

Mezi postavou a tělem

Aspekty filmového herectví

„Filmy jsou plné lidí, čím však tato
„plnost“ lidí ve filmu je?“

- už kvůli složitosti této otázky si nevystačíme s termínem „herec“, ale musíme pracovat s trsem někdy příbuzných termínů: figura, tělo, osoba, postava, typ, image, herec, aktér, performer, hvězda, ad.

Akademické opomíjení filmového herectví má několik příčin:

- 1) dostává se mu velké pozornosti v rámci populárního diskursu o filmech (deníkové recenze, apod.)
- 2) zdá být transparentní a jako takové odolává popisu či analýze (jde o jeden z dominantních prvků naturalizace filmového textu)
- 3) je spojováno s ostatními aspekty mizanscény: kostýmy, maskami, make-upem, svícením a dalšími filmovými prostředky...

Herectví v raných teoriích filmu

- Hugo Munsterberg ve své studii *The Film: A Psychological Study* z r. 1916 rozlišuje film a divadlo na základě schopnosti filmu překonat omezení reálného času a prostoru a vytvořit formy, které odrážejí vnitřní mentální procesy; film jako umění subjektivity („Fotohra nám vypráví lidský příběh tak, že překračuje formy vnějšího světa – prostor, čas a kauzalitu – a přizpůsobuje události formám vnitřního světa“.)
- Béla Balazs oslavuje schopnost filmu ukázat detaily a umožnit větší škálu výrazů = dává přednost mikrovýrazům tváře a němému výrazu coby esenci filmového herectví (film nám odhaluje nový svět, svět mikrofyziognomie, kterou nelze vidět běžným okem v každodenním životě)
- Walter Benjamin = povaha filmového herectví je narozdíl od divadla fragmentární = film nemusí ctít projev jako integrální celek; herec je mechanicky reprodukován, což v porovnání s divadlem oslabuje jeho auru = identifikace publika s hercem je ve skutečnosti identifikací s kamerou = film umožňuje distancované/kritické vnímání

Stanislavský a ruská avantgarda

- MCHAT (Moskevské umělecké divadlo) K. S. Stanislavského vs. Ejzenštejn, Kulešov, ad. (Ejzenštejn: „MCHAT je můj úhlavní nepřítel, přesný protipól toho, co se snažím dělat. Kupí emoce, jednu za druhou, aby vytvořili iluzi reality, zatímco já k vytvoření emocí беру fotografie reality a roztříhávám je“)
- „Kulešovův efekt“ = absence ustavujícího záběru (establishing shot), důraz na střih
- „typáž“ = upřednostňuje neherce a „skutečné lidi“ před školenými divadelními herci a předpokládá, že význam a výraz vznikne v kontextu, na základě juxtapozice fyzického typu a dalších prvků montáže

Cahiers du Cinéma

- teorie *auteura* = režiséra
- základním nástrojem pro analýzu filmu se stala mizanscéna = herci pouze její součástí, jedním z jejích prvků
- bagatelizace zvuku = nahlížejí-li se herci jako vizuální objekty, opomíjí se hlas jakožto klíčové součást hereckého projevu

Screen theory – sémiotika a psychoanalýza

- Christian Metz = divák se identifikuje sám se sebou, se svým pohledem a s pohledem kamery, postavy jsou druhotné
- Laura Mulveyová (Vizuální slast a narativní film) = ústředním termínem voyeurismus, herečky pouze objektem pohledu, opomíjeny výrazové prostředky jednotlivých herců

Richard Dyer: *Stars* (1979)

- kontext tzv. „cultural studies“
- hvězda jako strukturovaná polysemie, tj. konečná multiplicita významů a afektů, kterou hvězdy ztělesňují, jakož i snaha strukturovat je, takže některé významy a afekty jsou zvýrazněny a jiné zakryty či vytěsněny“
- tvorba významů na straně produkce i recepce

5 základních tematických okruhů

1) ontologické otázky

- status a význam filmového herectví: co utváří filmové herectví? jak se liší od herectví divadelního? do jaké míry je určeno technologicky? jaké jsou specificky filmové složky tohoto herectví? jak střih, rámování a zvuk ovlivňují či utvářejí filmový projev? do jaké míry hercova technika či idiolekt ovlivňují filmový zážitek? kdy a jak mohou aspekty herecké osoby a jejího projevu převážit funkci detailů a dalších kinematografických prostředků? do jaké míry ovlivňují filmové herectví extratextové faktory? je filmové herectví nerozlučně spjato s představou hvězdy a typu?

