

Univerzita Palackého v Olomouci

Filozofická fakulta

Bakalářská práce

Herectví Greta Garbo a příchod zvuku

Lenka Koňářiková

Katedra divadelních a filmových studií

Vedoucí práce: Mgr. Milan Hain, Ph.D.

Studijní program: Teorie a dějiny dramatických umění

Olomouc 2015

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci na téma Herectví Grety Garbo a příchod zvuku vypracovala samostatně za použití v práci uvedených pramenů a literatury. Dále prohlašuji, že tato bakalářská práce nebyla využita k získání jiného nebo stejného titulu.

Datum

.....

podpis

PODĚKOVÁNÍ

Na tomto místě bych chtěla poděkovat Mgr. Milanu Hainovi, Ph.D. za jeho cenné rady, shovívavost a trpělivost. Poděkování také patří mé rodině za podporu a optimismus.

OBSAH

ÚVOD

1. TEORETICKÁ ČÁST

1. 1. Téma, zhodnocení literatury a metodologické postupy

1. 2. Filmové herectví

1. 3. Greta Garbo

2. APLIKAČNÍ ČÁST

2. 1. FILM *Tělo a ďábel*

2. 1. 1. Tělesnost a pohyby

2. 1. 2. Spojitost s ostatními postavami a objekty

2. 2. FILM *Polibek*

2. 2. 1. Tělesnost a pohyby

2. 2. 2. Spojitost s ostatními postavami a objekty

2. 3. FILM *Anna Christie*

2. 3. 1. Tělesnost a pohyby

2. 3. 2. Hlas a zvukové efekty

2. 3. 3. Spojitost s ostatními postavami a objekty

2. 4. FILM *Královna Kristýna*

2. 4. 1. Tělesnost a pohyby

2. 4. 2. Hlas a zvukové efekty

2. 4. 3. Spojitost s ostatními postavami a objekty

3. ZÁVĚR

4. PRAMENY A LITERATURA

5. OBRAZOVÁ PŘÍLOHA

5. 1. FILM *Tělo a ďábel*

5. 2. FILM *Polibek*

5. 3. FILM *Anna Christie*

5. 4. FILM *Královna Kristýna*

ÚVOD

Předmětem předkládané práce je analýza hereckého projevu americké herečky švédského původu Greta Garbo, jež se stala jedním ze symbolů Hollywoodu 30. let. Téma bylo vybráno z důvodu zájmu o problematiku filmového průmyslu na pozadí nových technologických postupů, především příchodu zvuku.

Herectví je jednou ze základních složek každého filmového díla. Po představení zvukové technologie byla spousta herců nucena opustit filmový průmysl. Jedním z častých důvodů byl nedostatek hlasové vybavenosti. To ovšem nebyl případ Greta Garbo. Díky svému cizokrajnému půvabu a medově zabarvenému altu byla publikem vřele přijata i po představení zvukového filmu. Nicméně se změnou éry bylo nutné některé aspekty hereckého rejstříku vypustit a jiné nabýt.

Rozbor hereckého výkonu v němém filmu je sestaven především z tělesných pohybů a mimiky tváře, jež vyjadřuje všechny prožitky postavy. Příchod zvuku znamenal rozpad těchto aspektů filmového herectví, do nichž se „nabourala“ zvuková složka a roztříštila herecký projev na tělesnost a dialogy.

Práce je sestavená ze dvou částí. První část je teoretická a přibližuje pojem filmové herectví, společně se stručným nástinem kariéry Greta Garbo. Druhá, analytická část se zabývá jednotlivými aspekty herectví a jejich proměnami, jež jsou aplikovány na vybrané filmy. Jmenovitě se jedná o snímky *Tělo a ďábel* (Flesh and the devil, 1926), *Polibek* (The Kiss, 1929), *Anna Christie* (1930) a *Královna Kristýna* (Queen Christina, 1933), na nichž je viditelný vývoj v oblasti herecké techniky.

Vzhledem k absenci tuzemské literatury analýza vychází s přístupem Jamese Naremore a Andrewa Klevana, jež se ve svých knihách zabývají problematikou filmového herectví. Tato oblast není v České republice (a dovolím si říct, že částečně ani v zahraničí), podrobně probádaná. Důvodem je zájem o život hereckých osobností a jejich spojitost s filmy, ale ne o jejich detailní rozbor postav, které svým vlastním tělem vytváří. Jak píše Helena Bendová ve svém článku zveřejněném v časopisu Cinepur: „Navzdory důležitosti herců pro divácký zážitek i celý filmový průmysl, jenž je do značné míry přiživován kultem hereckých hvězd, filmové herectví náleží kupodivu k těm prozatím nepřiliš důkladně prozkoumaným oblastem kinematografie. O hercích se totiž píše nejvíc – a zároveň nejméně. Na rovině populárního či přímo bulvárního psaní jsou herci tím, co přitahuje nejvíce

pozornosti, v knihkupectvích nalezneme mnoho hereckých biografí, novináři se zajímají při psaní o filmu obzvláště o herce, o jejich motivy k přijetí role, prožitky při natáčení, o to, jak se jejich osobní život prolíná s jejich rolemi. Zároveň ale jen zcela výjimečně narazíme na snahu o argumentovaný rozbor hereckého výkonu přesahující prosté dojmy o tom, nakolik někdo působil či nepůsobil na plátně věrohodně a charismaticky. Seriózní psaní o filmu – jak akademické, tak na rovině kritiky – přenechalo herectví v „rukách nepřítele... Obtížnost analyzování herectví je dále dána tím, že herce nejde snadno oddělit od zbytku filmu, od efektů osvětlení, režie, střihu – leckdy je těžké říct, kde začíná a končí hercova práce a tělo (film může ostatně stvořit iluzi jednoho herce/jedné postavy z několika lidí pomocí střihu, postsynchronů atd.). A další potíž: jak vůbec slovy zachytit všechno to, co se na herectví vzpírá řeči: rytmus pohybu, konkrétní rozechvění hlasu, ten jedinečný a tak mnohoznačný výraz očí v dané chvíli? Abychom mohli zkoumat herectví v rámci textů, je zapotřebí naučit se převádět vizuální do verbálního, naučit se psát nejen o ději, slovech, která herci vyslovují, významech daného filmu (to vše se převádí na text ještě poměrně snadno), ale také o pohybech a gestech, jejich estetických kvalitách, figurální intenzitě.¹ Ačkoliv je tedy inspirace z hlediska filmových tvůrců, čemuž nasvědčuje zájem o filmové zpracování této problematiky, z nichž nejznámější je *The Artist* (Michel Hazanavicius, 2011) a *Zpívání v dešti* (Singin' in the Rain, 1952), teoretické bádání je stále poměrně absentováno.

Závěrem úvodu práce bych chtěla zmínit, jakým způsobem v textu postupuji se jmény a českými překlady. V celé práci používám nepřechýlené příjmení herečky, tedy Garbo. Překlady anglických textů jsou uvedeny v poznámce pod čarou. Pokud není uvedeno jinak, jedná se můj vlastní překlad.

¹ BENDOVÁ, Helena. *Neostré hranice filmového herectví / Obecné vymezení a jejich meze*[online]. Cinepur. [citováno 7. 4. 2015]. Dostupné z WWW: <<http://cinepur.cz/article.php?article=1480>>

1. TEORETICKÁ ČÁST

1. 1. TÉMA, ZHODNOCENÍ LITERATURY A METODOLOGICKÉ POSTUPY

Cílem práce je analýza herectví Grety Garbo v závislosti na příchodu přelomové technologie, a sice zvukového filmu. K dosažení tohoto cíle primárně využiji přístupy Jamese Naremore, které doplní charakteristika herectví Andrewa Klevana a konceptu hvězd Richarda Dyera.

Práce bude strukturována do dvou částí. První bude věnována teoretické stránce. Nejdříve nastolím metodologická východiska, která poslouží k definici metody, s jakou přistoupím k vlastní analýze jednotlivých hereckých výkonů. Druhá část bude vytvořena aplikačním směrem. Za cíl si v této části stanovuji důkladnou analýzu hereckých výkonů předvedených ve čtyřech filmech, které jsem si po důkladné úvaze rozhodla zvolit. Jsou to dva snímky z němé éry a dva z éry zvukové. Jmenovitě se jedná o *Tělo a ďábel* (1926), *Polibek* (1929), *Anna Christie* (1930, 1931) a *Královna Kristýna* (1933), které budou řazeny vždy chronologicky dle roku vzniku. Právě ony nejvíce demonstují společná gesta a vystupování řešené v aplikační části. Časová mezera mezi těmito filmy je vždy dva až tři roky a je na nich znatelný vývoj hereckého pojetí Grety Garbo. Ve filmu *Tělo a ďábel* je typický herecký projev němého filmu s expresivními gesty a mimikou, pohyby těla a silným líčením. *Polibek* zřetelně demonstruje přechod na novou technologii, kdy se tvůrci začali postupně přizpůsobovat potřebám, které zvukový film vyžadoval. Gesta jsou umírněnější, mimika se oprostila od spolupráce s dalšími částmi těla a oči nejsou hlavním hybatelem hereckého výkonu. Snímek *Anna Christie* je první zvukový film Grety Garbo, který do jejího výrazového rejstříku přináší spoustu nového. Je to především hlas, ale lze odpozorovat i výraznou změnu v práci s tělem, které už není primárním vyjadřovacím prostředkem. Jako jedna z mála zahraničních hereček dokázala Garbo udržet svou popularitu i po skončení němé éry. Důvodem byla nejen její krása, ale především barva a výška hlasu, který přidával na jejím cizokrajném půvabu. Zastřený alt diváky šokoval a obavy producentů o propadu filmu opadly.² Herečka na sebe upoutala pozornost a její kariéra již nebyla jen o

²Csengeryová, Judit. *Greta Garbo*, 1. vyd. Bratislava: Smena. 1991. s. 96. ISBN 80-221-0192-3.

fotogeničnosti a vzhledu. Snímek *Královna Kristýna* je snímek zvukové éry, ale stále se zde objevují prvky, od kterých se herečka nedokázala distancovat. Jedná se o práci rukou v emoční návaznosti, kdy při rozrušení s nimi pracuje podobně jako ve filmu *Polibek*.

