

# Úvod

Jednou se na Mezinárodním filmovém festivalu v Karlových Varech zeptali amerického herce Johna Malkoviche, jaký je podle něj rozdíl mezi divadelním a filmovým herectvím. „Stejná hudba, rozdílný nástroj,“ odpověděl.

Slovo *nástroj* je shodou okolností též klíčovým slovem jedné z mnoha škol herectví, která má zatím k filmu nejbližše. Dnes už snad není profesionální herec, který by jí neprošel nebo o této průpravě nevěděl. Je to *method acting* čili tzv. *herecká metoda*. Hlavními hesly jsou: realita, věrohodnost, přesvědčivost, autentičnost. Samozřejmě na herectví podle metody existují různé názory.

John Malkovich pravděpodobně myslel, že před kamerou je třeba na nástroji zabrnkat na trochu jinou strunu než na jevišti.

Hercův instrument – nástroj je on sám. Jeho tělo, jeho mysl, prostě vše, co dělá člověka člověkem: pocity, myšlenky, naděje, představivost, strach, citlivost atd. To vše je neoddelitelné. A tak jako hudebníci denně cvičí na svůj nástroj, tak jako malíř míchá své barvy a trénuje tahy štětcem, tak i herec potřebuje trénovat. Pozorováním, zkoušením, hraním. Musí vytvořit lidskou bytost, postavu se všemi nuancemi v chování, pocitech, myšlení i v jejich následných proměnách. Nikdy se nesmí spokojit s něčím, co je méně než přesvědčivé, věrohodné. A je jedno v jakém žánru. I ve stylizaci je to jeho herecké umění. Je to jeho řemeslo, je to jeho práce.

Herec je uměleckým partnerem režiséra a všech profesí za kamerou a naopak.

Každý herec potřebuje zpětnou vazbu. Herecké hvězdy jako Meryl Streepová či Robert de Niro by se pravděpodobně dokázali režírovat sami. Ale i oni jsou zranitelní a zrovna tak jako každý jiný herec se potřebují ubezpečit, že jejich práce je

dobrá. George Clooney nedávno řekl – a to už jako velká hvězda –, že „herci riskují tak jako nikdo jiný, při každé herecké zkoušce se bojí ponížení a trapnosti“.<sup>4</sup>

Komunikace mezi hercem a režisérem je zásadní. Herec svému režisérovi věří a dělá, co on chce, když cítí, že režisér ví, co chce, a ví, co dělá. Jistě, jsou režiséři, kteří říkají herci „o nic se nestarej a hraj“. Nebo nechtějí, aby herec četl či znal scénář. To všechno už tu bylo. Já se ovšem obávám, že tento typ režisérů herec nezajímá, zajímá je jen to, jak herce použít. Dobrý herec nechce být použit, ale využit, a to v plném rozsahu svých sil. Herec potřebuje vědět, jak číst scénář, jak pracovat s textem, jak se připravit na natáčení, jak přivést postavu z papíru před sebou k životu, protože kamera, když chce, vidí vše. Často nejen vidí, ale i cítí. A posílá to dál.

Herec je prostředníkem příběhu, tématu, problému a často i režisérovy estetiky. Pokud divák herci nevěří, a to ať už jeho postava dobrá, či zlá, film je ztracen. Herec také potřebuje rozumět aspektům produkce filmu, být schopen naplánovat si svou práci – vývoj své postavy podle produkčního plánu natáčení, rozumět si s kamerou a někdy chápat i finanční fakta. I producent, který rozumí finančním faktům, by na druhé straně měl rozumět práci herce. Říká se, že casting, obsazení filmu dělá osmdesát procent úspěchu filmu.

Tomu všemu, co jsem zmínila, se budeme v této knize věnovat.

<sup>4</sup> „[...] the reason why actors are celebrated when they become celebrities is because they're taking risks that other people wouldn't take because it's embarrassing and humiliation is one of the greatest fears in the world actors risk humiliation every time they audition...“ („George Clooney – Biography“ [online]. IMDb.com, Inc.[cit. 17. 7. 2020]. Dostupné z: <https://www.imdb.com/name/nm0000123/bio>.)

Maestro filmu Federico Fellini řekl, že „nejlepší způsob, jak zabít film, je donekonečna o něm mluvit a nekonečně ho analyzovat“.<sup>5</sup>

Já si z toho беру, že on, mistr obrazu, akce a pocitů, tím myslel, že ani ve filmu není třeba slovy nic dovysvětlovat.