2) otázky stylu

- specifické mody herectví ve filmech: jaké existují rozdíly mezi hereckými styly? čím je utvářen realismus? jak se liší pantomima od melodramatického gesta? jak hodnotíme rozdíl mezi Stanislavského realismem a realismem „Metody“? jaké nerealistické mody se ve filmu uplatňují/uplatňovaly? jaké jsou rozdíly v herectví v různých žánrech? existuje nějaký specifický herecký styl, jenž se uplatňuje ve *filmu noir* vs. westernu? máme za součást herectví považovat i požadavek zvláštních efektů v akčních scénách? lze za herectví považovat muzikálové číslo či bojový výstup v martial arts filmech? jaké rozdíly existují mezi hereckými styly v různých národních tradicích? jaké jsou rozdíly mezi hereckým stylem „charakterních herců“ a hvězd? jak se filmové herectví proměňuje v závislosti na proměnách filmových stylů? liší se herectví let sedmdesátých od herectví v letech devadesátých či padesátých?

3) otázky autorství

- kdo je zodpovědný za filmové představení? do jaké míry funguje hvězda jako autor? jsou-li filmy médiem pro hvězdy, kdo je řídí? do jaké míry ovlivňuje herecké výkony režisér? do jaké míry lze říci, že představení vytvářejí kameramani, střihači, zvukoví designéři, osvětlovači? jak důležité je obsazení? do jaké míry je filmový text pozměněn extra-kinematografickými fanouškovskými praktikami, jako je imitace, napodobování a další způsoby konzumpce?

4) historické otázky

- pohled na různé dějiny: dějiny technologií, institucí, práce, umění, světa, atd... nás přivádí k otázkám: jak historické změny proměnily filmové herectví? jak proměňující se technologie, jako např. digitální vytváření obrazů, ovlivnily filmové herectví? jak se herectví proměnilo v přechodu od živého divadla k němému filmu a od němého filmu k filmu zvukovému?

5) otázky ideologie

- ideologické účinky filmového herectví: co filmové herectví znamená? jaká je jeho hodnota? jaké hodnoty herectví a hercům připisuje? jakým způsobem filmové herectví odráží či proměňuje naše vnímání lásky a dalších mezilidských vztahů? měla by demografie filmového obsazování odrážet demografii společnosti? jak filmové zobrazování rasy, sexuality a genderu ovlivňují naše chápání osob a politiky ve skutečném světě?

Siegfried Kracauer:

Theory of Film: The Redemption of Physical Reality

- **divadelní x filmový herec:**
- liší se 1) vlastnostmi a kvalitami, kterými musejí disponovat, aby dostáli požadavkům svého média; 2) funkcemi, které musejí zastat
- **film není výlučně lidský:** filmoví herci představují surový materiál, předměty mezi jinými předměty

Stephen Heath: *Body, voice*

(1979)

- „Filmy jsou plné lidí, jaká je však tato plnost?“
- **1) agent (konatel)** = postava redukována na funkci narativní gramatiky, tato funkce však sama o sobě ještě nemusí být v textu ztělesněna
- **2) postava** = jedinec individualizovaný souborem vlastností s větší či menší funkcí konatele v narativu a rovněž tak větší či menší mírou individuální excesivnosti vzhledem k hlavní linii narativu
- **3) osoba** = jedinec, aktualizující konatele a postavu, zpravidla herec (v románu postavená zcela lingvisticky, nezosobněle); filmy rozehrávají mezi postavou a osobou velkou řadu vztahů (makeup, kostý, etc. jsou způsoby jak absorbovat tvář a tělo znakem postavy)
- **4) obraz** = filmová hvězda
- **5) figura** = cirkulace mezi agentem, postavou, osobou a obrazem, z nichž žádný není jednoduše a jedinečně s to obsáhnout a ustavit tuto cirkulaci (scény mezi Quinlanem a Tanyou, Wellesem a Dietrichovou v *Doteku Zla*)