Vzhledem k absenci tuzemské literatury věnující se filmovému herectví jsem se soustředila na anglicky psanou literaturu, zahrnující i monografie a recenze věnující se filmovému herectví.

James Naremore se ve své knize *Acting in the Cinema*³ pokouší herectví analyzovat z pohledu diváka, a to ve dvou bodech. Jako něco zřejmého, zřetelného a jako něco poměrně neviditelného. Myšlenkou je, že filmový herec nemůže existovat bez dalších řemesel, které ho obklopují a vytváří. Má tím na mysli např. scénografa, maskéry a v období klasického Hollywoodu především studio samotné.

Autor zorganizoval svůj text do tří částí. První část s názvem „Performance in the Age of Mechanical Reproduction“ je teoretická a Naremore ji dělí na podkapitoly, které pojmenovává podle pěti kódů (five codes of performance): hraniční kód, rétorický kód, expresivní kód, harmonický kód a antropomorfský kód. První chápe jako proces, ve kterém se ustavuje hranice mezi herci a publikem u jakékoliv události. Rétorickým kódem myslí ostenzi herců, jejich pozici mezi „hracím“ prostorem a způsob oslovení publika. Expresivní kód popisuje jako techniku zahrnující držení těla, gesta, hlas. Tělo samotné chápe jako znak genderu, etnicity a sociální třídy. Harmonickým kódem myslí soudržnost, umožňující, aby si herci připadali více či méně v pohybu se změnami příběhu a v charakteru. A nakonec do antropomorfského kódu zahrnuje mizanscénu, která společně s oblečením a make-upem tvaruje herecký výkon a různé neživé objekty, se kterými herec přijde do styku. Zároveň se na základě těchto formálních poznatků pokouší zmapovat historii, technologii a politiku filmového průmyslu.

Druhá část pojmenovaná „Star Performances“ prozkoumává techniky sedmi herců ve vybraných filmech, kde každý je jedinečným charakterem známým pro nějakou zvláštnost, která je ve filmu zahrnuta. Ilustruje zde druhy hereckého stylu a samostatnou hereckou personu sahající od „němých filmů Griffitha a Chaplina až po Stanislavského Metodu.“⁴

³ NAREMORE, James. *Acting in the cinema*. 1. vyd. Berkeley: University of California Press, 1988. 307 s. ISBN 0-520-06228-0.

⁴ Tamtéž, s. 4 – 5.

Třetí část má název „Film as a Performance Text“ a popisuje práci kolektivu herců ve dvou filmech, které zahrnují varianty castingových technik, rétorických strategií a hereckého stylu. Zároveň se zde pokouší zanalyzovat, co se skrývá pod pojmem teatralita.

James Naremore se viditelně inspiruje teoretiky 19. a první poloviny 20. století, z nichž sám jmenuje např. Konstantina Sergejeviče Stanislavského či Bertolta Brechta. Tito teoretikové nepochybně inspirovali mnohé v oblasti divadelní teorie a tím pádem i herectví. Nutno ale podotknout, že tato práce se zaměřuje na herectví filmové, čili se od nich oprostím a budu svůj výzkum vést pouze filmovým směrem s literaturou zaměřující se na film.

Andrew Klevan ve své knize *Film Performance: From Achievement to Appreciation*⁵ zkoumá herce jako hvězdy (stars) a vyhodnocuje jejich význam a funkci v kontextu fanouškovství, ekonomiky, technologie, studiové strategie a publicity. Pro výzkum herectví na něj viditelně měly vliv Vaudevilly nebo Music Hally, Stanislavskij a jeho Metoda. S herectvím zachází jako s vnitřním elementem stylu v syntéze s ostatními aspekty filmu a zkoumá dosažení vzájemného porozumění, ztotožnění.

Každá ze tří hlavních kapitol je věnovaná odlišným aspektům této syntézy a sice: pozici a perspektivě, místu, ději. Prvním Klevan myslí vztah herce ke kameře a jejich pozice mezi záběry, místem vztah herce a lokace včetně dekorace, nábytku a dalších objektů a děj jako vztah herce k narativnímu vývoji. Každá kapitola odpovídá volně žánrům – komedii, melodramatu a thrilleru – které jsou „schopny souvislosti mezi těmito syntézami.“⁶ Kniha se soustředí na filmy z tzv. zlatého věku Hollywoodu, protože jsou podle autora „schopny důsledně a nenáročně dosáhnout ztotožnění mezi hercem a prostředím.“⁷

Současně se budu opírat o dva životopisy. Starší od Barryho Parise má jednoduchý název *Garbo*⁸ a je psán chronologicky od data hereččina narození r. 1905 až po její úmrtí r. 1990. Novější monografie Davida Breta s názvem *Greta Garbo Divine*

⁵KLEVAN, Andrew. *Film Performance: From Achievement to Appreciation*, Wallflower Press, 2005. 144 s. ISBN 978-1904764243.

⁶KLEVAN, Andrew. *Film Performance: From Achievement to Appreciation*, Wallflower Press, 2005. s. nestr. ISBN 978-1904764243.

⁷Tamtéž

⁸PARIS, Barry. *Garbo*. 1. vyd. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2002. 654 s. ISBN 978-0-8166-4182-6.

*Star*⁹ je řazena do patnácti částí, kde se autor v každé věnuje určitému přelomovému období jejího života.

Vzhledem ke zvolenému tématu budu postupovat empirickou a komparativní metodou. První ze zvolených mi dovolí prozkoumat herecké motivy a styly, které herečka svým vlastním výkonem vytváří. Díky této metodě plynule přejdu ke komparaci, kde budu moci odpozorovat rozdíly mezi dvěma filmovými érami a porovnávat získané poznatky v závislosti na jednotlivých filmech.

Podobně jako James Naremore jsem si vymezila tři aspekty filmového herectví, které budu zkoumat na klíčových scénách filmů. Jedná se o tělesnost a pohyby, hlas a zvukové efekty a nakonec spojitost s ostatními postavami a objekty. Prvním myslím viditelnost herce mezi ostatními filmovými složkami, pohyby, výrazy tváře, gesta, pózy, držení těla a použití rekvizit. Do druhého zařazuji slyšitelné vyjadřování těla, zvuky vytvářené prsty, ústy, hrdlem, chodidly, dále srozumitelnost řeči, zda je precizní nebo zmatená, typ řeči jako jazyk, dialekt, akcent a kvalitu řeči, čímž je myšlena hlasitost, výška, tempo, intonace, důraz a tón. Do třetího zahrnuji prostor mezi charakterem a použitými rekvizitami, interakce s nimi, reakce na další herce

ve scéně a jak herec prezentuje svůj vztah s danou osobou.

Nejprve je třeba nastolit, co vlastně pojem filmové herectví znamená a čím se vymezuje. Následně rozdělím jednotlivé aspekty filmového herectví a aplikuji je na jednotlivé filmy.

1. 1. FILMOVÉ HERECTVÍ

Odpověď na otázku, co je herectví, není úplně jasná. Jediné co víme je, že tvoří jednu z nejpodstatnějších složek filmového díla, bez které hraný film v podstatě nemůže existovat. Výkon herce je součástí mizanscény a přichází do kooperace s dalšími filmovými prostředky – střihem, pozicí kamery, kompozicí. Podstatnou roli hrají kostýmy, které vyjadřují sociální status protagonisty a líčení, které má symbolicko – estetický význam a vystihuje rysy postavy. Sovětská montážní škola pro tento smysl vytvořila svůj vlastní termín typáž (typage), „*kdy hercův vzhled*

⁹ BRET, David. *Greta Garbo Divine Star*. 1. vyd. London: The Robson Press, 2012. 404 s. ISBN 978-1-84954-251-7.

*odpovídá představě o určité sociální skupině, často ekonomické třídě.*¹⁰ Herci se v průběhu času proměňují a v každém období je důraz kladen na něco jiného.

V němém filmu to byla exprese a řeč tedy vyžadovala speciální techniku. Herci museli navrhnout běžnou konverzaci a nejlepší způsob jak toho dosáhnout bylo mluvit příležitostně, vytvářet jemně přehnanou ostenzi k lehce expresivnímu pohybu očí, obličjeje a rukou. Herci museli slova povznést ze svých gest, nikdy nezapomínajíce, že význam se nachází v jejich očích a špičkách prstů.

V 19. století se herci učili balanci a pohyb tanečníků, aby byli schopni ztvárnit půvab a jemnost, flexibilitu a sentimentální lyrismus vztahující se k baletu. Ve 20. století získala úspěch pantomima, která má mnohem širší koncept demonstrující celý přístup k mechanismu gest. Scéna se tedy může zaměřit buď na hercův výraz tváře, nebo na jeho pantomimická gesta.¹¹ Nejexpresivnějšími částmi tváře jsou oči, gesta

a obočí. Všechny dokáží naznačit, jak postava reaguje na určitou situaci...jakékoliv informace o fabuli jsou vyjádřeny směrem pohledu postavy, mrknutím či přivřením očí a tvarem obočí, které může zvýraznit líčení. Obočím je možné zdůraznit emoční stabilitu charakteru.¹² Prodloužené obočí zvětšuje tvář, kratší naopak zmenšuje. Pomocí těchto proměň lze dále odůvodnit základní výrazy tváře, štěstí, strach a hněv. K radostnému výrazu dopomáhá lehce stoupající obočí, mírně klesající vyjadřuje smutek a rovné husté obočí představuje drsný vážný pohled. Líčení očí je aktivně užíváno již od počátku kinematografie. Do extrémních výšin jej vynesl německý expresionismus, kdy se stalo základním systémem vyjádření emocí, a mimika byla upozaděna.

