aby je pořádně znali, ale jen aby si je přečetli a vnímali jako něco, co je možná pro postavu, jež mají ztvárnit, relevantní.⁸²

Nejhorší verze *režie výsledku* je podle Weston říkat herci, co si v jaké chvíli uvědomí, nebo jakou by měl mít v dané chvíli reakci. Pokud si režisér neví jinak rady, měl by na danou věc upozornit tím, že řekne, že tam probíhá změna.⁸³

Režisér musí mít k látce stejně otevřený přístup jako herec: být otevřený konverzaci a otázkám, uvažovat nad variantami a zamýšlet se nad tím, proč jsou věci tak jak jsou a jestli je to nejlepší způsob, kterým by mohly být.

⁷⁸ The Travis Technique: Directing Characters, Not The Actors by Mark W. Travis & Michael Hauge. [www.youtube.com](https://www.youtube.com/watch?v=5I0TnWQgV0s) [online]. [cit. 2021-01-31]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=5I0TnWQgV0s>

⁷⁹ WESTON, Judith. *Directing Actors: Creating memorable Performances for film and television*. Studio City: Michael Wiese Productions, 1996. 45s. ISBN 100-941188-24-8.

⁸⁰ Tamtéž, s. 62.

⁸¹ Tamtéž, s. 35.

⁸² Valerie Pachner & August Diehl Speak On "A Hidden Life," A Film Based On True Events. [www.youtube.com](https://www.youtube.com/watch?v=PKPQqNrU91c) [online]. [cit. 2021-01-31]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=PKPQqNrU91c>

⁸³ WESTON, pozn. 79, s. 163

2.3.4 Sebekontrola herce

Jeden z dalších důležitých faktorů, na který by si měli dát režiséři pozor, je kontrola toho, aby herec nesoudil svůj výkon, nehlídal ho, nebo ho nijak jinak vědomě nekontroloval. Podobně by herec. ani režisér. neměl soudit postavu, kterou herec hraje. Zda-li jsou její volby a chování správné, nebo ne, je na divákovi, aby posoudil. Herec a režisér musí být na straně postavy a chápat všechna její rozhodnutí. Režisér může tomuto pomoci tím, že v konverzaci o postavě nebude nikdy používat negativně zabarvená slova jako např. tvrdohlavá⁸⁴.

2.3.5 Uvolněné soustředění

Zásadní pro dobrý herecký výkon je pro herce schopnost *být v okamžiku* – být všemi smysly přítomný. To vyžaduje velké soustředění, které by ale zároveň mělo být uvolněné, dá se to přirovnat k meditaci. Smysly jsou v pozoru a herec si uvědomuje každý aspekt okamžiku. Je to schopnost, kterou se musí herec učit a je to jedna z hlavních technik, které v průběhu podávání výkonu využívá.

Je to stav, kdy herec nemyslí (nesmí!) na to, co přijde, co bude řečeno, nebo co by měl udělat.⁸⁵ Pokud se tak děje, spadá herec do tzv. naznačování – ukazování publiku vnitřní život postavy, místo toho, aby jej před publikem žil.⁸⁶

Nezkušené herci se často bojí uvolnit v přítomnosti a upustit od své přípravy. Mýlně se domnívají, že musí vědět, co dělají. „*Herec nemusí tomu, co má dělat, rozumět, alespoň v konvenčním slova smyslu ne.*“⁸⁷ Pokud to herec neví, nebo si to neuvědomuje, je na režisérovi, aby jej uklidnil, že jeho výkon pohlídá a vybídnout ho k tomu, aby upustil od kontroly a nechal se vést okamžikem. „*The real work of acting is letting go.*“⁸⁸ („*Skutečná práce herce je nechat se unést.*“)

Pokud má herec problém s koncentrací, může se ho režisér zeptat, na co se soustředit, případně mu dát něco, na co by se měl soustředit: Škrábe ho kostým? Má jeho kolega vrásky kolem očí? Herec, který se soustředí, je přítomen v okamžiku a angažuje tak diváka ve zvědavosti zjistit, co se postavě honí hlavou. I když je to něco tak banálního jako díra v ponožce – divák to nepozná, bude si myslet, že jde o něco mnohem zajímavějšího.

⁸⁴ WESTON, Judith. *Directing Actors: Creating memorable Performances for film and television*. Studio City: Michael Wiese Productions, 1996. 36s. ISBN 100-941188-24-8.

⁸⁵ WESTON, pozn. 84, s. 32.

⁸⁶ WESTON, pozn. 84, s. 34.

⁸⁷ TIRARD, Laurent. *Lekce Filmu*. Praha 5: Dokořán,s.r.o, 2014, 41s. ISBN 978-80-7363-615-9.

⁸⁸ WESTON, pozn. 84, s. 102.

Weston vybízí, aby herci využívali každého aspektu okamžiku, ať už je příjemný (hezky hřeje sluníčko) nebo ne (tlačí je boty), a přeměnili to v energii a v něco, co mohou využít pro to, aby zůstali v okamžiku, anebo to rovnou přiznat a využít v hraní.⁸⁹

Tuto formu soustředění představil Stanislavsky jako takzvanou samotu na veřejnosti.⁹⁰ Je to stav, kdy herec nevnímá okolí (pozor: nevztahuje se na spoluherce a dramatickou situaci) a je schopen dosáhnout jakéhosi vlastního světa, který ho zakotvuje v okamžiku a zároveň vzbuzuje zájem diváka. Aby herci tohoto stavu docílili, vybízel Stanislavsky například k tomu, aby si mysleli své nejintimnější myšlenky přímo před publikem.⁹¹

Zkušený herec se bude neustále ptát na různé otázky, na které režisér není povinen vždy znát odpověď, je to pro herce způsob, jak zůstat aktivní a otevírat nové dimenze postavy, nebo přidávat vrstvy, čímž se prohlubuje postava. Režisér by neměl herci odporovat, zastavuje tím kreativní proces. Zmíní-li herec o postavě něco, co je v zásadním nesouladu s režisérovou představou, měl by režisér zkusit herce navést jinam dalšími otázkami, nebo ho vybídnout k tomu, aby se zamyslel nad dalšími variantami.⁹²

Zajímavý způsob je například mít tajemství. Jde o něco, co v příběhu nemusí hrát (většinou vůbec nehraje) žádnou roli, ale herec to ví a využívá to k tomu, aby podával lepší, lidštější výkon. Meryl Streep například pro každou roli, kterou hrála, našla tajemství, které nesdělila nikomu, ani hercům, ani režisérovi, a hlavně ne postavám.⁹³ Zákaz své tajemství vyřknout jistě dodá hereckému výkonu dobré napětí a hloubku.

Jiný způsob, jak tohoto docílit, je běžnější – herci se soustředí na konflikt mezi tím, co je na povrchu a co cítí uvnitř.⁹⁴ Pokud je vnitřní příběh postavy pro herce problém, může si tam dosadit vlastní pocit, který je v konfliktu s tím, co má hrát. Divák nepozná, že jde o něco nelogického, vycítí jen napětí, které postava díky tomu vyzařuje.

Vedle zmíněných způsobů existují ještě další prostředky, které může režisér využít k tomu, aby pomohl herci zůstat v okamžiku. Mark W. Travis se například vždy soustředí na to, aby herec zapomněl na svoji identitu a vžil se do postavy. „*Be a person, not a character.*“ – „*Bud'te člověk, ne postava.*“⁹⁵ píše Weston, zatímco Mark W. Travis říká

⁸⁹ WESTON, Judith. *Directing Actors: Creating memorable Performances for film and television*. Studio City: Michael Wiese Productions, 1996. 163s. ISBN 100-941188-24-8.

⁹⁰ Stanislavského metoda

⁹¹ WESTON, pozn. 89, s. 85.

⁹² WESTON, pozn. 89, s. 111.

⁹³ WESTON, pozn. 89, s. 165.

⁹⁴ WESTON, pozn. 89, s. 113

⁹⁵ WESTON, pozn. 89, s. 106.

„Ignite the character!“ – „Vznit' postavu!“⁹⁶ Ve výsledku jde o velmi podobný pokyn. Travis začíná okamžitě (už na castingu) komunikovat s postavou, nedává žádné pokyny, ale ptá se na otázky, kterými navádí postavu k tomu, aby ze sebe ukázala to, co je pro danou situaci potřebné. Například pokud herec hraje postavu, která je na pohřbu svého otce a režisér chce, aby ubral na tom, jak vyjadřuje svůj smutek, může říct třeba: „Byli jste si s otcem skutečně tak blízcí?“

Jakkoli se tato technika liší od techniky Weston, obě využívají k režii otázky a vyhýbají se obecným vágním pojmům jako je např. „S otcem jste měli komplikovaný vztah.“ Nebo: „Otce jsi neměl zas až tak rád.“ (Kromě zmíněného řešení podle Travisovy techniky lze tvrzení poupravit i podle techniky Weston: „Pokaždé, když si v mládí plakal, křičel na tebe otec, že k tomu nemáš důvod.“ Nebo: „Hraj to, jakoby jsi byl na pohřbu svého vzdáleného strýce.“ A další...)

2.3.6 Herecké poslouchání

Shelley Winters cituje režiséra George Stevense, který popsal herectví jako „*mluvit tiše a myslet hlasitě*.“⁹⁷ Umění poslouchat je podle Weston to nezákladnější a nejdůležitější, co by měl herec umět. Často to může sloužit i pro chvíle, kdy si herec již neví rady. „*Jen poslouchej a mluv*.“ Režisér tím snímá z herce povinnost podat dobrý výkon, a právě to k němu často vede.⁹⁸ Je to však zásadní i pro to, aby herec vnímal situaci a reagoval na impulsy od svých spoluherců.⁹⁹

Akt poslouchání není jen o tom slyšet a chápat, co druhý říká, ale skutečně spojovat to, co říká, s významem, soustředit se na jeho tvář a doopravdy *vnímat* nejen to, co říká, ale jak se u toho tváří, jaké má oči, jak voní, co říká jeho řeč těla¹⁰⁰ – je to soustředění zejména na fyzičnost. To jsou právě impulsy, se kterými by měl herec pracovat. *Nevěřit* slovům, ale reagovat na vjemy.

⁹⁶ The Travis Technique: Directing Characters, Not The Actors by Mark W. Travis & Michael Hauge. [www.youtube.com](https://www.youtube.com/watch?v=5I0TnWQgV0s) [online]. [cit. 2021-01-31]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=5I0TnWQgV0s>

⁹⁷ WESTON, Judith. *Directing Actors: Creating memorable Performances for film and television*. Studio City: Michael Wiese Productions, 1996. 73s. ISBN 100-941188-24-8.

⁹⁸ WESTON, pozn. 97, s. 102.

⁹⁹ WESTON, pozn. 97, s. 94.

¹⁰⁰ WESTON, pozn. 97, s. 96.

Hoffman k tomu přidává oční kontakt, který je stejně důležitý.¹⁰¹ Práce s očním kontaktem může být různá, ale nejspolehlivější metoda je ho s kolegou udržovat. Weston zdůrazňuje, že oční kontakt musí být chápan ve smyslu dávání a obdržování; používání očí skutečně jako okna do duše.¹⁰²

Herec, který to dokáže, je pak lepší ve spolupráci s druhými herci a uvědomuje si, že pozornost musí věnovat jim, ne sobě.

Pokud herec přehrává, nebo působí nepřírozeně, může být problém právě v tom, že neposlouchá. Místo toho, aby režisér herce poprosil, aby ubral, měl by ho poprosit, aby více poslouchal.¹⁰³

Ideální stav herce, kterého by se měl společně s pomocí režiséra snažit dosáhnout, je stav, kdy je uvolněný, otevřený, jemný a vnímavý ke všem detailům.¹⁰⁴

Pokud se to herci za žádnou cenu nedaří, režisér může jeho změny emocí a reakce vyvolat tím, že ho nechá sednout si například na židli, položit noviny, otočit hlavu apod... jedná se o prostředky vnější.¹⁰⁵ Je však žádoucí, aby tyto vyvstaly z hercových vnitřních impulsů. Vše, co herec dělá, by měl dělat, protože cítí, že to udělat chce nebo potřebuje. Weston dokonce připomíná hercům, aby neudělali nebo neřekli nic, dokud k tomu nepocítí potřebu. Herce to uvolňuje a jejich výkon bývá lepší.¹⁰⁶

2.3.7 Neopakovat

Nikdy od herců nevyžadovat, aby něco zopakovali, a hlídat, aby to nedělali sami od sebe – například v situaci, kdy něco fungovalo při zkoušce a následně si myslí, že to musí udělat stejně. Rozhodnutí k určitému chování nebo pocítění něčeho se musí odehrávat v dané přítomné chvíli.¹⁰⁷ Jakékoli opakování povede pouze ke strnulosti a nepřesvědčivosti.¹⁰⁸ Travis i další odborníci radí, aby režiséři vždy posouvali hercův výkon dopředu, dávali jim malinko jiné impulsy, aby udržovali jejich přednes svěží a soustředili se na to, aby to herci

¹⁰¹HOFFMAN, Dustin, Masterclass. <https://www.masterclass.com/> [online]. [cit. 2021-01-31]. Dostupné z: <https://www.masterclass.com/>

¹⁰²WESTON, Judith. *Directing Actors: Creating memorable Performances for film and television*. Studio City: Michael Wiese Productions, 1996. 96s. ISBN 100-941188-24-8.