James Naremore: 5 kategorií

- **1) rámování** = ustavuje hranici mezi aktéry a publikem, vytváří elementární divadelní událost = hranice může být více či méně jednoznačná, může vyvolávat různé druhy interakce mezi dvěma sociálními skupinami ustavuje hranici mezi aktéry/herci a publikem
- **2) soubor rétorických konvencí** = míra ostentativnosti; oslovení diváka
- **3) série výrazových technik** = týká se řízení postoje, gesta a hlasu a vedení celého těla jako indexu rodu, věku, etnické a třídní příslušnosti
- **4) logika koherence** = kontinuita a koherence postavy, výrazu, hereckého projevu apod. (postava „musí být“ věrná sama sobě, herec postavě)
- **5) mizanscéna** = kostým, maska, makeup a mnoho dalších neživotných předmětů, se kterými herec přichází do styku

Charlie Chaplin: Kid Auto Races
at Venice (1914)

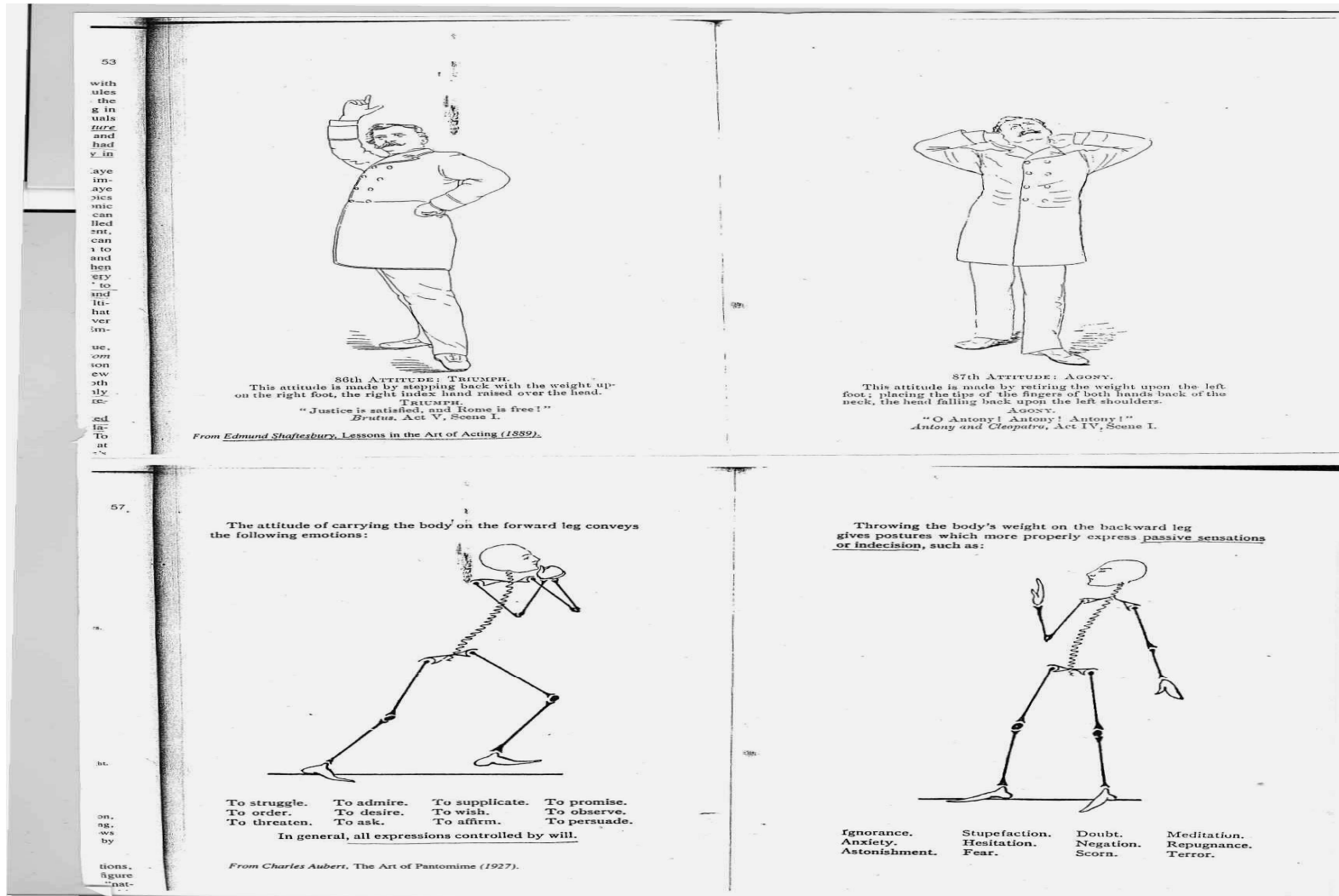
Sémiotická tradice vs. naturalismus

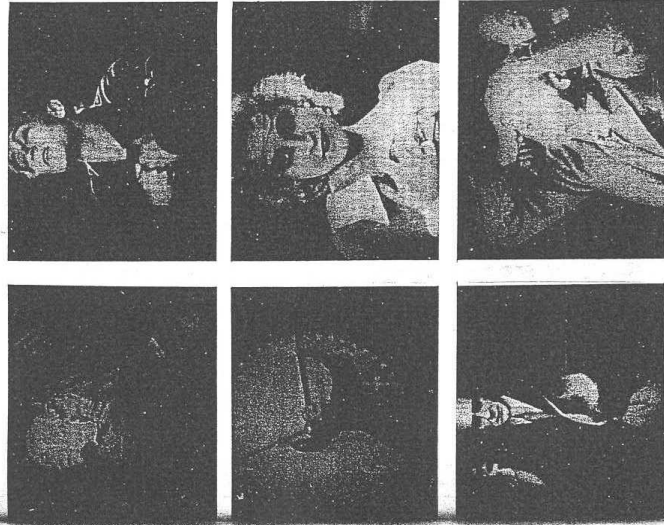