Filmový herec se oproti divadelnímu zásadně liší. Musí být schopen přizpůsobit se všem velikostem záběrů. Jestliže je herec příliš vzdálen od kamery, je nucen zřetelně gestikulovat nebo se pohybovat takovým způsobem, aby byl jeho výkon patrný. Oproti tomu pokud je kamera vzdálena jen několik centimetrů, divák zřetelně vidí i ucuknutí koutku úst nebo výskyt vrásky při úsměvu.¹³

¹⁰NAREMORE, James. *Acting in the cinema*. 1. vyd. Berkeley: University of California Press, 1988. s. 25. ISBN 0-520-06228-0.

¹¹BORDWELL, David, THOMPSON, Kristin. *Umění filmu. Úvod do studia formy a stylu*. 1. vyd. Praha: Akademie múzických umění, 2011. s. 190. ISBN 978-80-7331-217-6.

¹²Tamtéž, s. 184

¹³BORDWELL, David, THOMPSON, Kristin. *Umění filmu. Úvod do studia formy a stylu*. 1. vyd. Praha: Akademie múzických umění, 2011. s. 190. ISBN 978-80-7331-217-6.

Divadelní herectví poskytlo filmu rejstřík pozic, které dokázaly vyjádřit stav myslí. Proto způsob chůze, stání, či sezení prozradí mnoho o osobnosti a jejich postojích. Ruce naopak přitahují naši pozornost a evokují myšlenky a pocity postav.¹⁴ V němém filmu tedy herec přispívá pouze vizuálně.

Když byl představen zvuk, gesta se stala více doplňkem. Střih a umístění kamery rozříštilo hercovo tělo doplněné o zvukové efekty. Ironicky je třeba poznamenat, že když „talkies“ chtěly zdůraznit herecké dovednosti, vytvořily strategické návraty k melodramatickému tichu, kdy buď herci hráli němou postavu, nebo byli něčím zaměstnáni. Jean-Luc Godard a Jean-Pierre Gorin na téma příchodu zvuku poznamenali: „každý představitel němého filmu měl svou vlastní expresi. Když film začal mluvit, každý herec říkal jednu a tu samou věc.“¹⁵ Vojtěch Dudek ve své bakalářské práci zmiňuje, že: Gesta a mimika Klíčovými prostředky herecké práce jsou gesta a mimika. Skrze ně je do značné míry vytvářen obraz vnitřního života dané postavy. Gesta a výraz tváře jsou sice něčím každodenním, ale i ony podléhají dobovým konvencím, jak v rámci celé kultury, tak v rámci uměleckých stylů. Některé žánry přímo vytvářejí speciální repertoár gest – například přestřelky ve westernech či taneční čísla v muzikálech. Herec musí ve filmu zredukovat a eliminovat prvky, na které je zvyklý z jeviště, jako například odvrtný pohyb. Před kamerou se musí jednat civilně, málo, ale nelze nedělat nic. I když zdánlivě herec v jednání nekoná, jeho mozek musí jet na plné obrátky. Heslo herectví před kamerou je – méně je více! Během filmování se od herce očekává přinášení pravdivého gesta. Pro kameru musí toto gesto být jako laser – malé, lehké a extrémně účinné. Film do jisté míry stojí na detailech. Detail je pro herce nejnáročnější druh záběru. Odhalí každou nejistotu, zaváhání, výpadek z koncentrace a podobně. Kameru nelze ošálit. Když má být herec zadýchaný z běhu, tak běží a zadýchá se. Silný účinek může mít i záměrné odpírání gest a výrazu, když například v rozhodující chvíli děje vidíme jen záda hlavního hrdiny. Anebo situace, kdy je mimika a gestikulace hrdiny velmi nejasná, nečitelná.¹⁶

¹⁴BORDWELL, David, THOMPSON, Kristin. *Umění filmu. Úvod do studia formy a stylu*. 1. vyd. Praha: Akademie múzických umění, 2011. s. 186. ISBN 978-80-7331-217-6.

¹⁵Citováno v NAREMORE, James. *Acting in the cinema*. 1. vyd. Berkeley: University of California Press, 1988. s. 48. ISBN 0-520-06228-0.

¹⁶DUDEK, Vojtěch. *Herec ve filmu*. Bakalářská práce, Fakulta multimediálních komunikací. Zlín: Univerzita Tomáše Bati, 2011.

Helena Bendová rozlišuje herectví podle Stanislavského a Brechta na realistické a stylizované. Ve svém článku zmiňuje, že realistické herectví je vždy stylizované, pečlivě vytvořené na základě práce s určitými prvky hlasu, vzhledu atd., i když může působit na první pohled jako pouhé přirozené, „realistické“ bytí herců před kamerou. Souvisí to s tím, že různí autoři dosahují realismu na různých rovinách díla, různými způsoby.¹⁷

Se vstupem do nové filmové éry studia najala tzv. voice coaches, tedy hlasové instruktory, kteří se snažili učit středoatlantický akcent, správnou výslovnost, dikci a frázování pro představitele hlavních rolí. Nicméně hvězdy vaudevillu ve filmu začali rychle prosperovat a vytvořili určité typy etnické řeči, které se staly romanticky atraktivními.

1. 2. GRETA GARBO

Greta Garbo se narodila 18. 9. 1905 v dělnické rodině ve Stockholmu. Svou kariéru započala v reklamních snímcích a v roce 1923 získala drobnou roli v krátkometrážním filmu *Tulák Petr* (Luffar Petter, 1923). Poprvé na sebe upozornila v psychologickém dramatu Mauritze Stillera *Gösta Berling* (Gösta Berlings saga, 1924), kde na sebe strhla pozornost. O necelé dva roky později ji režisér Georg Wilhelm Pabst obsadil do svého filmu *Ulička, kde není radosti* (Die Freudlose Gasse, 1925), kde je její herecký projev byl zaplněn teatrálními gesty a křečovitou mimikou.

V červenci roku 1925 odjela na pozvání produkční společnosti MGM se svým objevitelem Mauritzem Stillerem do Hollywoodu, kde podepsala smlouvu na patnáct let. Do Ameriky ovšem nepřijela Garbo, jak ji známe ze stříbrného plátna. Naopak dorazila mladá dívka chlapecké postavy s dvojitou bradou, kudrnatými vlasy

a mírným předkusem. Měla „široká ramena připomínající oštěpaře, klátivou chůzi s velkými kroky boxera střední váhy blížící se k soupeři a shrbená záda.“¹⁸ Pravou nohu natáčela jemně do boku, což mělo za následek unikátní chůzi. Nicméně její

¹⁷ BENDO VÁ, Helena. *Neostré hranice filmového herectví / Obecné vymezení a jejich meze*[online]. Cinepur. [citováno 7. 4. 2015]. Dostupné z WWW: <<http://cinepur.cz/article.php?article=1480>>

¹⁸ PARIS, Barry. *Garbo*. 1. vyd. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2002. s. 227. ISBN 978-0-8166-4182-6.

schopnost svádění byla tak silná, že evokovala v divákovi dojem pozorování nejdokonalejší bytosti.¹⁹

Byla nesmírně fotogenická a po zásahu MGM se stala symbolem krásy tehdejší doby. Většina jejích postav jsou role tropických a vnitřně osamělých žen, které bojují s nepřízní osudu. Výrazně užívala mimické prostředky doplněné podmanivým a truchlivým výrazem. V němých filmech často využívala své ruce, kterými společně s očima dokázala vyjádřit všechny myšlenky a pocity postav. Kouzlo a magičnost jiskřila především z jejích lehce pokleslých očí vyzařujících tragičnost.

Prvním americkým snímkem byla *Moderní Carmen (1926)* Monte Bella, kde fascinovala svou ledovou krásou, jež přispěla k nabídkám stereotypních rolí nedostupné a tajemné ženy s pohnutým osudem. Příchod zvukového filmu měl pro některé zaměstnance filmového průmyslu katastrofický dopad. Spousta herců, skladatelů a režisérů přišla o práci. To ovšem nebyl případ Greta Garbo. Jejím prvním zvukovým filmem se stal snímek *Anna Christie (1930)* podle divadelní hry Eugena O'Neill, který byl natočen ve dvou jazykových verzích (německé a anglické), v nichž ztvárnila hlavní roli. Tímto filmem bez jakékoliv újmy ve své hvězdné kariéře vstoupila do období zvukové éry, kde se držela na vrcholu až do roku 1941, kdy se rozhodla předčasně opustit filmový průmysl. Zemřela 15. 4. 1990 v New Yorku.

¹⁹PARIS, Barry. *Garbo*. 1. vyd. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2002. s. 228. ISBN 978-0-8166-4182-6.

2. APLIKAČNÍ ČÁST

2. 1. TĚLO A ĎÁBEL

„...when the devil cannot reach us through the spirit...he creates woman beautiful enough to reach us through the flesh.“²⁰

Film *Tělo a ďábel* je v pořadí druhým americkým snímkem Grety Garbo. Zdaleka ještě nebyla hereckou osobností a diváci nebyli obeznámeni s jejím projevem a vyjadřováním. Tuto mezeru v popularitě režisér zužitkoval ve svém filmu a společně s ní vytvořil tajemnou ženu, již diváci toužili vidat na plátnech.

Snímek vypráví o dvou vojácích Leovi a Ulrichovi, jejichž přátelství trvá již od dětství. Idylický vztah ovšem trvá do té doby, než Leo spatří půvabnou Felicitas, jenž ho uhrane svou krásou. Nicméně žena je vdaná za staršího muže, který dva milence přistihne při polibku. Oba muži projeví svou hrdost návrhem souboje, který skončí ve prospěch mladého Lea. Souboj má ovšem své následky, což je především vyhoštění mladíka ze země na pět let. Díky císařově intervenci dostane Leo možnost se vrátit do své domoviny dříve, po třech letech. Tam ho ale čeká nepříjemné překvapení v podobě Ulrichovy manželky, již je právě Felicitas, která podlehla jeho finanční náklonnosti. Leo udělá zásadní rozhodnutí již nikdy více ženu nespátřit, což má ale za následek Ulrichovo psychické zhroucení. Aby Ulrich netrpěl, Felicitas žádá Lea, aby se vrátil do jeho života nehledě na ni. Tato dohoda funguje do té doby, než Felicitas získá potřebu ho svádět. Nakonec se jí to podaří a dovede Lea k souhlasu s ní utéct. Ovšem náramek, který vzápětí dostane od Ulricha překoná chtíč útěku a navrhne Leovi vztah, jež by před Ulrichem skrývali. To ovšem Leova hrdost nedovolí a z pocitu lásky se stane pocit nechuti. Začne ji škrtit. „Zvuky“ přivedou do pokoje Ulricha se zbraní, který za tento čin vyzve Lea na souboj. Felicitas je vůči tomuto rozhodnutí naprosto patetická. V den souboje vtrhne k ní do ložnice Ulrichova sestry Hertha, jež přemlouvá Felicitas k ukončení souboje. Felicitas díky mladé Herthě nakonec procitne a chystá se zabránit tragické situaci. Prolomí se pod ní ale led a k místu souboje již nedojde. Ulrich ovšem prozře a začne celou situaci vidět tak, jak skutečně byla, že vše byla vina Felicitas. Přátelé se usmíří a v budoucnosti jejich idylického přátelství jim již nic a nikdo nebrání.