Každý filmař ví, že když něco může být řečeno obrazem, akcí, situací, pohledem atd., tak se slova dobře škrtají. Ono je to tak trochu i s herectvím. Slovo je jen slovo, prostě jen základní idea. Herec si může a musí rozmyslet, jak slovo zprostředkovat divákům, proč a jak ho vysloví a jak slovo spojí s pohledem či pohybem, aby dostalo jistou dimenzi či význam.

O herectví se dá dlouze mluvit, polemizovat, akademicky teoretizovat, číst o něm i psát, lze studovat školy herectví, ale nejdůležitější je *herectví dělat*.

A *dělat* znamená neustále zkoušet, co funguje, to znamená neustále na tom „nástroji“ cvičit, stejně jako v hudbě či ve sportu. Ale než začnu něco dělat, je dobré si to tzv. srovnat v hlavě. A přečíst si tu a tam zkušenosti jiných je dobrý začátek. Vše je propojeno zkušeností.

V naší profesi je vše relativní, všichni jsme v našich pocitech či zkušenostech originál – herec, režisér a i divák. A je na každém z nás, co si z této zkušenosti vezmeme.

„Kecy o herectví nemám rád,“ řekl mi jeden můj kolega.

Tím vším chci říct, že „kuchařka“ na naše „umění“ neexistuje. Učit herectví je téměř nemožné.

Nemáš vliv na to, jestli máš talent nebo ne, to už bylo zařízeno někde jinde. Ale máš vliv na to, jestli svůj talent rozvineš nebo ne. Zkušenost a zase zkušenost. Zkušenost vede k řemeslu. A o řemeslu se jistě mluvit dá.

Je možné navést talent na trasu, která vede ke hvězdám.

<sup>5</sup> „It is absurd to talk about a picture before you have made it. [...] Talking about the pictures after they have been made, endlessly analyzing them, kills them.“ (Federico Fellini, Charolette Chandler. *I, Fellini*. Lanham (MD): Cooper Square Press, 2001, s. 261.)

Kapitola druhá

## Je tedy rozdíl mezi filmovým a divadelním herectvím?

Mezi herci se dlouho tradovala jedna historka vztahující se k herecké metodě: Dustin Hoffman se prý přiřítíl do maskérny při natáčení filmu *Maraton Man* totálně vyřízený, protože dny a dny běhal (stejně jako to měla dělat jeho postava v nadcházejících záběrech). Sir Laurence Olivier se podíval na zničeného Hoffmana se zarudlýma očima a zeptal se sladce: „Chlapče, nebylo by jednodušší to prostě zahrát?“<sup>6</sup> Rozdíl mezi těmi dvěma herci byl v tom, že americký Hoffman vyšel z Actors Studia v New Yorku, vychován *hereckou metodou* (*method acting*), a anglický Olivier byl odchován britskou divadelní tradicí, nemluvě o vtípku. Chtěla bych jen dodat: Něco funguje pro Dustina Hoffmana, něco jiného pro sira Laurence Oliviera, a ty hledej, co funguje pro tebe! Rozdíl mezi filmovým a divadelním herectvím je míra zkušenosti s oběma zvlášť.

Proč být hercem? Vždyť jen málo herců se živí svou profesí celý život. Každý to může zkusit, ale jen blázni jsou vpuštěni, říká se.

Co je to herectví? To není útěk od sebe samého, ale použití sebe samého a schopnost vystavit sebe „nahého“, ať už na jevišti či na plátně. Umět použít sám sebe – ne být někým jiným, ale „být sám sebou“, jenomže v jiných situacích a v jiných kontextech. Takové nazýváme dobrými herci.

<sup>6</sup> Also, a story goes that, when filming *Marathon Man*, Dustin Hoffman stayed up all night in order to appear tired for a scene. Olivier was unimpressed by the show and said “Why not try acting, dear boy? It’s easier.” Hoffman, for his part, considered this a playful jab at him, rather than disparagement of Method acting per se. When mentioning this story, Hoffman made sure to remind people that, right after saying this, Olivier laughed and said: “I’mone to talk.” („Creator / Laurence Olivier“ [online]. *TV Tropes* [cit. 17. 3. 2020]. Dostupné z: <https://tvtropes.org/pmwiki/pmwiki.php/Creator/LaurenceOlivier>.)

Lidská bytost našťestí není rozumná. Kdyby byla, nikdo by nebyl hercem. Co motivuje lidskou bytost, jsou její sny. Láska, krása, moc, úspěch, naplnění a vše, co nás žene, abychom dělali to, co děláme. A chceme to vidět na jevišti nebo na plátně.