- tradice: 2 odlišné techniky tvorby výrazů:
1) herec cvičí tělo jako nástroj, učí se kinetice, slovníku pohybů = sémiotická tradice; 2) herec nechává gesta či výraz tváře „přirozeně“ vystoupit z hluboce pociťovaných emocí = naturalismus a důraz na „vnitřní“ tvorbu
- herectví v západní kultuře dlouho (tj. do druhé pol. 19. stol.) významně spjato s řečnickým uměním
- až koncem 19. stol. se v divadle začínají výrazněji projevovat tendence k psychologizaci

Sémiotická tradice

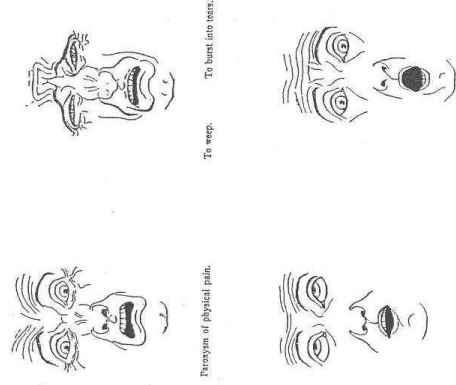
- Diderot: „herecký paradox“ - herectví jako představování = herci nepodléhají emocím, které zobrazují
- François Delsarte (1811-71) = pařížský řečník, který jako jeden z prvních se pokusil kodifikovat výrazová gesta pro herce a veřejné řečníky
- Charles Aubert = snaha klasifikovat a kodifikovat postoje těla a výrazy tváře

Z učebnice kodifikovaných hereckých póz a gest





Expressionist gesture in Metropolis.



