

UNIVERZITA PALACKÉHO V OLOMOUCI

FILOZOFICKÁ FAKULTA

KATEDRA DIVADELNÍCH, FILMOVÝCH A MEDIÁLNÍCH STUDIÍ

Dramatické herectví Vladimíra Menšíka

Dramatic acting of Vladimír Menšík

BAKALÁŘSKÁ DIPLOMOVÁ PRÁCE

Tomáš Bojda

Obor: Teorie a dějiny dramatických umění

Vedoucí práce: Doc. PhDr. Vladimír Suchánek, Ph.D.

Olomouc 2014

Prohlášení:

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci na téma „Dramatické herectví Vladimíra Menšíka“ vypracoval samostatně, s použitím literatury a pramenů v práci uvedených.

Olomouc 2014

.....

Rád bych na tomto místě poděkoval Doc. PhDr. Vladimíru Suchánkovi, Ph.D., za přínosné poznámky a konzultace při vypracování bakalářské práce. Další poděkování patří MgA. Janu Sulovskému za dlouhodobou odbornou spolupráci. Zvláštní poděkování poté patří Františku Filipovi a Václavu Vorlíčkovi za jejich čas, ochotu a informace, které byly k vytváření práce neocenitelné.

OBSAH

1. ÚVOD

- 1.1 Téma práce
- 1.2 Cíl práce
- 1.3 Struktura práce
- 1.4 Metodologie
- 1.5 Literatura

2. ANALÝZA HERECTVÍ VLADIMÍRA MENŠÍKA

- 2.1 Zkoumané role
- 2.2 Téma režisérského zásahu
- 2.3 Stylizace do herecké role
 - 2.3.1 Dramatické x komediální herectví
 - 2.3.2 Herectví V. M. v průběhu let
 - 2.3.3 Herectví V. M. v kontextu teoretických hereckých metod
- 2.4 Funkce role v celém díle
- 2.5 Role Jana Káry ve srovnání s typově podobnými figurami
- 2.6 Ikarův pád x Tažní ptáci

3. ZÁVĚR

4. LITERATURA

5. PRAMENY

6. OBRAZOVÁ PŘÍLOHA

7. ANOTACE A RESUMÉ

*„Takového originála jsem nikde mezi
herci nenašel.*

*Ano, jsou lidé a umělci
nezapomenutelní a nenahraditelní...“*

Vojtěch Jasný

1. ÚVOD

1.1 TÉMA PRÁCE

Osobnost Vladimíra Menšíka bezpochyby patří k nejslavnějším v historii československého filmu i televizního vysílání, přesto u nás vyjma četných vzpomínkových publikací nenacházíme ucelenější pohled na jeho hereckou činnost. V mnoha monografiích nejruznějších umělců, teoretiků či kritiků spjatých s tuzemskou kinematografií vídáme pasáže věnované Menšíkově tvorbě, ani jedna z prací se ovšem nevěnuje systematicky pohledu na jeho tvůrčí činnost, od počátku jeho kariéry, až k závěrečným 80. letům.

Má práce v tomto rozsahu nemůže postihnout hercovu filmografii celou, pokusí se tak alespoň zaměřit na pět vybraných titulů, ať už filmových nebo televizních, na jejichž příkladě především bude Menšíkova herecká osobnost představena.

Jelikož je širokou veřejností herectví Vladimíra Menšíka vnímáno zejména jako herectví komediální, pokusím se naopak ve své práci přiblížit hercovy role dramatické – charakterní. Po konzultaci s vedoucím práce byly vybrány tituly *Všichni dobří rodáci* (1968), *Ikarův pád* (1977), *Zlatí úhoři* (1979), *Tažní ptáci* (1983) a *Jako kníže Rohan* (1983). V kontextu s těmito uvedenými filmy / inscenacemi budou ku vzájemné komparaci kladeny další tituly, mnohdy i ty, v nichž se osobnost V. Menšíka nemusela přímo objevit, jejichž téma je ovšem podobné či příbuzné některému ze zkoumaných.

V časovém úseku od prvního k poslednímu z analyzovaných filmů / inscenací se pokusím postihnout možný vývoj Menšíkova herectví, ať už z hlediska typologie rolí, jež vytváří, nebo z pohledu žánrů jednotlivých titulů.

1.2 CÍL PRÁCE

Cílem práce je představit předního českého herce Vladimíra Menšíka jako herce mimořádně všestranného, schopného stejně plně postihnout a obsáhnout role jak komické, tak dramatické. Na příkladech bude uváděno srovnání jednotlivých figur. Dalším bodem bude upozornění na rozdílnost a proměny ztvárňovaných postav nejen v rámci každého díla zvlášť, nýbrž i ve vzájemném vztahu. Na příkladech bude posuzováno, do jaké míry se Menšíkův herecký projev měnil v rámci postupu času a jestli tomu tak bylo.

Na základě provedených rozhovorů s režiséry Františkem Filipem a Václavem Vorlíčkem a s ohledem na dobové reakce bude posuzováno, co Vladimír Menšík sám považoval při studování rolí i při natáčení samém za nejpodstatnější pro herectví své, stejně jako na provedení celého filmu, respektive inscenace. Na rozdíl dvou odlišných médií (formát televizní a formát filmový) lze srovnávat, do jaké míry ovlivnil právě ten který formát podobu díla celého i výkony jednotlivých herců.

Ze strany jednotlivých režisérů bude dokumentováno, nakolik Menšík naplňoval původní představy scénáře, i jejich, z hlediska pravdivosti a plnosti dramatického hereckého vyjádření. Zda a jak byl umělecky veden a usměrňován ve srovnání s tím, co roli přinášel on sám jako samostatná individualita lidská i umělecká. V čem a jak vynikal a proč právě on byl pro dané figury natolik vhodným kandidátem. Zmíněna bude skutečnost, jestli se u některé z postav původně uvažovalo také nad jinými herci, nebo zda byl Menšík od počátku jediným zamýšleným hercem či snad dokonce byly figury psány přímo pro něj s apriorní znalostí charakteru jeho herectví.

Důraz bude kladen na psychologii postav v Menšíkově herectví a jeho vlastní osobní zkušenosti v rozporu či v podobnosti s danou postavou. Pokusím se zabývat různým typem herectví jako takového. Jedná se o dva různé úhly ztotožnění či neztotožnění se herce

s figurou. Rozdíly mezi naprostou sebeidentifikací nebo opačně naprostou izolací vůči postavě. Na Menšíkově příkladu můžeme posuzovat, do jaké míry jeho role po dobu jeho kariéry měnily či ovlivňovaly jeho osobní život apod.

Všech pět v úvodu zmíněných snímků bude neustále srovnáváno, a proto práce nebude rozdělena do pěti částí o každém z titulů zvlášť, ale naopak budou rozebírány průběžně současně. Cílem práce je analyzovat dramatické herectví nejen v kontextu osoby herce Vladimíra Menšíka, ale rovněž v kontextu herců jiných, příkladně jeho současníků nebo v kontextu globálním.

1.3 STRUKTURA PRÁCE

V úvodu mé práce budou nejprve v krátkosti představeny jednotlivé zkoumané filmy / isncenace. Bude řeč o jejich tématu, o jejich společných aspektech, stejně jako o bodech, v nichž se od sebe liší. Konkrétní tituly budou chronologicky seřazeny a zasazeny do doby svého vzniku. Na příkladech se budu pokoušet zjistit, jaký vliv na tvorbu Vladimíra Menšíka každý ze snímků měl a jak ke každému z nich došel. Ve stručnosti budou nastíněny hercovy filmové počátky, zmíněny budou klíčové osobnosti režisérů, s nimiž Menšík začínal spolupracovat ve svých uměleckých počátcích.

Další podkapitola se bude zabývat tématem možného zásahu jednotlivých režisérů na Menšíkův herecký projev. Na základě komentářů a vzpomínek tvůrců se pokusím určit vliv samotné invence herce na jeho projev na plátně. Postupně budu Menšíkovo herectví konkrétněji zařazovat mezi jednotlivé herecké typy, budu srovnávat jeho role dramatické i komediální. Posléze se dostanu k teoretickým metodám herectví, z nichž se některé pokusím aplikovat právě na herecký projev Menšíkův. Budu zkoumat, zda jeho tvůrčí přínos jednotlivým figurám dokázal oněm metodám podléhat a jestli ano, tak kterým a do jaké míry.

Dotknu se rovněž jedné ze základních otázek existence herce před kamerou, a to vzájemné spolupráce s ostatními herci. Řeč bude o tom, nakolik bylo Menšíkovo herectví určováno přítomností dalších hereckých partnerů, jak s nimi koexistoval na place atd. Rozvedena bude

rovněž otázka společenské funkce jednotlivé role. Autor si bude klást otázku, zda zkoumané figury představované Vladimírem Menšíkem fungují pouze jako dramatické postavy nebo je můžeme vnímat jako konkrétní společenský typ, s nímž se běžně setkáváme.

Stěžejním dvěma inscenacím celé práce, *Ikarově pádu* a *Tažným ptákům* budou věnovány samotné dvě podkapitoly v závěrečné části práce. Ústřední postava Jana Káry z těchto dvou snímků bude analyzována rovněž v kontextu jiných, tematicky podobných filmů a jejich hrdinů.

Závěrečné shrnutí se pokusí práci zrekapitulovat a zhodnotí závěry, k nimž se v analýze Menšíkova herectví došlo.

1.4 METODOLOGIE

Jelikož zdroje či teoretické spisy zabývající se čistě filmovým herectvím jsou dodnes značně omezeny, stala se hlavní metodou mé práce snaha postupné analýzy jednotlivých Menšíkových rolí založena na postupném rozboru a srovnání jeho hereckých kreací. V práci se pokusím postupně rozebrat způsoby Menšíkova tvůrčího vyjádření, zaměřím se na umělecké prostředky, jimiž svého výrazu docházel. Tyto herecké artefakty následně uvedu v kontext některých obecně respektovaných metod hereckého přístupu a práce.

Budu postupovat metodou průběžného srovnávání jeho hereckých úloh, zaměřím se přitom na princip, poslání a motivace jednotlivých figur. Zkoumáno bude, jakým způsobem Menšík roli dokázal uchopit a nakolik přispíval k jejímu naplnění, potažmo obohacení vlastním tvůrčím vyjádřením. Budu se zabývat především jeho herectvím dramatickým, zmíněna ovšem bude i komparace s jeho herectvím komediálním.

Pokusím se převést Bordwellovu teorii analytické filmové poetiky k hereckému výrazivu. Konkrétně se jedná o jednotlivé výrazové prostředky Menšíkova projevu, na nichž staví své figury. Bude srovnáváno, do jaké míry je schopen přizpůsobovat své herectví v závislosti na typologii postavy, na její motivaci, ale také na prostředí a celkové poetice daného filmu /

inscenace. Analytická metoda je tedy v tomto smyslu uchopena jako metoda zkoumání společných prvků Menšíkova herectví v rámci studovaných snímků. Pokusím se rozebrat a konstatovat, jak Menšík pracuje s jednotlivými součástmi vlastního hereckého vybavení.

V práci se postupně budu zabývat odlišnostmi jeho přístupu a stylizací do konkrétní figury. Základním metodologickým prvkem přitom zůstane metoda komparace a téma uchopení postavy způsobem uměleckým i tematickým. Pokusím se průběžně posuzovat závislost a podobnosti mezi Menšíkovým herectvím a vybranými teoretickými spisy, stejně tak dojde ke srovnání hereckého výrazu Menšíkova s jinými herci podobných rolí či s herci, kteří s ním uvedené tituly nastudovávali.

Protože je téma celkové analýzy herectví jakéhokoli herce tématem širokým, nelze jej v tomto rozsahu plně vyčerpat. Tato práce proto hodnotí a analyzuje zejména Menšíkovo herectví dramatické, na jehož příkladech bude hercova umělecká činnost zkoumána. Nutností je uvědomit si rozdílnost jednotlivých typů studovaných rolí. Na jejich rozdílech či podobnostech budou konkretizovány možnosti Menšíka vytvářet figury plné a promyšlené. Jeho plně zažité herectví bylo vždy založeno na improvizaci a pravdivosti, docházím tedy v práci ke konstatování, že metodu herecké práce u něj dlouhodobě obtížně vysledujeme jednoznačnou, své herectví přizpůsoboval charakteru postavy i celého díla. Neměnným prvkem jeho vyjádření zůstala organická živelnost a mimořádná schopnost lidsky naplnit jakoukoli figuru, jíž dodal lyričnost i nezaměnitelný dramatický rozměr.

Důležitým materiálem autora při psaní práce přitom rovněž bylo setkání s režiséry Františkem Filipem a Václavem Vorlíčkem, které pomohlo objasnit Menšíkovu hereckou práci, způsob, jakým docházel svého uměleckého výrazu apod. Oba tyto režiséři hovoří o přirozeném individuálním přístupu Menšíkově, který svou profesionalitou, koncentrací a hereckou všestranností dokázal naplnit charaktery postav nezaměnitelnou hloubkou a vlastním prožitkem. Celá práce se o tyto prvky plně opírá a při jejím vytváření jsem k jednotlivým kapitolám s vědomostí výše zmíněného přistupoval.

1.5 LITERATURA

Ačkoli je Vladimír Menšík osobností nejen ve filmových kruzích neustále hojně skloňovanou, žádná čistě odborná celková monografie zabývající se jeho herectvím dosud neexistuje. Pro účel mé práce a pokus analytického rozboru a srovnávání jeho dramatického – charakterního herectví proto poslouží několik spisů teoretických, dále odborné kritiky na jednotlivé filmy / inscenace, ale i konkrétně na Menšíkovy role, dále vzpomínkové medilony, televizní dokumenty či hercovy osobní poznámky k vlastní tvorbě.

Z teorie herecké metody budu používat především studii Jaroslava Bočka *Kapitoly o filmu*, teoretický spis Louise Jouveta *Nepřevtělený herec* a publikaci *Drama jako umělecký jev* Valentina Chalizeva. Důležitým zdrojem rovněž budou kapitoly zabývající se hereckou prací z Bordwellova *Umění filmu*. Mezi další zdroje patří spis *Vladimír Menšík* od Jana Rejžka, *Umlčený film* Jana Žalmana či *Stanislavského metoda herecké práce* Radovana Lukavského.

Na příkladech se pokusím dokázat Menšíkovu mimořádnou schopnost tvůrčí improvizace a schopnost plně obsáhnout figuru jak dramatickou, tak komediální. Dojdu díky tomu k odmítnutí teorie Louise Jouveta, který ve svém *Nepřevtěleném herci* hovoří o nutnosti naprostého odosobnění herce od postavy a trvá na tom, že dosáhnout citu může herec jen tehdy, pokud si ho nezdůvodňuje.¹ Stejně tak v kontextu Menšíkova hereckého přístupu a způsobu jeho umělecké práce budu muset odmítnout Jouvetovo tvrzení o nadřazenosti původního literárního textu vůči hercově osobnosti. Na příkladech bude dokázáno, nakolik může herec sám ovlivnit a obohatit předepsanou roli, bude tak popřena Jouvetova teorie, hlásající: „*Herec je výsledek. Sám ze sebe má jen své vlohy a povahu, jejíž citovost se mění podle typu. Jeho nejvyšší kvalitou je vyjádřit se slovem. Herec tedy má takovou cenu, jakou cenu má dílo, které hraje.*“² Jouvetovy myšlenky budou interpretovány a aplikovány na herectví V. Menšíka i v dalších ohledech, řeč bude například o jeho teorii uchopení postavy, kdy dojdu k názoru, že Menšík postavou prochází, v jiném slova smyslu ovšem, než o tom hovoří Jouvet.

¹ JOUVET, Louis: *Nepřevtělený herec*. 1. vyd. Praha: Orbis, 1967. ISBN neuvedeno

² JOUVET, Louis: *Nepřevtělený herec*. 1. vyd. Praha: Orbis, 1967, s. 43-44. ISBN neuvedeno

Naopak plně využiji teorie Jaroslava Bočka, který ve svých *Kapitolách o filmu*³ jasně vymezuje rozdíl mezi herectvím divadelním a filmovým a precizně poukazuje na možnosti a nutnosti pravdivého hereckého vyjádření. Boček přesně definuje specifické vlastnosti a přístup k herecké práci ve filmu, kde je herectví ovlivněno dalšími uměleckými artefakty jako montáž, kamera atd.. Pokusím se posoudit, do jaké míry Menšíkovo herectví tyto prvky ovlivňovaly, nakolik ke svému tvůrčímu výrazu využíval prostřednictvím kamery např. práci s mimikou, gestem, pohybem, hlasem apod.

Stejně tak bude přijata Bordwellova teorie o realismu v herectví, jíž se zabývá v části *Výbava filmového herce* ve svém *Umění filmu*. V kapitole o funkci role v celém díle bude zmíněn herecký prostor jednotlivých Menšíkových figur v kontextu dalších součástí mizanscény, které ovlivňují výsledný herecký projev každého tvůrce.