²⁰ „Když nás ďábel nemůže získat skrz našeho ducha, stvoří krásnou ženu, aby nás získala svým vlastním tělem.“

2. 1. 1. TĚLESNOST A POHYBY

Greta Garbo ztvárnila postavu Felicitas dvěma odlišnými způsoby, které jsou patrné v celém průběhu filmu. Na jednu stranu ji pojala jako svůdnici, které nezáleží na následcích, vyvolaných jejím chováním. Na stranu druhou se jedná o zkušenou ženu, plnou výčitek a nenávisti vůči sobě samotné.

Svůdnost prezentuje svými očima a povadlymi víčky sršícími sex-appealem, což doplňují pootevřená ústa a letmý decentně škodolibý úsměv. Je to pohled plný erotismu a sebevědomí, který doplňuje práce s rekvizitami a hlavou.

Ve snímku *Tělo a ďábel* jsou hlavním hybatelem jejího hereckého projevu oči a ruce. Oči, jimiž dokázala ztvárňovat pocity, a snímání v detailu bylo jen podtržením neuvěřitelné schopnosti prezentace jedinou částí těla. Magnetismu jejího pohledu využil režisér Clarence Brown již v jedné z prvních scén, kdy Garbo ztvárňuje s Johnem Gilbertem první milostnou scénu nejen ve filmu *Tělo a ďábel*, ale i v celé jejich společné kariéře, jejíž budoucnost je částečně založena právě na tomto snímku.

Oba partneři jsou osvětlení jen letmo v americkém plánu, který divákovi dovolí si povšimnout postavení těla obou protagonistů. (Obr.1) Ačkoliv postava Felicitas vyzařuje sebevědomí, držení těla Greta Garbo je handicapem. Shrbená záda s vystouplými lopatkami a kostnatými klíčními kostmi nepůsobí půvabně, ale díky jemnému osvětlení scény je tento nedostatek oproti jiným záběrům nepatrný. Po střihu je snímána v detailu se světlem, které zdůrazňuje její rysy, ale hlavní části obličeje jako jsou oči a rty jsou upozaděny. (Obr. 2) Následně se vracíme do amerického plánu, kdy nastává změna v póze a to sebevědomým opřením paže za Leovy zády, čímž Garbo představuje Felicitinu odhodlanost bez jakékoliv známky nervozity. (Obr. 3) Následný detail osvětluje polovinu její tváře a divák je již schopen rozeznat nepatrné přivření víček jako znak svůdnosti. (Obr. 4) Hned nato si pohrává s cigaretou v ústech a s elektrizujícím napětím ji vkládá Leovi do úst. (Obr. 5, 6) Leo rozsvítí zápalku a poprvé jsou v podsvícení jasně viditelná její pootevřená ústa a oční kontakt mezi partnery. (Obr. 7) Jejich polibek je pro kouzlo okamžiku opět zachycen ve stínu. (Obr. 8) Magičnost celé scény je převážně založena na výrazu tváře Greta Garbo.

Tato společná scéna v souvislosti se scénou dále analyzovanou ovlivňuje jak celý film, tak rejstřík pozic (ať už tělesných či emocionálních), které svým tělem herečka vytváří. Zrodila v sobě svůdnici, která má za následek její celkové typové zařazení

v americkém filmovém průmyslu.

Její výrazový rejstřík samozřejmě zahrnuje více typů žen, jež jsou ve schizofrenické postavě Felicitas také zakomponované. Za zmínku stojí například následující scéna u Felicitas v ložnici, kde pozorujeme částečnou ledabylost vůči ostatním postavám. Když dorazí její manžel a uvidí ji s Leem, Felicitas se nejdříve nezaujatě posadí, jakoby se v této situaci nenacházela poprvé. (Obr. 9) Po setkání mužů tváří v tvář, je uvězněna mezi dvěma bytostmi, které ji milují a její posazení skrývá dominanci a implikuje výčitky. (Obr. 10) Zde je nutno zmínit změnu v charakteru, kdy se žena vamp mění na ženu plnou nervozity, nejistou svým osudem.

K vyvrcholení negativních pocitů diváka vůči postavě Felicitas dochází ve scéně pití krve Kristovy. Nejen že se jedná o kontrast Boha a ďábla. Především zobrazení, ať už kamerové či herecké vyjadřuje gradující proměny ženy v lítosti v ženu, jejíž zájem o pocity druhých je nulový. V nadhledu pozorujeme v prvním plánu sochu Panny Marie, v druhém pastora a až ve třetím Felicitas, klečící mezi dvěma muži přímo naproti svaté soše. (Obr. 11) Mezitím kamera zabírá okno, jehož rámem prostupují sluneční paprsky mířící přímo na její osobu. Nejenže je pro pastora nevídanou osobou, jak svými výrazy a prezentací sám demonstruje, ale především kompromituje všechny jeho zvyky. Naprosto ignoruje jeho kázání, a když pastor dává každému pít z kalichu, vždy jej otočí, aby se další člověk mohl napít z čisté strany. Nejenže si ho Felicitas sama vezme do rukou, ale dokonce ignoruje pastorovo nabídnutí čisté strany a napije se ze stejného místa jako Leo. (Obr. 12) Právě tato scéna je vyvrcholením typu ženy vamp, jejíž typ herečka prezentuje téměř do konce filmu.

K prozření Felicitas dochází ve scéně, kdy leží na posteli podepřená polštáři bez jakékoliv známky života. Víčka herečky se nehnou, naprosto absentuje pohyb, ani malé ucuknutí koutku úst není viditelné. (Obr. 13, 14) I přes Herthiny prosby o zastavení souboje má stále stejný, nezaujatý pohled a pózu. Zareaguje, až když Hertha ze zoufalství přejde k modlitbám. Garbo postupně vytváří silně expresivní

gesta vyjadřující pohybujícího se ďábla v jejím těle. Její pohyby rukama jsou rozmáchlé, hraničící s německým expresionismem. (Obr. 15) Trhá si vlasy, hrozí pěstmi, mysl burácí téměř až k bezvědomí, což je pocit vyjádřený očními panenkami, které se náhle posunují pod horní víčka. (Obr. 16, 17, 18) Následně je ďábel vymeten a postava Felicitas absolutně změní stanovisko. Nicméně herečka stále klame pohybem i gesty. Přistupuje k Hertě s jemně rozevřenými dlaněmi, což může v divákovi evokovat myšlenku vraždy uškrcením. (Obr. 19) Felicitas ale naopak procitne.

2. 1. 2. SPOJITOST S OSTATNÍMI POSTAVAMI A OBJEKTY

V této části analýzy se zaměřím na tři rekvizity, tabatěrku, šál a kapesník, který je užít v určitých emočních momentech. Co se týče postav, pokusím se zanalyzovat prezentovaný vztah Felicitas s Leem a Ulrichem.

V první analyzované scéně se nachází jedna zásadní rekvizita. Jedná se o tabatěrku, se kterou si Felicitas v ruce pohrává. Tento předmět může mít více funkcí. Buď se může jednat o znak nervozity, což by bylo vzhledem k postavení druhé paže protichůdné. Další možností je očekávání magické chvíle, podtržené neosvětlením předmětu. Právě svícení mu nepřikládá žádnou zásadní důležitost. Je tedy na divákovi, jak si význam této rekvizity vyloží.

Greta Garbo používá ve své roli šál, kterým vystihuje charakter postavy. Předmět je nejprve zobrazen po smrti manžela. Šál je černý a zakrývá její tvář, zatímco hluboký výstřih nenavědčuje nic o zármutku Felicitas nad ztrátou choťe. Zatímco na svůj kostým nijak nereaguje, podstatně si hlídá polohu šálu na obličejí. (Obr. 20) Stejná rekvizita je užita ve scéně setkání „milenců“ na ostrově přátelství. Tentokrát se jedná o bílý šál, kterým Felicitas zakrývá své tělo před studem z vlastních skutků. (Obr. 21) Po jejím odchodu ze scény se šál nachází zaháknutý na větvi keře jako označení pocitu, že dosáhla svého. (Obr. 22) Naposledy předmět divák spatří v její poslední scéně, kdy vše, co po ní zbyde, je pouze šál plující na hladině mezi ledovými krami. (Obr. 23)

Kapesník je jako rekvizita užít nejen v tomto filmu, ale ve většině filmech Greta Garbo. Může to být zapříčiněno větší věrohodností hereckého výkonu. Použití předmětu je ve všech filmech spojeno se strachem, nervozitou a dalšími

negativnímu emocemi. Poprvé má divák možnost ho zahlédnout v již zmiňované scéně u Felicitas v ložnici, kdy je snímána beznadějně sedící mezi dvěma dominantními muži v detailu s kapesníkem u úst v obavách z nadcházejících událostí. (Obr. 24) Následně ruku s rekvizitou přesune na tvář a odhrne si vlasy, zatímco sleduje počínání svého manžela, který je mimo záběr. (Obr. 25, 26) Poté se se stejným gestem, stejnou polohou i pohybem rekvizity podívá na Lea, který je snímán ve stejném záběru jako ona sama, což může být vnímáno jako pocit omluvy a žádost o odpuštění, jenž je v následujícím mezititulku potvrzen. Při Leově odchodu se na něj v podstatě ani nepodívá a jen si u úst přidržuje skrčený kapesník.