Ecstasy. Frustration of physical pain. To weep. To burst into tears. Raptures. Fright. Terrifying sight. From Charles Aubert, *The Art of Pantomime* (1927).

Expressions where intelligence and will are inactive . . . such as hesitation, ignorance, admiration, stupefaction (sic), fear, extreme physical suffering, gaiety . . . are always characterized by extreme elevation of the eyebrows which causes horizontal lines on the forehead. They are also accompanied by relaxation of the muscles and flexion of the limbs. (7)

On the following pages I have provided a few of Aubert's illustrations, which are rather more abstract than Shakespeare's, using a skeletal figure instead of a fully-clothed, gentleman actor. He claims to be describing a "natural" language, and to some extent behavioral science might support his



Joan Fontaine in Suspicion.

we think. John DeJman comments, "No doubt the nineteenth century, in its eagerness to perfect the traditional language of pantomime, reduced it to absurdity, but that does not lessen the truth that bodily action, simplified by selection, moderately exaggerated, provides a language of expression more universally intelligible than words" (241). In fact, actors continue to practice the rhetoric of conventionalized expression; most of them simply explain their craft in a different way, exchanging new gestures for old. Recognizing this phenomenon at the turn of the century, Yeats joked that when "educated modern people" are deeply moved, "they look silently into the fireplace." Theater historian Michael Goldman makes a similar point when he writes, "The inner space that Ibsen and his successors were concerned with had to be charted by a repertory of pauses and inflection, by small details of gesture and expression. The construction of plays, the technique of the actors, the age's growing interest in psychological science and detection of all sorts, invited the audience to listen for movements beneath the characters' public performance" (102).

The result is not only a slightly different set of poses and small gestures,



James Stewart expresses anguish in two films.

acter, an-
ardized
he will
sh. On
ow and
ibility
student
Sophie's
talking
works
less,
adable
of old
like two
to range
pressed
of held in
and deal of
means of
ological
passion,
al symp-
their bod-
mytical
er partly
head was
Aders-
fluence to
hate and
ily. De-
but only
face and
in and not
and's studies
ography,
source for
is very
inadequate

Stanislavský a MCHAT

- 1898 - Stanislavský a Dančenko zakládají MCHAT (Moskevské umělecké divadlo) s cílem obnovit divadlo jako umělecký ústav = idea divadla jako chrámu (proti diletantismu a komerci ruského divadla 19. stol.)
- nejen herectví představování, ale herectví prožívání: cílem je dát roli nejen vnější životnost, ale především ji obdařit vnitřním životem
- „veřejná samota“ herce (představa 4. stěny) a technika afektivní paměti
- aby svět na jevišti herce uchvátil a zaujal, musí v něj uvěřit jako věříme reálnému světu; nejde o identitu života a divadla, ale o schopnost pobývat s přirozenou vírou ve více světech s různou ontologií = předpokladem je tu to, že každý svět budeme považovat za pravdivý a samozřejmý = víra v existenci jevištní skutečnosti je vždy základem přirozeného jednání
- Stanislavského metoda „kdyby“ = sugestivní fantazie herce, která mu umožňuje přeskok do ontologického stavu existující a fyzického jednání

Lee Strasberg a Actors' Studio

- v r. 1947 zakládá Elia Kazan, Cheryl Crawfordová a Robert Lewis v New Yorku Actors' Studio; Strasberg se stává vůdčí osobností a začíná vyučovat vlastní verzi Stanislavského systému, tzv. „Metoda“
- úkolem Metody = odblokování překážek = osobních i získaných návyků při hraní rolí – a hledání cest k vlastnímu emocionálnímu a spontánnímu výrazu
- minimalizace rozdílu mezi hercem a člověkem, mezi chováním v životě a na jevišti
- důraz na individualismus, introvertnost a kultu „já“, příznačný pro Ameriku 50. let
- souvisí s nástupem nové generace především mužských hvězd (Marlon Brando, James Dean, Montgomery Clift) a prosazením nového obrazu maskulinity = nový typ tzv. „rebel hero“, revoltujícího proti otcovským autoritám a hledajícího nové prostředky výrazu