Být hercem je druh bláznovství, říkají mnozí. Diagnóza. Jeho profese je plná ironie. Sen o zvláštním, romantickém, odlišném, zářivém a bohatém. Jenže všechno je většinou jinak. Je jen málo vyvolených a pár se jich z toho také opravdu zblázní.

Pravda je, že například v Hollywoodu na každého herce, který dostane roli, případně padesát až sto, kteří jsou odmítnuti. Herec neustále čeká a čeká na roli, neustále je odmítán, aniž ví proč. Neustále chodí na castings. Takový život není záviděníhodný a je pro většinu lidí nesnesitelný, i když v evropském klimatu je život herce různý podle země, v níž žije.

Mnozí herci pochybují čas od času o smyslu toho, co dělají, hlavně s přibývajícím věkem, ale příští nabídka vždy odkládá negativní rozhodnutí.

Někteří říkají, že herectví je jen jedno – dobré, nebo špatné –, a ne filmové, divadelní, televizní atd. Polský režisér Krzysztof Kieślowski, autor filmové trilogie *Tři barvy* (*Trois couleurs, Trzy kolory*)<sup>7</sup>, prý jednou řekl, že dobrý herec je ten, který vejde do místnosti, sedne si a rozpláče se. A všichni mu věří.

No dobře. Pár z nás to třikrát denně dokáže, ale desetkrát, to už je horší. A jsou režiséři, kteří těch deset kapek udělají!

Jsou divadelní herci, kteří se filmu bojí, a filmoví herci, kteří by nikdy nevstoupili na jeviště, prostě se bojí, že neobstojí. Herec s klasickou divadelní průpravou se bojí toho, že nepozná dimenzi svého projevu na kameru. Režisér ale herce vede a může říci klasické „uber“, a to se už naučit dá.

V sedmdesátých letech, kdy jsem začínala ve filmu a technologie neposkytovala zpětnou vazbu, tedy žádné obrazovky na place, jsem se chodila učit na denní práce nebo v televizi na

<sup>7</sup> *Tři barvy* (*Trois couleurs, Trzy kolory*) [filmová trilogie]. Režie Krzysztof Kieślowski. Francie, Polsko, Švýcarsko: MK2 Distribution, 1994.

projekci, abych sama viděla, co dělám moc, málo nebo špatně. Někteří herci se vidět nechtějí. Ani na premiéře. Proč? Bojí se. Nakonec i režisér sir Alfred Hitchcock na premiéře vždy pobíhal za dveřmi kinosálu a jen poslouchal reakce. Když slyšel, jak dav při zvedání nože v *Psycho*<sup>8</sup> ječí, byl spokojen.

Vše dostává svůj rozměr v čase a prostoru, měřeno zkušeností.

Herectví je komunikace. Všestranná.

Herec nese „kůži na trh“, „odhaluje nitro“, prostě fyzicky i psychicky zprostředkovává život.

Všechny standardní profese se dají naučit od A až do Z – jako třeba účetnictví –, ale kdo se kdy naučil všechno o životě? Takže pro tyto profese učení nikdy nekončí.

Filmový herec komunikuje s neviditelným partnerem – divákem. Jak, když tam při tvorbě není? To je právě magie filmu. Kamera je prostředníkem mezi hercem a divákem, donese mu pocit anebo myšlenku, a aktér nemusí být ani slyšet. A to pod taktovkou režiséra.

Říká se, že plátno patří režisérovi a jeviště herci. V procesu se vše míchá, ale ve výsledku je to víceméně tak. Filmování je vzrušující, uděje se v krátkém čase, a vše je hotovo. V divadle se hra může hrát léta, a tudíž i přetvářet. V divadle mě přímý kontakt s publikem nutí reagovat neustále, cítit pauzy, měnit tempo podle reakcí, zachytávat smích či potlesk a samozřejmě být neustále v kontaktu se spoluhráči. Vše se děje v jednom čase a prostoru.

Před kamerou je čas a prostor pro mě rozházený podle natáčecího plánu. Převážně podle lokací. Takže má postava dělá věci, které logicky nepostupují od A do Z. Ve filmu je prostě abeceda natáčení zpřeházená.

Herec by si měl umět udělat plán vývoje své postavy. Umět zastavit své jednání nebo citový scénář, když režisér zavolá stop, a zase navázat, když zavelí *akce*.

<sup>8</sup> *Psycho* [film]. Režie Alfred Hitchcock. USA: Paramount Pictures, 1960.