Předmět je užit také jako nástroj k výše zmíněné rekvizitě, šálu. V prvním případě, ve scéně v parku si jím opět zakrývá ústa v pocitu strachu. (Obr. 27) Oproti tomu na ostrově přátelství pomocí něj skrývá oči, protože sama sebe nechce vidět. (Obr. 28) V obou případech s ním dále nijak nemanipuluje. Vzhledem k „barevnému“ sladění může být brán buď jako doplněk ke kostýmu nebo jako mnou zmíněná rekvizita. Všechny rekvizity korespondují se vztahem s danou osobou a jsou prezentovány jako citový prostředek.

Stanovisko Felicitas k oběma mužům je na jednu stranu identické, na druhou stranu ale také rozdílné, což je v souladu s celkovým vyzněním filmu a ztvárněním schizofrenické postavy. Ke každému z nich přistupuje sofistikovaně, ale zároveň promyšleně. Postoj k Ulrichovi je vzhledem k penězům nucený. Oproti tomu vztah s Leem je založen na vypočítavosti a svůdnosti.

Nejprve je třeba zmínit reálné vztahy Greta Garbo k oběma hercům, jež taktéž ovlivňují herecké ztvárnění. Garbo a John Gilbert byli naprosto cizí lidé. Jejich první scéna na plátně byla milenecká, což je možná důvodem její magičnosti.²¹ Je zde znatelná fyzická přitažlivost, která se tak mohla lehce přenést do jejich filmového vztahu a díky tomu působí věrohodněji. Nicméně herečka se dokázala od vzájemné chemie oprostit a v průběhu filmu se její reakce v závislosti na vývoji postavy mění. Nejenže upouští od přímého očního kontaktu, ale i dotyky a gesta jsou na chladnější úrovni. V souvislosti s fabulí je na postavu vyvíjen tlak a její postoje se stávají ambivalentními. V jednu chvíli zamítá myšlenku opuštění Ulricha, ale vzápětí v situaci nepřímého kontaktu je schopna od něj utéct nehledě na

²¹PARIS, Barry. Garbo. 1. vyd. Minneapolis: University of Minnesota Press, s. 117. ISBN 978-0-8166-4182-6.

následky. Z toho vyplývá, že milenecký vztah, který Felicitas k Leovi prezentuje je založen pouze na přitažlivosti a vášni, kterou ovlivňuje Ulrichova finanční situace.

Oproti tomu s Larsem Hansonem, který ztvárnil postavu Ulricha, se Garbo znala již z předchozích let své kariéry, kdy spolu ještě ve Švédsku hráli v sáze Mauritze Stillera Gösta Berling. Vzhledem k Hansonově brzkému odjezdu zpět do Evropy není zmapován jejich reálný vztah.

Reakce Felicitas na již zmíněný vliv Ulrichovy příznivé finanční situace je zobrazena přímo ve scéně jejich prvního setkání po Leově odjezdu. Nejprve na něj vůbec nereaguje, ale po zjištění jeho bohatství není schopna zabránit flirtování pro svůj vlastní prospěch. Hereččina gesta s cigaretou jsou totožná jako při scéně s Leem v zahradě, lišící se pouze sváděnou osobou. (Obr. 29) Očividně lze tedy rozeznat zkušenost Felicitas se sváděním mužů v jakékoliv situaci.

2. 2. FILM POLIBEK

Film Polibek byl natočen dva roky po uvedení „prvního“ zvukového filmu. Nejenže se jedná o poslední němý film Greta Garbo, ale také o finální završení éry společnosti MGM. Je zde zřetelná asimilace herců nově přichozí technologii včetně snahy oprostít se od expresivní techniky vyjadřování.

Příběh vypráví o vdané ženě, která vzhledem k absenci lásky v manželství ji hledá v náručí jiného muže, právníka Andrého Dubaila. Jejím půvabem je však okouzlen i osmnáctiletý Pierre Lassale, jež ji v soukromém okamžiku žádá o laskavost, a sice zda by ho před jeho odjezdem do školy políbila. Irene souhlasí, ale bohužel jejich polibek zaregistruje manžel a vrhne se na mladičkého Pierra. Irene se snaží chotě zastavit, aby ze žárlivosti nedošlo k vraždě. Její nutkání chránit Pierra je nesmírně silné. Nakonec sama Irene manžela zastřelí (což se divák dozvídá až na konci filmu). U soudu ji obhájí její milenec André, jež vyhraje soudní spor. Nicméně Irene nedokáže žít ve lži a po vítězném procesu mu přizná skutečnost.

2. 2. 1. TĚLESNOST A POHYBY

V případě Greta Garbo je zřetelný posun v oblasti mimiky. Herečka už nepracuje jen s očima, ale začíná také zapojovat obočí a čelo. S obočím dokázala manipulovat takovým fascinujícím způsobem, že nebylo třeba gest.

Garbo také ve filmu představuje nový postoj, jež zabraňuje viditelnosti handicapu skoliotických zad. Užívá držení trupu vzad, což žádá změnu těžiště těla a práci zádočných svalů. (Obr. 30) Nejenže tento pohyb zamezuje shrbenému postoji, ale také dává herečce možnost představit ladnější chůzi.

Nejprve bych ráda zkomparovala milostnou scénu s předchozím filmem, která se zásadně liší, ať už z vizuálního hlediska nebo pocitového.

Tříbodové osvětlení pohřbilo mystičnost okamžiku a nulová chemie mezi protagonisty přispěla ke strojené milostné scéně. I přes tato negativa je třeba vyzdvihnout obličejovou mimiku herečky. V závislosti na fabuli a charakteru již při prvním pohledu do tváře svého milence pokrčí čelo, odvrátí hlavu a poté i celé tělo jako znak zájmu a zároveň nezájmu. (Obr. 31, 32) Skloní hlavu a nepatrně pohybuje obočím v pocitu nejistoty. Vytahuje kapesník, který je stejně jako v předchozím filmu vícenásobnou rekvizitou a přejíždí s ním po vlasech, zatímco zdvihne ústa do nepatrného úšklebku, který vyvolává protikladný pocit nechuti. (Obr. 33, 34)

Náhle spustí ruku podél těla, zakloní hlavu a nachází se v zoufalství. (Obr. 35) Začne zhluboka dýchat a opět ústy vytvoří malý úšklebek, který je v souvislosti se zvedajícím se hrudníkem tentokrát známkou chůče, jež vrcholí přiblížením obličeje k partnerovi. (Obr. 36, 37) Milencovo sevření a její falešnou potřebu vymanit se doprovází výraz nesouhlasu, ale zároveň vyznání lásky. (Obr. 38) Je třeba poznamenat, že Garbo je v této scéně jediná, která vyjadřuje emoce. Její partner (Conrad Nagel)²² stojí staticky na jednom místě, bez jakéhokoliv výrazu ve tváři a jen občasným dotykem s ním spolupracuje. Ve scéně je naprosto zřetelná schopnost vyjádření rozpačitých emocí pouze pomocí vlastního výrazu.

V následující scéně prezentuje naprosto odlišné emoce i typ ženy. Neztvárňuje milenkou, která si není jista svými skutky. Naopak její postava si uvědomuje svůj půvab, jímž okouzljuje mladičkého Pierra.

Garbo sedí na vyvýšené židli popíjející nápoj a s nepatrným pousmáním sleduje dívku vyčítající chlapci její nezáměr. Herečka je umístěna v levé části záběru, ale i přes její vyšší posazení se jí na rozdíl od mladých lidí dostává větší pozornosti. (Obr. 39) Po mezititulku se situace mění. V levém rohu sledujeme její obličej, zatímco v dominanci je naopak rozčílená slečna snímaná v detailu. I přes to jsou patrné její výrazy tváře. Je zde zřetelný kontrast mezi ženou plnou životních zkušeností, v klidu si popíjející svůj vychlazený drink a dívkou uraženou Pierrovým nezáměrem. (Obr. 40) Jedná se o zásadní protiklad mezi filmem a skutečným životem, protože ačkoliv Garbo hrála vdané ženy vyššího věku, v reálu byla pouze o tři roky starší než Lew Ayres²³ ztvárňující Pierra. Lze tedy rozeznat její schopnost ztvárnit starší ženy i přes její mládí. Tuto věkovou nerovnost prezentuje novým tělesným projevem v jejím hereckém rejstříku, což je ruka v bok, s níž taktéž získává dominanci. (Obr. 41)

Klíčová scéna s polibkem je ztvárněna protichůdnými výrazy korespondujícími s pocity postavy. Sledujeme Garbo v polodetailu. Leží nezaujatě na pohovce a čte si knihu. Mezitím vchází Pierre. (Obr. 42) Herečka otočí hlavu a pokyne mu, ať jde dál. Odloží knihu, podívá se, kde ji pokládá a bez sebemenšího zaváhání navrátí hlavu a výraz do stejné polohy. Po mezititulku si začne pohrávat s vlasy na temeni

²² Americký herec, který se po boku Garbo objevil ve dvou filmech. *Polibek* a *Dáma z lóže č. 13* (The Mysterious Lady, 1928).

²³ Americký herec známý především z válečného dramatu Lewise Milestone *Na západní frontě klid* (All Quiet on the Western Front, 1930).

s paží letmo položenou o opěradlo pohovky, zatímco druhá ruka je přirozeně na koleni. (Obr. 43) Těmito detaily kontrastuje s postavou nervózního Pierra. Nicméně tento dojem není prezentován dlouho. Postupně se do hereččiny tváře dostává protikladný výraz. Je to pohled svůdné ženy, která sklápí oči a sleduje šťastný obličej mladého muže. (Obr. 44) Následně sledujeme záběr, kdy se Pierre nachází v prvním plánu a Irene ve druhém, upřeně sledující chlapce. (Obr. 45) Když se na ni náhle podívá, vzpomene si a svůj pohled zamíří na prohlížené fotografie. (Obr. 46) Její oči ovšem znovu sklouznou do stejné polohy. Garbo představuje Irene jako ženu, která se v této chvíli nedokáže vymanit z přitažlivosti mládí. Při jeho odchodu herečka zapaluje cigaretu, aby diváka upozornila, že se nejedná o mileneckou scénu, ani neprezentuje dívku. (Obr. 47) Naopak představuje ženu, užívající si náklonnost chlapce, který s úžasem pozoruje každý její pohyb.