V případě Valentina Chalizeva využiji jeho poznámek o herecké metodě, které plně konvenují s Menšíkovým hereckým výrazem. Chalizev upozorňuje na nezastupitelnost fyzického pohybu herce v rámci jeho možností vyjádření. Hovoří o nutnosti vizuální názornosti, přičemž zvláště akcentuje gesto a mimiku herce. V kontextu tvůrčího projevu Menšíkova nepochybně tyto aspekty herectví zastávají zásadní význam a patří k jeho klíčovým vyjadřovacím prvkům. Chalizev si pomáhá citací Richarda Wagnera, který potvrzuje jeho názor, že „*postava, držení těla a gestikulace jsou vnímány ve své vnitřní významovosti v případech, jestliže se člověk chová zcela bezprostředně, jestliže v sobě nemá vnitřní protiklady a jestliže naprosto upřímně vyjadřuje svou náladu.*“⁴

Cenným materiálem k práci poté bude také biografická kniha *Dobry rodák Vladimír Menšík* autorky Jolany Matějkové, která se pokouší pomocí četných dobových, ale i vzpomínkových komentářů herců či režisérů zrekapitulovat Menšíkovu uměleckou činnost, jako i jeho život.

Jedním z neopominutelných zdrojů budou také vzpomínky a komentáře Menšíkových hereckých partnerů a jejich pohled na hereckou metodu Menšíka, na jejich vzájemnou spolupráci apod.

³ BOČEK, Jaroslav: *Kapitoly o filmu*. 1. vyd. Praha: Orbis, 1968. ISBN neuvedeno

⁴ CHALIZEV, Valentin: *Drama jako umělecký jev*. 1. vyd. Praha: Panorama, 1983, s. 143. ISBN neuvedeno

2. ANALÝZA HERECTVÍ VLADIMÍRA MENŠÍKA

2.1 ZKOUMANÉ ROLE

V této práci zkoumané tituly, ať už filmy či televizní inscenace, spojuje základní společný jmenovatel – osoba Vladimíra Menšíka. Ať již více či méně, ve všech pěti případech je jeho přítomnost určující a já se v této práci pokusím vymezit rozdíly mezi jednotlivými rolemi.

Při chronologickém postupu můžeme tituly seřadit od *Všech dobrých rodáků* (role Jořky s pyřkem) z roku 1968, dále televizní inscenace *Ikarův pád* (Jan Kára, 1977), *Zlatí úhoři* (tatínek, 1979), *Tažní ptáci* (opět Jan Kára, 1983) a *Jako kníže Rohan* (Špáta, 1983). Časový rozdíl od první k závěrečné mnou zkoumané roli je tedy patnáct let, v průběhu nichž docházelo k přirozeným proměnám jak v herectví Vladimíra Menšíka, tak celkové poetice režisérů jednotlivých snímků. Stejně tak se přitom měnila situace kulturně – společenská i konkrétně filmařská. Měnila se témata, pochopitelně s přihlédnutím k politické situaci. Je však nutno dodat, že s výjimkou *Všech dobrých rodáků* (téma kolektivizace) a *Zlatých úhořů* (téma nástupu války) žádný z uvedených titulů není vůči politice jakkoli reakční, jejich motivace a témata se nacházejí v rovinách jiných, k nimž se posléze dostanu.

Přítomnost Vladimíra Menšíka v ústředních rolích každého z titulů měla jinou historii, pokusím se tedy alespoň ve zkratce určit rozdíly a případné dopady jeho obsazení do jednotlivých postav. Vesnického kradáka Jořku s pyřkem ze *Všech dobrých rodáků* psal režisér Vojtěch Jasný několik let Menšíkovi přímo tzv. „na tělo“, což kupříkladu neplatí pro roli tatínka v případě Kachyňových *Zlatých úhořů*, kteří vznikli podle novely Oty Pavla. Do této role byl Menšík režisérem vybrán až po napsání scénáře, stejně jako následně do role Špáty v Kubečkově dramatu *Jako kníže Rohan*. Výlučné postavení nejen ve filmografii Vladimíra Menšíka, ale i v této práci bude mít postava alkoholika Jana Káry, kterou scénarista Jiří Hubač původně obsazenou neměl, po jednomyslné dohodě s režisérem Filipem ovšem Menšíkovi roli svěřili. Na *Ikarův pád* po šesti letech navazují *Tažní ptáci*, kde již role rozděleny byly předem, k Menšíkovi se do druhé hlavní role přidal Vlastimil Brodský.

Jaroslav Boček ve svém spise *Kapitoly o filmu* charakterizuje režiséra Jasného slovy, jež se dají směle přiřadit i k Menšíkovi: „*Jasný je filmový básník mocného lyrického fondu. Nezapře v sobě moravského venkovana, i u něho se projeví to, což je málem pravidlem: že Morava,*

*kam prosakoval slovenský temperament, je zálohou české citovosti, a smyslového vnímání.*⁵ Jasný s Menšíkem spolupracoval od počátků své samostatné režijní kariéry. Do natáčení „*Rodáků*“ hovoříme celkem o šesti titulech, kde Menšík odehrál ať už výraznější či méně výrazné role. Jmenovitě se jedná o filmy *Zářijové noci*⁶, *Touha*, *Přežil jsem svou smrt*, *Procesi k panence*, *Až přijde kocour* a povídková trilogie *Dýmky*. Menšíkovo herectví se rovněž právě díky spolupráci s Vojtěchem Jasným začíná čím dál více profilovat. Na několika filmech se setkává s režiséry jako Martin Frič, Jiří Krejčík, Oldřich Lipský nebo Karel Kachyňa, kdy opakovaně projevuje šíři svých hereckých možností. Až do druhé poloviny 60. let přesto zůstává považován především za herce komediálního.

Menšíkovo herectví se od počátku jeho tvůrčí kariéry vyznačovalo několika neodmyslitelnými prvky, díky nimž si právě jej také vybral Vojtěch Jasný pro roli Jořky s pyřkem. Přirozená živelnost, nenucenost a především pravdivost byly vlastnosti, jimiž Menšík dokázal obsáhnout role jak komické, tak charakterní – tragické. „*Jasný, to je svět citu, i Jasného filosofie je filosofií citu. Vláčil je světem myšlenky.*“⁷ Uvádím tento citát Jaroslava Bočka v kontextu dvou Menšíkových rolí, jež od sebe dělí jediný rok. Roku 1967 Menšík bezesbytku obsáhnul náročnou postavu mnicha Bernarda ve Vláčilově středověké fresce *Markéta Lazarová*, jen o rok později přitom se stejnou samozřejmostí a autenticitou přidává hereckou polohu zcela odlišnou, a to je role Jořky s pyřkem.

V *Markétě Lazarové* je Bernard jakousi všudypřítomnou kulisou bezmocného mnicha a Menšíkovo herectví je založeno především na stále se opakujících replikách, kdy udržuje takřka po celou dobu stále stejné tempo i intonaci hlasu a jeho postava nemá jakoukoli společenskou ambici. Ve *Všech dobrých rodácích* naopak Jořka s pyřkem zaujímá roli všeobecně oblíbeného kradáka a především je takřka neustále v kontaktu s ostatními. Menšíkovo herectví se zde opírá o jeho přirozenou lidovost, jeho povahovou blízkost k prostředí, kde se příběh odehrává, jak je výše citováno z J. Bočka. Úmyslně přidanou vadu řeči Jořky Menšík plně využívá a přizpůsobuje tomu vlastní jazykový projev. Civilnost projevu nejen Menšíka, ale i ostatních herců, je v případě „*Rodáků*“ využita zcela svrchovaně. Autenticitu moravského vesnického prostředí podtrhuje typický místní dialekt.

⁵ BOČEK, Jaroslav: *Kapitoly o filmu*. 1. vyd. Praha: Orbis, 1968, s. 190. ISBN neuvedeno

⁶Film vzniknul podle stejnojmenné knižní předlohy Pavla Kohouta, na scénáři se podílel režisér Vojtěch Jasný a scénárista František Daniel. Menšík zde sehrál roli vojáka, který momentální situaci v armádě glosuje slavnou větou – „*kdyby tohle všechno věděl ministr, nedal by na Den armády střílet, ale zvonit na poplach...*“

⁷ BOČEK, Jaroslav: *Kapitoly o filmu*. 1. vyd. Praha: Orbis, 1968, s. 191. ISBN neuvedeno

„Výrazovým prostředkem je herec sám, jeho tělo, gesto, mimika, hlas. Herec zobrazuje charakter jednáním. Jednání není myslitelné jen samo o sobě, samo se sebou, jednat lze pouze s něčím, buď s druhým člověkem, nebo s věcí. Můžeme tedy říci, že herec zobrazuje charakter společným nebo vespolným jednáním s druhými herci, zobrazujícími jiné charaktery, nebo s věcmi. Herec nezobrazuje charakter přímo bezprostředně ze samé reality. Jeho obraz předchází literární předobraz dramatikův nebo scénáristův. Tento předobraz herec zhmotňuje, dává literární ideji postav a charakteru hmotnou podobu lidské bytosti.“⁸ Tolik Jaroslav Boček.

Když se k této výstižné formulaci přiřadí herecká osobnost Vladimíra Menšíka, nabízí se u každé ze zkoumaných rolí mnoho příkladů, jak ke kterým zmíněným aspektům herectví Menšík přistupuje. V případě „*Rodáků*“ a postavy Jořky nepochybně můžeme hovořit o naplnění Bočkovy teorie, že „*herec zobrazuje charakter jednáním*“⁹. Menšík na malém prostoru (jeho postava umírá sotva za polovinou příběhu) dokáže postavu Jořky plně uvést v život, a to zcela plasticky a věcně. Typickým dialektem počínaje, pohybem, charakteristickým předkusem i moravskou bodrostí konče. Při úvodní hospodské scéně je Menšíkův Jořka přirozenou vůdčí osobou společnosti, ačkoli je to jak známo obyčejný kradák. Režisér Jasný byl přesvědčen, že nikdo jiný by tu roli nemohl dělat, proto při naplnění podstaty a charakteru postavy Jořky bylo právě Menšíkovo herectví tím, které dokázalo obsáhnout svým zdánlivým minimalismem nakonec celý obsah figury, jejíž rozměr je hlubší, než by napovídala čas, který na plátně stráví.

Nepoučitelný kradák Jořka byl za svou chronickou slabost opakovaně vězněn, přesto si z toho nic nedělá, je to pro něj běžná součást života. Když se však dovídá, že má být následujícího dne odveden znovu, raději si na nohu vyleje kyselinu, aby se vězení vyhnul. Odmítá tímto činem vězení pod výchovným politickým vlivem, který se jako symbol pronáší celým filmem rozděleným na jednotlivé kapitoly. Pomocí výjimečného souznění režiséra s kameramanem Jaroslavem Kučerou, výtvarnicí Ester Krumbachovou a skladatelem Svatoplukem Havelkou je právě scéna Jořkovy smrti jedním z nejsuggestivnějších obrazů filmu a doplňuje tragické konce jedné ze tří postav příběhu, které se svým životním přístupem a myšlením neslučují s budováním nové společnosti na pozadí násilné kolektivizace. Kromě Jořky umírá také naivní idealista Bertin (Pavel Pavlovský), zastřelen komunisty najatým

⁸ BOČEK, Jaroslav: *Kapitoly o filmu*. 1. vyd. Praha: Orbis, 1968, s. 47. ISBN neuváděno

⁹ Tamtéž

vrahem, požitkářský bohém a velkostatkář Zášinek (Waldemar Matuška) je zase při opilecké cestě z hospody proboden býčím rohem.

Režisér Jasný psal *Všechny dobré rodáky* mnoho let, což se promítá v mimořádné propracovanosti celého děje, každé postavy, i jednotlivých záběrů. Detailní drobnokresba¹⁰ obyvatel vesnice je přesně zapadající do celkové poetiky díla, které sám autor nazýval pasionál, tedy příběhy mučedníků¹¹. Menšíkovi spolupráce s Vojtěchem Jasným výrazně pomohla ke kultivaci vlastního hereckého projevu. Jasný mu nabídl role mnohvrstevnaté, Menšík konečně dostal příležitost propracovat figuru skrze její charakter a vytvořit její osobní jednoznačnou poetiku. Poznává k tomu: „*Vojtěch Jasný je celým svým životem pohádkář. Vidí věci lapidárně, aniž je zjednodušuje. Ostře odděluje dobro a zlo. Ale nevede to u něj ke schematismu. On totiž nesoudí, ale předkládá svým „rodákům“ k posouzení...*“¹²

Jedna z vrcholných scén „*Rodáků*“, tzv. agónická péřová scéna, kde postava Jořky s pyřkem umírá následkem otravy (polije si nohu louhem a poté ji strčí do močůvky, následkem čehož dochází k otravě krve), je ideálním dokladem Menšíkovy naprosté herecké profesionality. Kamera snímá Menšíka, jehož Jořka začíná po aplikaci jedu čím dál více blouznit. Rozostřuje se mu zrak a otrávenou nohu za sebou pouze vláčí. Nakonec se sesune ze schodů a umírá v poblouznění, čím dál více zasypáván poletujícím peřím. Rozpohybovaná kamera se otáčí okolo Jořky. Expresivita Menšíkova projevu v této scéně vystihuje rozpolcenost jeho figury, která miluje život se všemi jeho libostmi, nedokáže se však vzdát svých malicherných slabostí drobných krádeží. Menšík plně postihl princip a filozofii této postavy, kterou Vojtěch Jasný herci na tělo napsal.

V kontextu „*Rodáků*“ zcela odlišného tématu i prostoru se Menšíkovi dostalo při první části z původně zamýšlené trilogie o alkoholiku Janu Károvi. Rozdílnost s „*Rodáky*“ signalizuje již jen prvotní fakt, že zatímco Jasného snímek vzniknul jako film, *Ikarův pád* i následující *Tažní ptáci* byli napsáni pro médium televizní. Menšík zde dostal patrně největší

¹⁰ Režisér Jasný si při představování jednotlivých postav pomáhá hlasem vypravěče, kterým je herec Martin Růžek. Jeho komentáře hned v úvodu uvádějí diváka do děje a charakterizují specifičnost vesnického prostředí již jen používáním nejrůznějších přídomků a přízvisek ke jménům rodáků

¹¹ MATĚJKOVÁ, Jolana: Dobrý rodák Vladimír Menšík. 1. vyd. Praha: Nakladatelství XYZ, s. 130. ISBN 8086864774

¹² MATĚJKOVÁ, Jolana: Dobrý rodák Vladimír Menšík. 1. vyd. Praha: Nakladatelství XYZ, s. 131. ISBN 8086864774

prostor své herecké dráhy. Zatímco ve *Všech dobrých rodácích* působil jako jedna z ústředních figur, nikoli však jako jediná hlavní, na roli Káry byly obě inscenace postaveny.

Když jsem výše zmiňoval J. Bočka a jeho teorii o herectví, opět se k němu musím vrátit v souvislosti s postavou Menšíkova Káry. Vladimír Menšík sám uvádí, že měl k této figuře blíže, než k jakékoli jiné, kterou hrál. Jeho herectví zde dostupuje vrcholu hned v několika liniích. Za prvé se můžeme bavit o mimice a gestikulaci, jež využívá k projevu emocí i myšlenek. Menšíkovo herectví je v tomto smyslu velice jednoznačné, úderné ve své naléhavosti, nikdy přitom obscénní a předimenzované. Ve scéně z počátku *Ikarova pádu*, kdy Menšík hrající na klavír vyznává lásku své ženě Marii (Jana Hlaváčová), je jeho herecký projev založen právě na těchto zmíněných prvcích, k nimž můžeme ještě přidat způsob Károvy řeči. Do té doby nikterak jasně nevyřčený vztah dlouholetých manželů se během scény u piana odkrývá s nebývalou jasností. Není přitom ani tak vyřčen slovně, jako spíše právě prostřednictvím mimořádně autentického vyjádření Menšíka, jehož chraptící hlas udržuje zlomený utrápený tón, který se místy mění až v tón prosebný. Pomalá dikce je přerušována častými zámlkami, na jejichž pozadí zní melodie písně *Škoda lásky*, kterou Kára Marii věnuje.

Je – li řeč o inscenacích *Ikarův pád* a *Tažní ptáci*, nabízí se srovnání s filmy tematicky podobnými, na jejichž příkladu se můžeme pokusit srovnat herectví V. Menšíka s představiteli typologicky podobných figur z jiných titulů. Fričovo drama *Dnes naposled* z roku 1958 představuje odlišně vystavěný příběh. Zatímco v „*Ikarovi*“ máme jediného alkoholika Káru, který svou slabostí omezuje okolí a nabourává platné rodinné i společenské vztahy, v případě Fričova filmu se setkáváme s hned několika postavami různých sociálních možností a postavení. Jeden z alkoholiků je v tomto případě houslový virtuos (Vladimír Ráž), další je inženýr (Zdeněk Štěpánek), další zase kadeřník (Jiří Sovák) atd.. Menšíkův Kára je člověk pijící (jak sám v závěru říká) tzv. „na truc“. Je to jeho způsob obrany a jakéhosi protestu. Naproti tomu postavy z filmu *Dnes naposled* příčiny nepotřebují. Každý z nich svou slabost přijímá jako samozřejmou součást života.

František Vlácil natočil roku 1981 *Hadí jed*, tedy film rovněž s problematikou alkoholismu. Pojednává jej opět zcela odlišně. Zatímco *Ikarův pád* i *Dnes naposled* se z většiny odehrávají především v interiérech, *Hadí jed* je zasazen do bezútěšné zimní krajiny. Až po natočení *Ikarova pádu* i *Tažných ptáků* vzniknul film režiséra Hynka Bočana *Dobří holubi se vracejí*, který zdánlivě navazuje na *Tažné ptáky* tím, že se rovněž odehrává již přímo

v protialkoholní léčebně. Můžeme zmínit ještě další snímky jako *Kvůli mně přestaně* (rež. Jiří Adamec, 1982), *Zjasnělá noc* (Jiří Vanýsek, 1984) nebo *Hodina klavíru* (Zdeněk Zelenka, 2007). Nutno však dodat, že ani jeden ze jmenovaných titulů nedochází ve svém důsledku zdaleka takového naplnění tématu, jako *Ikarův pád*. Menšík rolí Káry vytvořil psychologicky mimořádně sugestivní obraz zlomeného člověka, který nedokáže zvládnout své přirozené pudy, přičemž mu jeho slabost čím dál více narušuje každodenní život.