¹⁰³WESTON, pozn. 102, s. 100.

¹⁰⁴WESTON, pozn. 102, s. 102

¹⁰⁵WESTON, pozn. 102, s. 163.

¹⁰⁶WESTON, pozn. 102, s. 80.

¹⁰⁷WESTON, pozn. 102, s. 110

¹⁰⁸WESTON, pozn. 102, s. 80

vždy zahráli malinko jinak.¹⁰⁹ Pokud je však něco, co je opravdu žádoucí, aby herec udělal znovu stejně, může režisér zjistit, jaký impuls herce k takové reakci či gestu či větě vedl. Poté může herce vybědnout, aby pracoval se stejným impulsem či představou – prostě s tím, co ho přimělo udělat to, co udělal. Ani v tomto případě by režisér neměl sklouzávat k *režii výsledku*, kdy by po herci vyžadoval, aby to zahrál stejně, jako minule nebo při zkoušce.

2.3.8 Jak říkat „akce“...

Akce! – moment napětí, tlaku a pocitu, že teď už se to nesmí pokazit. Chyba. Režisér by měl hlídat a chovat se tak, aby povel „akce“ nebyl brán jako něco zásadního a osudového. Herci to tak pravděpodobně stejně brát budou, a tak je třeba aktivně pracovat na odbourání důležitosti té chvíle. Nemělo by to znít jako příprava ke startu: „Aaa-akce!“ nebo „Připravíme se a – akce!“ apod...

Marlon Brando se s tím vypořádával například tak, že mezi tím, co se připravoval záběr, mluvil s kýmkoli ze štábu, kdo zrovna neměl co dělat a byl poblíž. Komunikoval s ním a choval se nenuceně, když se pak řeklo „akce“, dořekl pár vět a se stejnou nenuceností se obrátil a pokračoval ve stejné poloze podávaje svůj herecký výkon.¹¹⁰ Podobnou techniku lze využít i se spoluherci: herci se mohou bavit úplně o čemkoli irelevantním, k tomu je vybízela např. Jane Campion,¹¹¹ a když se řekne „akce“, pokračovat ve stejné poloze. Nebo se naopak mohou bavit o emočně relevantních věcech, Hoffman ve své master class vybízel herce k tomu, aby si ve scéně, kdy mají hrát milence s komplikacemi, položili osobní nebo dokonce intimní otázky navzájem – které nesměli zodpovědět! – ale otevřel se tím prostor a emoce podobné těm, které měla scéna vyobrazovat.¹¹²

Ať už se režisér uchýlí k jakémukoli přístupu, musí dbát na to, aby pro herce povel „akce“ nebyl stresující, aby nerozděloval realitu a hraní a aby byl řečen jasně, ale ne jako povel – spíše jako pozvání.

¹⁰⁹ The Travis Technique: Directing Characters, Not The Actors by Mark W. Travis & Michael Hauge. [Www.youtube.com](https://www.youtube.com/watch?v=5I0TnWQgV0s) [online]. [cit. 2021-01-31]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=5I0TnWQgV0s>

¹¹⁰ Dustin Hoffman Masterclass. <https://www.masterclass.com/> [online]. [cit. 2021-01-31]. Dostupné z: <https://www.masterclass.com/>

¹¹¹ WESTON, Judith. *Directing Actors: Creating memorable Performances for film and television*. Studio City: Michael Wiese Productions, 1996. 341s. ISBN 100-941188-24-8.

¹¹² Dustin Hoffman Masterclass. <https://www.masterclass.com/> [online]. [cit. 2021-01-31]. Dostupné z: <https://www.masterclass.com/>

2.3.9 Každé jetí jiné...

Točit varianty. Pro herce je důležité udržet se aktivní a vnímavý, Hoffman říká: „*Neopakuj se, udělej to 5x jinak!*“¹¹³ – a pro režiséry je důležité neupnout se k jedné variaci. I v situaci, kdy jsou si jistí, že to funguje tak, jak má, vybízí Travis k tomu, aby si i přesto natočili variantu. Alespoň jedno jetí, kde bude vše jinak, kde se herci maximálně uvolní a udělají to „špatně“. Když se film dostane do střížny, často se může stát, že jednotlivé scény fungovaly na place, ale v kontextu celého příběhu najednou ne. Pro tyto případy je vždy dobré mít varianty.¹¹⁴

2.3.10 Vzájemný respekt, důvěra a odvaha

Bod, na kterém se shodují skoro všichni tvůrci je ten, že herci potřebují zejména svobodu, důvěru a pocit, že jsou v bezpečí a že *režisér pohlídá* jejich výkon, aby nebyl moc, nebo mimo. Často může v cestě stát hercův strach se tomu odevzdat, protože se bojí, že se ztrapní. Dát mu prostor být otevřený jakýmkoli pocitům a impulsům mu pomůže riskovat za předpokladu, že režisérovi věří.¹¹⁵

Jedině tak může být práce produktivní a kreativní. Herci jsou něžná, stydlivá a často nesebevědomá stvoření. Je potřeba je ujišťovat, že příprava, kterou udělali nezmezí jen tak, že tam je, ale teď se musí uvolnit a již se k tomu neupínat, chválit a děkovat za jejich práci. Nejlépe po každém jetí.¹¹⁶ Travis dokonce doporučuje, aby to byla ta první věc, poté, co se řekne „stop“: poděkovat hercům a prohodit s nimi pár slov i v případě, že k jejich výkonu nemá režisér výhrady.¹¹⁷

S důvěrou souvisí svoboda. Herci potřebují jistou míru svobody, aby se cítili, že se na kreativním procesu podílejí, ale také proto, aby se necítili pod tlakem podat konkrétní výkon (který by nebyl uvěřitelný). Ideální je, aby skutečně nějakou svobodu měli, ale pokud to nelze (kvůli rámování např.), je žádoucí alespoň dojem toho, že ji mají, vytvořit. A pokud se ani to nepovede, zásadní zůstává, aby na sobě herec cítil minimum tlaku. Valerie Pachner a August Diehl si například pochvalovali práci s Terencem Malickem, který je nechával před

¹¹³ The Travis Technique: Directing Characters, Not The Actors by Mark W. Travis & Michael Hauge. [www.youtube.com](https://www.youtube.com/watch?v=5I0TnWQgV0s) [online]. [cit. 2021-01-31]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=5I0TnWQgV0s>

¹¹⁴ Tamtéž

¹¹⁵ WESTON, Judith. *Directing Actors: Creating memorable Performances for film and television*. Studio City: Michael Wiese Productions, 1996. 6s. ISBN 100-941188-24-8.

¹¹⁶ The Travis Technique: Directing Characters, Not The Actors by Mark W. Travis & Michael Hauge. [www.youtube.com](https://www.youtube.com/watch?v=5I0TnWQgV0s) [online]. [cit. 2021-01-31]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=5I0TnWQgV0s>

¹¹⁷ Tamtéž

kamerou volně existovat, netlačil na to, aby podávali výkon v každém jetí. Herci si to zdůvodnili tím, že podobné akce měli ve více scénách, a proto nebylo důležité, aby bylo vše jasné v jednom konkrétním okamžiku. To však může být také jenom jejich dojem a za ním promyšlená práce Malicka, který věděl, že se herci musí cítit uvolněně – dokonce ztraceně, v dobrém slova smyslu.¹¹⁸ „*Představte si, že pořád zkoušíme, nebojte se být ztraceni.*“¹¹⁹ „*Používejte jazyk svolení, spíše než jazyk vynucení,*“ píše Weston.¹²⁰

2.4 Režijní prostředky

Bylo už řečeno mnoho o tom, co nedělat, jak k hercům nepřistupovat a čeho je naopak důležité docílit. Ale jak? Opět se dostáváme k tomu, že je to individuální pro každého režiséra. Judith Weston ale prezentuje několik prostředků, které práci s herci zefektivní a režisérovi pomohou pochopit, jak herec pracuje.

Podobně jako u případu s popisováním postavy, jaká je, říká Weston, že by režisér neměl herci popisovat ani to, jak se cítí – není to něco, co si v životě člověk vybírá, a naopak by to často rád necítil. Z toho důvodu by herec neměl být naváděn k tomu, jak by se měl cítit.¹²¹

Takové popisování totiž často vede k užívání přídavných jmen, které, jak už bylo výše zmíněno, Weston považuje za škodlivé a statické. Hlavně proto, že popisují, jak je postava vnímána někým dalším – to herec nepotřebuje.¹²² Herec musí věc pochopit z pohledu postavy.

Dobrá režie tedy spočívá v pokynech, které vyvolávají (především emocionální) pohyb u herce a sestává z aktivních a specifických pokynů (ne statických), ke kterým Weston používá: aktivní slovesa, obrazy, události, fakta, substituce a (jednotlivé i komplexní) cíle.¹²³

2.4.1 Aktivní slovesa

Ne všechna slovesa jsou aktivní slovesa. Aktivní slovesa většinou sestávají z emocionálního a fyzického komponentu¹²⁴ – např.: *treatat*.

¹¹⁸ Valerie Pachner & August Diehl Speak On "A Hidden Life," A Film Based On True Events. [www.youtube.com](https://www.youtube.com/watch?v=PKPQqNrU91c) [online]. [cit. 2021-01-31]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=PKPQqNrU91c>

¹¹⁹ Tamtéž

¹²⁰ WESTON, Judith. *Directing Actors: Creating memorable Performances for film and television*. Studio City: Michael Wiese Productions, 1996. 312s. ISBN 100-941188-24-8.

¹²¹ WESTON, pozn. 120, s. 28.

¹²² WESTON, pozn. 120, s. 48.

¹²³ WESTON, pozn. 120, s. 45.

¹²⁴ WESTON, pozn. 120, s. 46.

Jednou z již výše zmíněných výhod je i u aktivních sloves to, že přesouvají hercovu pozornost na druhé herce. To vede ke spolupráci a vytvoření emocionálních událostí ve scéně.¹²⁵ Aktivní slovesa lze využívat i místo pokynů *uber/přidej*: místo toho může režisér po herci vyžadovat, aby svým chováním svého kolegu netrestal, ale káral (*uber*). Nebo naopak nekáral, ale ponižoval (*přidej*).

Aktivní slovesa se dají využít i v situaci výše zmíněné, kdy režisér potřebuje, aby herec něco zopakoval, ale zároveň chce udržet přednes autentický.¹²⁶ Může říct: „To, co se mi na zkoušce líbilo, bylo to, že jsi ji více prosil, teď to vypadá, že ji nutíš.“ Režisér se tak vrací k niterným procesům v herci a neuchyluje se k vyžadování výsledku – *uber*.

2.4.2 Fakta

Fakta se dělí na dvě kategorie: ty, co jsou zmíněné ve scénáři a tzv. *backstory* – fakta náležící fabuli. S fakty se dá pracovat tak, jak je zmíněno výše: Místo toho, aby režisér po herci chtěl, aby zahrál *úzký vztah s matkou*, požádá ho, aby si uvědomil, že je to ona, které jako jediné pokaždé volá, když si neví rady.

Pomůže i to, když režisér promění charakterizaci ve fakt. Místo toho, aby řekl, že postava *neumí vyjádřit* své pocity, řekne jednoduše, že postava *nevyjadřuje* své pocity.¹²⁷ Jak má chudák herec zahrát neschopnost vyjádřit pocity? Fakt, že je nevyjadřuje, mu pomůže vytvářet v postavě napětí a kontrast s dalšími aspekty postavy – je to něco, co je *možné* zahrát. Z kontextu příběhu by divákovi následně stejně mělo být jasné, že je nevyjadřuje, protože to z nějakého důvodu nedokáže. Podobně i herec dostává větší impuls k tomu, aby hledal, *proč* postava své pocity nevyjadřuje.