Hereččin výraz před soudní scénou je obdobný jako ke konci filmu *Tělo a ďábel*. Je zabíraná v polodetailu s nehybnými víčky a kamennou tváří bez jakéhokoliv pohybu, což evokuje Irenin únik myšlenek a smíření se s osudem vězně, čemuž nasvědčuje mezititulek a pohyb, jímž odhání svého milence. (Obr. 48) Ačkoliv se tělo Garbo dostalo do jiné polohy, bez jakéhokoliv zaváhání jej navrací do stejné pozice a výraz tváře do totožného vzezření. Herečka nesouhlas postavy neprezentuje rychlým a prudkým kýváním hlavy. Naopak si uvědomuje rysy charakteru, jež představuje a její pohyby jsou jemné i v negativních momentech. Hlavou pohybuje společně s rameny, což působí mnohem ladněji a půvabněji. Následné zoufalství doplní dlaní na obličejí a není tak nucena použít nové gesto k vyjádření pocitu. (Obr. 49)

Režisér Jacques Feyder si pravděpodobně byl vědom neobvyklé mimiky obočí, již herečka používá. V soudní scéně pracují kreslíři na malbách obžalované, z nichž na všech je tento neobyčejný pohyb vyobrazen. (Obr. 50) Jedná se tedy o očividnou fascinaci převedenou na skicu. Herečka má u soudu vzpřímený postoj s pažemi opřenými a tvrdý neoblomný výraz tváře. (Obr. 51) Následně v polodetailu rozeznáváme nenávistný pohled na soudce při nařčení z nevěry automaticky vyvolané sňatkem se starším mužem. Výraz je vyjádřen hrubým pohledem, zamračeným čelem a dvěma vráskami nad nosem s nepatrným příkyvováním, které evokuje protikladný dojem. (Obr. 52) Následně je snímána v polocelku se stále stejným výrazem tváře, což znamená, že divák ve spojitosti s tváří rozpoznává i

postoj, který je neměnný. (Obr. 53) Urážlivý dialog vystřídá uražený pohled směrem k porotě spolu s nenávislným výrazem vyvolaným přivřenými víčky. Následně se do debaty pustí obhájce André, jehož výbuch doprovází v druhém plánu omdlévající Irene, přenášející váhu těla na stále opřené paže. (Obr. 54) Následný polodetail umožňuje zahlédnout unavenou tvář s postupně přivírajícími víčky a čím dál více nahnutou hlavu, jež evokuje zhroucení. (Obr. 55)

V druhé soudní scéně naopak sedí shrbená za stolem a ztrácí tím svou dominanci, která přechází na další postavy na scéně. (Obr. 56) Při jmenování Pierra trhne hlavou na jeho stranu, stejně jako všichni v soudní síni. Garbo je snímána ve druhém plánu se stále stejným postojem a vyděšeným výrazem v tváři, který prezentuje pouze očima, bez jakéhokoliv závažného pohybu v obličeji, jež pokračuje i dále při výslechu pana Lassala (Pierrova otce), ovšem s jednou výjimkou. (Obr. 57) K zaujatému poslechu dokazující její „nevinu“ má opřenu paži o stůl a hlavu v dlani, načež přejíždí očima mezi Andrém a panem Lassalem. (Obr. 58) Po jeho výpovědi je poprvé ve scéně patrný pohyb úst do nepatrného úsměvu, předpovídající předpoklad výhry. (Obr. 59)

Z výše řečeného vyplývá, že proti předchozímu analyzovanému filmu herečka nejen obohatila svůj výrazový rejstřík, ale také se naučila ovládat své pohyby při přechodu mezi pocity jejího charakteru. Pohyby již nejsou prudké a absentují přehnanou expresivitu, která je nahrazena novými mimickými prostředky společně s pohybem, jež zneviditelňuje její shrbenou postavu.

2. 2. 2. SPOJITOST S OSTATNÍMI POSTAVAMI A OBJEKTY

V této části se zaměřím na rekvizitu, která je zmíněna již v předchozím filmu, a sice kapesník a na prezentaci vztahu Irene s Pierrem a manželem.

Nejprve je třeba podotknout, že se jedná o naprosto odlišný charakter než ve filmu *Tělo a ďábel*. Zatímco postava Felicitas je typickým vyobrazením ženy vamp, Irene je upřímným člověkem s mateřskými city, jež hledala štěstí v náručí jiného muže. I přesto ale byla loajální manželkou pečující o svého manžela. Tato starost je vyobrazena již v jejich první scéně, kdy choť Irene ztratil klíč od svého stolu. Klidný postoj herečky vyvolává pocit, že její postava se v této či podobné situaci nenachází poprvé. Na manželovi je očividný relaxační dopad její přítomnosti. (Obr.

60) Hereččin výraz tváře neevokuje dojem, že by se Irene svého muže šítíla nebo ho nenáviděla. Naopak se snaží jejich vztah stavět na základě vzájemného porozumění a vyhovění si v jakékoliv situaci.

Prezentace vztahu Irene a Pierra je naprosto odlišný a demonstruje jej dvěma stanovisky. V prvním případě lze vyzorovat ženský mateřský instinkt, zatímco v jiných okamžicích se jedná spíše o přitažlivost mládí, kterou jsem již zmiňovala v předchozí podkapitole. Stanovisko mateřství je taktéž vyobrazenou ve scéně před vraždou, kdy Garbo leží na pohovce, zatímco Pierre sedí na zemi vedle ní s nepatrným tělesným kontaktem. (Obr. 61) Její pohled je nezaujatý, demonstrující starostlivost, což částečně potvrzuje následující mezititulek.²⁴ Svou dlaní pozvedne Pierrovu hlavu, aby vyhledala oční kontakt. (Obr. 62) Pierre zakývá hlavou podobně jako syn, který poslechne rady své matky. Garbo se ho dotkne na znamení radosti, že si vzal její radu k srdci. Po následném ohlédnutí na hodiny mateřská chvílka končí a Garbo opět prezentuje svůdnost.

Kapesník je jako rekvizita poprvé užit při Irenině rekonstrukci zločinu. Garbo leží na pohovce v ložnici ve stejné poloze, jakou měla při scéně před vraždou. Hluboce dýchá nosem, koutky očí sleduje detektiva a v rukou žmoulá kapesník. V nervozitě tahá jeho konce do stran a kroutí si jej kolem prstu. (Obr. 63) Podobně jako ve filmu *Tělo a ďábel* si opře hlavu o ruku s kapesníkem a přenesse na ni váhu trupu. (Obr. 64)

V poslední scéně tato bílá rekvizita kontrastuje s černým talárem, který má Garbo oblečen. (Obr. 65) Otírá si kapesníkem obličej a ústa. (Obr. 66) Při řečení pravdy Andrému jej svírá oběma dlaněmi a následně si jím zakrývá rty, jakoby chtěla tento okamžik postavy vrátit zpět a raději žít ve lži. (Obr. 67)

2. 3. ANNA CHRISTIE

²⁴ Teď mi slib, že budeš hodný a poctivě studovat.

Film *Anna Christie* je natočen podle divadelní hry Eugena O’Neilla. Vypráví o kapitánu nákladní lodi Chrisu Christophersonovi, jenž obdrží dopis od své dvacetileté dcery, kterou neviděl patnáct let. Dcera Anna mu oznamuje svůj záměr za ním okamžitě dorazit a na čas s ním žít. Místo čisté duše, kterou si otec představuje, ovšem dorazí emočně vyčerpaná žena, zbavená cti a skrývající svou minulost, do níž patří dvouletá práce prostitutky. Tento fakt je zpočátku znám pouze tulačce Marthy, se kterou se Anna setká v přístavní hospodě. Jednoho večera Chris zachrání tři námořníky, z nichž jeden, Matt, se do Anny brzy zamiluje a ona jeho city opětuje. Když ji Matt požádá o ruku, Anna kvůli své minulosti odmítne. Zamilovaný muž ji žádá o odůvodnění svého rozhodnutí, které mu Anna ze strachu z odsouzení odmítne povědět. Nicméně po přílišném naléhání Mattovi i otci vyzradí pravdu, která je šokuje a dožene k alkoholu.

Jednalo se o ve své době velmi očekávaný snímek, kdy byl divákům poprvé zprostředkován její hlas. MGM si nebylo jisté svým krokem obsadit herečku evropského původu se švédským akcentem do amerického filmu a očekávala spíše propad a nesouhlas diváků. Což je také jeden z důvodů, proč se herečka objeví až ke konci patnácté minuty filmu. Nicméně vzhledem k jejímu medově zabarvenému altu publikum šokovala a stala se hvězdou i zvukového filmu. Přízvuk přispěl k její exotičnosti a průměrný film se stal hitem. Očekávaná chvíle její první pronesené věty „Give me the whiskey“ přinesla senzaci a vzrůst její popularity.²⁵

Snímek byl natočen ve dvou jazykových verzích, v německé a anglické, v nichž obou se zhostila hlavní role. Ačkoliv se jedná o stejný námět, změna na režisérském postu je znatelná především ve snímání herečky, kdy ji Jacques Feyder (režisér německé verze) často zabíral v polodetailu a zabránil tak přílišnému zviditelnění jejích zkušeností z němého filmu, čili rozmáchlým gestům, která v projevu herečky stále přetrvávala. (Obr. 68) V této práci budu ale analyzovat herectví ve verzi americké a pouze občas se zmíním o detailních rozdílech mezi těmito díly.

2. 3. 1. TĚLESNOST A POHYBY

²⁵Csengeryová, Judit. *Greta Garbo*, 1. vyd. Bratislava: Smena. 1991. s. 95. ISBN 80-221-0192-3.