Šíři Menšíkova hereckého rejstříku lze nejlépe vystihnout pohledem na různost žánrovou i tématickou již jen v této práci sledovaném období. V následujících řádcích se dotknu jeho role tatínka ve *Zlatých úhořích*, které od *Ikarova pádu* přitom dělí pouhé dva roky. Mezitím Menšík stihl natočit bezmála další dvě desítky rolí, ať už televizních, filmových či seriálových. Svůj podíl na tom nese skutečnost, že Menšík vinou svého zdravotního stavu nemohl dlouhodobě vystupovat v divadle, kde sice jako čerstvý absolvent JAMU začínal (v Armádním uměleckém divadle E. F. Buriana¹³), následně ovšem přešel k Filmovému studiu Barrandov, kde zůstal až do své smrti.

Před rolí tatínka ve *Zlatých úhořích* pracoval Menšík s režisérem Kachyňou již několikrát (*Tenkrát o Vánocích*, *Král Šumavy*, *Práce*, *Naše bláznivá rodina*, *Lásky mezi kapkami deště*). Zvláště v posledně jmenovaných „*Láskách*“ dostává Menšík široký prostor a vytváří jednu ze svých nejpozoruhodnějších postav. Oba filmy – *Lásky mezi kapkami deště* i *Zlatí úhoři*, vznikly roku 1979. Tyto snímky, ač od stejného režiséra, se však nápadně liší v závislosti na scénáři i prostředí. Zatímco „*Lásky*“ jsou dramatem ze starého Žižkova, kde se obuvník Bursík (V. Menšík) na pozadí 30. let marně pokouší prosadit na úkor velkovýroby Bati, *Zlatí úhoři* jsou poetickou výpovědí o romantickém vztahu městského člověka k nedotčené přírodě poberounské oblasti, která je posléze násilně narušena válkou. Menšíkovo herectví zde dochází k další šťastné spolupráci s jinou osobností tuzemské kinematografie, Rudolfem Hrušínským nejst.. Jejich vzájemná koexistence před kamerou je spolu s poetizací krajiny a lyrickou hudbou Luboše Fišera zásadním artefaktem inscenace. Kachyňova dlouhodobá spolupráce s Vladimírem Menšíkem se projevovala na vytříbenosti hercova projevu i jeho

¹³ Menšík začínal za studií ve Vesnickém divadle, následné angažmá v Burianově Armádním uměleckém divadle trvalo pět sezon (1953-1958). Od r. 1955 se divadlo po odchodu E. F. Buriana z armády vrátilo k původnímu názvu D 34. Mezi nejvýraznější role z tohoto působení patří Menšíkův feldkurát Katz v Haškově *Švejkovi* či sultán v Burianově *Opeře z pouti*. Menšíka obě tyto role mezi divadelními kritiky a herci proslavily, všimli si jej následně i filmaři. Po odchodu z divadla D 34 se Menšík ještě krátce objevil v Divadle S. K. Neumanna v Brechtově dramatu *Zadržitelný vzestup Arthura Uie* (1961) coby Tedd Ragg a v Divadle Za branou, kde pod režijním vedením Otomara Krejčí zazářil jako tulák ve hře *Maškary z Ostende* (1965). Od roku 1958 byl až do své smrti členem Filmového studia Barrandov

identifikaci s konkrétní postavou v Kachyňových filmech. Režisér Kachyňa se o Menšíkovi vyjadřoval jako o „herci z boží milosti“.

Menšík sám vzpomíná na Kachyňa jako na svého učitele: „*Prvními filmáři, které jsem poznal, byli režiséři K. M. Walló a Vladimír Borský. Protože však odstup mezi nimi a mnou byl příliš veliký, nepostoupil jsem vlastně ve své touze za poznáním ani o krůček. A tak první, kdo mě seznamoval s prací ve filmu a korigoval můj herecký projev před kamerou, byl Karel Kachyňa. Souběžně s ním jsem poznával víc lidí od filmu a začínal pracovat i s jinými režiséry, ale pravidelná spolupráce s Kachyňou a jeho soustavná snaha přivést nás herce k maximální autentičnosti projevu byla pro moje první krůčky nejpodstatnější a snad i rozhodující.*“¹⁴ Karel Kachyňa od svých počátků úzce spolupracoval s Vojtěchem Jasným, dalším Menšíkovým režiséřským „mentorem“. Určitá podoba jejich především prvních snímků jen dokumentuje fakt, že právě tito dva režiséři byli pro Menšíkovy filmové začátky klíčoví.

Když Menšík v uvedené citaci hovořil o Kachyňově vedení herců k maximální autentičnosti, dotknul se v tomto případě o stěžejní princip vlastního hereckého výrazu. Ve *Zlatých úhořích* je tento princip opět vrcholně patrný, tak jako ve všech pěti mnou zkoumaných filmech. Například v *Markétě Lazarové* či komediálních rolích (*Happy end*, *Slaměný klobouk*) či seriálové tvorbě (*F. L. Věk*) lze hovořit o herectví stylizovaném. Naopak role jako Kára v *Ikarově pádu* či tatínek ve *Zlatých úhořích*, jsou role do maximální míry ovlivněny právě osobností Vladimíra Menšíka a jeho typickým autorským herectvím, plně autentickým. Jaroslav Boček k tomuto uvádí: „*Ve filmu často hraje prostředí reálné, autentické, herec je mnohdy snímán skrytou kamerou na ulici, uprostřed provozu uprostřed nic netušících chodců, spoluhráčů. Musí tedy být filmový herecký projev méně stylizovaný, civilnější.*“¹⁵

Výše jsem zmínil množství úloh, jež Menšík mezi natáčením *Ikarova pádu* a *Zlatých úhořů* vytvořil. Zmíním tedy ještě jejich rozdílnost. O mimořádné herecké všestrannosti svědčí právě různost studovaných látek. Menšík v této době natáčí celkem šest seriálů, několik rolí filmových i několik televizních a ke všemu rovněž role pohádkové, které byly nedílnou součástí herecovy tvorby.

¹⁴ MENŠÍKOVÁ, Olga: *Dary Vladimíra Menšíka aneb Stromeček mého veselého života*. Praha: Knižní klub, 1998, s. 50. ISBN 80-7176-785-9

¹⁵ BOČEK, Jaroslav: *Kapitoly o filmu*. 1. vyd. Praha: Orbis, 1968, s. 49. ISBN neuvedeno

2.2 TĚMA REŽISÉRSKÉHO ZÁSAHU

Jelikož František Filip režíroval dva z pěti titulů této práce, zůstávají další tři jména režisérů, jejichž tvorbu se nyní pokusím krátce přiblížit, především v souvislosti s herectvím Vladimíra Menšíka. Využiji přitom komentáře Františka Filipa a Václava Vorlíčka zaznamenané při osobním setkání s oběma režiséry.

Vladimír Menšík často a umně zasahoval do scénářů vlastní improvizací. Posouval tak text dál a dodával mu vlastní vyšší rozměr. K tématu režijního přístupu se vyjádřil následovně: *„nejlépe mi vyhovují režiséři třetího typu, kteří si vás vybrali, abyste splnili poslání té figury. Nikam mě necpou, ani předem nestanoví ono „jak“, ale hledají se mnou společného jmenovatele. Vojtěch Jasný patří k těm, u kterého mám pocit velké odpovědnosti, a přitom sladké volnosti.“*¹⁶

Na rozdíl od zbylých tří autorů, zůstává Zdeněk Kubeček (nar. 1930) režisérem, který s V. Menšíkem pracoval pouze jednou, a to právě na filmu *Jako kníže Rohan*. Menšíkova spolupráce s Františkem Filipem, Vojtěchem Jasným i Karlem Kachyňou byla naopak mnohaletá a neobyčejně plodná. Režisér Kubeček je tvůrcem výhradně televizním. V jeho filmografii figurují na tři desítky televizních titulů, kromě toho se pokoušel pro televizní médium zprostředkovat záznamy divadelních představení (např. *Král Ubu* z Divadla Na zábradlí, 1968). Kromě inscenace *Jako kníže Rohan* patří mezi jeho nejslavnější práce režie Hubačova psychologického dramatu *Mapa zámořských objevů* s Vlastimilem Brodským v hlavní roli.

V případě vlivu Františka Filipa a postavy Jana Káry v *Ikarově pádu* a *Tažných ptáčích* můžeme naplno hovořit o autorském herectví Vladimíra Menšíka. Scénář Jiřího Hubače sice sloužil jako pevný podklad, jehož se herec drží, blízkost látky a tématu samého však umožnila zcela nechat vyniknout vlastní Menšíkovu invenci a díky citlivému přístupu Filipa se z původního textu stal pouze jakýsi námět, který si Menšík přizpůsobil pro vlastní vyjádření. Vždy ovšem tak, že smysl zůstal stoprocentně ponechán, jen podoba replik byla pozměněna.

¹⁶ MATĚJKOVÁ, Jolana: Dobrý rodák Vladimír Menšík. 1. vyd. Praha: Nakladatelství XYZ, s. 113. ISBN 8086864774

Dříve jsem se zmiňoval o Kachyňově vedení herců¹⁷, kteréžto právě u Menšíka znamenalo jeho plné pochopení nutnosti autenticity před kamerou. Tento postup si osvojil natolik, nakolik jej promítnul právě do postavy Káry, která zůstává snad tou nejpravdivější, jakou vytvořil. František Filip tuto identifikaci s postavou v Menšíkově případě komentuje slovy: *„Jeho způsob herecké tvorby je pro mě i pro všechny zúčastněné nezapomenutelným a ojedinelým případem. Vladimír Menšík nikdy nezkoušel nanečisto, nikdy neopakoval to, co už jednou udělal. Dokonce by se asi styděl udělat dvakrát nebo dokonce víckrát jedno a totéž. Tím by totiž prozradil, že mechanicky opakuje a reprodukuje něco, co si předem vytvořil a zafixoval jako rozumovou či citovou nebo estetickou představu. Tak by totiž vznikaly třeba krásné, od skutečných nerozeznatelné, ale umělé květy. Silou Menšíkova herectví bylo, že nikdy nevytvářel umělé květiny, ale vždycky a zásadně květiny živé. A znakem živého stvoření je jeho originalita, jedinečnost, nenapodobitelnost a neopakovatelnost.“*¹⁸

Filip sám přiznává, že Menšíka prakticky herecky nevedl, tvrdí, že by to bylo zbytečné a že by tím poškodil pravdivost hercova projevu. Podobně se vyjádřil i Zdeněk Kubeček po natáčení „*Rohana*“. Režiséri Kachyňa s Jasným herectví korigovali podstatně podrobněji, svou roli zde pochopitelně hraje prostorová rozdílnost jednotlivých děl, kdy postava Káry i Špáty je ze značné části zabírána v interiérech a detailech či polodetailech, zatímco Menšíkův tatínek ve *Zlatých úhořích* i Jořka s pyřkem v „*Rodácích*“ se pohybují převážně v exteriérech a na plátně fungují v závislosti na okolní přírodě a prostředí. *Zlatí úhoři* i *Všichni dobří rodáci* poskytují na několika místech srovnatelné pasáže, sice ne obsahově, přesto právě herectví na pozadí venkovské přírody nabízí Menšíkovi jiné možnosti uchopení a rozvinutí své postavy, než silně psychologické drobnokresby uzavřeného prostoru, ať už v *Ikarově pádu*, *Tažných ptácích* nebo i *Jako kníže Rohan*.

*„Scénář měl vždy pečlivě prostudovaný, ale téměř nikdy neříkal doslovně předepsaný text. Zpočátku z toho mohl být režisér, který s ním pracoval poprvé, dost nervózní, ale zpravidla se ukázalo, že Vladimír, tak říkajíc z vlastních zdrojů, vytváří postavu plnější, bohatší a v hutnější zkratce, než předepisuje scénář,“*¹⁹ vzpomíná režisér Václav Vorlíček. Schopnost vytvořit postavu plnější scénáře vlastními prostředky, se Menšíkovi dařilo svou živelnou pravdivostí. Jeho schopnost přizpůsobit se roli a i přesto si ji přetvořit k vlastní potřebě je

¹⁷ Viz. citace V. Menšíka ze str. 18

¹⁸ HUBAČ, Jiří. KOPECKÁ, Slávka: *Pocta Vladimíru Menšíkovi*. Praha: Humor a Kvalita HAK, 1993, s. 249-250. ISBN 80-900776-3-3

¹⁹ HUBAČ, Jiří. KOPECKÁ, Slávka: *Pocta Vladimíru Menšíkovi*. Praha: Humor a Kvalita HAK, 1993, s. 259. ISBN 80-900776-3-3

přesně dokumentovatelná na příkladu srovnání role Káry a Jořky s pyřkem. V roli alkoholika Káry těží z hlubokého psychologického pochopení figury, ztotožňuje se s jejím přemýšlením a své emoce střídavě dává najevo mimikou, pohledem i stálými zámlkami ve větách, střídavou – roztěkanou dikcí, plnou pohnutí a smutku, stejně tak ovšem i pravidelnými výbuchy, zoufalým rozčilením, neustálým hledáním útoků na svou osobu. V těchto momentech těží z projevu vlastní dramatické herecké pravdivosti. Křičí na svého švagra (Čestmír Řanda) i na kuchaře (František Hanus), jeho hněv je však hněvem člověka spíše zoufalého než rozčileného. Naléhavost Menšíkova sdělení je v tu chvíli opírána o gestikulaci postavy, která zvyšuje důležitost sdělení. Pohybem ruky Menšík dokáže doplňovat, ba umocňovat svůj herecký projev hlasový. Míra důležitosti sdělení v ten okamžik plně dokumentuje bezmoc Káry, jenž se cítí omezován a ponižován. Detaily na Menšíkovu tvář prozrazují silné vnitřní napětí, které prostupuje postavou skrze jeho gestikulaci i hlas. V následujících pasážích inscenace se kamera věnuje do detailu jeho obličejí nejdůležitěji na koncertu syna Ondřeje. Naopak např. v roli Jořky s pyřkem Menšík zase plně uplatňuje svůj přirozený talent pohybový, který rozšířil při studiu na JAMU a následně pod vedením E. F. Buriana v jeho Armádním uměleckém divadle.

Inscenaci *Jako kníže Rohan* natočil Zdeněk Kubeček na motivy původní předlohy Karla Václava Raisa *Špáta* ve spolupráci se scénáristou J. Z. Novákem. Titulní role Špáty byla pro Menšíka ve stejném roce jako *Tažní ptáci* výzvou, při níž mohl zachovat mnohé z hereckého rejstříku použitého právě pro roli Jana Káry. „*Dokumentárnost kamery vyžaduje, aby herec jednal přirozeně. Vyžaduje zároveň shodu hercova přirozeného typu se zobrazovanou postavou,*“²⁰ říká J. Boček. Postavou Špáty, podobně jako předtím Káry, vytvořil Menšík jasně definovatelný společenský typ. Špáta je nemajetný podruh přesto žijící ve svém zvyku na chudobu spokojený život. Čeká s ženou dítě a o nic jiného se nestará. Náhle je mu oznámeno, že se stal dědicem 15 tisíc zlatých. Špátova fanfarónská zaslepenost náhle nabitým jménem se stane jeho zkázou. Jeho žena v závěru umírá při porodu, on přijde o všechny peníze.