Aby byl hercův přednes vždy relevantní v situaci a neprozrazoval nic, co má přijít až v další části příběhu, je dobré soustředit se na fakta *dané scény*.

2.4.3 Obrazy

Místo toho, aby režisér ztrácel čas vysvětlováním nějakých emocí, může se uchýlit k tomu, že herci vsugeruje emocionální obraz.¹²⁸ (Např.: „Naposledy jsi viděl svou matku,

¹²⁵ WESTON, Judith. *Directing Actors: Creating memorable Performances for film and television*. Studio City: Michael Wiese Productions, 1996. 48s. ISBN 100-941188-24-8.

¹²⁶ WESTON, pozn. 125, s. 122.

¹²⁷ WESTON, pozn. 125, s. 50.

¹²⁸ WESTON, pozn. 125, s. 59.

když odjížděla veselá na dovolenou.“) Hercovi to řekne vše, co potřebuje vědět, a zároveň mu to dá možnost skutečně *pocítit*, co cítí jeho postava. Popisováním se toho nedocílí.

Herec může obrazy používat například k přípravě řečení nějaké repliky. Mluví-li o dešti, vybaví si všechny možné deště, které zažil, jak vypadalo město v dešti, jak příroda, zvuk a vůně (používá sensorickou paměť). Když pak mluví o dešti, je v jeho slovech cítit nějaká pravda.¹²⁹ Obrazy mohou pocházet i z jeho vlastního osobního života a často s sebou nesou emoci – tehdy využívá emocionální paměti. Stella Adler zde vybízí k opatrnosti, aby nedošlo k tomu, že se herectví promění v terapii a herec se zasekne v prožívání nějakého osobního problému, na jehož konfrontaci nemusí být připraven.¹³⁰

2.4.4 Události

Události většinou vyžadují fyzický akt ze strany herce – jde do ledničky, dveře jsou zaseknuté, nebo se například balí na dlouhou cestu. Když herecův výkon ztrácí kvalitu, doporučuje Weston zařazovat nejrůznější události (malé – např. děláni kafe), aby se měl herec čeho chytout a na čem svoji emoci zahrát. Souvisí to někdy se zařazením rekvizity, která byla již zmíněna výše. Události mohou být malé, nebo velké, nedůležité, nebo zásadní pro scénu (každá scéna takovou má).¹³¹

2.4.5 Substituce

Substituce fungují dobře, když má herec problém uvěřitelně zahrát situaci, která se týká postavy a pravděpodobně se do takové chvíle sám nikdy nedostal (nebo s nikým podobným nikdy nemluvil). Herec si tak vybere něco z vlastního osobního života, co má podobný emocionální náboj a využívá to k tomu, aby docílil požadované polohy.

Má-li například říct „Miluji tě“ a neví jak, představí si, že říká třeba „Velmi si tě vážím.“ Obojí je osobní, vyžaduje odvalu to vyslovit a je to pozitivní.¹³²

¹²⁹ WESTON, Judith. *Directing Actors: Creating memorable Performances for film and television*. Studio City: Michael Wiese Productions, 1996. 127s. ISBN 100-941188-24-8..

¹³⁰ WESTON, pozn. 129, s. 181.

¹³¹ WESTON, pozn. 129, s. 61

¹³² WESTON, pozn. 129, s. 71.

2.4.6 Cíl a záměr

Herci potřebují cíl. Něco, co chtějí. To, jak toho pak budou dosahovat, je další věc. Cíl je v tomto případě to, co postava chce, aby druhá postava udělala a záměr je to, čím toho dosahuje – aktivní sloveso.

Cíle, podobně jako události, mohou být malé a velké, důležité a nedůležité. Vždy je však jeden hlavní, kterého chce postava dosáhnout.¹³³ Ten funguje jako motivace jeho emocionální cesty. Ty malé pak mohou být opět využity k tvarování hereckého výkonu. Místo toho, aby režisér po herci chtěl, aby někoho utěšil (vágní, obecný pokyn), může po něm chtít, aby si stanovil cíl: chce druhého přimět k tomu, aby přestal plakat. Někdy se tyto malé cíle nemusí ani formulovat slovy a vyplývají ze situace samy:¹³⁴ pokud postava částečně ochrnula, samostatně z toho vyplývá, že postava, která je jí blízká, ji bude chtít naučit znovu chodit.

Se záměrem se dá pracovat v souvislosti s aktivními slovesy. Postava může druhou postavu vybízet (záměr) k tomu, aby opustila pokoj (cíl), nebo přemlouvat ji k tomu, nebo nutit.... Aktivní sloveso se může měnit v rámci jedné repliky, nebo může zůstat stejné po dobu celé scény.¹³⁵

Cíle mohou sloužit i jako prostředek pro herce udržet se aktivní v situaci a být v okamžiku. Je-li jeho cílem si někoho udobřit, může se soustředit na to, zda to, co vidí na jeho tváři, je alespoň malý náznak úsměvu.¹³⁶ Zároveň to herci pomáhá neustále se posouvat a nezacyklit se ve svém přednesu. Je možné, že replika „Odpouštím ti“ padne již dříve ve scéně, herec si tak musí najít další malý cíl, na který se soustředit – např. docílit toho, aby jeho řeč těla dosvědčila jeho slova. Cílit na skutečné odpuštění (v chování) – nejen na to, aby to řekl.¹³⁷

Když režisér vymýšlí pro herce malé cíle, měl by se soustředit na to, aby přišel s věcmi, které postava chce, ne s těmi, které nechce („Nechceš mu ublížit.“) – to herci nepomůže. Režisér by neměl zapomenout na to, aby to obsahovalo zmíněný fyzický i emocionální komponent (např.: obejmutí, úsměv, pláč apod.) Čím více specifický a fyzický cíl bude, tím

¹³³ WESTON, Judith. *Directing Actors: Creating memorable Performances for film and television*. Studio City: Michael Wiese Productions, 1996. 34s. ISBN 100-941188-24-8.

¹³⁴ WESTON, pozn. 133, s. 143.

¹³⁵ WESTON, pozn. 133, s. 121.

¹³⁶ WESTON, pozn. 133, s. 122.

¹³⁷ Tamtéž

více bude herec „hrát“ – opět prostředek, jak regulovat přidej / uber. Cíl získej její „respekt“ bude slabší, než „přiměj ji podívat se ti do očí“¹³⁸

2.4.7 Úprava a „jako kdyby“

Weston označuje úpravy jako prostředek k tomu mluvit o chování postavy, aniž by musela být využita přídavná jména.¹³⁹ Úprava je jakákoli část informace nebo pokynu, která je domyšlená, často s příběhem vůbec nesouvisí a která je dána herci s cílem upravit jeho výkon.

Úprava může mít různé charaktery, ale nejčastěji se používá podoba tzv. „jako kdyby“. Weston například varuje, aby režisér po herci nechtěl zahrát náladu (například pokyn „Buď veselejší!“ se promění v pokyn „Jako kdyby vše, co říkáš, byly skvělé zprávy.“)¹⁴⁰ „Jako kdyby“ může opět sloužit místo pokynů uber / přidej. U milostné scény lze například říct: „Jako kdyby to byl pracovní meeting.“ (uber)¹⁴¹ nebo „Jako by to byl člověk, který ti řekl, že s tebou nikdy spát nebude, a teď se to děje.“ (přidej). „Jako kdyby“ může fungovat i pro zvýšení napětí: „Jako kdybyste měli dnes rozhodnout, zda se zítra vezmete.“¹⁴² Je na režisérovi, aby našel to, co bude na dané herce fungovat.

2.4.8 Když nic nefunguje...

Když se herec zacyklí, ztuhne nebo ztratí energii, existuje pár doporučení, ke kterým se může každý režisér uchýlit.

Opaky

„Když to nefunguje, udělej to naopak.“, *„Kdykoli si nejste jistí, co dělat, hledejte opak, pokud scéna nefunguje, udělejte ji špatně!“*¹⁴³ Často to může být nejen osvěžení, ale také možný klíč k tomu, co scéna potřebuje.

¹³⁸ WESTON, Judith. Directing Actors: Creating memorable Performances for film and television. Studio City: Michael Wiese Productions, 1996. 124s. ISBN 100-941188-24-8

¹³⁹ WESTON, pozn. 138, s. 147.

¹⁴⁰ WESTON, pozn. 138, s. 143.

¹⁴¹ Tamtéž

¹⁴² Dustin Hoffman Masterclass. <https://www.masterclass.com/> [online]. [cit. 2021-01-31]. Dostupné z: <https://www.masterclass.com/>

¹⁴³ The Travis Technique: Directing Characters, Not The Actors by Mark W. Travis & Michael Hauge. www.youtube.com [online]. [cit. 2021-01-31]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=5I0TnWQgV0s>

Herci s opaky pracují běžně (opaky jsou kontrasty, a kontrasty vedou k dimenzionalitě.) Slavný pro svou práci s opaky je například Gene Hackman, který často říká repliky přesně proti očekávání.¹⁴⁴ Nemusí se však jednat jen o repliky, také celý přednes může být mnohem funkčnější, hraje-li herec opak toho, co cítí: je to silnější, když herci zadržují slzy, jednají v klidu, když zuří apod....¹⁴⁵

S opaky souvisí i paradox – ironie. K tomu vybízí Hoffman¹⁴⁶. Uvědomují-li si herci nebo vytvoří-li si k tomu, co říkají nebo hrají ironický kontext, je jejich výkon silnější. („Opouštím tě, ale ironie je, že tě miluji více, než ty mě.“)

Opačné mohou být i pokyny, které režisér dá najednou. Je to něco, co herec nečeká, a moment překvapení může přetvořit v kreativní energii. Jean-Pierre Jeunet například jednou vybídl tajně herečku, aby si sedla ve scéně místo na svou na židli své kolegyně. Nemotornost, kterou u druhé herečky Jeunet hledal, najednou přišla.¹⁴⁷

Osvěžení, nové impulsy

Aby byl herecův výkon autentický a uvěřitelný, musí se posouvat. Již bylo zmíněno, jak důležité je, aby se herec neopakoval, a také to, že by režisér při zkoušení neměl uplatnit všechny své variace či nápady. Je to právě kvůli této chvíli. Když přestává fungovat, co doted' fungovalo, je čas na to, aby režisér vytáhl svých 25%. (viz kapitola 28)

¹⁴⁴ WESTON, Judith. *Directing Actors: Creating memorable Performances for film and television*. Studio City: Michael Wiese Productions, 1996. 113s. ISBN 100-941188-24-8.

¹⁴⁵ Tamtéž, s. 180.

¹⁴⁶ Dustin Hoffman Masterclass. <https://www.masterclass.com/> [online]. [cit. 2021-01-31]. Dostupné z: <https://www.masterclass.com/>

¹⁴⁷ TIRARD, Laurent. *Lekce Filmu*. Praha 5: Dokořán,s.r.o, 2014. 48s. ISBN 978-80-7363-615-9.

II. PRAKTICKÁ ČÁST

3 ANALÝZA FILMU

V této kapitole využiji prostředky popsané v předchozích kapitolách k tomu, abych demonstrovala jejich užití ve filmech Bohdana Slámy. Přestože tvůrce dle vlastních slov často postupuje spíše intuitivně¹⁴⁸, má specifický rukopis a mnoho výrazových prostředků i strukturálních aspektů se v jeho filmech opakuje. Ty se pokusím porovnat a pokusím se také shrnout, co jeho postavy dělá tak výjimečné.

3.1 Štěstí

Po *Divokých včelách* (2001), které byly jako Slámův debut přijaty pozitivně, přichází Sláma v roce 2005 s filmem *Štěstí*. V hlavních rolích zde opět září Tatiana Vilhelmová a Pavel Liška. Sláma přiznává, že během tvorby tohoto snímku sám dost hledal a pochyboval, než se mu podařilo vytvořit fungující celek.¹⁴⁹ Nakonec tento film posbíral sedm Českých lvů a několik cen na prestižních festivalech v zahraničí.

Film vypráví příběh z okraje společnosti, kde se dva mladí lidé – Monča a Tonda – sblíží v situaci, kdy se musí společně postarat o děti své kamarádky. Film nejen něžně a subtilně zachycuje jejich prohlubující se vztah, ale portrétuje trápení a malé radosti podobných ztracených mladých lidí, kteří hledají své štěstí.