Vzhledem k nové technologii již Garbo není tak často snímána v detailu jako v němém filmu. Slova není třeba vyjadřovat očima a výrazy tváře, což znamená, že její typický herecký prostředek němého filmu se stal podřadnějším a na povrch výjimečnosti vystoupil jedinečný hlas. Ovšem expresivní gesta a pohyby hlavy typické pro němý film v jejím výrazovém rejstříku stále přetrvávaly. (Obr. 69)

V obou verzích je viditelná statická kamera a pochmurné klaustrofobické prostředí neumožňuje hercům větší ponoření se do hloubi postav a ztvárnění výraznějším pohybem. Jsou tedy nuceni používat pouze svá gesta, která jsou v případě Garbo až příliš viditelná. (Obr. 70)

Svou postavu Anny Christie ztvárňuje jako mladou ženu, unavenou životem a s ne příliš vybraným chováním. Již v první scéně je znatelný postoj dělnického dítěte, kdy přehnaná zdvořilost představovaná v dřívějších filmech jde stranou. V ustavujícím záběru sedí shrbená bez jakékoliv přitažlivosti, která její herecký výkon vždy zvýrazňovala. Bez patrného ostychu do sebe Anna „kopne panáka whiskey“ a se sklopenými víčky sleduje prázdnou skleničku. (Obr. 71, 72)

Ve scéně, kdy Anna vypráví svůj příběh, Garbo není schopna se oprostit od přehnaného tělesného vyjadřování. Podpírá si hlavu a kroutí s ní ze strany na stranu, pohybuje trupem se znechuceným výrazem ve tváři. (Obr. 73) Lze zde porovnat přístup Marie Dressler, která oproti ní sedí staticky, téměř nevyužívajíc své ruce, čímž působí věrohodněji. Slovo Garbo ubírá krásu a obdiv na hereckém výkonu. Divák již neregistruje jen její pohyb, což snižuje naši soustředěnost na „skutečný“ herecký výkon. Herec by měl být chopen zkoordinovat všechny herecké složky tak, aby žádná z nich nevyčnívala ani neupadala. To ona nedokázala. Alespoň ne v Anně Christie. Garbo se příliš koncentruje na své repliky, čímž trpí její tělesný projev. Gesta působí zautomatizovaně z němého filmu a nových fyzických poloh je minimum.

Jeden nový posun ve využívání tělesných pohybů je zřetelný ve scéně na pouti, kde se Garbo v podstatě „učí smát na plátně.“ V němých filmech nebylo takového pohybu třeba, nehledě na to, že nikdy nehrála postavu, kterou by něco rozesmálo. Groteskní pohyb trupem nebo hlavy dozadu a do předklonu koresponduje se zvukem, kterým představuje smích. (Obr. 74) Útrpný výraz při Annině zjištění, že

musí pít mléko místo piva přidává na neúmyslné komičnosti jejího hereckého výkonu. (Obr. 75)

Ke konci filmu se ve scéně, kdy předkládá pravdu o své minulosti pravděpodobně neúmyslně vrací ke stejnému gestu, které užívala v němých filmech, a sice zakrývání si hlavy rukou užívané v negativní situaci. (Obr. 76) Získává dominanci nad dvěma muži. Hrubý postoj, ruce v pěst, přivřené oči a skrčené čelo vyjadřuje hněv. (Obr. 77) Mezitím pracuje s pažemi a dlaněmi, kterými vytváří ostrá a prudká gesta v pocitu zlosti. (Obr. 78) Německá verze je v tomto případě zpracovaná lépe. Garbo je snímána v polodetailu, což napomáhá téměř neviditelnosti rozmáchlých gest. Jejich přítomnost je patrná z pohybu trupu, který automaticky vytváří trhavé pohyby.

Studio MGM v americké verzi nezměnilo její vizáž a spoléhalo na její schopnost důvěryhodně ztvárnit naprosto odlišný charakter, než který představovala v předchozích snímcích. Oproti tomu ve verzi německé je ve vizáži očividné dědictví německého expresionismu s tmavým líčením očí a sytější rtěnkou, představené především v prvních záběrech její přítomnosti na plátně. (Obr. 79, 80)

2. 3. 2. HLAS A ZVUKOVÉ EFEKTY

Ve filmu bohužel nejsou slyšitelné žádné zvukové efekty, které herečka svým vlastním tělem vytváří. Jsem tedy nucena se zaměřit pouze na její hlas a řeč.

Jak jsem již zmínila výše, Greta Garbo měla jemně zastřený alt, pro ženu nezvyklý. Vzhledem k jejímu evropskému původu měla pochopitelně odlišný akcent, což je pravděpodobně důvodem obsazování do role cizinek (Švédka, Ruska, Polka, Rakušanka). Její hlas je hluboký a důrazný. Akcent je kladen především na konsonanty, z nichž nejvýraznější je hláska ‚r‘, kterou užívá silně drnčivým způsobem, což je pro anglické přidechové ‚r‘ netypické. Odlišné jsou také vokály, které herečka intonačně prodlužuje téměř až do zpěvního hlasu.

Ve filmu se nachází dvě scény, které jsou převážně dialogové. První z nich se odehrává v přístavní hospodě, kde Garbo tón hlasu určuje spolu s unaveným pocitem postavy. Pomalu a plynule přechází mezi replikami v závislosti na dialogu. Tempo přizpůsobuje daným okolnostem, z čehož vychází i srozumitelnost řeči. Oproti tomu ve druhé scéně odhalení minulosti se postava nachází v naprosto

odlišné situaci, v mnohem větší horlivosti. Slova jsou pronášena rychle s ostrým zakončením bez jakékoliv známky zakolísání. Nicméně v následujícím okamžiku, kdy Anna hovoří k Mattovi, se její hlas změní. Samohlásky začne opět prodlužovat a řeč není tak břitká. Právě naopak. V spojitosti s okamžikem se stane jemnější a líbivější na poslech.

Zvláštním hlasovým prvkem jejího výkonu je již zmíněný smích, který je naprosto nepřirozený. Jeho strojenost číší již z prvního tónu. Smích je řinčivý a naprosto nelahodící lidskému uchu, čemuž nepřispívá ani pohyb, který při něm herečka vytváří.

Jak již bylo částečně zmíněno výše, hereččin výrazový rejstřík je ve filmu bohužel podřízen hlasovému projevu. Je zde znatelná nesoustředěnost na pohyby a gesta, která jsou "zautomatizovaná" již z němého filmu a důraz je tak kladen pouze na hlas, jeho kvalitu, výšku, tempo a intonaci.

2. 3. 3. SPOJITOST S OSTATNÍMI POSTAVAMI A OBJEKTY

Rekvizity jsou zde poměrně absentovány. Žádná není nijak zásadní. Přesto bych ráda upozornila na cigaretu v americké verzi a kapesník ve verzi německé.

Cigareta má především funkci věrohodnosti charakteru. Garbo ji nekouří, pouze ji drží levou rukou, s tělem lehce položeným na židli. Způsob držení cigarety koresponduje s povahou a minulostí postavy. (Obr. 81) Oproti dřívějším filmům a jejich využívání předmětu je zde zobrazena naprosto protichůdně. Není znakem svůdnosti, ale podnětem ke stylizaci charakteru postavy, dívky, která nevyrostala ve vile obklopena penězi, ale naopak ženy, na svůj věk vyspělé životními prožitky z oblasti „tuláků a spodiny.“

Naopak kapesník je v německé verzi užit podobně jako v němých filmech. Jedná se o scénu na pouti v okamžiku setkání Anny a Marthy. V její přítomnosti Anna svírá kapesník v dlani, popřípadě si s ním přejede po obličeji ve strachu, že by Marthy mohla vyzradit její minulost. (Obr. 82) Opět je tedy tato rekvizita užitá v negativním emočním momentu. Nutno ovšem poznamenat, že oproti stejné scéně v americké verzi díky kapesníku její projev skutečně působí věrohodněji a realističtěji.

Souznění s určitými postavami je nejvíce viditelné u postavy otce a Marthy.

Tulačka Marthy zná jako jediná Anninu minulost. Ačkoliv to vypadá, že vůči ní nemá žádné předsudky, herecké ztvárnění tomu nenasvědčuje. Při svém prvním setkání v přístavní hospodě spolu běžně komunikují. Ovšem po podání ruky na znamení přátelství se Garbo na svou dlaň nejprve se svrstěným čelem podívá a s mírným odporem si ji otře do sukne. (Obr. 83, 84) Ačkoliv s ní tedy postava souzní, snad i proto, že jak sama říká, je Marthy jejím obrazem za čtyřicet let, štítí se jí, z čehož vyplývá, že se štítí i sama sebe.

Ke svému otci má Anna podobný vztah a Garbo jej tak i prezentuje s výjimkou částečné závislosti na něm. Při prvním setkání jsou nejprve viditelné ruce v pěst, které by mohly evokovat mírný vztek, ale následně se herečka snaží prezentovat pláč, jenž se v jejím podání v žádném případě nedá považovat za realistický. Jediným jeho náznakem je skrčené čelo a rty. Stejný pohyb čela ovšem používá i běžně ve svém hereckém výkonu a pohnutí rtů není přirozené, ale křečovitě. (Obr. 85, 86) Nicméně při následujícím obětí a položením dlaně na jeho pas reaguje podobně jako u Marthy. S určitým odporem si otírá ruku do saka a strká ji do kapsy. (Obr. 87) Svou částečnou nadřazenost představuje prvotní negativní reakcí na život, který by měla trávit na nákladní lodi, což potvrzuje její myšlenku utéct v okamžiku otcova odchodu.