Dramaturgyně a scénáristka Bohumila Zelenková²¹ komentovala Menšíkovo nastudování role Špáty následovně: „*výkon Vladimíra Menšíka nás strhl. Vyjádřil primitivismus a živočišnost hlavní postavy skvěle, lépe, než jsme si byli schopni představit. Bylo jasné, že i*

²⁰ BOČEK, Jaroslav: *Kapitoly o filmu*. 1. vyd. Praha: Orbis, 1968, s. 51. ISBN neuvedeno

²¹ Bohumila Zelenková (nar. 1937) je významnou českou televizní dramaturgyní a scénáristkou. Jako dramaturg se podílela na vzniku seriálů *F. L. Věk*, *Cirkus Humberto*, *Sňatky z rozumu* či *Zlá krev*. Jejím manželem byl rovněž dramaturg a scénárista Otto Zelenka (1931-2013)

*když si leckterý dialog řekl po svém, vůbec to nevadí. Jeho improvizace dokonale vycházela z postavy. I z natáčení dalších iscenací jsem poznala, že spontánnost, kdy jako by mu z úst vypadla slova navíc, byla dána tím, že se natolik ztotožnil s postavou a dramatickou situací, že jí uměl dát tu správnou pointu. Jeho improvizace sloužila domýšlení, dotvoření, dohrání.*²²

Menšík i zde na omezeném prostoru několika místností a jednoduchého exteriéru rozehrává hlubokou sondu do těla a mysli člověka zaslepeného majetkem, který přehlíží to, co mu do té doby bylo nejvlastnější. Zatímco v případě role Káry byl zhoubou alkohol, v tomto případě jsou to peníze, které ovlivní jeho životní osud. Je zde ovšem patrný rozdíl. Postava Káry sice přirozeně vlivem alkoholu a v opilosti rovněž mění své chování, nikdy ovšem nepoškozují své bližní úmyslně. Samozřejmě jim škodí, neuvědomuje si to však. Špáta se svým bohatstvím opájí a vyvyšuje nad ostatní. Od těhotné ženy se odvrací a odjíždí za kurtizánou Pepičkou. Menšík v obou případech využil svého hlubokého porozumění lidským slabostem a obě role naplnil až bezprecedentně životními emocemi. Režisér Kubeček jej podobně jako František Filip nechal roli uchopit po svém, což Menšík bezezbytku využil. Herecké role typu Káry a Špáty se staly požehnáním Menšíkovy fimografie. Dokázal na nich, že kromě komediálního herectví je schopen plného dramatického účinku. Tyto jeho figury jako by reagovaly na Bočkova slova o hereckém typu: „*Většina dobrých filmových herců hraje v podstatě jeden nebo dva základní typy postav, odpovídajících jejich osobnostem. Jsou v různých rolích především sami sebou nebo svým určitým typem v jiných okolnostech. Těží z kouzla svého lidského já.*“²³

²² MATĚJKOVÁ, Jolana: Dobrý rodák Vladimír Menšík. 1. vyd. Praha: Nakladatelství XYZ, s. 191. ISBN 8086864774

²³ BOČEK, Jaroslav: *Kapitoly o filmu*. 1. vyd. Praha: Orbis, 1968, s.52. ISBN neuvedeno

2. 3 STYLIZACE DO HERECKÉ ROLE

Menšíkova herecká intuitivnost a přirozenost vždy stály v apriorním kontrastu vůči předepsanému hereckému vyjádření. V následující kapitole, potažmo jejich podkapitolách se budu podrobněji věnovat jednotlivým Menšíkovým rolím z hlediska jejich typologie a charakteru, zvláště budou srovnávány jeho role komediální a dramatické.

2. 3. 1 DRAMATICKÉ X KOMEDIÁLNÍ HERECTVÍ

„*Strašně se mi teď líbí Vražda Ing. Čerta. Tušíš, že jsi přizván ke spolupráci, protože tady není předem stanoveno, k čemu se dopracujeme... A když bereš herectví jako určitý druh občanského poslání, jehož účelem je působit jakousi formou na diváka, potřebuješ k tomu právě takový prostor,*“²⁴ říká sám Menšík v reakci na způsob jeho herecké práce. Ve srovnání se svými hereckými vrstevníky, podobně původně zavedenými především jako ryze komediální herci (řeč je např. o Rudolfu Hrušínském, Jiřím Sovákovi, Vlastimilu Brodském, Miloši Kopeckém či Lubomíru Lipském), se právě Menšík k rozsáhlejším a náročnějším tvůrčím pracem dostal v mnohem pozdějším věku. Na přelomu 50. a 60. let sice vytvořil celou řadu kreačí, mezi nimiž se některé staly výraznější, nešlo však nikdy o role, jimiž by Menšík strhnul pozornost vyloženě na sebe. S Jasného poetickou moralitou *Až přijde kocour* Menšík sám sebe profiluje jako herce neobyčejně všestranného, který dokáže postavě vtělit jednoduchost a zároveň udržet její dramatický rozsah. Při natáčení „*Kocoura*“ přišel režisér Jasný s myšlenkou, aby Menšík svou roli „odtančil“. Jeho pohyby měly být úmyslně zrytmizované. Tuto myšlenku Menšík zcela využil a zdokonalil ji. Jednalo se o přístup plně tvůrčí. Pohybová improvizace byla již od studií na JAMU, následně zdokonalena v Armádním uměleckém divadle E. F. Buriana, jednou z hlavních devíz Menšíkova herectví.

Zvláštní příležitosti se Menšíkovi dostalo pod vedením režiséra Miloše Formana, který jej obsadil jako profesionálního herce mezi amatérské kolegy do svého filmu *Lásky jedné plavovlásky* (1965). Hereckému řemeslu vyučený Menšík se musel přizpůsobit a jak sám

²⁴ MENŠÍKOVÁ, Olga: *Dary Vladimíra Menšíka aneb Stromeček mého veselého života*. Praha: Knižní klub, 1998, s. 14. ISBN 80-7176-785-9

později řekl – „až od té doby mě herectví ve filmu začalo bavit. Předtím mě bavilo spíš prostředí filmu.“²⁵

Dlouhodobá vzájemná propojenost Menšíkovy tvorby komediální i dramatické se průběhem let měnila, s postupným vyzríváním jeho uměleckého projevu přitom rostla také herecova schopnost obě tyto polohy v rámci role střídat. Celá řada Menšíkových prací je výrazem citlivé schopnosti nikdy nesklouznout do sentimentu, naopak vyexponované citové momenty udržet na poeticky – lyrické rovině. Záslouhou své naprosté herecké pravdivosti dokáže hluboké dramatické charaktery oprostít od nabízejícího se patosu a obscénnosti.

V mnoha především prvotních rolích, ovšem stejně tak i v normalizačních schematických komediích, býval obsazován do karikатурních postaviček budovatelů, dělníků či později tatínků. V těchto případech nebylo potřeba a především nebyl prostor postavu příliš přenést přes rámeček filmu. V rolích jako byl obuvník Bursík v Kachyňových *Láskách mezi kapkami deště* je však Menšík nucen sáhnout k hereckému výrazivu mnohem širšímu. Obuvník Bursík je jednou z nejvlastnějších postav Menšíka. Herec zde vytváří figuru hlubokou, bezezbytku životnou, ani kladnou, ani zápornou, postavu zkrachovalého obuvníka, který přes vlastní neúspěch neochvějně věří své práci a odmítá se smířit s opakem.

Režisér Kachyňa nabídnul roku 1979 Menšíkovi tedy hned dvě hlavní role – obuvníka Bursíka a tatínka ve *Zlatých úhořích*. Menšík obě figury naplnil osobitým prožitkem. Dokázal umně vytvořit postavy, které s automatickou samozřejmostí zapadly do celkového prostředí a rámce příběhu. V případě „*Lásek*“ se přitom děj odehrává v prostředí velkoměsta (Prahy), zatímco *Zlatí úhoři* jsou zasazeni do vesnické poberounské oblasti. Charakterní herectví Menšíka zde dostává potřebný prostor k plnému výrazu a zralost, promyšlená uvědomělost herecova projevu dokazuje, že je schopen vytvořit postavu dramatickou, s vlastní filozofií, zcela věcně a plasticky.

„Komické role jsou často schematické, účelové, to už musí být mistr, když napíše takového Oblomova. Klasická ruská literatura má spoustu komických postaviček a postav s tragickým údělem. Zde se má herec opravdu s čím potýkat, musí sáhnout hluboko do arzenálu hereckých prostředků, aby neskončil debaklem. Jsem opravdu rád, že diváci po mnoha mých komických a tragikomických rolích a dokonce vyslovených šaškárnách přijali i mé role vážného charakteru. Koneckonců se domnívám, že komediální schopnosti umožňují tyto role zahrát

²⁵ MENŠÍKOVÁ, Olga: *Dary Vladimíra Menšíka aneb Stromeček mého veselého života*. Praha: Knižní klub, 1998, s. 14. ISBN 80-7176-785-9

plastičtěji, určitým způsobem je zlidštit,“²⁶ komentuje sám Menšík, který o sobě ostatně vždy tvrdil, že se necítí být komikem, ale pouze komediálním hercem.

Právě množství figurkových postav v mnohdy průměrných či podprůměrných filmech (a to jak v kontextu uměleckého zpracování, tak obsahem scénáře) Menšíkovi zejména v 70. letech bohatě vynahradila práce v rychle se rozšiřující televizi, jejíž se stal ústřední tváří v podstatě až do své smrti. Množství nejrůznějších besedních a zábavních pořadů nabízely Menšíkovi, tedy tvůrci spontánnímu, lidovému, jehož herectví je v plné míře založeno na okamžité improvizaci, daleko větší prostor svobodné tvůrčí autorské práce, kde mohl plně využít svých schopností bezprostřední reakce a pravdivosti. Svou práci mohl na místě korigovat.

Vladimír Menšík si jednak z vlastních tvůrčích ambic, jednak také ze zmíněného nedostatku látky, napsal rovněž několik rolí sám. Mnoho jich zůstalo nerealizováno, dvě z nich zaznamenaly úspěch již ve své době. Jako první to byl film Jaroslava Macha *Klec pro dva* (1967), kde si Menšík napsal roli starého mládence Čendy, který oddaně slouží pomatené staré matce (Marie Rosůlková) bez vlastních vyšších životních cílů. Jiří Hrbas se v časopise *Film a doba* k filmu vrací: „*Poskytl Menšíkovi možnost prokázat širší herecký rejstřík. Dosud hrál originální a svérázné postavičky, které měly sice u diváků ohlas a úspěch, ale herecky byly jednostranné. Šlo spíše o typy. A najednou Jaroslav Mach objevuje u Menšíka ryzí, osobité komediální herectví, které má hloubku a bohatý rozsah. Ukazuje se, že je to herec nejen vyzrálý, ale podivuhodně barvitý, jehož prostředky jsou košaté a plastické.*“²⁷

Dalším z původních hercových námětů je televizní inscenace *Kam slunce nechodí* (1971, režie Ivo Novák), kde Menšík po boku Ivy Janžurové exceluje v roli chudého zahradníka, který stojí před volbou mezi majetkem a věrností svým nejbližším.

Menšíkova typická vlastnost, či spíše schopnost, prolínat v jedné postavě charakterní prvky jak komické, tak dramatické, svědčí o jeho dovednosti pociťovat tyto jemné rozdíly lidské povahy a aplikovat je do svého ztvárnění jednotlivých figur. Nad komediálním herectvím neuvažuje jako o nutnosti stálých výbuchů smíchu, ale jako o prostředku komunikace. Z jeho vzpomínek se dochovala myšlenka, která toto tvrzení plně potvrzuje: „*Humor je vážná věc. Jakákoliv tvořivá práce se neobejde bez vnitřní pohody tvůrce. Radost*

²⁶ MENŠÍKOVÁ, Olga: *Dary Vladimíra Menšíka aneb Stromeček mého veselého života*. Praha: Knižní klub, 1998, s. 19. ISBN 80-7176-785-9

²⁷ REJŽEK, Jan: *Vladimír Menšík*. 1. vyd. Praha: Československý filmový ústav – odbor filmových informací, 1987, s. 14. ISBN neuvedeno

a utrpení je možné v umění zúročit jen tehdy, když je do hloubky zažité. Schopnost uchovat si vnitřní pohodu spočívá v tom, najít věcem pravé místo v žebříčku hodnot a věnovat se podstatnému. Populární může být na čas i diletant, zatímco dobrý herec někdy zůstává na okraji diváckého i odborného zájmu. Lidovost je v pravdivosti a ani humor není humorem bez lidskosti a laskavosti.“ ²⁸

2. 3. 2 HERECTVÍ V. M. V PRŮBĚHU LET

Pokud se dotkneme zásadních styčných bodů herectví Vladimíra Menšíka, nabízejí se dva nejdůležitější. Za prvé je to přirozené pohybové nadání, za druhé mimořádná schopnost hlasová. Hlasový projev je jedním ze základních nástrojů herecké výbavy, můžeme přitom hovořit o barvě hlasu, intonaci, síle atd.. V případě Menšíka je nezbytné zmínit bohatost jeho jazyka, jeho mimořádnou schopnost vypravěčskou. Při improvizaci na jevišti i na plátně si zásadně texty přizpůsoboval, nikdy ovšem nepopřel jejich obsah a ačkoli jeho způsob řeči mnohdy mohl působit jako nepřetržitý tok, nikdy tak nepůsobil násilně a beze smyslu. Ani průběhem let, kdy se herci notně zhoršoval zdravotní stav, neupustil od svého plného živelného projevu, který byl nosným bodem jeho hereckého vyjádření. Na příkladech nejrůznějších filmů přitom lze dokumentovat, že když jsem se obracel k jeho vypravěčské dovednosti, není tím nikterak popíráno ani přizpůsobení jeho hlasového projevu do rolí náročnějších, dramatických – charakterních.

V *Markétě Lazarové* Františka Vlácilu Menšík postavě mnicha Bernarda právě způsobem své dikce, jakéhosi nepřetržitého mumlání plného modliteb, vtisknul jasně určující charakter a smysl v celém díle, ačkoli v původní Vančurově knižní předloze je postava mnicha zcela zanedbatelným pozadím příběhu.

Na filmovém plátně Menšík Bernarda zhmotnil ryzím způsobem, věrohodným středověké syrovosti prostředí i jazyka. Slovenský herec Ivan Palúch, který se s Menšíkem v „*Lazarové*“

²⁸ MENŠÍKOVÁ, Olga: *Dary Vladimíra Menšíka aneb Stromeček mého veselého života*. Praha: Knižní klub, 1998, s. 42. ISBN 80-7176-785-9

při natáčení setkával²⁹, v časopise *Kino – Ikon* hovoří o požadavcích režiséra Vláčila na jednotlivé herecké výkony a prostředky, jimiž jich měli dosáhnout. Vláčila přitom cituje následovně: „*Musím ti to vidět v očích, a až když to tam uvidím, pak je to právě to, co potřebuju. O tom je celá mimika. Musím tvé vnitřní prožívání charakteru postavy vidět. Tvé vnitřní ztotožnění s postavou. Všechno ostatní už přijde samo. Jestli to, co očekávám, neuvidím přímo v tvých očích, budeme natáčet zbytečně.*“³⁰

Toto Vláčilovo přesné pojmenování principu věrohodnosti ztvárňované role koresponduje s komentáři Davida Bordwella, který se o možnostech vyjádření herce mimikou zmiňuje ve stejném duchu. Bordwell hovoří o realističnosti projevu, pohled na nějž se však přirozeně vyvíjí postupem času a způsobu diváckého vnímání. Jestliže tedy chceme hovořit o způsobu proměny herectví Menšíka postupem času, musíme rovněž uvažovat o způsobu herecké práce a vedení stran režisérů, a to pochopitelně také ze strany námětů jednotlivých filmů, které se právě v námi akcentované době silně proměňovaly.

Zatímco mnohé z výkonů (nejen) V. Menšíka z příkladně přelomu 50. a 60. let mohly být ve své době vnímány jako plnohodnotné figury budoucího pracovníka, z dnešního pohledu mohou působit již až příliš strojeně a karikaturně. Když se přesuneme do jiných kinematografií, dokumentují tento svůj názor na příkladu Davida Bordwella, který o realističnosti hereckého projevu hovoří v souvislosti s vnímáním herectví např. Marlona Branda z filmů *Tramvaj do stanice Touha*³¹ a *V přístavu*³². Rovněž ony dnes nebudí a nemohou budít dojem tak reálně autentický, jako v době svého vzniku. Hovořit proto o realističnosti hereckého projevu je zavádějící v celkovém měřítku, musí vždy podléhat svým dobovým možnostem. Chci tímto po vzoru Bordwella říci, že každá tvůrčí doba i látka si žádá svého specifického přístupu, proto realističnost herectví musí rovněž podléhat okolnostem a způsobu vnímání diváka. Realističnosti projevu přitom herec může dosáhnout pouze emocí, bez níž by postava ztratila svou životnost.

Při dřívější zmínce o hlasovém projevu se nyní vrátím ke komentáři Vojtěcha Jasného, s nímž Menšík tvořil od počátku své dráhy, a který Menšíkův herecký projev výrazně formoval, stejně jako Menšík přispíval k platnosti Jasného filmů. „*Lidský hlas můžete používat nejen v silném a hlasitém projevu, ale také v šepotu, jako jemný nástroj, blízký*

²⁹ Ivan Palúch v *Markétě Lazarové* ztvárnil roli Adama Jednoručky – jednoho ze synů lapky Kozlíka (Josef Kemr)

³⁰ KAŇUCH, Martin: *Kino – Ikon*. Bratislava: Asociácia slovenských filmových klubov ve spolupráci so Slovenským filmovým ústavom, 2/2005, s. 161. ISSN 1335-1893

³¹ Režie Elia Kazan, 1951

³² Opět režie Elia Kazan, 1954

*hudebnímu instrumentu. Hercova řeč není jen výrazem jeho momentálního stavu nebo hnutí myslí, ale může být také hlubinným výrazem jeho duše. Jan Werich rád užíval o dobrém herectví výraz „mít nahou duši“.*³³ Jasný naráží na Menšíkovu schopnost přizpůsobit dikci a intonaci svého projevu dle jednotlivých figur. Ve *Všech dobrých rodácích* hovoří Menšíkův Jořka s pyřkem typickým dialektem konkrétní oblasti, ještě navíc podpořeným jeho předkusem. Na příkladu srovnání dvou blízce za sebou následujících klíčových filmových rolí Menšíka (Jořka s pyřkem z *„Rodáků“* a mnich Bernard z *Markéty Lazarové*) se snad nejlépe odhaluje schopnost co nejširšího rozdílu způsobu hereckého projevu. Postavou Bernarda Menšík promlouvá tichým archaickým jazykem, plným zámlk, utrpení, řehole a bolesti. Jeho pohyb je pomalý, jaksi trousivý. Jořka s pyřkem je v naprostém kontrastu postavou živelnou, veselou, hlučnou, která svou spontaneitou spoluvytváří lidovost moravské vesnice, v ničem neslučitelnou se středověkou drsností prostředí *„Lazarové“*. *„Mnichu Bernardovi dali tvůrci ve své koncepci osobitou filozofii a velkou roli toho, kdo sice zažívá ústrky při rvačkách mocnějších, ale nakonec je dovede přežít. Menšík pro kresbu mnicha Bernarda našel v sobě nevídanou něhu,*³⁴ cituje ve své knize *Dobry rodak Vladimir Menšik* autorka Jolana Matějková kritika Jaroslava Bočka.