Film začíná jakýmsi prologem, kdy postava (o níž se později dozvíme, že je Tondovou tetou) zpívá smutnou písničku a melancholicky přitom vyhlíží z okna. Vánek - jako motiv síly zvenčí- si pohrává s jejími vlasy. Tento moment rámcuje celý film nejen z hlediska motivů (na konci Monča také hledí z okna), ale i tematicky – je v něm obsažena jakási nemožnost vymanit se z místa, kde se člověk nachází – a to přesto, že mu fyzicky nic nebrání. Toto téma Slámovou tvorbou prostupuje, je obsaženo například už v jeho prvním celovečerním filmu *Divoké včely*.

3.1.1 První minuty

Stříhá se na hlavní postavu Monču, která se loučí se svým přítelem na letišti. Je to již třetí minuta, kdy divákovi začíná být postava Tondy sympatická. Napomáhá k tomu kontrast, do kterého je Tonda s Mončíným přítelem postaven – Tonda působí umouněně, Mončín přítel je „jako ze škatulky“. Postava Tondy působí v kontrastu s Mončíným přítelem jako ta

¹⁴⁸ SLÁMA, Bohdan. Rozhovor v rámci práce Tvorba dramatických postav ve vybraných filmech Bohdana Slámy [online]. 10.02.2021 [cit. 2021-5-12]. Dostupné z:

¹⁴⁹ Tamtéž

slabší, a to proto, aby jí divák začal fandit. To se následně potvrzuje, protože Liška (v roli Tondy) pár pohledy dokáže vyjádřit, že cit, který k Monče cítí, je silnější než kamarádství. Je to snad v těchto chvílích, kdy můžeme cítit Slámovo „hledání“ i v konečné podobě filmu, protože z expozice jako hlavní postava vychází Tonda, zatímco později tuto roli přebírá Monča, a nakonec oba ustupují divákově ztotožnění s dětmi.

3.1.2 Hlavní postava

Sláma chtěl, aby obě postavy (Tonda a Monča) byly stejně důležité.¹⁵⁰ S Monikou však divák zprvu tolik nesoucí. Sympatie s ní se vytváří pomaleji než s Tondou, protože ona je na tom „lépe“ – rodina ji podporuje, má přítele a nejspíš možnost zmizet z tohoto neutěšeného místa. A také nevíme, co Monika chce. Jako diváci toho máme k dispozici málo, v čem se s ní dá ztotožnit. O let do Ameriky totiž první velký zájem projevuje až kolem třicáté minuty. I když je Tonda ten zamilovaný (má jednoduchou pochopitelnou touhu, se kterou divák jde), v běhu událostí toho Monika obětuje nejvíce a je nejaktivnější ze všech postav. Kolem její postavy se strukturuje celý příběh a její rozhodnutí jsou nejzásadnější v tom, jak se děj dále odvíjí. I když by se tedy podobné rozdělení pozornosti hlavním postavám dalo vnímat poněkud neproporčně, nakonec se Slámovi podařilo docílit toho, co chtěl – a možná právě ona neproporčnost filmu dodává svěžest a autenticitu.

Máme-li však stanovit, s kým se nakonec divák nejvíce ztotožňuje, jsou to děti. Brzy ztrácí ono hluboké ztotožnění i s Tondou, protože není dále podněcováno. Přáním diváka se stává, aby Monča s Tondou tvořili rodinu. To si přeje hlavně kvůli dětem. Zde se potvrzuje Labíkova teorie, že divák bude fandit těm nejvíce postiženým.¹⁵¹

3.1.3 Tonda

Tonda je exponován jako „loose“, který se vyhýbá tomu, aby skončil jako jeho rodiče, ale zároveň se o sebe nedokáže postarat sám. Žije s tetou v polorozpadlém domě, ví, co nechce (jít do fabriky), ale chybí mu smysl života. To by se dalo označit za jeho podvědomou touhu, kterou projektuje do fyzického objektu, kterým je Monika, do které je zamilovaný. Vnější konflikt, který (ne)řeší je hledání způsobu, jak být s Monikou. Tonda však nedělá, kromě toho, že je Monice neustále na blízku, nic proto, aby Moniku získal.

¹⁵⁰ SLÁMA, Bohdan. Rozhovor v rámci práce Tvorba dramatických postav ve vybraných filmech Bohdana Slámy [online]. 10.02.2021 [cit. 2021-5-12]. Dostupné z: https://youtu.be/bi9Zhe_qypk

¹⁵¹ LABÍK, Ľudovít. Dramaturgia strihovej skladby: Horizontálna a vertikálna štruktúra filmového príbehu. Zlín: VeRBuM, 2013. 32s. ISBN 978-80-87500-30-9

Podobně jako později ve *Venkovském učiteli* je Tonda člověk, který upřednostňuje zájmy druhých před vlastními. Místo aby využíval toho, že je Jirka pryč, Monču ujišťuje v tom, že ji Jirka neopustí– je „hodnej“, je to postava hodná toho, aby jí divák fandil.

Jeden z mála momentů, kdy je Tonda aktivní, je ten, kdy přemlouvá Moniku, aby šla s dětma bydlet k němu. Tím zdánlivě řeší svůj vnitřní konflikt a má v životě něco, pro co žije, co našel a co mu dává smysl žít. Když ale Monika odchází, teprve tehdy Tonda chápe, že si ten smysl musí najít sám, a vydává se za ním. Opouští tím svůj naivní sen o rodině v domě, který byl od začátku předurčen k demolici, a mění se v dospělého muže. To je ve filmu vynechané, chápeme to později v postavě Moniky, která po návratu zjišťuje, že Tonda odešel. Takto lze stručně shrnout charakterový oblouk a Tondovu proměnu. S Monikou je to složitější.

3.1.4 Monika

Jak bylo výše zmíněno, Monika neví, co chce. Hledá to. Její změna bude spočívat právě v tom, že si uvědomí, že to, co chce, celou dobu měla. To se však odehraje až na úplném konci filmu a do té doby se divák s Monikou nemá tolik možností ztotožnit právě proto, že Monice „o tolik nejde“ (takto to divák vnímá především proto, že ona o Ameriku nejeví tak velký zájem, jak by se dalo čekat) a nemá jasný cíl.

Sláma se tedy postavil v tomto ohledu velké výzvě. Pravděpodobně neobstál ve všech směrech (divák Moniku sleduje s jakýmsi odstupem – což není zlé, jenom to možná nenaplnuje potenciál postavy), ale názorně ukazuje, že filmy blíže reálným životním situacím mohou být stejně silné jako ty, ve kterých jsou sázky vyostřené na život a na smrt a postava přesně ví, co chce. (Což v životě často nezažíváme.)

Momenty soucitu s Monikou jsou vytvářeny především v interakci s Dášou, která je na ni zlá přes všechno, co pro ni Monika dělá. Později se divák s Monikou ztotožní v jejím darkest pointu, když přichází o děti a stabilitu.

Monča žije v prostředí, které jí neustále dává najevo, že štěstí najde jinde. Její matka otcí vyčítá, že nebyl jako Mončin přítel Jirka, který bojuje za lepší život, a v konverzaci s Dášou je zdůrazněno, že Monika musí Jirkovi napsat jakoukoli věc, která je ale *zajímavá*. Moničina iluze spočívá tedy v přesvědčení, že jinde je to lepší, a chce odjet do Ameriky. Její nevědomá touha se krystalizuje až později, kdy Tonda přijímá výzvu a stává se z něho muž v tom, jak se o děti i Monču stará. Mončina nevědomá touha je najít štěstí (možná právě protože u nich doma chybí) a tuto touhu projektuje do fyzičtějšího cíle, kterým je Amerika.

Svoji nevědomou touhu Monika naplňuje dřív, než je na to připravená. Dočasně zažívají s Tondou rodinu, která ji činí šťastnou, ale protože k uvědomění nedospěla zcela, musí ještě projít ztrátou tohoto komfortu, než se úplně v posledních minutách filmu vrací změněná, dospělá, hledající Tonda, protože její iluze byla definitivně zbourána a ona už ví, co ji učiní šťastnou.

3.1.5 Konflikty a co táhne diváka

Zatímco pro Tonda je konflikt vytvářený Dášou příležitost dospět (a možná i získat Moniku), pro Moniku je to série překážek, kterým bude muset mnoho obětovat dokonce i svůj vysněný odjezd do Ameriky. Postava Moniky se vyrovnává s mnohými dilematy, situacemi, ve kterých se musí rozhodovat, a fakt, že také upřednostňuje blaho druhých, nesvědčí jen o její dobrotě, ale také o vývoji, kterým prochází. Z naivní zamilované holky se stává dospělá žena, která má zodpovědnost a začíná ji přijímat.

Divákovu pozornost drží převážně děti. Jakmile jsou odvezeny, cítí divák zklamání, ale nedá se říct, že by chtěl, aby spolu Tonda s Mončou zůstali, nejsou na to připraveni. A připraven na to není tedy ani divák.¹⁵² U Slámy častý motiv – postava už by mohla mít to, co chce, ale ještě na to není připravená, a musí se něco odehrát, než to bude moct přijmout.)

Vrstvení vnějších konfliktů je promyšlené o něco méně, než v následujících Slámových filmech, ale o to je živější, nečekanější a především autentičtější. Přestože divák fandí nejvíce dětem, konflikty se točí kolem toho, jak blízko Moniku posouvají k odjezdu do Ameriky - což dává smysl, protože Mončin odjezd znamená zkázu pro děti. Výsledek jednoho konfliktu je, že pojede, pak zase že nemůže, pak přijede její přítel (opět je blíže rozhodnutí odjet), potom se musí s dětmi přestěhovat k Tondovi... Dalším konfliktem je úmrtí tety. To posiluje tuto linku, ale je také konfliktem, který posune příběh dál – tentokrát hlouběji směrem k soužití Tondy a Moniky. Náhle ale přichází Dáša, a Monika konečně odjíždí, aby se mohla ve finále vrátit.

3.1.6 Vztahy mezi postavami

Monika je aktivní, Tonda zřídka. To je příklad toho, jak se postavy doplňují nebo jak svými vlastnostmi kontrastují vlastnostem postav druhých. Moničini rodiče posilují její

¹⁵² EGRI, Lajos. Umění dramatického psaní. 1. Brno: Quadrom, 2013. 44s. ISBN 978-80-905290-6-9.

touhu odejít – autor nám na nich ukazuje, co Monika nechce. Stejně tak fungují rodiče Tondy. Naopak Tondova teta napomáhá definovat, kdo Tonda je. Stejně jako Mončin přítel Jirka zpočátku představuje tu osobnost, kterou chce být i Monika. Sláma zde výborně pracuje s tím, o čem sám hovoří takto: „*V každém případě v momentě, kdy tvoříte nějakou postavu, tak i když se nenachází v dramatickém střetu, tak se musí nějak projevovat. A proto má vedle sebe ty boční postavy, které nehrají primárně dramatickou roli, ale hrají to zmnožování té postavy. Každá postava je tvořena svým prostředím, nejen sebou. Tudiž samozřejmě, když chcete vyprávět o samotáři, tak je dobrý mít někoho, kdo je stejně osamělý, ale tu osamělost řeší jiným způsobem. Na té jiné postavě ukazujete osamělost postavy hlavní.*“¹⁵³

3.1.7 Závěr

Film *Šťěstí* je pozoruhodný snímek, který myslím velmi získal díky svému neukotvenému a pozvolnému procesu tvorby, během kterého se jak ze strany režiséra, tak ze strany herců odehrávalo mnoho hledání. Film se vyznačuje velkou mírou naturalismu a silnou atmosférou, která diváka vtáhne, přestože mnoho věcí je nejasných. Divák zprvu ztotožněný s Tondou se brzo upíná k Monice, a vzápětí začne mít primárně zájem o děti. Časoprostor také není jasně daný – víme jen, že se jedná o nějaké malé město nedaleko fabriky. Kromě Vánoc nemáme lepší ponětí ani o čase. Další z odvážných aspektů tohoto filmu je postava Moniky, která neví, co chce. Proti jakýmkoli pravidlům zde Sláma tvoří postavu, o které je ale přesvědčen, že právě takových lidí existuje mnoho – vítězí zde hledání pravdy a intuice nad zavedenými a ověřenými poučkami.¹⁵⁴ Nelze hledat ani protagonistu a antagonistu, neboť ty Sláma (opět velmi trefně) vidí v každé ze svých postav. Stejně tak nemá cenu se upínat k hledání proaktivní hlavní postavy, protože to podle Slámy zdaleka není nutnost.¹⁵⁵ Přece jenom lze ale základní teoretické postupy najít i v jeho tvorbě. Ve filmu *Šťěstí* máme dvě hlavní postavy, jejichž nevědomá touha je najít štěstí / smysl života; tuto nevědomou touhu oba projektují do fyzického cíle (každý do jiného), za kterým se snaží jít. V závěru dochází v postavách ke změně, když si konečně uvědomují, co pro ně štěstí znamená. Toto uvědomění se však napůl odehrává až za filmem, což lze označit za další zajímavost tohoto díla.