Když jsem se nyní dotknul postav Bernarda a Jořky, hovořil jsem již o postavách plné Menšíkovy herecké vyzrálosti. Využívá zde v obou případech (v každém ovšem pochopitelně jinými prostředky) herectví v naprostu drtivé většině v exteriérech. Na rozdíl od těchto dvou postav jedna z jeho vůbec prvních rolí, v níž na sebe výrazněji upozornil, tedy role číšníka Kroce ve Fričově tíživém alkoholickém dramatu *Dnes naposled*, je rolí, v níž se postava Menšíka po celou dobu nevzdálí z prostředí lokálu. Herci se tak dostává mnohem menšího tvůrčího prostoru. Ještě ani ne třicetiletý Menšík však hloubku figury bezezbytku využil a ačkoli Kroc nebyla postava ve filmu zdaleka hlavní, oslovila ve své době kritiku srovnatelným způsobem.

Kritik Ivan Dvořák v komentáři k filmu říká, že Menšík představil *„nezúčastněně odměřeného napáječe žíznavých, vinárníka Kroce, kterého všechny ty lidské tragédie, jichž je nejen denním svědkem, ale přímo spolupachatelem, míjí bez jakéhokoliv citového účinku.*³⁵

³³ JASNÝ, Vojtěch: *Život a film*. Praha: Národní filmový archiv, 1999, s. 159. ISBN 8070040947

³⁴ MATĚJKOVÁ, Jolana: *Dobry rodak Vladimir Menšik*. 1. vyd. Praha: Nakladatelství XYZ, s. 124. ISBN 8086864774

³⁵ REJŽEK, Jan: *Vladimír Menšik*. 1. vyd. Praha: Československý filmový ústav – odbor filmových informací, 1987, s. 6. ISBN neuvedeno

Vinárník Kroc je postavou na malém prostoru neobyčejně sugestivně ztvárněnou Menšíkovým minimalistickým projevem, který je postaven na nevyřčeném odstupu vinárníka vůči opíjejícím se hostům. Neprojeví za celou dobu jakýkoli ať již kladný či záporný cit ve vztahu ke kterémukoli z návštěvníků lokálu. Vidí sice, že je jejich slabost ničící, on však stále obsluhuje s úsměvem a jen si všechny účty pečlivě zapisuje. Nezájem a čistě zjištná apatie Kroce je v Menšíkově podání doplněna opileckou vášní vedle pracujícího kadeřníka v podání Jiřího Sováka. Dlouhaletá spolupráce obou současníků v tomto případě poprvé nabírá širších rozměrů. Menšík svou postavu tvoří pomocí minimalistického promyšleného projevu. Jeho Kroc je figura bez explicitně projevené vnitřní motivace, dělá si pouze svou práci a nestará se o možné dopady alkoholu na své zákazníky. Jednoduchost gesta a celková umírněnost je díky Menšíkovu herectví symbolem nevšímavosti. Postava Menšíkova Kroce a Sovákova kadeřníka jsou typologicky přesně vykresleny a zařazují se plnohodnotně k hlavní roli tehdy již proslaveného Zdeňka Štěpánka. Ivan Dvořák k tomuto ještě doplňuje: „*Pozoruhodné typologické studie, které tentokrát odvedli Sovák a Vladimír Menšík, jsou potvrzením jejich trvalého uměleckého růstu, opravňujícího k velkým nadějím do budoucna. Pozornosti zaslouží zejména Menšík, jehož vývoj charakterního herce zvláštního komického ladění je pro náš film skutečnou výhrou. Ještě před nedávnem jsme měli před sebou začínajícího herce malých rolí na jevišti i ve filmu. Dnes naposled nám však ukazuje autora herecké studie, do podrobnosti promyšlené, inteligentní, citlivé, s jakými se neseťkáváme každý den.*“³⁶

2. 3. 3 HERECTVÍ V. M. V KONTEXTU TEORETICKÝCH HERECKÝCH METOD

Při pokusu aplikovat některé z hereckých metod na tvůrčí projev Vladimíra Menšíka narážíme na otázku, zda jej vůbec která z metod ovlivňovala a jestli ano, pak do jaké míry. Režisér František Filip, stejně jako Václav Vorlíček trvali na naprosté autenticitě a maximální míře improvizace v Menšíkově projevu. Jelikož Menšík vinou svého zdravotního stavu, ale i

³⁶ REJŽEK, Jan: *Vladimír Menšík*. 1. vyd. Praha: Československý filmový ústav – odbor filmových informací, 1987, s. 6. ISBN neuvedeno

předčasného odchodu z Armádního uměleckého divadla E. F. Buriana, až na výjimky nebyl hercem divadelním, postihují jej zmiňované teoretické herecké principy méně, než herce, jejichž primární profesí je herectví na divadle. Při bližším zkoumání některých z metod ovšem přesto docházíme k očividné shodě mezi Menšíkovým herectvím a způsobem pojmání hercovy práce stran některých teoretiků.

Francouzský herec, režisér a divadelní pedagog Louis Jouvet ve svém teoretickém spise *Nepřevtělený herec* nabízí několik možností, jak může herec s konkrétní figurou pracovat. Hovoří o tom, že herec buď připodobňuje postavu ke svému obrazu, prochází jí, ukájí se v ní, potlačuje ji, nahrazuje ji, dosazuje se za ni, vyvlastňuje ji, nebo si ji staví na roveň.³⁷ Při těchto Jouvetem jmenovaných možnostech se v případě Vladimíra Menšíka jednoznačně musí hovořit o druhém ze zmíněných principů. Menšík svými postavami vždy prochází. Nejpatrnějším příkladem budiž role Jana Káry v *Ikarově pádu* a *Tažných ptáčích*, kde Menšík zcela přesně vyplňuje obsah figury, nikterak ji přitom nepopírá, ani se nepokouší ji přetvořit k jinému charakteru, a tak potlačit původní scénáristický záměr. Pochopitelně každý herec postavu, s níž pracuje, nutně musí přizpůsobit svým možnostem, ať už fyzickým či jiným, neměl by ji však nahradit vlastní osobností.

Ve *Zlatých úhořích* Karla Kachyni Menšík bezezbytku obsáhnul postavu tatínka, která v Menšíkově podání přesně odpovídá původní předloze Oty Pavla. Již dříve zmiňovaná Menšíkova schopnost propojit komediální veselost s náhlým nenásilným přechodem k hlubší dramatičtější poloze, je právě ve *Zlatých úhořích* opět cele dokázána. Poetizace krajiny, založená na snových obrazech krajiny poberounské oblasti, kam tatínek Vladimíra Menšíka v „*Úhořích*“ veze svou rodinu, je provázena přesně přílehouvou tematickou hudbou Luboše Fišera právě tak, jako komentáři Menšíka. Také zde tedy Menšík odpovídá Jouvetově principu „procházení postavou“. Herectví je v tomto případě zcela osobní, naplněno absolutní pravdivostí a maximální sebeidentifikací herce s figurou. Jouvet doslova říká: „*postava není jedinec jako jsme my, ale ten, o němž chceme přesvědčit druhé, že jím jsme.*“³⁸

Fyzický pohyb, jakožto klíčovou složku hereckého výrazu, popisuje teoretik Valentin Chalizev ve svém textu *Drama jako umělecký jev*. Zmiňuje zde, že „*herectví může být beze slov, hudby atd., nikoli však bez mimiky, gest, pantomimiky, póz, vizuální názornosti. Ve fyzických pohybech se projevuje charakter člověka. Poznat člověka v plném slova smyslu – to*

³⁷ JOUVET, Louis: *Nepřevtělený herec*. 1. vyd. Praha: Orbis, 1967. ISBN neuvedeno

³⁸ JOUVET, Louis: *Nepřevtělený herec*. 1. vyd. Praha: Orbis, 1967, s 152. ISBN neuvedeno

neznamená jednoduše jen vyslechnout něčí vyprávění o něm, seznámit se s jeho podobenkami nebo zaslechnout jeho řeč, ale bezprostředně porovnat, jak něco dělá, jak se projevuje pohyby, gestikulací a mimikou.“³⁹ Menšíkovo herectví bylo na fyzickém pohybovém výrazu vždy značně vystavěno. Například ve *Všech dobrých rodácích* je to právě pohybová složka, která z velké části pomáhá identifikovat Menšíkovu postavu Jořky s pyřkem. Jeho typický pohyb, především v rychlejších momentech, naznačuje jeho energičnost a sílu. V Janu Károvi přitom opět pohybového vyjádření rozpoložení postavy využívá, ovšem opačným způsobem. Pohyby Káry jsou většinou pomalé, roztěkané, nervózní, ustrašené. Jakoby jimi dával najevo svou slabost či nejistotu. Chalizev cituje Friedricha Schillera z jeho práce *O grácii a důstojnosti* – „podle řeči se dá zjistit, čím se chce kdo stát, avšak jaký je ve skutečnosti, to uhodneme podle mimiky, provázející jeho slova nebo podle gest, tj. podle bezděčných pohybů. Jakmile zjistíme, že silou vůle ovládá výraz své tváře, přestáváme jí věřit.“⁴⁰

Když se Bordwell v *Umění filmu* věnuje herecké práci, hovoří v této souvislosti o jeho funkci v rámci celé mizanscény. Jeho individuální projev je následnou složkou, klíčová je jeho existence se všemi ostatními součástmi jednotlivého filmového obrazu. „*Výkony herců vznikají stejně jako další aspekty mizanscény proto, aby byly natočeny. Herecký výkon se skládá z vizuálních prvků (zjev, gesta, výrazy tváře) a zvuku (hlas a další zvukové projevy). Někdy může herec přispět pouze vizuálně, jako třeba v němém filmu, jindy může být jeho výkon zaznamenán jen na zvukové stopě.*“⁴¹

Všechny čtyři mnou především zkoumané role jsou postavy plně životné. Ani jedna z nich není vyloženě přísně stylizována – tím mám na mysli přehnané kosmetické úpravy, nalíčení, masky, výrazně stylizované kostýmy atd.. Snad jen postava Jořky s pyřkem je typickou zvláštností své tváře, která připomíná zaječí pysk (proto přezdívka „pyřk“) a knírem blíže určena, nejedná se však o zásadní zásah do původní reakce diváka při zkoumání charakteru postavy. V *Ikarově pádu*, *Tažných ptácích*, *Zlatých úhořích* i *Jako kníže Rohan* Menšík bez jakýchkoli vnějších úprav obličeje vyjadřuje výrazy tváře jednotlivých postav vlastní podobou. Jeho autenticita je tak maximální, přitom přesně koresponduje s Bordwellovou myšlenkou, že „*nejexpressivnějšími částmi tváře jsou ústa, oči a obočí. Všechny společně*

³⁹ CHALIZEV, Valentin: *Drama jako umělecký jev*. 1. vyd. Praha: Panorama, 1983, s. 140. ISBN neuvedeno

⁴⁰ CHALIZEV, Valentin: *Drama jako umělecký jev*. 1. vyd. Praha: Panorama, 1983, s. 143. ISBN neuvedeno

⁴¹ BORDWELL, David: *Umění filmu*. 1. vyd. Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění, 2011, s. 182. ISBN 978-80-7331-217-6

dokážou naznačit, jak postava reaguje na dramatickou situaci.“⁴² Bordwell následně tuto svou teorii rozvíjí – „zvláštní místo ve filmu mají oči. V jakékoli scéně jsou klíčové informace o fabuli vyjádřeny směrem pohledu postavy, mrknutím či přivřením očí a tvarem obočí.“⁴³ Bordwell hovoří o tom, že zatímco když spolu mluví normální lidé, často hledí mimo druhého, aby si uspořádali myšlenky. Herci přitom musí udržet kontakt, nemrkat. Když herec mrkne, znamená to vyrušení nebo vytáčku. Oční kontakt je v případě hereckého výrazu Vladimíra Menšíka jedním ze stěžejních bodů a dotknu se jej ještě v následujících kapitolách.

Jaroslav Boček ve svých *Kapitolách o filmu*⁴⁴ rozděluje filmové a divadelní herectví. Na principu tohoto rozdělení se pak pokouší nalézt rozdíly výrazu v jednotlivých těchto tvůrčích prostorách:

Na divadle: realita

slovesný předobraz dramatikův

tvorba hercova – konečný obraz vnímaný divákem

Ve filmu: realita

slovesný předobraz scénáristův

tvorba hercova

kamera

montáž – konečný obraz vnímaný divákem

Podle tohoto vymezení tedy Boček nachází logický rozdíl v percepci diváka. Na divadle je hercovo vyjádření konečné a okamžité, filmové médium nabízí možnost dalších úprav hercovy práce. Boček doplňuje komentář – „nejde především o rozdílnou techniku tvůrčího procesu, ale o rozdílnou kvalitu tohoto procesu zpětně působící a specifikující samu podstatu filmového herectví od podstaty herectví divadelního.“⁴⁵ Jestliže tedy uvážíme tento Bočkův postup, můžeme v případě Vladimíra Menšíka hovořit o tom, do jaké míry jeho projev ovlivňuje právě difference mezi jednotlivým herectvím filmovým a divadelním. Menšíkův

⁴² BORDWELL, David: *Umění filmu*. 1. vyd. Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění, 2011, s. 184. ISBN 978-80-7331-217-6

⁴³ Tamtéž

⁴⁴ BOČEK, Jaroslav: *Kapitoly o filmu*. 1. vyd. Praha: Orbis, 1968, s. 48. ISBN neuvedeno

⁴⁵ BOČEK, Jaroslav: *Kapitoly o filmu*. 1. vyd. Praha: Orbis, 1968, s. 48. ISBN neuvedeno

výraz je pochopitelně ovlivněn způsobem snímání kamery, ať již hovoříme o televizních inscenacích či filmech. V roli Káry a Špáty pravdivost jeho projevu do značné míry jistě umocňují časté detaily a velké detaily jeho tváře. V závěrečných scénách „*Rohana*“ dochází míra prozření a vlastní viny Menšíkova Špáty vrcholu právě v momentech, kdy se kamera soustředí pouze na jeho mimiku a gesta. Menšíkova lyričnost a smutek nabývají pravdivosti díky jeho maximálnímu soustředění a profesionalitě. Jeho Špáta je figura, která za krátký čas prošla zásadním charakterním zlomem, jehož důsledky jsou takové, že v určitou dobu již nemohou být zvráceny.

Menšíkovo plné ztotožnění se s postavou proto naprosto vyvrací Jouvětovu teorii vyjadřující skutečnost, že postava se vtěluje do herce, ne on do ní⁴⁶. Menšík odpovídá jedné z Jouvětových hereckých možností, a sice, že prochází postavou⁴⁷. On jí však prochází a zároveň ji naplňuje sám sebou. Jestliže Jouvét trvá na tom, že herec musí být „nepřevtělený“, je Menšík pravým opakem.

2. 4 FUNKCE ROLE V CELÉM DÍLE

Valentin Chalizev upozorňuje na fakt, že „*herecký projev představuje nepřetržitý proud interpretačních a tvůrčích (autorských) prvků. Svou pantomimickou složkou je herecké umění „původní“ (vedle hudby, literatury, malířství).*“⁴⁸ Více než ve filmové tvorbě, která se významněji opírá rovněž o další složky, je důraz na hereckou pravdivost viditelný v televizních inscenacích, konkrétně v případě Vladimíra Menšíka to platí dvojnásob. Role Káry či Špáty je ústředním hybatelem inscenací, jejichž zásadní motiv je zobrazit danou postavu jako společenský typ. Kritický pohled na život a způsob sociální koexistence člověka (pohlčeného svou drogou) se svým okolím je primárním posláním jak *Ikarova pádu* a *Tažných ptáků*, tak *Jako kníže Rohan*. Menšík zde vytváří určitý typ antihrdiny.

Zatímco v roli Káry a Špáty dostal Menšík nebývale široký prostor jednoznačně hlavního hrdiny, ve *Zlatých úhořích* i *Všech dobrých rodácích*, jeho role vyloženě ústřední není. *Zlatí*

⁴⁶ JOUVET, Louis: *Nepřevtělený herec*. 1. vyd. Praha: Orbis, 1967. ISBN neuváděno

⁴⁷ Tamtéž

⁴⁸ CHALIZEV, Valentin: *Drama jako umělecký jev*. 1. vyd. Praha: Panorama, 1983, s. 176. ISBN neuváděno

úhoři ve způsobu narace nabízejí pohled ze tří stran, z nichž si režisér Kachyňa vybral pohled chlapce, přitom však dovedně zachoval další dva přístupy, které jsou schopností herců a jejich hereckého výrazu srovnatelné s pohledem chlapce. Jedná se o postavu tatínka Vladimíra Menšíka a převozníka Proška coby Rudolfa Hrušínského. Vzájemná spolupráce Hrušínského s Menšíkem na plátně jasně definuje vztah tatínka s Proškem, tedy dvou lidí jiného původu, jiného přístupu k životu, oba přitom spojuje láska k řece, jež je nosným prvkem poetizace příběhu. Menšík ve *Zlatých úhořích* vytváří typ člověka oddaného čistotě a neposkrvněnosti přírody, který je následně násilně vytržen nastávající válkou a destrukcí všeho, co mu bylo do té doby nejvlastnější. Jestliže Vojtěch Jasný původně poetický obraz poklidného života „*Rodáků*“ následně ohraničuje násilnou kolektivizací, na jejímž principu vytváří typizované lidské charaktery, pak Karel Kachyňa svůj do té doby rovněž poetický obraz vztahu člověka k ryzosti přírody dává v kontrast s válečnou neodvratitelností.

Nastává zde zásadní rozdíl ve způsobu vyprávění jednotlivých sledovaných titulů. *Ikarův pád*, *Tažní ptáci* i *Jako kníže Rohan* jsou vyprávěny prostřednictvím ústřední postavy, kterou ve všech třech případech představuje Vladimír Menšík. Naopak *Všichni dobří rodáci* a *Zlatí úhoři* jsou vyprávěny způsobem odlišným. V případě *Rodáků* je zde vypravěč (Martin Růžek), který v průběhu filmu komentuje příběh, vykládá politické motivy a charakterizuje jednotlivé postavy. *Zlatí úhoři* jsou vyprávěny chlapcem „Prdelkou“⁴⁹, kromě toho dochází v úvodu k recitaci z knižní předlohy Oty Pavla, která okamžitě uvozuje přesnou poetiku a téma příběhu. Především však oba tituly, „*Rodáci*“ i „*Úhoři*“, jsou přes tyto vnější komentáře vedeni zejména obrazem. Obraz prostředí, krajiny, kde se děj odehrává, je nosným artefaktem plynulého vedení příběhu. Naproti tomu příběh *Ikarova pádu*, *Tažných ptáků* a „*Rohana*“ stojí nikoli na obraze, ale na vývoji jednotlivých postav, především pochopitelně ústřední postavě představované Vladimírem Menšíkem.

Komentář Radovana Lukavského o hereckém umění - „*herecké umění je umění vytvořit obraz života lidského ducha a vyjádřit jej uměleckou formou. Jde o to, abychom ukazovali život lidského ducha. Jak žijí lidé uvnitř sebe, odkud se rodí všechny ty zločiny nebo i dobročiny...*“⁵⁰ Použiji – li tuto Lukavského interpretaci k Menšíkově způsobu vyjádření charakteru a principu každé z postav, o nichž hovořím, docházím k naprosté naplněnosti zmíněné myšlenky. Úloha Jana Káry je morálním apelem a výstražným příkladem problému a

⁴⁹ Do role Menšíkova syna „Prdelky“ režisér Kachyňa obsadil tehdy jedenáctiletého Martina Mikuláše (nar. 1968), který se následně objevil rovněž v dalších třech Kachyňových snímcích – *Lásky mezi kapkami deště*, *Cukrová bouda* a *Počítání oveček*

⁵⁰ ŠTOLL, Martin. Radovan Lukavský - dokument z cyklu Galerie elity národa - GEN. Česká televize, 1996.

tématu závislosti, v tomto případě na alkoholu. Scénárista Jiří Hubač trval s režisérem Filipem při obsazování hlavní role na Vladimíru Menšíkovi, který svou postavu uchopil jako zcela vlastní a vytvořil z ní společenský typ. Podobně tomu bylo v inscenaci *Jako kníže Rohan*, kde Menšík opět figuruje přidává celistvý rozsah sociální. Nejedná se tedy jen o uměleckou postavu, neživotnou, kterou herec pouze zahraje bez možnosti hlubšího intimního dopadu vůči divákovi, naopak zde Menšík zhmotňuje každodenně vídané lidské charaktery, jejich osobnostní tragédii a osud.

2. 5 ROLE JANA KÁRY VE SROVNÁNÍ S JINÝMI TYPOVĚ PODOBNÝMI FIGURAMI

Problém alkoholismu je tématem, které se v různých filmových žánrech objevoval a objevuje dlouhodobě jak v kinematografii tuzemské, tak zahraniční. V některých filmech vidáme alkoholickou postavu pouze jako vedlejší figuru, karikaturu či doplňující typ do konkrétní situace, v některých se jedná o ústřední motiv příběhu, na kterém je založeno vyprávění. Jestliže je hlavní postavou příběhu osoba alkoholika, můžeme hovořit o jistém typu antihrdiny. Závislost postavy zpravidla jednoznačně ovlivňuje a determinuje jeho okolí, stejně jako ona závislost omezuje jeho samého. V této kapitole se pokusím srovnat způsob ztvárnění role alkoholika na několika vybraných filmech či inscenacích z československého prostředí.

Role Jana Káry, tedy hlavní postavy Hubačových a Filipových inscenací *Ikarův pád* a *Tažní ptáci*, je bezesporu nejznámějším příkladem interpretace podobně poznamenaného charakteru u nás. Vladimír Menšík touto rolí dostal patrně svou největší životní hereckou příležitost, kterou se nyní pokusím srovnat v kontextu dalších typově podobných figur. Kromě zmíněných dvou kreací Menšíkových se vyjímá Fričův film *Dnes naposled* (r. 1958), *Hadí jed* Františka Vláčila (r. 1981), Kleinovi *Dobří holubi se vracejí* (r. 1988) či *Hodina klavíru* režiséra Zdeňka Zelenky (r. 2007).

Zajímavostí je, že kromě *Hadího jedu* se i k dalším titulům více či méně váže osobnost Vladimíra Menšíka. Ve filmu *Dnes naposled* Menšík zosobňuje nevšimavého vinárníka Kroce

(tato figura již byla zmíněna v předešlých kapitolách), který je ovšem kromě své práce vinárníka k alkoholu osobně nevšímavý. Či spíše není ani v jednom případě ukázáno, že by jej konzumoval spolu se zákazníky. *Dobří holubi se vracejí* byla jednou z vůbec posledních Menšíkových rolí. Na rozdíl od *Ikarova pádu* či *Dnes naposled* se již děj stejně jako v případě *Tažných ptáků* odehrává v protialkoholní léčebně. Po smrti Vladimíra Menšíka odmítl Jiří Hubač poskytnout již existující scénář ke třetímu pokračování *Ikarova pádu* a *Tažných ptáků* s vědomím, že nikdo by postavu nedokázal po Menšíkovi převzít. Zdeněk Zelenka nakonec s Hubáčem roli po více než dvaceti letech přizpůsobil na tělo Bolku Polívkovi, který ztvárnil postavu pianisty Františka Stáry v inscenaci *Hodina klavíru*. Tato inscenace začíná odchodem Stáry z léčebny a jeho stále se prodlužujícím marným bojem zařadit se zpátky do společnosti.

Vláčilův *Hadí jed* stojí v tomto případě v jakémsi ostrém kontrastu se zbylými filmy / inscenacemi. Na rozdíl od komornosti všech ostatních jmenovaných titulů se *Hadí jed* (jehož scénář si Vlácil napsal sám) odehrává z velké části v exteriérech, navíc ještě silně ovlivněn bezútěšností mrazivé zasněžené krajiny. Liší se rovněž způsob herecké interpretace, ale i charakter hlavní postavy. Josef Vinklář⁵¹ představující v *Hadím jedu* alkoholického pracovníka v kopcích, zde přebývá v obyčejném přístřešku, kde jediným prostředkem k odehnání jakýchkoli starostí, výčitek a nenaplnění vlastního života mu je alkohol. Sugestivní výkon Vinklářův je postaven na životní rezigované apatii jeho postavy a především na hercově práci s hlasem.

David Bordwell se ve svém *Umění filmu* k herecké typologii vyjadřuje ve smyslu: „*Herecký výkon bývá více či méně typizován, ale měli bychom také zvažovat, do jaké míry je stylizován. Jedna z tradic filmového herectví se dlouho snažila přiblížit tomu, co chápeme jako realistické chování. Tohoto pojetí realismu může být docíleno tak, že jsou herci nuceni během pronášení svých replik vykonávat nějakou další drobnou aktivitu*“.⁵² V rámci této myšlenky si můžeme všimnout, jakým způsobem pracují jednotliví herci představující obdobnou roli alkoholika. Vladimír Menšík se v rámci role Jana Káry těchto drobnějších gest či aktivit dopouští takřka neustále. Jeho roztěkané pohyby, nejistota, aby neodhalil svou další slabost, prezentují Károvu osobnostní rozpolcenost. Během přitom zdánlivě běžné konverzace doprovází své jednání neustálým mnutím rukou, upravováním oblečení, sklápěním očí apod.

⁵¹ Zajímavostí je, že Josef Vinklář se objevil po boku Vladimíra Menšíka v *Ikarově pádu*, kde ovšem naopak ztvárnil roli psychologa Dr. Houdka, který Károvi (V. Menšík) alkoholismus vyčítá a chce jej z něj vyléčit

⁵² BORDWELL, David: *Umění filmu*. 1. vyd. Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění, 2011, s. 187. ISBN 978-80-7331-217-6

Dává tím najevo jednak nejistotu, nervozitu a jakýsi strach, stejně tak ovšem i lidskou pokoru, která mu velí se cítit provinile. Ať už vůči milující ženě, synovi či barmance, která mu nalévá, ačkoli jí to bylo zakázáno.

Pokora je i z hlediska celkového pohledu na Menšíkovu kinematografii jedním ze zásadních principů, vedle herecké intuitivnosti, pravdivosti a koncentraci. Pokora jeho Káry se absolutně neslučuje s nevšímavostí alkoholika Vinklářova, který od sebe odhání vlastní dceru, ke svým spolupracovníkům se chová hrubě a jeho apatie naznačuje smíření s vlastním osudem. Zdeněk Štěpánek jako inženýr Danda ve Fričově *Dnes naposled* představuje uznávaného úspěšného pracovníka. Jeho alkoholismus není veřejnosti známý, s výjimkou hostů ve vinárně. Až později situaci chápe manželka. Naléhavost problému závislosti je v tomto případě umocněna scénou, kdy předtím než na odvykací kůru nastoupí sám Danda, ocitá se na záchytné stanici jeho mladistvý syn. Důkaz možnosti dědičné slabosti je naléhavým apelem filmu. Štěpánkovo herectví je ve srovnání s Menšíkovým mnohem civilnější. Zatímco Menšíkův Kára je postava rozpolcená, slabá, která přes hluboký vztah ke své rodině nedokáže vzdorovat své závislosti, je Štěpánkův Danda sebejistý, odměřený muž, který si nepřipouští možnost, že by jej jeho slabost mohla někdy omezit natolik, aby měla vliv na jeho práci a každodenní život. Bere ji jako samozřejmou součást svých dnů. Jeho prozření přichází pozdě, ve chvíli, kdy přichází se zpožděním opilý na zasnuby vlastní dcery.

Režisér Dušan Klein obsadil do hlavní role svých „*Dobrých holubů*“ (scénář Ladislav Pecháček) topiče Miloše Lexy Milana Kňazka, který se příchodem do protialkoholní léčebny ocitá v prostředí plném lidí, k nimž má sice svou slabostí blízko, kteří mu však přitom jsou vlastně cizí. Kňazkovo herectví je další alternativou způsobu interpretace člověka stíženého alkoholickou závislostí. Na rozdíl od dříve zmiňovaných postav jako Kára či Danda je však Lexa postavou vzdorovitou, která při svém pobytu v léčebně skutečně touží po ukončení svého problému. Jeho hrdost a síla, s níž čas v léčebně tráví i navzdory cynickému zacházení lékařů, je přesným opakem slabosti a poddajnosti Menšíkova Káry a především Fendrycha (postava V. Brodského z *Tažných ptáků*, viz. další kap.). Epizodní role Menšíka, coby jednoho z dalších pacientů léčebny, v tomto případě nenavazuje na předchozí roli Káry a jeho postava v tomto snímku nedochází přílišnému prostoru k bližšímu poznání jeho osobnosti.

Bolek Polívka v roli právě z léčebny propuštěného Františka Stáry představil nejdůrazněji způsob hledání cesty k opětovnému zařazení do společnosti. Původní scénář určený Vladimíru Menšíkovi a Vlastimilu Brodskému zde dochází ke konečné fázi, započaté již

v *Ikarově pádu*. V „*Ikarovi*“ je postava Káry alkoholikem, který pro vlastní neschopnost se se svou slabostí vyrovnat sám nastupuje dobrovolně na léčení. To je také obsahem fáze druhé, a sice *Tažných ptáků*, kde se Kára setkává s alkoholikem Adolfem Fendrychem, s nímž společně léčbu podstupuje. Závěrečná část tedy vypovídá o ukončení léčby a návratu zpět.

Otázka sociálního zařazení, návratu k rodině či nemožnosti nalézt novou práci, jsou klíčovými prvky a tématy *Hodiny klavíru* (původně se tento třetí díl měl jmenovat *Zima poutníků*). Způsob interpretace Polívky se pochopitelně musel lišit od původního Menšíkova, stejně jako se proměnil režijní přístup Zdeňka Zelenky od Františka Filipa, a potažmo také doba vzniku jednotlivých inscenací. Polívka své roli vyléčeného alkoholika dodal příznačnou melancholii a smutek. Zatímco Menšíkův Kára je živelný člověk plně projevující své emoce a touhy, Polívkův Stára je odevzdaný muž, hledající cestu zpět, tu však nenachází. Jeho bezmocnost zpětného zařazení a odmítnutí bývalou ženou vede k jeho apatii a rezignaci, která je přerušena až v závěru, po symbolickém gestu a důkazu přátelství ze strany bývalého spolupacienta Edy Mandíka (Pavel Liška). Stára si začne uvědomovat svou předchozí nevšimavost a upřímně jí lituje. V otevřeném melancholickém závěru se postava Stáry obrací zády k budově léčebny, zatímco Mandík nastupuje recidivní léčbu. Menšíkova přirozená pravdivost a autenticita prožitku zde paralelně prochází rovněž přes silný dramatický projev Polívkův, který postavu Stáry naplnil neutuchající touhou, přitom tak kontrastující s přirozenou lidskou slabostí.

2. 6 IKARŮV PÁD X TAŽNÍ PTÁCI

*„Menšík v roli Káry zúročil všechny své lidské i herecké zkušenosti. Měl jako herec neuvěřitelný rozsah, mohl dělat role dojemné na jedné straně a na druhé role lehké – spotřební zboží. Nikdy ale neřekl falešné slovo, jako by se styděl dvakrát opakovat to samé...“*⁵³ říká režisér František Filip. Právě on nabídnul Menšíkovi životní roli alkoholika Káry, kterou herec vytvořil jednu z nejpropracovanějších figur tuzemské kinematografie. Filip

⁵³MATĚJKOVÁ, Jolana: Dobrý rodák Vladimír Menšík. 1. vyd. Praha: Nakladatelství XYZ, s. 285-286. ISBN 8086864774

k tomu dodává – „*byl chytrý a společenský, to pronikalo vším, neměl jsem u něj pocit předělů mezi prací a soukromím. Nic nedělal polovičatě, byl výtečný jako člověk i jako alkoholik. O alkoholismu jsme se spolu nemuseli bavit, v Ikarově pádu a Tažných ptácích o něm řekl všechno, co z vlastní zkušenosti poznal. Hluboce vykreslil, co se v duši alkoholika a v jeho okolí odehrává. Ukázal krásu a svůdnosti alkoholového opojení, i jak je těžké se závislosti zbavit a jak ničí nejbližší. Hrál člověka, s nímž nejde žít a který rozvrátí rodinu, ačkoliv svoji ženu a syna hluboce miluje. Důvod, proč se někdo stane alkoholikem a jiný ne, věda nezná. Naděje umění je, že pojmenuje něco, co věda pojmenovat nedokáže.*“⁵⁴

Při pokusu o srovnání a vývoj postavy Vladimíra Menšíka coby Jana Káry v případě *Ikarova pádu* a *Tažných ptáků* je potřeba hned v úvodu připomenout, že se jedná o postavu, jejíž přístup a způsob chování se postupně proměňuje a zase navrácí s ohledem na události, jež se jí týkají. Zatímco v *Ikarově pádu* je Menšíkův Kára přirozenou ústřední postavou, dostává v *Tažných ptácích* plnohodnotného protihráče ve Vlastimilu Brodském, jehož role alkoholika Adolfa Fendrycha⁵⁵ je druhou zásadní postavou inscenace.

Na rozdíl od „*Ikara*“ se *Tažní ptáci* odehrávají již v protialkoholní léčebně, kde se Kára ze své závislosti léčí v kolektivu mnoha dalších pacientů, přičemž nejbližší mu jsou čtyři z nich, s nimiž sdílí společný pokoj. Způsob koexistence s ostatními herci je zvláště v *Tažných ptácích* důležitou složkou způsobu Menšíkova hereckého projevu. V *Ikarově pádu* je jeho závislost vztahována k důsledkům, jež přirozeně nastávají ve vztahu k nejbližším příbuzným, především ženě a synovi. *Tažní ptáci* tento rozměr zachovávají, navíc však přidávají ještě také téma vztahů Káry s ostatními pacienty.