¹⁵³ SLÁMA, Bohdan. Rozhovor v rámci práce Tvorba dramatických postav ve vybraných filmech Bohdana Slámy [online]. 10.02.2021 [cit. 2021-5-12]. Dostupné z: https://youtu.be/bi9Zhe_qypk

¹⁵⁴ Tamtéž

¹⁵⁵ Tamtéž

3.2 Venkovský učitel

Venkovský učitel je třetím úspěšným filmem, který Bohdan Sláma režíroval a pro který napsal i scénář. Premiéra se odehrála v roce 2008. Film *Venkovský učitel* v hlavní roli s Pavlem Liškou a Zuzanou Bydžovskou byl stejně jako *Šťěstí* přijat nadšeně, na Českého lva nominován v osmi kategoriích, proměnil dvě: nejlepší herečka -Zuzana Bydžovská- a nejlepší scénář.¹⁵⁶

Příběh pojednává o introvertním učiteli Petrovi, který se z pražského gymnázia přesouvá na vesnickou školu. V průběhu se dozvídáme, že je to homosexuál, ale s tímto aspektem své osobnosti ještě bojuje. Na vesnici přijíždí jeho bývalý přítel a malá drama se vrší jedno na druhé, až vrcholí tím, že se Petr pokusí proměnit svou romantickou touhu v realitu. Předmětem této touhy je však nedospělý chlapec. V důsledku této fatální chyby se pokusí o sebevraždu, ale je zachráněn vdovou Marií, chlapcovou matkou, která je však do něho zamilovaná. Příběh angažuje diváka na této cestě za odpuštěním a smířením. Po tom, co Petr přijme sebe sama a uběhne nějaký čas, Marie i její syn s ním žijí pod jednou střechou, protože se navzájem potřebují, což je ústřední téma filmu.

3.2.1 První minuty

Petr se hned v začátku filmu dostane do situace, kde se stane tím, kdo drží vybíhajícím dětem dveře. Sláma ho tak skvěle exponuje jako někoho nedominantního. Zároveň by se takové gesto dalo označit Snyderovým „save the cat momentem“¹⁵⁷ – postava si začíná získávat naše sympatie. (Toto se stává už v druhé minutě filmu.) Petr je i dále (především v kontrastu s panem ředitelem) exponovaný jako uťáplý; jeho dominance se zvyšuje, poté co ředitel odejde ze třídy a Petr dětem vysvětlí, že ani on neměl ohledně jednoho příkladu během vyučovací hodiny pravdu. (Podobné gesto dominance nad panem ředitelem, když není v místnosti, se opakuje na konci filmu, kdy Petr děti rozesměje vtipem týkajícím se opět pana ředitele.) Tento moment potvrzuje divákovy začínající sympatie k postavě, protože postava ukazuje, že je *lidská*. Nenutí děti nazývat šneka hlemýžďem – staví se na jejich úrovni.

Expozice postavy pana učitele pokračuje tím, že pan ředitel vyslovuje několik informací: „*mladej, svobodnej, učil jste na gymnáziu...*“. Důležité je podotknout, že toto

¹⁵⁶ Csfid: Venkovský učitel, ocenění. www.csfid.cz [online]. [cit. 2021-01-31]. Dostupné z: <https://www.csfid.cz/film/231957-venkovsky-ucitel/oceneni/>

¹⁵⁷ SNYDER, Blake. Save the cat!: The last book on screenwriting that you'll ever need. Studio City: Michael Wiese Productions, 2005. 35s. ISBN 978-1-932907-00-1.

vyjmenovávání není samoúčelné – jinými slovy, jde tam ještě o něco dalšího. Pan ředitel nechápe, proč se Petr přestěhoval z města na venkov. Domnívá se, že kvůli průšvihů. To je možná nápověda pro to, co se stane. V divákovi to vzbuzuje otázky a zájem zjistit, co v minulosti proběhlo. Petr svůj odchod později zdůvodňuje tím, že nemohl učit na stejné škole s matkou. To však nevysvětluje, proč se odstěhoval až někam na vesnici. Sláma zde poprvé pracuje s napětím vybudovaným zatajovanou informací. Pravdu se dozvídáme až později, když postavu Petra konfrontuje jeho bývalý přítel.

3.2.2 Petr

Vnitřní konflikt Petra je vztah, který má sám k sobě – nemá se rád. Vnější konflikt je možnost soužití s Marií (která je jakousi náhradou za jeho nesplnitelné přání být s Láďou). Vývoj událostí potvrzuje pravidlo, že postava musí vyřešit vnitřní konflikt proto, aby vyřešila vnější.¹⁵⁸

Přestože je Petr zpočátku převážně pasivní postava – věci se mu spíše dějí – později jsme svědky několika situací, kdy se rozhodne jednat.

Pokaždé se jedná o nějaký druh “záchrany” ať už Ládi, nebo Marie, a to nás přesvědčuje o tom, že je to postava hodna naší důvěry a empatie. Tyto malé konflikty umocňující divákův soucit s postavou a jsou nutné pro to, aby divák s Petrem šel i poté, co udělá zásadní chybu – chybu, která je dost velká na to, že hrozí ztráta divákových sympatií.

Jeho vnitřní konflikt se v příběhu několikrát zmiňuje. Petr například odmítne svého bývalého přítele s tím, že chce být sám. A dodává, že pro něj „je to jediný řešení“.

To je lež jeho postavy. Petr věří, že jediné řešení jeho problému (je homosexuál – to ale zatím divák neví) je být sám. Nástin tohoto jeho přesvědčení se objevuje už ve dvanácté minutě, kdy vyvrací dětskou poznámku, že jsou dva živočichové pod mikroskopem spolu. „*Kdepak spolu, každéj sám, každéj si jde po svým.*“

Dokonce ještě dříve nám to napovídá i jeho jméno, které ředitel vysloví: Odehnal... Na vesnici ale člověk těžko může být sám. Obyvatelé vesnice ho neustále vtahují do svého okruhu a *inciting incident* přichází (velmi oddramatizován a takřka neviditelný; – o tom, jaký měl na postavu dopad, se dozvídáme mnohem později) v momentě, kdy potká chlapce Láďu. To komplikuje jeho přesvědčení a jeho dramatickou potřebou se brzy stává být chlapci na blízku (to se stane v deváté minutě), která se posléze proměňuje v touhu navázat s ním

¹⁵⁸ LABÍK, Ludovít. Dramaturgia strihovej skladby: Horizontálna a vertikálna štruktúra filmového príbehu. Zlín: VeRBuM, 2013. ISBN 978-80-87500-30-9.

romantický vztah (i kdyby měl být platonický). Jeho *nevědomá* touha někoho *mít* (která je patřičně v kontrastu s jeho *lží*) se tak projektuje do fyzického objektu, kterým je právě Láďa.

Možná úroveň jejich vztahu se naplňuje (tím, že se Láďa Petrovi dokonce svěřuje) a vrcholí tím, že Petr překročí hranici a využije chvíle, kdy Láďa spí, aby se pokusil naplnit svou vědomou touhu, a začne chlapce osahávat. Ten se probudí a odstrčí ho. Petr následně nedokáže dál učit a rozhodne se jít se omluvit. Roztržky mezi Petrem a Láďou si všímá Marie, které se Petr okamžitě přizná. Petr pod tlakem opět potvrzuje, že je čestný a hodný člověk; to je důvod, proč mu divák čin nezazlívá. Další z důvodů je ten, že Petr svůj čin označí za znásilnění, což by mohl někdo pokládat za přehnané, ale vlastně to přehnané není a tím, že si to Petr neulehčuje, si opět získává divákovu sympatii.

Petr po čase už nemůže dál zatajovat svou orientaci. Chybí jen jedna věc k tomu, aby mohl naplnit svou vědomou a posléze nevědomou touhu – přijmout sám sebe a mít se rád.

O této Petrově změně se divák dozvídá, když Petr tluče do kamene ve studni, kde neteče voda. Stává se silným. Fyzicky i metaforicky. Je to moment, kdy je připraven na svou změnu. (Metaforicky je tato změna vyjádřena odstraněním balvanu, který Petr vyseká a který umožní vodě volně téct.) Když se Marie Petra ve studni zeptá, proč jí neřekl, že je homosexuál, odpoví: „*Sem měl strach, že bych vás mohl ztratit.*“ – Petr si zde uvědomuje, že to, co doopravdy chce, není být sám. Prozře ze svého sebeklamu a vyslovuje svou nevědomou touhu – někoho mít. Láďa ale není to, co postava Petra skutečně potřebuje. Jeho nevědomá touha se naplňuje tím, že sdílí život s Marií. Katarze pak spočívá v tom, že se k nim v závěru připojí i Láďa, a společně se jim podaří dát vzniknout novému životu – narodí se živé telete. Zrození jiného telete se předtím nezdařilo – metaforicky vyjádřeno, tehdy kráva porodilamrtvé tele. To se odehrálo kolem šedesáté minuty.

Dovršení změny je vyjádřené tím, že Petr svou homosexualitu přizná i ve škole – a to bez známky studu. Petr se změnil, protože překonal všechny překážky, zažil prohru a emocionálně se otevřel¹⁵⁹ – má nárok na odměnu v podobě šťastného konce.

3.2.3 Konflikty a co táhne diváka

Do momentu, kdy to ve čtyřicáté deváté minutě prozradí Petrův bývalý přítel, o jeho lásce k Pěťovi nevíme a vztah, kterému fandíme, je ten mezi Petrem a Marií, Láďovou

¹⁵⁹ LABÍK, Ludovít. Dramaturgia strihovej skladby: Horizontálna a vertikálna štruktúra filmového príbehu. Zlín: VeRBuM, 2013. ISBN 978-80-87500-30-9.

matkou, která je do Petra zamilovaná. Zvlášť když se ve scéně, kdy spolu trhají třešně, vysloví, že jsou oba v podobné situaci – jejich bývalí partneři odešli s někým jiným. Divák si přeje, aby se ti dva dali dohromady a byli šťastní – protože to je v jejich neutěšené situaci vzácná věc a obě postavy jsou dobré, což je jedna z vlastností, díky které diváci s postavou cítí – zaslouží si být šťastní. Jejich vztahu pak divák fandí zejména i kvůli tomu, jakou energii se oběma ústředním hercům podařilo mezi sebou vytvořit. Z tohoto hlediska by se jako jakýsi falešný bod obratu dal brát moment ve studni, kdy se Petr s Marií poprvé více sbližují (kolem šestnácté minuty). Nabourává to však Petrova touha být sám, zatímco film vzbuzuje v divákovi pocit, že možná bude chtít být s Marií. Ve dvacáté šesté minutě odmítá její dotyky a vzápětí se divákovy otázky zodpovídají v konverzaci s matkou, kde vyjde najevo, že Petr je homosexuál. Co teď táhne diváka dál? Pořád je to vztah Petra a Marie.

Divák si skoro přeje, aby si to Petr rozmyslel, protože je cítit, jak se oba potřebují. Tuto touhu film nakonec naplňuje, ale v jiném smyslu, než by se dalo čekat.

Po tom, co Petr přizná svou homosexualitu, cítíme s postavami jejich bídu. Netýká se to jen Petra, ale celkově situace, ve které se nikdo necítí dobře. Divák už si přeje, aby se něco změnilo. Současný konflikt je totiž vyřešen. Divák ale pozornost nestačí ztratit, protože právě v tuto chvíli přichází nová postava – Petrův (později se dozvídáme, že bývalý) přítel. Diváka začne zajímat, jaký je mezi postavami vztah. Konfliktní. Zatímco přítel má o Petra romantický zájem, Petr ho odmítá. Divák se ptá proč? Postava přítele je představena jako negativní, návštěvník dokonce naznačuje, že by Petrovi na vesnici mohl dělat problémy. Opět zde nastává jakési “falešné vedení“, protože nic z toho se nepotvrdí. Podobně se například nepotvrdí očekávání, že když se Petr pokusí Ládi dotýkat, dozví se to celá vesnice. Konflikt zůstává naopak jen mezi ústředními postavami a jdeme tak proti pravidlu které říká, že by se postavě mělo stát to nejhorší.¹⁶⁰ Sláma tedy opět pracuje se sázkami, které nejsou tak vyostřené, ale stále – a možná o to víc – vytvářejí situaci, která je pro diváka věrohodná.

Divák se bojí, že se Petrova orientace prozradí a vesnice ho nezavrhne. To je důvod, proč se zajímáme o to, co se stane dál, až do momentu, kdy se na večírku ukáže, že Petrův přítel přes svou nesympatickou povahu Petrovi naopak pomůže. Zároveň je odhalena zásadní informace (v dialogu, škoda) – Petr je do Ládi zamilovaný.

Za midpoint lze považovat rozhovor, který má Petr s Láďou, poté co Láďa přijde o svou přítelkyni. Petr se mu snaží vysvětlit, že se musí mít víc rád. Když Láďa odpovídá, že není proč, máme dojem, že se tak cítí i Petr. Petr se snaží modlit (předtím říkal, že v Boha nevěří).

¹⁶⁰ LABÍK, Ludovít. Přednáška v rámci předmětu Filmová analýza.

Po midpointu a poté, co divák už ví o pocitech Petra vůči Láďovi, se příběh již soustředí především na vztah obou postav, který se prohlubuje. I postava Ládi má motivaci mít Petra rád – nahrazuje mu otce. Všechno ale naznačuje, že se postavy řítí do záhuby. Marie propadá alkoholismu, symbol nového života – rodící kráva – porodí tele mrtvé. Postava Marie se v tomto bodě dotýká dna – už nemá sílu jako na začátku, vykazuje známky toho, že veškeré naděje vzdala. O její “prohře“ se dozvídáme i nepřímo od Ládi: bývala také jako jeho otec alkoholik a uměla být zlá. Divákovi je Marie líto, ale když se dozvídá o jejích stinných stránkách, opouští už zcela naději, že to nakonec dají s Petrem dohromady. Na úkor fandění tomuto vztahu se zesiluje fandění vztahu mezi Petrem a Láďou – nebo spíše zvědavost, co se stane.

Petr a Láďa totiž mezi sebou žádnou energii, která by v divákovi vytvářela touhu vidět je spolu, nemají. Konflikt vztahu Petra a Ládi je zdánlivě ukončen Petrem, který překročí hranici. Sláma zase otevírá linku Marie.

S matkou, jež je zamilovaná do člověka, který zneužil jejího syna, silně soucítíme, protože to je v bezvýchodné situaci. Sláma nám ukazuje, jak Marie trpí, a její postava se pro nás opět stává někým, komu fandíme. Na dno si teď sahá Petr pokusem o sebevraždu. Nastává tzv. darkest point.¹⁶¹ Petrův pokus o sebevraždu ho zase spojuje s Marií, která ho zachrání.

Když po tom všem Láďa odchází a Marie ho nezadržuje tak, jak bychom čekali, že by to matka udělala, vysvětlujeme si to Láďovou teorií, že Marie se už jednou zachovala jako matka nedokonale. Zřejmě je to něco, co ne vždy zvládá. Mariina situace je teď každopádně tak vypjatá, že divák zůstává na její straně a je rád, když se nakonec ve studni opět s Petrem sbližuje. V tutéž chvíli jede Láďa do města bojovat za sebe, a za to, co chce – svou přítelkyni.

Petr se cítí se zodpovědný za zmizení Ládi a jede do Prahy hledat Láďu, aby ho přivedl zpátky domů. Bezvýsledně. Ptá se matky, zda může bydlet u ní. Divák je znovu zklamán, neboť doufal, že teď už Petr s Marií spoluzůstanou. Petr však Marii oznamuje, že zůstane v Praze. Pro postavu Marie zde dochází k tzv. druhému umírání¹⁶² – pro evropské filmy je běžnější psychická forma „úmrtí“.

Nebýt tohoto momentu, bylo by jejich následné společné soužití možná hůře přijatelné. Petr musel dojít k poznání, že nechce pouze někoho mít, ale stejně jako Marie že někoho *potřebuje* mít. Když Petr svou homosexualitu statečně přizná i ve škole, dovršil změnu a má

¹⁶¹ LABÍK, Ludovít. Dramaturgia strihovej skladby: Horizontálna a vertikálna štruktúra filmového príbehu. Zlín: VeRBuM, 2013. ISBN 978-80-87500-30-9.

¹⁶² Tamtéž

nárok na odměnu. Ne náhodou je tento konec takový, jaký si divák na začátku přál – život s Marií. I když samozřejmě nejde ani u jedné z postav o dokonalé štěstí.

Důvod, proč jsou příběhové situace tak emocionální je ten, že se divák ve všech konfliktech může vcítit do všech zúčastněných stran¹⁶³. Neexistuje dobro a zlo, všechno s sebou nese klady i zápory. Tím je situace těžší a tím více se divák zajímá o to, co se stane, protože to *dopředu neví*.

3.2.4 Vztahy mezi postavami

Díky interakci, do které Petr s vedlejšími postavami vstupuje, se divák dozvídá buď nějaké základní informace, jako v expozici s panem ředitelem, nebo i třeba důležitější fakta (o sexuální orientaci), která ale ještě nemohou znát další hlavní postavy.

O vlastnostech sekundárních postav platí, že jsou v protikladu k Petrovým vlastnostem. Zářným příkladem je jeho bývalý přítel, extrovertní, namyšlený, nemorální, povrchní, příliš dbající o svůj zevnějšek – je to postava, která nabízí ve vztahu s Petrem konflikt a dává vyniknout tomu, jaký je oproti němu Petr. I Marie se od Petra v mnohém liší. Je aktivní, veselá, odhodlaná bojovat. Právě Marie je v první polovině příběhu, než se Petr stane aktivnějším, hybatelem děje.

Dochází zde podle Labíka k zajímavému prohození.¹⁶⁴ Ačkoli je Petrovým předmětem touhy Láďa, jako jeho vztahový partner se dá spíše označit Marie. Láďa je více jeho zrcadlovým charakterem. Povahy Ládi a Petra jsou podobné, mají prakticky stejný vnitřní konflikt, oba se stejně změní, přestože Láďova změna je spíše vedlejší příběhovou linkou.

3.2.5 Závěr

Sláma těchto zrcadlových charakterů využívá ve své tvorbě hojně. V menším měřítku na nich dokresluje charakter a problémy hlavní postavy a díky jejich interakci má možnost posouvat příběh i pochopení diváka dál.

Emocionální intenzitu filmu dodávají dvě ústřední postavy, které jsou skvěle vystavěné, mají základní potřeby a bojují o ně, jak jen to jde. Postavě Petra neobyčejnou hloubku dodal i výkon Pavla Lišky, který byl z role původně velmi nervózní. Jeho strach ze ztvárnění homosexuála ale naopak skvěle korespondoval s nepřijetím sebe sama postavy Petra. I

¹⁶³ LABÍK, Ludovít. Dramaturgia strihovej skladby: Horizontálna a vertikálna štruktúra filmového príbehu. Zlín: VeRBuM, 2013. ISBN 978-80-87500-30-9.

¹⁶⁴ Tamtéž

v tomto filmu můžeme pozorovat, že pozornost diváka směřuje jinam, než by se dalo čekat. Nefandí Petrovi, aby získal Láďu, ale přeje vztahu Marie a Petra. Na tomto filmu lze pozorovat, jak dobře funguje, když je postava nucena vyřešit svůj vnitřní konflikt, aby vyřešila ten vnější. Divák tak prožívá katarzi silněji.

Film *Venkovský učitel* je prvním Slámovým filmem, kde režisér pracuje s napětím ve smyslu zamlčování nějaké informace. Je charakteristický také tím, že přestože jeho velkým tématem je homosexualita, stěžejní téma leží jinde. Vymaňuje se tak z očekávané *love story* a stává se naopak citlivě realistickým snímkem o potřebě mít někoho nablízku a o možnostech odpuštění. Posunutí dramatické situace jinam, než mezi Láďu a Petra, dělá film svěžím, originálním, a přitom velmi pravdivým.

3.3 Bába z ledu

Bába z Ledu (2017) je Slámovým filmem, ve kterém vrcholí jeho dosavadní vývoj jako autora. Z venkova se příběh přesouvá do města, struktura je jasnější, humor je promyšlenější a hlavní postava je ze Slámových filmů i tou nejaktivnější. Film obdržel sedm Českých lvů a velkému úspěchu se těšil i v zahraničí.

Je to především příběh beznadějně stárnoucí Hany, která je otrokem svých dvou synů. V průběhu zjišťuje, že její vnouček čelí šikaně, a společně se tak vydávají na cestu za osvobozením. Hana si musí najít komfort ve vlastním světě, nezávisle na touze svých synů a zažívá i v pokročilém věku naplňující milostný vztah. Přestože ten se nakonec rozpadá, Hana z něj a z jeho souvislostí, načerpala dost odvahy na to, být konečně sama sebou.

3.3.1 První minuty

K „bábě“ Haně má divák sympatie velmi rychle. Je exponována jako otrok, kterému je však pořád vlastní humor (Hana na sebe hned v prvních minutách dělá do zrcadla obličej) – postavy, které svou svízelnou situaci berou s humorem, jsou opět jedny z těch, se kterými se divák snadno ztotožňuje. Nejen proto, že jsou utlačovány, ale i proto, že i tak nacházejí sílu k nějakému humoru-a tedy i nadhledu.

Expozice je jasná – v kontrastu s ostatními Slámovými filmy nejčitelnější. Hana je otrokem své rodiny a ani se nad tím nepozastavuje. Zajímavé je, že ani divák se nad tím nepozastavuje. Odsuzuje syny za jejich chování, ale nepokládá si otázku, proč to Hana nezmění. Právě v tomto spočívá apel filmu reflektující českou zvyklost počítat s rodiči jako

se sluhy. Celá expozice by se dala vystihnout jediným momentem, kdy Hana sahá do záchodu, proto aby předešla hádce synů.

Ivánek je katalyzátorem pro prvotní *inciting incident*. Protože se někde venku ztratí a je třeba ho hledat, dojde k tomu, že Hana zachrání topícího se otužilce Broňu, a tím se započiná cesta její změny.

Sláma v tomto filmu i promyšleněji pracuje s dalšími motivy, které jsou exponované, a dochází v nich k patřičnému vývoji – máme na mysli mísu na polévku. Dobře je také znázorněn počátek změny, kdy si Hana musí kvůli incidentu s Broňou půjčit oblečení, které je pravým opakem toho, jaká je – veselé, uvolněné a *bláznivé* – Hana se do něj musí obléknout jako do nového já.

Hana tedy potkává Broňu. K němu si divák vytvoří sympatie ihned, nejen proto, že se překonává a je bláznivý (chová slepice v autobuse), ale i díky tomu, jak se chová k Ivánkovi.

3.3.2 Hana

Hanina nevědomá touha je osvobodit se, a tu projektuje do fyzického objektu – vědomá touha je být s Broňou (potažmo s otužilci, kteří představují svobodný život). I vedení diváka je v tomto filmu jasnější a čitelnější díky kontrastu Haniny povahy a situace, do které se dostane – diváka zajímá, jestli se Hana překoná, a následně je okouzlen vztahem, který naváže s Broňou. Divák jim fandí, cítí, jak má Broňa na Hanu dobrý vliv. Oběma hercům se opět podařilo vytvořit na plátně neuvěřitelnou energii. Broňa je také klasickým příkladem vztahového partnera podle Labíka.

Inciting incident zasévá v Haně semínko,¹⁶⁵ které roste, a Hana brzo do ledové vody vstupuje sama – je aktivní. Ona posouvá rodinný oběd, ona vstupuje do vody, ona se rozhoduje mezi rodinou a sebou. To jsou výzvy, kterým Hana čelí. Bude-li se však osvobozovat dále, hrozí, že ztratí přízeň rodiny.