Všech pět spolubydlících pacientů na Kárově pokoji se léčí ze své závislosti, každý ovšem se zcela odlišným přístupem a vlastní historií. Doktor Hála (Eduard Cupák) je vzdělaný filozof, přitom alkoholický recidivista, který ke své léčbě přistupuje v kontrastu ke Károvi zcela ležérně, je si vědom toho, že se stejně znovu na léčení vrátí. Podobně trestanec Jarda Pavla Zedníčka je vůči léčbě apatický, jeho jednoduché myšlení prokazuje v kontextu ostatních slabý intelekt, ve výsledku to však vychází nastejno. Brodského Fendrych svůj

⁵⁴ MATĚJKOVÁ, Jolana: Dobrý rodák Vladimír Menšík. 1. vyd. Praha: Nakladatelství XYZ, s. 163. ISBN 8086864774

⁵⁵ Vlastimil Brodský za svou roli Fendrycha v *Tažných ptácích* obdržel prestižní cenu Zlatou nymfu za nejlepší mužský herecký výkon v hlavní roli na Mezinárodním filmovém festivalu v Cannes (r. 1984). Blízko zisku této ceny za roli Káry byl rovněž Vladimír Menšík, porota nakonec ovšem dala přednost Brodskému

pobyt v léčebně sabotuje úmyslně a naprosto. Léčbu podstupuje na lékařský předpis, přitom přímo v budově tajně pije dál. Jen Karlík Josefa Somra a Kára Vladmíra Menšíka o naprosté vyléčení usilují plně. Kára je v této pětici pacientů hlavním hybatelem děje, je to vedoucí pokoje. Jeho pravé odhodlání a touha se vyléčit se váže k jeho ženě a synovi. Chce se navrátit zpět a znovu žít s nimi. To chce Karlík také, jeho chorobná ctižádost a neschopnost komunikace s ostatními je přitom v ostrém kontrastu s Károvou dobrotou a chutí spolupracovat.

Menšík zde využívá své herecké intuice a maximální pravdivosti hereckého výrazu a svou roli dokáže naplnit autentickou lidskou touhou po lepší budoucnosti. Jeho následné zklamání z trvalého odtmítání manželkou je momentem jeho teoretického osobnostního zlomu. Jak by se však ještě dalo soudit z prvního dílu, nedochází k němu tak zcela. V závěru *Tažných ptáků* zklamaný a zlomený Kára naopak ještě pomáhá recidivistovi Fendrychovi a dává tak naději, že odmítnutí ženou mu nezabrání v léčbě. Skutečná potřeba vlastní rehabilitace je v Menšíkově podání prezentována především nevídanou schopností představit nefalšované lidské emoce hereckými prostředky, avšak natolik věrně, že výsledný dojem působí až ultimátním dojmem.

David Bordwell v *Umění filmu* konstatuje - „*ruce se mají k tělu jako oči k tváři. Přitahují naši pozornost a evokují myšlenky a pocity postavy.*“⁵⁶ Menšíkův způsob vyjádření emocí Káry toto splňuje v nejvyšší míře. Při vrcholné scéně *Tažných ptáků* Kára Fendrychovi svěřuje svou nesmírnou bolest po návratu z narozenin manželky. Sedí přitom u klavíru, načech se opakovaně zvedá a v návalech žalu a rozčilení vehementně gestikuluje rukama, jeho hlas přechází mezi křikem a zoufalým šepotem, nakonec ze vzteku rozbíjí o zem památeční talíř. Fendrych se jej snaží uchlácholit přirovnáním k jeho vlastní situaci, když mu popisuje svůj vztah k neteři Vendulce. Nabízí mu rum s tvrzením, že je to zaručený způsob pomoci. Kára zpočátku rozčileně odmítá, jeho bolest je však silnější a následně se s Fendrychem opět opijí. Kára přitom hraje s pláčem na klavír skladbu, kterou kdysi napsal pro syna Ondru. Připomíná tak scénu z *Ikarova pádu*, kde tuto skladbu Kára synovi hraje přímo v noci v baru. Rozdíl je však ten, že zatímco v případě *Ikarova pádu* je Kára opilý z vlastní slabosti, ve druhém díle se poprvé opije žalem, nikoli z důvodu, že jen nemůže odolat. Apatická rezignace Fendrycha je

⁵⁶ BORDWELL, David: *Umění filmu*. 1. vyd. Praga: Nakladatelství Akademie múzických umění, 2011, s. 186. ISBN 978-80-7331-217-6

naprosto opačná Kárově touze, to však nakonec stejně nehraje roli. Vnější okolnosti Káru opět přivedou k tomu, kvůli čemu se tak usilovně pokoušel léčit...

Menšík s Brodským v této „klavírové scéně“ prokazují vskutku neobyčejnou schopnost hereckého citu vyjádřit skutečné živelné emoce, každý svým způsobem, přitom však stejně precizně a především zcela autenticky. Menšíkův Kára je zlomený, zoufale milující muž, který zhrzen odmítnutím pláče a opíjí se. Brodského Fendrych se už dávno smířil s tím, že zůstane opuštěn a ve vlastním alkoholismu nehledá žádné problémy. Je si vědom vlastní slabosti a neschopnosti se změnit, a tak se o to ani nepokouší. Jeho jazyk je jednoduchý, monotónní, jako by odevzdaný a smířený. Menšík Károvi naopak dodává daleko živelnější obraz extrémně emotivního člověka. Jeho dikce se neustále proměňuje. Když kamera v mnoha případech používá detailů a velkých detailů na obličejích herců, dokáže zvláště ve scéně u klavíru Menšík naprosto jasně charakterizovat utrpení Káry, jeho zlomenost, zoufalství, ale zároveň i touhu. Brodského Fendrych svou smířenost s vlastním osudem dává najevo smutným klidem, v němž se však často (především ve scénách na pravidelných sezeních v léčebně⁵⁷) projevuje jeho plachost a snad i strach.

Valentin Chalizev hovoří o významu hercova gesta, kde doslova říká – „*nejpůsobivější gesto v hereckém projevu je takové, které vyjadřuje zdánlivě bezděčný symptom toho, co se odehrává v nitru postavy. Podnět objektivně vystupující jako „obvinění“, nebo naopak jako svědectví v její prospěch.*“⁵⁸ Ve scéně z *Tažných ptáků*, kdy do léčebny přichází Károva žena Marie (Jana Hlaváčová) a syn Ondřej (Jaromír Hanzlík), dochází k jejich vzájemné konfrontaci s Károu za účasti ošetřovatelky (Blanka Bohdanová). Do krajnosti vyexponovaná emotivní scéna, kde Marie vysvětluje Károvi, že s ním už nemůže dále žít, potvrzuje Chalizevova slova bezesbytku. Detaily na tvář Menšíka prozrazují jeho mimořádné psychické vypětí v situaci, kdy mu žena oznamuje svůj vztah k němu. Menšík dokáže, aniž se o to zaslouží přehnanou stylizací, pouze svou mimikou a očima zřetelně vyjádřit Károvu naprostou oddanost, žal ze ztráty ženy, ale nakonec i bezradnost k přesvědčení manželky o nemožnosti svého vyléčení. Naopak Marii vysvětluje, že jí její stanovisko nezalívá, že jej chápe. Jeho zoufalý tón však vypovídá o přesném opaku, což dokazuje fakt, že se následně zvedne a z místnosti odejde.

⁵⁷ Silným hybatelem emocí a atmosféry během těchto sezení je primář léčebny v podání Radovana Lukavského. Všichni pacienti, v našem případě zejména Menšíkův Kára a Brodského Fendrych projevují vůči primáři respekt, snad až obavu, stydí se před ním, několikrát jeho jméno padne ve vzájemné konverzaci ohledně dalšího alkoholu. Dávají tím najevo určitou úctu vůči předepsanému řádu léčebny, jež okamžitě pojali/museli pojat za svůj, každý jej však naplňuje odlišně (viz. předchozí či další části textu)

⁵⁸ CHALIZEV, Valentin: *Drama jako umělecký jev*. 1. vyd. Praha: Panorama, 1983, s. 141. ISBN neuvedeno

Marie Kárová prochází na ploše *Ikarova pádu* a *Tažných ptáků* očividným a pochopitelným zlomem. V úvodní části je ženou žijící v neustálém strachu z opakování alkoholické slabosti manžela. Od synova koncertu však svou dřívější víru v mužovo odolání jeho neřesti odvrací. Od Káry odchází a její rezignace na jakýkoli pokus o jeho vyléčení je dovršena v *Tažných ptácích*, kde se její vztah mění na pouhou lítost a soucit k němu. Nezavrhuje jej jako člověka, naopak, ví ovšem, že jejich budoucí společný život je pro ni již nereálný. Těsně uzavřený prostor protialkoholní léčebny oba dřívější partnery ještě více odděluje a vzájemně izoluje. Zatímco v „*Ikarovi*“ se Menšíkův Kára alespoň občasně pokouší vtipkovat a situaci odlehčit – zejména ironií na úkor švagra Karla (Čestmír Řanda) – v depresivních prostorách léčebny v *Tažných ptácích* jej to ani nenapadne. Jediným, kdo se o humornější situace pokouší je filozof Hála, jehož nezúčastněnost vůči vlastní slabosti mu nedovoluje svůj stav brát vážně natolik, nakolik jej vnímá zoufalý Menšíkův Kára či Karlík Josefa Somra.

Vladimír Menšík věděl, že postavou Káry dostává příležitost vytvořit postavu živelnou, rozpolcenou mezi vlastní slabostí a přemírou lásky, které jeho fyzický i psychický stav postupně vyčerpávají. Sám o této roli řekl: „*Ikarův pád byla pěkná a moc těžká práce, při které se sešli vynikající autor, režisér a herci. Ti všichni měli na úspěchu hry stejný podíl jako já. Role manžela a otce, který svou alkoholickou závislostí ničí sebe i rodinu, mi nabídla náročný úkol. Jsou zde výjimečně napsané dialogy o problémech, které nikdo z postižených nenosí napsané na čele. O problémech vnitřních, schovaných. Sám jsem se s alkoholem vyrovnával, práce na této roli byla pro mne nesmírně očištná.*“⁵⁹

Vrcholná scéna *Ikarova pádu*, a sice koncert Ondřeje, byla ukázkovým příkladem mimořádných schopností hereckého výrazu prostřednictvím mimiky, především očního kontaktu. V momentech, kdy kamera zachycuje v detailu Ondřeje, který má své vlastní sólové vystoupení, přechází pozornost na jednotlivé členy Ondřejových hostů. Jsou jimi Kára, Marie, švagr Karel, Ondřejova přítelkyně Lenka (Regina Rázlová) a její otec Dr. Houdek (Josef Vinklář). Kamera pomalu střídá detaily na tváře jednotlivých posluchačů a ačkoli všichni upřeně sledují Ondřeje, jejich výrazy se nápadně liší a demonstrují jejich aktuální rozpoložení, stejně jako vztah k Ondřejovi a jeho koncertu. Marie se zadívá na Káru, jako by se chtěla ujistit, že je v pořádku. Kamera zabírá tvář Káry, postupně se poté detailně zaměřuje

⁵⁹ MATĚJKOVÁ, Jolana: Dobrý rodák Vladimír Menšík. 1. vyd. Praha: Nakladatelství XYZ, s. 286. ISBN 8086864774

na jeho oči. V Kárově pohledu se objevuje hrdost k vlastnímu synovi, který má veřejný koncert, což on nikdy nedokázal. Kára Ondřeje k hudbě vedl, sám přitom skončil jako barový pianista, navíc alkoholik. Naopak Ondřej to dotáhnul mnohem dál. S touto hrdostí se mísí očividná láska a oddanost Káry k synovi. Je si vědom jeho čistoty a umění, zároveň ví o své slabosti. Své vnitřní napětí zde však výjimečně nedává najevo. Narozdíl od Marie, která především v počátku projevuje nervozitu a nejistotu. Jednak z obav o úspěch syna na prvním veřejném koncertě, jakož i z chování Káry, který sice přísahá, že se nenapije, Kárová o něj však odpočátku má strach. Strýc Karel již v úvodu filmu naznačuje svůj vztah k Ondřejovi, když říká Lence, že na něj přepsal svůj majetek. Jeho přemýšlivý, zachmuřený pohled kontrastuje s oddaností výrazu rodičů. Doktor Houdek je nestranným pozorovatelem, jako by přemýšlel o Ondřejovi coby potenciálním partnerovi své dcery. Jeho zkoumavý výraz prozrazuje profesi psychologa, který se Ondřeje pokouší analyzovat. V průběhu děje Lence vztah k němu rozmlouvá. Lenčina radost z Ondřejova koncertu dává najevo její hrdost, stojí o to, aby jej otec uznal jako partnera. V závěru koncertní scény se kamera opět zaměřuje na Káru Vladimíra Menšíka. Dlouhý velký detail na jeho oči se postupně čím dál více rozplývá v mlhu, kde rezonuje Ondřejova flétna. Kára jako by se zasníl a čistota hudby byla postavena nad nízkost jeho slabosti. Menšík, stejně jako ostatní jmenovaní herci, zde dokázal opět potvrdit výše citovanou Chalizevovu teorii, kterou autor ostatně ještě rozvinul myšlenkou, že: *„na rozdíl od slovního jednání, jež zachycuje lidské myšlení, gesta a mimika fixují hlavně mimointelektuální, jednoznačně prosté, občas dokonce elementární reakce.“*⁶⁰

V případě *Ikarova pádu* i *Tažných ptáků* dochází často k detailům kamery na Menšíkův obličej, potažmo konkrétně jeho oči. Kameraman Rudolf Stahl, který s režisérem Filipem na *Ikarově pádu* spolupracoval, si úmyslně vybírá tyto detailní záběry. Menšík v nich dokáže vypovědět bezzbytku obsah své postavy. Další z významných tuzemských kameramanů, Vladimír Opletal⁶¹, přitom hovoří o tom, že *„technika snímání záběru Menšíka nikdy nezajímala. Velikost záběru, kompozice – to mu bylo úplně jedno. Na rozdíl třeba od Lud'ka Munzara, který chtěl vždy vědět, kdy je v detailu a kdy v celku. Menšík se ničemu nepodřizoval. Co ho zajímalo v první řadě, byl divák.“*⁶²

⁶⁰ CHALIZEV, Valentin: *Drama jako umělecký jev*. 1. vyd. Praha: Panorama, 1983, s. 142.

⁶¹ Vladimír Opletal je významný český kameraman, který s režisérem Filipem dlouhodobě pracoval, např. film *Příběh dušičkový* (1964)

⁶² MATĚJKOVÁ, Jolana: *Dobry rodák Vladimír Menšík*. 1. vyd. Praha: Nakladatelství XYZ, s. 188. ISBN 8086864774

Herectví Vladimíra Menšíka dochází s rolí Jana Káry svého vrcholu a nejryzejšího výrazu. Schopnost vyjádřit i nejmotivnější okamžiky (ať již tragické či komické) s živelností, přitom umírněnou, odpovídající dané situaci, byla vždy největší devízou jeho hereckého projevu. Při srovnání role Káry s jinými jeho podobně výraznými figurami (Jožka s pyřkem, Špáta, mnich Bernard, obuvník Bursík...) pozorujeme šíři charakterových odlišností jednotlivých postav, které jsou však Menšíkem vyplněny zcela bezezbytku a s bezprecedentní pravdivostí. Díky svému přirozenému pohybovému nadání, mimořádné schopnosti improvizace a herecké autentičnosti, Menšík vytvořil nezaměnitelný způsob herectví. Herectví v nejlepším slova smyslu lidové, opírající se o hluboký vnitřní hercův prožitek, profesionalitu a plné umělecké i lidské pochopení charakteru postavy.

3. ZÁVĚR

Cílem bakalářské práce bylo pokusit se na vybraných titulech charakterizovat herectví předního českého herce, Vladimíra Menšíka. Z Menšíkovy filmografie bylo vybráno pět jeho stěžejních hereckých úloh, a to film *Všichni dobří rodáci* režiséra Vojtěcha Jasného (1968), inscenace *Ikarův pád* (1977) a *Tažní ptáci* (1983), obě v režii Františka Filipa, *Zlatí úhoři* (Karel Kachyňa, 1979) a *Jako kníže Rohan* (Zdeněk Kubeček, 1983). Kromě nich se ovšem práce zabývala i dalšími rolemi Menšíka, které byly vzájemně srovnávány a pomohly k celistvějšímu pohledu na hercův tvůrčí přístup a vývoj.

Z hlediska metodologie bylo střídavě používáno několika teoretických spisů o způsobu herecké práce. Z nich primární byla kapitola *Výbava filmového herce z Umění filmu* Davida Bordwella, dále spis *Drama jako umělecký jev* Valentina Chalizeva, *Nepřevtělený herec* Louise Jouveta či *Kapitoly o filmu* Jaroslava Bočka. Tyto teoretické poznámky o herectví byly doplněny komentáři jednotlivých režisérů Menšíkovi blízkých či dalšími dobovými materiály. Podstatnou součástí informací o Menšíkově přístupu k herecké práci i výsledném hereckém výrazu bylo setkání autora práce s režisérem Františkem Filipem a Václavem Vorlíčkem.

Práce se postupně pokouší všimnout si Menšíkova hereckého vývoje, stejně jako typologie a charakterové různosti jím ztvárňovaných postav. Srovnává jeho herectví v průběhu let, v žánrové různorodosti i vlastním způsobům jeho hlavních hereckých výrazových prostředků. Závěrečné dvě kapitoly se primárně soustředí na jeho klíčovou roli Jana Káry z inscenací *Ikarův pád* a *Tažní ptáci*.