Hana je za svou aktivitu odměněna je poměrně brzo, již ve třetí čtvrtině filmu se staví proti synům, přestává se bát jít proti jejich vůli, rekonstruuje dům, který ji držel v zajatých kolejích, a dokonce tančí v kostýmu Marilyn Monroe, což by pro ni dříve bylo nemyslitelné. Sláma ale chce od svých postav víc. Jeho protagonisté se musí smířit s tím, že i když se změní, nemohou vyhrát vše, a tak i Hana v závěru přichází o svůj sen a změněná a silnější

¹⁶⁵ EGRI, Lajos. Umění dramatického psaní. 1. Brno: Quadrom, 2013. 49s ISBN 978-80-905290-6-9.

musí stále dál a dál čelit složitému životu. Její odměnou je však to, že je ve své samotě spokojená a smířená.

3.3.3 Konflikty a co táhne diváka

Film *Bába z ledu* je strukturován tak, že lze mnohem jednodušeji než v jiných Slámových filmech určit body obratu. Silným zrcadlem, které v tomto filmu Sláma nastavuje české kultuře a tradici, nutí diváka k angažovanosti. Sláma umně vrství jeden konflikt na druhý, i když některé z nich možná působí i samoučelně (vyhoření autobusu). Udržuje však diváka aktivního, když ho neustále překvapuje nečekaným vývojem událostí. Jak říkal Miloš Forman, divák se nesmí přestat ptát, co bude dál.¹⁶⁶ A tak společně s Hanou je na konci filmu i divák překvapen, že k životu s Broňou nedojde, protože to je vztah, kterému divák fandí a doufá, že povede k tomu, že se Hana osvobodí. Hana to musí zvládnout sama. Hořkosladká příchuť situace (Broňa se zachová správně, ale divák si přeje, aby udělal opak) je pro Slámu typická. Skvěle zvládá budovat konflikty, kde neexistuje dobrá a špatná volba anebo kde je hranice dost rozmazaná. Zároveň ani sázky nebývají tak vyostřené, jak by možná doporučovali američtí klasici. Ani zde nejde totiž o život a divák se velmi silně ztotožňuje i s postavami, které prožívají malá osobní dramata, v nichž jde o běžné každodenní konflikty.

3.3.4 Vztahy mezi postavami

Ústřední postavy v přímém kontrastu. Podobně jako Broňa věří, (jeho lež), že svoboda znamená nic nemuset, nemít žádnou zodpovědnost, je Hana úplně na opačné straně s přesvědčením, že musí všechno (lež Hany). Linky zraní těchto dvou postav se prolnou a následně oddálí se změnou každé z postav – Broňa si uvědomí, že svým povinností dostát musí, a Hana zase, že i ona má ještě právo na to být svobodná.

I v tomto filmu Sláma pracuje se zrcadlovým charakterem. Stejně jako Hana, i Ivánek je šikanovaný. Sice jinak a jeho dějová linka není dominantní, ale zrcadlí v jasnějším podání tu Haninu. Není proto s podivem, že právě tyto dvě postavy se v příběhu semknou a procházejí jím společně. Dochází v nich i ke stejné změně. Stejně jako Hana se i Ivánek vzchopí a postaví se svým slabostem. (Znázorněno tím, že na konci přikládá do pece on a trénuje s Broňou sebeobranu.) Navzájem také jakoby se tyto dvě postavy poháněly – Ivánek je katalyzátorem pro spousta konfliktů, které Hanu postupně mění, a podobně i Hana je ta, která odhaluje skryté problémy Ivánkovy.

¹⁶⁶ SLÁMA, Bohdan a Miloš FORMAN. Povolání režisér [online]. Praha 4: PROSTOR, 2013 [cit. 2021-5-12]. ISBN 978-80-7260-286-5

Všechny postavy v rodině jsou jakýmsi zmnožením jednoho charakteru. Sláma se stále drží svého přesvědčení,¹⁶⁷ že antagonista a protagonist je obsažen v každé z postav, nicméně v *Bábě z Ledu* už lze označit Hanu za protagonistu a rodinu za antagonistu, který vytváří Haně překážky.

3.3.5 Závěr

Na Slámův vývoj se dá nahlížet dvěma způsoby. Je možné jej nazývat vyzrálostí nebo absencí jakési autorské volnosti, která byla pro jeho filmy tak charakteristická. Jak bylo výše zmíněno, Sláma zde pracuje s aktivní postavou, protagonistou a antagonistou (přestože by je tak sám pravděpodobně neoznačil), jasným vývojem i strukturou. V mnohém může chybět pocit jakéhosi hledání a neukotvené přirozené existence postav, které se teď více chovají podle pravidel. Přesto si však Sláma zachovává svůj jedinečný cit pro budování postavy, které vede k naprosto autentickému výkonu herců, a ten nedovolí divákovi zlenivět. Autor nezklame ani v tématu, které sice love story obsahuje, ale opět posouvá těžiště jinam – do neprozkoumaných, neutřelých, ale přesto velmi relevantních otázek týkající se lidského soužití. Opět se také opakuje Slámův motiv nemožnosti se vymanit z jakéhosi prostředí, ať už fyzického, nebo metaforického. I polepšení bratrů je jen zdánlivé. Přestože na konci dominuje naděje lepších zítřků (což je pro Slámu také typické), je pro Hanu možné dosáhnout štěstí jen v rámci možností.

¹⁶⁷ SLÁMA, Bohdan. Rozhovor v rámci práce Tvorba dramatických postav ve vybraných filmech Bohdana Slámy [online]. 10.02.2021 [cit. 2021-5-12]. Dostupné z: https://youtu.be/bi9Zhe_qpk

4 SLÁMA A PRÁCE S HERCI

Sláma je jedním z nejpřednějších českých tvůrců v oblasti scenáristiky a režie. Jak bylo zmíněno, jeho filmy mají úspěch i v zahraničí – a to přesto, že by se daly označit v mnoha ohledech za typicky české. Je na místě se domnívat, že tyto úspěchy lze přičíst jeho přirozeně působícím, velmi silným dramatickým postavám, které nehledě na časoprostor (který je u Slámy často relativní), ve kterém se pohybují, vzbuzují u diváka (nejen českého) silný pocit souznění a pochopení. Diváci jeho filmům dokonce odpouští určitou míru karikaturnosti (*Venkovský učitel*: postava statkářky Marie stylizovaná do ženy s copama v kostkované košili a montérkách...), protože ta je vždy vyvážena silně realistickými prvky (Marie zdaleka nezůstává jen tím), které celé dílo posouvají do roviny jakýchsi pohádek pro dospělé obsahujících, jak iluzivní naděje, tak střízlivá poučení.

Sláma je rozhodně tvůrcem, v jehož dílech postavy dominují nad příběhem. Přestože sám smýšlení nad postavami a příběhem odděleně odsuzuje, zároveň potvrzuje, že má-li autor dobrou postavu, je možné pracovat s minimální mírou narace.¹⁶⁸

Sláma také rozhodně není z tvůrců, kteří by se za každou cenu drželi pouček a pravidel, ať už se jedná o budování postavy, nebo o práci s herci. Některým se dokonce vyhýbá, nicméně u jiných přiznává, že je využívá již automaticky. Co se týče přístupu k práci s herci, lze na základě analýz a následné konzultace se samotným tvůrcem odvodit následující:

Casting je stěžejní součástí celého procesu, pro Slámu je základem to, mít jasnou představu o tom, co bude po herci chtít, jakou polohu v něm hledá, a sám dodává, že ho většinou zajímají typy s klaunským potenciálem¹⁶⁹, což lze potvrdit vzhledem k jeho dlouhodobé spolupráci s herci, jako je Pavel Liška nebo Zuzana Kronerová.

Dalším z jeho kritérií je hledat charizmatické herce, kteří mají možnost svým charizma postavu vést a získat si tak přízeň diváka, ať už se jedná o kladnou, nebo zápornou postavu.

I na základě jeho tvorby, kde lze vidět podobné herce v podobných rolích, se zdá, že je Sláma režisérem, jenž zbytečně nevyužívá obsazování proti typu. Výjimkou může být ale například hned jeho debut *Divoké včely*, ve kterých Pavla Lišku, známého z rolí citlivých mladíků, obsadil do postavy frajera, nebo jeho film *Čtyři slunce*, kde Anna Geislerová – často noblesní dáma, hraje zoufalou venkovskou matku.

¹⁶⁸ SLÁMA, Bohdan. Rozhovor v rámci práce Tvorba dramatických postav ve vybraných filmech Bohdana Slámy [online]. 10.02.2021 [cit. 2021-5-12]. Dostupné z: https://youtu.be/bi9Zhe_qypk

¹⁶⁹ Tamtéž

Sláma je také určitě jedním z tvůrců, kteří rádi pracují se stále stejnými herci a často píše scénáře již s myšlenkou na konkrétní obsazení. Zdůrazňuje však, že nelze podcenit zkoušky se všemi hlavními herci dohromady. Právě tam se může odhalit, že původně zamýšlené obsazení nefunguje a musí se hledat nové řešení. Před natáčením filmu *Bába z ledu*, jak tvrdí vystřídal deset verzí Haniny rodiny, než našel správnou kombinaci herců, kteří spolu skvěle fungovali.¹⁷⁰

Sláma se v souvislosti s castingem také rád často odkazuje na Miloše Formana, pro něhož byl v hledání obsazení zásadní první dojem.¹⁷¹

Co se týče zkoušení, i to je pro Slámu zásadní, nejen proto, aby zjistil, zda soubor herců funguje, ale i vzhledem k potřebám každého z nich. Jeho ověřenou metodou je vybrat ze scénáře nejtěžší scénu konverzačního charakteru, ve které se postavy mají projevovat. Jedná-li se například o zkoušku historického filmu, musí být přítomen třeba i maskér a kostymér, „protože nikdo nezhraje sedláka bez fousu.“¹⁷² Každá herecká zkouška by se pak měla podle Slámy rovněž natáčet. Zvyšuje to koncentraci herců a nabízí se případná možnost se ke zkoušce vrátit a zhodnotit, jak vypadala na kameře.¹⁷³

Během zkoušek se často může stát to, že se přijde na několik replik, které nefungují. Je pak na režisérovi, aby zhodnotil, zda nefungují, protože si k nim herec nenašel správnou motivaci, nebo zda jsou špatně napsané. Například Dagmar Bláhová vede herce k tomu, aby žádnou repliku nepovažovali za nefungující a pracovali na ní tak dlouho, dokud nenajdou způsob, jak ji přednést správně.¹⁷⁴ Sláma se naopak nebojí přepisovat repliky i během natáčení.¹⁷⁵

Jiné je to s neherci, v souvislosti s těmi se opět odkazuje na Miloše Formana, který nehercům komplikovanější repliky předehrával včetně intonace.¹⁷⁶ Nefunguje-li však intonace u profesionálních herců, bude nejspíše problém v motivaci postavy, která je buď vágní, nebo ji herec ještě správně nepochopil. V takovém případě je třeba hledat-a to se může odehrávat jak při zkoušení, tak během natáčení. *Je třeba hledat nějakou psychologickou*

¹⁷⁰ SLÁMA, Bohdan. Rozhovor v rámci práce Tvorba dramatických postav ve vybraných filmech Bohdana Slámy [online]. 10.02.2021 [cit. 2021-5-12]. Dostupné z: https://youtu.be/bi9Zhe_qypk

¹⁷¹ Tamtéž

¹⁷² Tamtéž

¹⁷³ Tamtéž

¹⁷⁴ BLÁHOVÁ, Dagmar. *Herectví a film*. Praha: NAMU, 2020. ISBN 978-80-7331-553-5

¹⁷⁵ SLÁMA, Bohdan. Rozhovor v rámci práce Tvorba dramatických postav ve vybraných filmech Bohdana Slámy [online]. 10.02.2021 [cit. 2021-5-12]. Dostupné z: https://youtu.be/bi9Zhe_qypk

¹⁷⁶ Tamtéž

*motivaci, která herce přivede k lepší interpretaci scény, čehož známka je, že spraví i intonaci.*¹⁷⁷

Hledání je obecně přístup, kterého se Sláma nebojí. Přestože je zásadní, aby měl jasno v tom, jaký má daná scéna vzbuzovat dojem, některá rozhodnutí si schválně nechává až těsně před točením scény. Tehdy je totiž nejvíce soustředěný a vnímavý vzhledem ke konkrétní scéně.¹⁷⁸ Nejdál v tomto zašel při natáčení filmu *Šťěstí*, během kterého si mnoha věcmi nebyl jistý a společně s herci hledal nejlepší, nejpravdivější variantu. Přestože by se mnozí takového přístupu mohli bát, vedlo to v případě filmu *Šťěstí* k velké plynulosti příběhu a skvělým hereckým výkonům herců, kteří se stávali během procesu spoluautory a svoji postavu tak vnímali o to intenzivněji.

Sláma si obecně dává pozor na to, aby herci k postavě, kterou mají ztvárnit, přistupovali s respektem. Zásadní je se především vyhnout tomu, aby herec sklouzl k používání naučených reakcí, gest či pohledů, které má ze zkušenosti ověřené, jak působí. To znamená, že není v kontaktu s postavou, kterou ztvárňuje, a ve většině případů to tak vede k plochému výkonu, který ve výsledku diváky do příběhu ani vnitřního života postavy příliš nevtáhne.¹⁷⁹ *Hlavně když někdo z herců přistupuje k postavě suverénně, jakože nemá k postavě strach, tak to je vždy známka toho, že šlapá do rutiny.*¹⁸⁰

Sláma se takto vyjádřil v souvislosti s filmem *Venkovský učitel*, kde se během tvorby odehrával opačný postup. Pavel Liška měl z postavy homosexuálního Petra takové obavy, že první natáčecí den musel být zrušen, neboť herec byl příliš nervózní. Takové bloky a rezistence, které se u herců mohou ve vztahu k postavám, které ztvárňují, vyskytovat, mohou být ale velmi užitečné. Strach a nervozitu, které Liška měl, mohl velmi dobře využít při ztvárnění právě Petra, který v takovýchto úzkostech prakticky žije. Postava tak dostala neuvěřitelně přirozený rozměr a hloubku právě z toho důvodu, že se nepřijetí Petra Liškou dobře zrcadlilo v Petrově samotném nepřijetí sama sebe. Jak říká Dagmar Bláhová: *I nervozita je energie, herec ji musí použít!*¹⁸¹

Další pozoruhodně povedenou postavou Bohdana Slámy je například Hana z filmu *Bába z ledu*. V tomto případě Sláma využil možnosti natáčet film chronologicky, aby dal prostor herečce Kronerové zvolna se vyvíjet z šikanované ženy do svobodné.

¹⁷⁷ SLÁMA, Bohdan. Rozhovor v rámci práce Tvorba dramatických postav ve vybraných filmech Bohdana Slámy [online]. 10.02.2021 [cit. 2021-5-12]. Dostupné z: https://youtu.be/bi9Zhe_qypk

¹⁷⁸ Tamtéž

¹⁷⁹ WESTON, Judith. *Directing Actors: Creating memorable Performances for film and television*. Studio City: Michael Wiese Productions, 1996. 165s. ISBN 100-941188-24-8

¹⁸⁰ SLÁMA, pozn. 177

¹⁸¹ BLÁHOVÁ, Dagmar. *Herectví a film*. Praha: NAMU, 2020. ISBN 978-80-7331-553-5

Obecně se Sláma snaží držet během natáčení stručných a jasných pokynů, kterými může herce vést k správnému výkonu.¹⁸² Tím potvrzuje teorii Judith Weston, která klade důraz na to, aby se herci nezahlcovali přemírou pokynů a filozofování o postavě, které je pouze matou.¹⁸³ Sláma proto hlídá, že herec rozumí motivacím postavy, a pokud ne, nastává zmíněné hledání. Impulzy mohou být ale také fyziologického charakteru, díky nimž herec k postavě najde cestu. *Například Bára Poláková v Krajině ve stínu. „Jak to mám hrát?“ jako by si s tím nevěděla rady, z poctivosti bych řekl. Jak jsem jí říkal: „Báro, ty hraješ nemožnou slečnu a bude to spočívat v tom, že se neumíš hýbat.“ Ona, která je díky zpěvu extrémně pohybová, tak začala pracovat s protipohyby, aby se dostávala do poloh nemožnosti, a to tam vytvořilo ten komický šmrnc postavě. To se zúročí na konci, kdy se ona stane obětí, kdy je to člověku líto. Ten herec potřebuje nějaký jednoduchý impuls, který na tu postavu navede, jak ji hrát.*¹⁸⁴

Sláma se jako většina dalších významných režisérů soustředí především na to, jak na sebe herci reagují a zda je jejich ztvárnění postavy pravdivé, autentické. K tomu dodává: *„Jsou jen dvě věci: intonace a pohled herce.“*¹⁸⁵ To připomíná Judit Weston, která jako jeden ze základních pokynů režiséra herci uvádí: *„Jen poslouchej a mluv.“*¹⁸⁶

¹⁸² SLÁMA, Bohdan. Rozhovor v rámci práce Tvorba dramatických postav ve vybraných filmech Bohdana Slámy [online]. 10.02.2021 [cit. 2021-5-12]. Dostupné z: https://youtu.be/bi9Zhe_qypk

¹⁸³ WESTON, Judith. *Directing Actors: Creating memorable Performances for film and television*. Studio City: Michael Wiese Productions, 1996. 301s. ISBN 100-941188-24-8

¹⁸⁴ SLÁMA, pozn. 182.

¹⁸⁵ SLÁMA, pozn. 182.

¹⁸⁶ WESTON, pozn. 183, s. 102.

ZÁVĚR

Ve své práci jsem se zabývala problematikou dramatických postav. Vycházela jsem z touhy zjistit, jakým způsobem se tvoří dramatická postava, se kterou se divák silně ztotožní, cítí s ní a neztrácí tak během filmu pozornost ani v případě, že je narace minimální. Sláma ve svých filmech pracuje dokonce často s nejasným časoprostorem a málokterá z jeho hlavních postav by se dala označit za aktivní. Co je tedy to, co diváka drží zaujatého?

Z výzkumu filmů *Štěstí*, *Venkovský učitel* a *Bába z ledu* vyplývá, že nejsilněji na diváka působí, má-li postava dobře vybudovaný vnitřní konflikt, čelí nějakému útlaku (ať už je to třeba 'jen' nenávisť sebe sama) a především bojuje. Je-li k tomu postava ještě dobrá, (čímž není míněno bezchybná) a jestliže nejlépe kvůli své dobrotě trpí, bude s ní divák soucítit ještě víc a víc jí také odpustí. To posléze dává možnost vybudovat vypjatější dramatické situace. (Příkladem může být film *Venkovský učitel*.)

V těchto dramatických situacích musí postava čelit dilematu, vycházet ze své komfortní zóny a překonávat svoje obavy, psychologicky se dotknout dna a projít změnou. Největší uspokojení pak divákovi dodá pocit, že postava překonala své staré já.

Zajímavé na Slámově tvorbě, kromě zmíněného, je to, jakým způsobem zmnožuje postavu jejím prostředím a zrcadlovými charaktery. Rozšiřuje tak teorii o tom, že postavy kolem hlavní postavy mají mít kontrastní charakteristiku, aby daly vyniknout té hlavní.¹⁸⁷ Sláma s tímto pracuje, ale využívá vedlejších postav i k tomu, aby doplňovaly hlavní postavu podobnými aspekty a prohlubovaly tak její charakteristiku. Stejnou roli má i prostředí, ve kterém se postava pohybuje. Interakce s dalšími postavami pak prohlubuje divákův vhled do postavy a dobře funguje také jako prostředek k posunu v příběhu.

Postava se ale nezakládá jen na svém teoretickém základu, a proto se tato práce dále zabývala oživením postav v rámci jejich ztvárnění herci. Protože Sláмова práce s herci není jiná u každého filmu zvlášť, rozhodla jsem se jeho přístup shrnout v samostatné kapitole. V té jsem poté zmínila i zvláštnosti, nebo výjimky, které se týkaly práce s herci ve vztahu k danému projektu.

I v tomto ohledu se Sláma zřídka drží teoretických základů. *Řekl bych, že každé teoretické pojmenování autora svazuje, protože si říká: jejda, tady ta postava musí mít vývoj!*

¹⁸⁷ LABÍK, Ludovít. Dramaturgia strihovej skladby: Horizontálna a vertikálna štruktúra filmového príbehu. Zlín: VeRBuM, 2013. 98s. ISBN 978-80-87500-30-9

*Ale co když ta postava je jednoduše bez vývoje?*¹⁸⁸ Stejně jako jeho práce na scénáři, tak i režie je často intuitivní. Přesto se i v ní dá nalézt využití principů a přístupů, kterými se zabývala teoretická část této práce.

Za nejzásadnější body se dá považovat pravidlo nezahlcování herce zbytečnými opisy a zdůrazňování spíše jasných a stručných pokynů. Klade se důraz na důležitost zkoušek, které mají být pozvolným a uvolněným procesem, ne honbou za dokonalým výsledkem. Během těch by se měla nastolit důvěra mezi hercem a režisérem a herec by měl mít jistotu, že se může na svého režiséra spolehnout. Jedině tak bude dost uvolněný na to, aby se s postavou sžil a pochopil její motivaci. To je zásadní pro dobrý herecký výkon.

Nakonec však lze usoudit, že vyzrálost tvůrce spočívá právě v míře nejistoty, kterou si dovolí. Jak upozorňuje i Judith Weston, nejhorší je předem natočený film v hlavě režiséra, který se pak snaží dosáhnout pouze tohoto konkrétního výsledku.¹⁸⁹ To, co však diváka vtáhne, je autenticita – a ta se nerodí uměle.

Poté co si tedy tvůrci projdou procesem čerpání z teoretických poznatků (které jsou důležité), ukládají se jim znalosti do podvědomí a v momentě tvorby si musí dovolit volnost. Je to podobné jako s herci, kteří se naučí repliky, ale aby je řekli správně, musí na ně přestat myslet. Není to nic, za co by se měl tvůrce stydět, naopak, měl by to přiznávat a vědomě s tím pracovat například ve chvíli, kdy má pocit, že se z jeho tvorby vytrácí život.

Je to ona ztracenost a hledání, ve kterých se rodí autenticita a přirozený vývoj událostí, které pak film dělají tak jedinečným.

¹⁸⁸ SLÁMA, Bohdan. Rozhovor v rámci práce Tvorba dramatických postav ve vybraných filmech Bohdana Slámy [online]. 10.02.2021 [cit. 2021-5-12]. Dostupné z: https://youtu.be/bi9Zhe_qypk

¹⁸⁹ WESTON, Judith. Directing Actors: Creating memorable Performances for film and television. Studio City: Michael Wiese Productions, 1996. 43s. ISBN 100-941188-24-8

SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY

ARONSON, Linda. Scénář pro 21. století. Praha: nAMU, 2014. ISBN 978-80-7331-314-2.

BLÁHOVÁ, Dagmar. Herectví a film. Praha: NAMU, 2020. ISBN 978-80-7331-553-5

ČULÍK, Jan. Jací jsme. Brno: Host, 2007.str. 16, ISBN 978-80-7294-254-1

EGRI, Lajos. Umění dramatického psaní. 1. Brno: Quadrom, 2013. ISBN 978-80-905290-6-9.

FIELD, Syd. Jak napsat dobrý scénář: základy scenáristiky. Praha: Rybka Publishers, 2007. ISBN 80-87067-65-7.

LABÍK, Ľudovít. Dramaturgia strihovej skladby: Horizontálna a vertikálna štruktúra filmového príbehu. Zlín: VeRBuM, 2013.ISBN 978-80-87500-30-9.

RABIGER, Michael a HURBIS-CHEERIER, Mick. Directing. New York: New Routledge. 2013. ISBN 978-0-8153-9430-3

SLÁMA, Bohdan a Miloš FORMAN. Povolání režisér [online]. Praha 4: PROSTOR, 2013 ISBN 978-80-7260-286-5

SNYDER, Blake. Save the cat!: The last book on screenwriting that you'll ever need. Studio City: Michael Wiese Productions, 2005. ISBN 978-1-932907-00-1.

TIRARD, Laurent. Lekce Filmu. Praha 5: Dokořán,s.r.o, 2014. ISBN 978-80-7363-615-9.

WESTON, Judith. Directing Actors: Creating memorable Performances for film and television. Studio City: Michael Wiese Productions, 1996. ISBN 100-941188-24-8

ONLINE ZDROJE:

HOFFMAN, Dustin, Masterclass. <https://www.masterclass.com/> [online]. [cit. 2021-01-31]. Dostupné z: <https://www.masterclass.com/>

KURZ, Sibylle. Synopse a jak ji prodat [online]. 15. 10. 2014 [cit. 2021-5-12]. Dostupné z: <https://www.ceskatelevize.cz/ivysilani/10000000155-sibylle-kurz/21425100145-synopse-a-jak-ji-prodat->

SEZNAM PŘÍLOH

Příloha č. 1: Audionahrávka rozhovoru s Bohdanem Slámou

https://youtu.be/bi9Zhe_qypk