Přiblížením rozmanitostí Menšíkových televizních i filmových rolí se práce pokouší potvrdit hercovu mimořádnou žánrovou všestrannost a naprostou profesionalitu. Nekladla si za cíl jeho hereckou kariéru postihnout celou či ji naprosto vyčerpát, chtěla pouze charakterizovat specifické a typické výrazové prostředky jeho herectví.

Na základě jednotlivých složek možného hereckého vyjádření se autor pokouší pojmenovat klíčové prvky Menšíkova projevu, jak s nimi nakládal a jak dosahoval plnosti výrazu svých figur.

Při pokusu o závěrečné zhodnocení přínosu herectví Vladimíra Menšíka československé kinematografii docházím nevyhnutelně ke konstatování, že na šíři a rozlišnosti všech jeho

hereckých figur můžeme pozorovat neobyčejnou rozmanitost jeho talentu a schopnost vyjádření charakteru, motivace a jedinečnosti každé z postav. Menšík postupem času dosáhnul naprosté herecké zralosti, která oscillovala v jeho roli Káry (*Ikarův pád*, *Tažní ptáci*), mnicha Bernarda (*Markéta Lazarová*) či Jožky s pyřkem (*Všichni dobří rodáci*). Můžeme v tomto případě jednoznačně hovořit o herectví plně promyšleném, mnohvrstevnatém, uvědoměném. Svou přirozenou živelností Menšík každou z figur chápe jako nezaměnitelný typ, jemuž dodává vlastní rozměr. Výjimečná schopnost vtisknout postavě oduševnělou lyričnost a udržet rovnováhu mezi různými polohami vývoje postavy činí z Menšíka herce zcela všestranného, který svým uměleckým zráním popřel dlouho se udržující myšlenku o jednoplohovosti svého herectví.

Právě svou nezaměnitelnou filozofií se Menšíkovo herectví liší od průměrných frázovitých figur, je naopak čistě plastické, živelné, přitom vždy věcné a především pravdivé. Svým hereckým výrazem popírá Jouvetovu teorii, že „*herec je výsledek. Sám ze sebe má jen své vlohy a povahu, jejíž citovost se mění podle typu. Jeho nejvyšší kvalitou je vyjádřit se slovem. Herec tedy má takovou cenu, jakou cenu má dílo, které hraje*“⁶³. Velikost a kvalita textu díla je nepochybně základním pramenem pro jakékoli herecké vyjádření. Právě Menšík ovšem jednoznačně dokumentuje možnost, jak může osobnost herce a jeho uchopení původního námětu ovlivnit výsledný obraz autorovy předlohy. Dokazoval to dlouhodobě a v mnoha různých případech.

Herectví Vladimíra Menšíka je proto zřejmým opakem obvyklé herecké schematičnosti. V každé roli hledá a vytváří nový originální charakter a typ postavy, který je schopen vyjádřit prostředky hlasovými, mimickými i gestickými. Svým přístupem a uchopením rolí ukazuje, že nehraje textem předepsanou figuru, nýbrž její obsah. Jeho mimořádná schopnost improvizace a přirozená herecká intuice jsou klíčovými aspekty jeho hereckého výrazu. Právě vlastní tvůrčí spontaneita činila z Menšíka herce schopného jedinečně obohatit původní scénář osobní zkušeností a přístupem a vytvořit tak postavu mnohem celistvější, plnější, životnější.

⁶³ JOUVET, Louis: *Nepřevtělený herec*. 1. vyd. Praha: Orbis, 1967, s. 43-44. ISBN neuvedeno

4. SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY

BORDWELL, David: *Umění filmu*. 1. vyd. Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění, 2011. ISBN 978-80-7331-217-6

CHALIZEV, Valentin: *Drama jako umělecký jev*. 1. vyd. Praha: Panorama, 1983. ISBN neuvedeno

JOUVET, Louis: *Nepřevtělený herec*. 1. vyd. Praha: Orbis, 1967. ISBN neuvedeno

BOČEK, Jaroslav: *Kapitoly o filmu*. 1. vyd. Praha: Orbis, 1968. ISBN neuvedeno

REJŽEK, Jan: *Vladimír Menšík*. 1. vyd. Praha: Československý filmový ústav – odbor filmových informací, 1987. ISBN neuvedeno

PILÁTOVÁ, Jana: *Hnízdo Grotowského*. Praha: Institut umění – Divadelní ústav, 2009. ISBN 9788070082393

DIDEROT, Denis: *Herecký paradox*. Olomouc: Votobia, 1997. ISBN 8071981877

GOFFMAN, Erving: *Všichni hrajeme divadlo*. Praha: Studio Ypsilon, 1999. ISBN 8090248241

REICH, Bernhard: *Bertolt Brecht*. 1. vyd. Praha: Orbis, 1964. ISBN neuvedeno

JASNÝ, Vojtěch: *Život a film*. Praha: Národní filmový archiv, 1999. ISBN 8070040947

PTÁČEK, Luboš: *Panorama českého filmu*. 1. vyd. Olomouc: Rubico, 2000. ISBN 8085839547

KAŇUCH, Martin: *Kino – Ikon*. Bratislava: Asociácia slovenských filmových klubov ve spolupráci so Slovenským filmovým ústavom, 2/2005, s. 161. ISSN 1335-1893

MATĚJKOVÁ, Jolana: *Dobrý rodák Vladimír Menšík*. 1. vyd. Praha: Nakladatelství XYZ. ISBN 8086864774

FIKEJZ, Miloš: *Český film: herci a herečky. II. díl*. Praha: Libri, 2010. ISBN 978-80-7277-471-5

MENŠÍKOVÁ, Olga: *Dary Vladimíra Menšíka aneb Stromeček mého veselého života*. Praha: Knižní klub, 1998. ISBN 80-7176-785-9

KOPECKÁ, Slávka, HUBAČ, Jiří: *Pocta Vladimíru Menšíkovi*. Praha: Humor a Kvalita HAK, 1993, s. 259. ISBN 80-900776-3-3

KOPECKÁ, Slávka, ed.: *Smích a slzy Vladimíra Menšíka*. Praha: Slávka Kopecká, 2011. ISBN 978-80-86631-91-2

ŽALMAN, Jan: *Umlčený film*. 1. vyd. Praha: Národní filmový archiv, 1993. ISBN 8070040300

HULÍK, Štěpán: *Kinematografie zapomnění: Počátky normalizace ve Filmovém studiu Barrandov (1969-1973)*. Praha: Academia, 2012. ISBN 9788020020413

BERGAN, Ronald: *Film*. Praha: Sloart, 2008. ISBN 978-80-7391-136-2

HORÁKOVÁ, Šárka: *Podobenství o Františku Vláčilovi*. 1. vyd. Praha: XYZ, 2008. ISBN 9788073880699

PAVEL, Ota: *Zlatí úhoři*. Praha: Československý spisovatel, 1991. ISBN 8020202900

LUKAVSKÝ, Radovan: *Stanislavského metoda herecké práce*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1978

ČERNÝ, František: *Měnivá tvář divadla aneb Dvě století s pražskými herci*. Praha: Mladá fronta, 1978. ISBN neuvedeno

PRÁDNÁ, Stanislava, ŠKAPOVÁ, Zdena, CIESLAR, Jiří: *Démanty všednosti: český a slovenský film 60. let : kapitoly o nové vlně*. Praha: Pražská scéna, 2002. ISBN 8086102173

HAMES, Peter: *Československá Nová vlna*. Praha: KMa, 2005. ISBN 9788073095802

BRODSKÝ, Vlastimil: *Drobečky z půjčovny duší*. Praha: HAK, 1996. ISBN 80-85910-06-3

KOPECKÁ Slávka, SOVÁK Jiří: *Děk za váš smích! aneb Já – a moje trosky*. Praha: HAK, 1993. ISBN 80-900776-2-5

VALTROVÁ, Marie: *Kronika rodu Hrušínských*. Praha: Odeon, 1994. ISBN 80-207-0485-X

KOPECKÝ, Miloš: *Já*. Praha: Eminent, 1996. ISBN 8085876299

MACHÁČEK, Miroslav: *Zápisky z blázince*. Praha: Český spisovatel, 1995. ISBN 8020205438

MACHÁČKOVÁ, Kateřina: *Téma Macháček*. Praha: XYZ, 2010. ISBN 978-80-7388-095-8

HORÁKOVÁ – FONOVÁ, Alena: *Utajené vzpomínky na Vladimíra Menšíka*. Praha: Press, 2008. ISBN 9788090278820

KOSTELKA, Lubomír: *Nejen v kuchyni s Vladimírem Menšíkem*. Praha: Eminent, 1999. ISBN 80-85876-87-6

KOSTELKA, Lubomír: *Nejen v hospodách s Vládou Menšíkem*. Praha: Malý princ, 2013. ISBN 978-80-87754-32-0

MARVAN, Jaroslav, HOŘEC Petr: *Jaroslav Marvan nejen o sobě*. Praha: Melantrich, 1991. ISBN 80-7023-089-4

HÖGER, Karel, HÖGEROVÁ Eva, ed., JUSTL, Vladimír, ed.: *Z hercova zápisníku*. Praha, XYZ, 2009. ISBN 978-80-7388-168-9

JUNEK, Václav: *Velké televizní Silvestry Vladimíra Menšíka*. Praha: Nemo, 2010. ISBN 978-80-904238-6-2

5. PRAMENY

A) Rozhovory:

Osobní rozhovor s režisérem Františkem Filipem, dne 12. 10. 2012

Osobní rozhovor s režisérem Václavem Vorlíčkem, dne 18. 12. 2012

Zvukové nahrávky z obou setkání jsou v soukromém archivu autora

B) Televizní dokumenty:

Vladimír Menšík – Nespoutaný živel (režie Robert Bílý, 2001)

Nezničitelný Vladimír Menšík (připravili M. Maršálková, J. Štěpánek, M. Veselý, A. Berková, 2005)

Komici na jedničku – Vladimír Menšík (režie Alena Činčerová, 2010)

Úsměvy – Vladimír Menšík (režie Pavel Vantuch, 2005)

Úsměvy – Jiří Hubač (režie Pavel Vantuch, 2005)

Galerie elity národa - Radovan Lukavský (režie Martin Štoll, 1996)

Příběhy slavných – Bróďa (režie Pavel Křemen, 2013)

Neobyčejné životy – František Filip (režie Zuzana Zemanová, 2011)

C) Filmy, televizní inscenace a seriály:

Až přijde kocour (Vojtěch Jasný, 1963)

Arabela (Václav Vorlíček, 1979)

Báječní muži s klikou (Jiří Menzel, 1978)

Bakaláři (František Filip, Jaroslav Dudek, Vojtěch Štursa, 1971)

Bohouš (Petr Schulhoff, 1968)

Bouřlivé víno (Václav Vorlíček, 1976)

Byl jednou jeden dům (František Filip, 1974)

Což takhle dát si špenát (Václav Vorlíček, 1977)

Dnes naposled (Martin Frič, 1958)

Dny vína a růží (Blake Edwards, 1962)

Dobří holubi se vracejí (Dušan Klein, 1988)

Dým bramborové natě (František Vlácil, 1976)

Eliška a její rod (František Filip, 1966)

F. L. Věk (František Filip, 1970)
Hadí jed (František Vlácil, 1981)
Happy end (Oldřich Lipský, 1967)
Hodina klavíru (Zdeněk Zelenka, 2007)
Ikarův pád (František Filip, 1977)
Jako kníže Rohan (Zdeněk Kubeček, 1983)
Kam slunce nechodí... (Ivo Novák, 1967)
Kaviár jen pro přátele (Jaroslav Dudek, 1969)
Kdo chce zabít Jessii (Václav Vorlíček, 1966)
Klec pro dva (Jaroslav Mach, 1967)
Kvůli mně přestane (Jiří Adamec, 1982)
Lásky jedné plavovlásky (Miloš Forman, 1965)
Lásky mezi kapkami deště (Karel Kachyňa, 1979)
Leaving Las Vegas (Mike Figgis, 1995)
Lev je v ulicích (Jaroslav Dudek, 1972)
Limonádový Joe aneb Koňská opera (Oldřich Lipský, 1964)
Maratón (Ivo Novák, 1968)
Markéta Lazarová (František Vlácil, 1967)
Můj nejmilejší bar (Steve Buscemi, 1996)
Naděje (Karel Kachyňa, 1963)
Nezralé maliny (František Filip, 1980)
Práce (Karel Kachyňa, 1960)
Přežil jsem svou smrt (Karel Kachyňa, 1960)
Raport (Antonín Moskalyk, 1968)
Rapotínská tragédie (Jaroslav Novotný, 1970)
Skapinova šibalství (František Filip, 1980)
Smrt krásných srnců (Karel Kachyňa, 1986)
Spalovač mrtvol (Juraj Herz, 1968)
Světáci (Zdeněk Podskalský, 1969)
Štamgast (Barbet Schroeder, 1987)
Tažní ptáci (František Filip, 1983)
Tenkrát o Vánocích (Karel Kachyňa, 1958)
Touha (Karel Kachyňa, 1958)
Tři oříšky pro Popelku (Václav Vorlíček, 1973)
Vražda Ing. Čerta (Ester Krumbachová, 1970)
Všichni dobří rodáci (Vojtěch Jasný, 1968)
Vyloženě rodinná historie (Jaroslav Dudek, 1969)
Začalo to karafiátem (Jaroslav Dudek, 1981)
Zjasnělá noc (Jiří Vanýsek, 1984)
Zlatí úhoři (Karel Kachyňa, 1979)
Zmluva s diablom (Jozef Zachar, 1967)
Ztracený víkend (Billy Wilder, 1945)



Jeden z klíčových obrazů *Všech dobrých rodáků*, kdy Menšíkův Jořka s pyřkem následkem otravy kyselinou umírá



Jedna z úvodních scén *Všech dobrých rodáků* – hospodská scéna, která ukazuje nespoutanou lidovou vzájemnost vesničanů



Menšík Kára v *Ikarově pádu* se synem Ondřejem (Jaromír Hanzlík)



Zlomený Kára ve chvíli, kdy v závěru *Ikarova pádu* dobrovolně odchází na protialkoholní
léčení



Poetická snová úvodní scéna *Zlatých úhořů*. Menšíkův tatínek dětem představuje nedotčenou krásu a čistotu řeky a jejích ryb



Vladimír Menšík jako potulný mnich Bernard ve Vláčilově filmové fresce *Markéta Lazarová*



Společná terapie pacientů v *Tažných ptácích*. Na snímku Vladimír Menšík, Pavel Zedníček, Eduard Cupák, Josef Somr, Vlastimil Brodský a Blanka Bohdanová



Menšík coby Špáta v Kubečkově dramatu *Jako kníže Rohan*. Na snímku s Ladislavem Peškem

7. ANOTACE A RESUMÉ

Autor: Tomáš Bojda

Název katedry a fakulty: Katedra divadelních, filmových a mediálních studií, Filozofická fakulta Univerzity Palackého v Olomouci

Název diplomové práce: Dramatické herectví Vladimíra Menšíka

Vedoucí diplomové práce: Doc. PhDr. Vladimír Suchánek, Ph.D.

Počet titulů použité literatury: 38

Klíčová slova: film, inscenace, kinematografie, Vladimír Menšík, herectví, role, postava, pohyb, mimika, gesto, hlas, výraz, řeč

Anotace: Bakalářská práce se věnuje analýze dramatického herectví předního českého herce Vladimíra Menšíka. Z hercových rolí bylo vybráno pět titulů, na jejichž příkladech především se autor pokusil rozebrat a analyzovat způsob jeho umělecké práce a charakterizovat výrazové prostředky, jimiž své postavy naplňoval a jak. Jedná se o film *Všichni dobří rodáci* (1968) a televizní inscenace *Ikarův pád* (1977), *Zlatí úhoři* (1979), *Tažní ptáci* (1983) a *Jako kníže Rohan* (1983). Práce se rovněž věnuje komparaci jednotlivých Menšíkových rolí, stejně tak se zabývá jeho tvůrčím vývojem a odlišnostmi jeho hereckého projevu v průběhu let a v závislosti na typu postavy. K této analýze autor využil několika teoretických spisů, jež se pokouší na Menšíkovo herectví aplikovat.

Author: Tomáš Bojda

University department and faculty: Department of Theatre, Film and Media Studies,
Faculty of Arts, Philosophical Faculty, Palacký University

Title of the thesis: Dramatic acting of Vladimír Menšík

Supervisor of the thesis: Doc. PhDr. Vladimír Suchánek, Ph.D.

Number of used bibliography: 38

Key words: film, production, cinematography, Vladimír Menšík, acting, part, figure, movement, facial expressions, gesture, voice, expression, speech

Resumé: This bachelor thesis presents the dramatic profile of one of the most prominent Czech actors, Vladimír Menšík. The analysis is based on five films he acted in and the author tried to characterize Menšík's artistic work and the manner in which he created his roles. The films are *Všichni dobří rodáci* (1968, *All My Compatriots*), the TV production of *Ikarův pád* (1977, *The Fall of Icarus*), *Zlatí úhoři* (1979, *Golden Eels*), *Tažní ptáci* (1983, *Migrant Birds*) and *Jako kníže Rohan* (1983, *Like Prince Rohan*). Menšík's different roles are compared pointing out the developing creativity and changing variety of his acting and roles in the course of years. The author's analysis also draws on the quoted theoretical publications on Menšík's performing proficiency.

STATISTIKA:

Stránky: 58

Slova: 16 541

Znaky (bez mezer): 96 500

Znaky (včetně mezer): 114 202

Odstavce: 393

Řádky: 1 862