Garbo tedy prezentuje k postavám více stanovisek. Soucit, souznění a odpor k „přístavní spodině.“

2. 4. FILM KRÁLOVNA KRISTÝNA

*"I have been a symbol of eternal changelessness, an abstraction. A human being is mortal and changeable, with desires and impurities, hopes and despairs. I'm tired of being a symbol, chancellor. I long to be a human being - it's a longing I cannot suppress."*²⁶

Historické drama Královna Kristýna zavede diváka do chladného Švédska v období třicetileté války. Vypráví o královně, jež se vzdala své moci ve prospěch lásky ke španělskému velvyslanci Antoniovovi, s nímž se nejprve seznámila jako muž

²⁶ Byla jsem věčným a neměnným symbolem, abstrakcí. Člověk je smrtelný a proměnlivý, s touhami a vinami, nadějemi a zoufalstvím. Už nechci být symbolem, kancléři. Chci být člověkem – nedokážu to potlačit.

a po Antoniově zjištění jejího ženského pohlaví se spolu v hostinci, ve kterém strávili několik dní intimněji sblížili. Její náklonnost k cizinci ale bylo oproti smýšlení jejího lidu, který žádal za svého panovníka Švéda. Královna se své lásky nechtěla vzdát a rozhodla se pro razantní řešení, kterým byla abdikace a obětovala tak švédský trůn ve prospěch svého bratrance Karla Gustava. Její štěstí ale netrvá dlouho. Ještě před odplutím do Španělska je Antonio zraněn strážcem pokladu Magnusem, jenž je bývalým milencem královny a stále k ní zachovává náklonnost. I navzdory konečnému úmrtí Antonia odplouvá do Španělska do domu na útesu.

2. 4. 1. TĚLESNOST A POHYBY

Greta Garbo svou „hermafroditní“ královnu pojala velmi věrohodně, k čemuž přispěla její chlapecká postava a hluboký hlas, díky němuž potvrdila vzezření muže. Film je bohatý na výpravu, ale díky snímání Williama Danielse žádný moment na plátně nevyčnívá ani neupadá. Oproti dřívějším filmům Garbo snímal ve více typech záběrů, což přidává na důvěryhodnosti nejen hereckého výkonu, ale i celého filmu. Hybatelem hereckého projevu již není jen jeden aspekt její postavy. Je to celek, který zprostředkovává všechny postoje, výrazy, pocity. Ve filmu *Tělo a ďábel* byly hlavním hybatelem hereckého výkonu oči, *Polibek* přinesl nové mimické prostředky a postoj, postava Anny Christie byla podřízena hlasovému projevu a konečně Královna Kristýna má všechny tyto aspekty zkoordinované v jednom celku.

Samozřejmě nelze výkon hodnotit nezávisle na její kariéru v němém filmu, protože přese všechnu zkušenost se zvukem, kterou získala, určité aspekty přetrvávají. Jsou to gesta, od kterých se herečka pokusila distancovat, ale v určitých scénách jsou stále patrné. Ačkoliv již nejsou tak rozmáchlá a expresivní, jsou viditelná především v řečnických situacích a v hněvu, což koresponduje s pocitem postavy.

Těmito gesty společně s nemilosrdným výrazem královny jsou zaplněny scény v trůnním sále. V první této scéně je snímána v polodetailu, sebevědomě sedící na trůnu, přičemž její výraz je tvrdý, bez jakéhokoliv náznaku ženské jemnosti. (Obr. 88) Ve zjištění nespokojenosti svých poddaných prudce zvedá prostředníček jako znak úmyslu ukončení utrpení jejích lidí. (Obr. 89) Pro potvrzení záměru prudce

bouchne do opěry trůnu společně se silně řečenou replikou. (Obr. 90) Podle gest lze tedy rozeznat, že Garbo svou královnou prezentuje jako silnou a drsnou ženu, jež nelze jakýmkoliv způsobem obměkčit. Její názory budou vždy shodné s názory lidu, což ve filmu nechápou výše postavení lidé. K těm Garbo prezentuje jiné gesto, a sice zvednutou paži s křečovitě zahnutými prsty. Tento pohyb je ve scéně použit dvakrát. Poprvé je nepatrné, protože herečka je snímána v polodetailu. (Obr. 91) Jsou tedy zřetelné pouze nepřírozeně ohnuté prsty. Podruhé je gesto více než patrné. (Obr. 92)

Její postoj na trůně je na jednu stranu uvolněný, ale na druhou nepřírozený. Pokud sedí naprosto rovně, má obě ruce položené na opěrkách trůnu a vyjadřuje nespokojenost. (Obr. 93) Další polohou je póza, kdy má levé rameno sesunuté na bok, čímž dochází k přenosu váhy a je tedy nucena si podepřít především levou paži. (Obr. 94) Tato poloha je užita při konverzaci s okolními postavami v trůnním sále. Záleží tedy vždy na rozpoložení postavy, jež je ovlivňováno okolnostmi.

Ve filmu jsou dvě herecky naprosto uchvacující scény. Jedná se o scénu Kristýny a Antonia v hostinci a o scénu závěrečnou. V první z nich se Garbo stává součástí pokoje, kde se nachází. Souzní s každým předmětem. Scéna je vnímána s naprostou lyričností. Garbo pomalu prochází pokojem, pozoruje každý předmět a v zrcadle hledá Antonia, jež je pro ni součástí pokoje. (Obr. 95) V tváři snímá v detailu má jedinečný výraz štěstí, který v žádné jiné situaci není spatřen. (Obr. 96) Podle Andrewa Klevana Garbo ve scéně prostupuje skrz různé fáze sexuální nejasnosti a vede diváky na nový level vnímání. Procesy přehodnocení a reinterpretační sexuální identity, které Greta vyvolala, jsou pak prodlouženy do širšího fyzického kontextu. Její oči, ruce, a tělo vypadá jako by hladilo pokoj a jeho předměty, vytvářející verzi mileneckého hnízda na památku. Smysl místa vyzařuje z jejího nepřímého zaujetí v sobě samotné. Její vlastní image je reflektována v prostém zrcadle, zatímco hledá Gilbertovu tvář. Podivně smíšený efekt smyslů a absence milostných objektů idealizuje sexuální uspokojení s ochranným obalem předčasné nostalgie.²⁷

²⁷KLEVAN, Andrew. *Film Performance: From Achievement to Appreciation*, Wallflower Press, 2005. s. 11. ISBN 978-1904764243.

Unikátním a inspirujícím okamžikem nejen herectví Grety Garbo, ale i celého filmu je závěrečný záběr, kdy William Daniels jízdou kamery pomalu přibližuje její obličej až k detailu. Garbo je naprosto nehybná. V jejím obličejí není patrný žádný záchvěv jediného svalu. I přes větrný generátor, který rozevlává její vlasy, se víčka nehnu. Sleduje jedno jediné místo, kam pluje loď Královny Kristíny. (Obr. 97)

2. 4. 2 HLAS A ZVUKOVÉ EFEKTY

Řeč Grety Garbo je ve filmu zřetelně pomalejší a srozumitelnější než v Anně Christie. Samozřejmě je to uzpůsobeno již získanými zkušenostmi ze snímku Lidé v hotelu, jež byl natočen roku 1932. Konsonant ‚r‘ je méně slyšitelný, což přidává na věrohodnosti hlasového projevu. Jasnost mluvy je uzpůsobena také postavou, kterou herečka prezentuje. Způsob vyjadřování má Garbo pro svou roli propracovaný. Všechny repliky jsou proneseny pozvolna, aby dolehly ke všem přítomným lidem v mizanscéně, což činí film reálnějším a důvěryhodnějším.

Intonace je zbavena přílišné zpěvnosti a naučila se pracovat s hloubkou svého hlasu, což je slyšitelné především ve scéně v závěji, kdy pomáhá Johnu Gilbertovi v roli španělského velvyslance Antonia se dostat ze zapadlého sněhu. Její hlas je hlubší než ve skutečnosti, což by nemělo být záměrné. Očividně se totiž královna nechtěla vydávat za muže, ale všechny prostředky k tomu přispěly. Nicméně to by znamenalo, že by Garbo neměla pracovat s hlasovou výškou a intenzitou. Ponoření do role tomu ale nezabránilo a její hlas se z jemně zastřeného altu dostává do hloubky lyrického tenoru, což znamená do rozsahu mezi tónem c a malým d. Podle doc. Jaroslava Majtnera je tento typ hloubky pro ženu netypický a může být zapříčiněn pouze vysokou přítomností testosteronu.²⁸ Je tedy naprosto evidentní, že se jedná o uměle vytvořený hlasový rozsah.

Oproti Anně Christie jsou zde slyšitelný i zvuky, které herečka svým vlastním tělem vytváří. Jsou to především kroky, jejichž zvuk se rozléhá po dlouhých a vysokých chodbách hradu. Rychlý klapot kroků má typický zvuk uspěchané královny.

²⁸ MAJTNER, Jaroslav. *Hlasová výchova*. 2. vyd. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2006. ISBN 80-244-1534-8.

Objevuje se zde ještě jeden zvuk, jež je částečně spojen s hereččiným tělem. Jedná se o scénu, kdy je nucena podepsat pas pro Antonia, aby se ihned vrátil zpět do Španělsku. Ve vzteku a nespokojenost bere královna do rukou nerozeznatelný předmět, pomocí něhož v sobě udržuje zlost, která vyplave na povrch několikanásobným přelomením předmětu.

2. 4. 3. SPOJITOST S OSTATNÍMI POSTAVAMI A PŘEDMĚTY

V milenecké scéně v hostinci, kterou Barry Paris nazývá „touching scene“²⁹ se každý předmět stává hereččinou rekvizitou. Hrozny, jež pojídá, objímá a líbá, jsou sladkým opojením, které královna prožívá. (Obr. 98) Každý předmět má určitou myšlenku. Kolovrat, který roztočí, upozorňuje na fakt, že život královny musí pokračovat nehledě na prožitky, což vzápětí zpozorujeme i v její tváři. (Obr. 99) Garbo ale královnu nechá zapomenout. Kristýna prochází pokojem s dotykem každého předmětu. Již výše zmíněný detail obličejů na polštáři je jediným záběrem tváře, jež evokuje štěstí a slabost mužné královny. Objímá sloupek od postele s impresí a následně sama sebe, aby všechny předměty v pokoji vtlačila do sebe. (Obr. 100, 101) Dotyky Garbo jsou jemné, všechny předměty hladí po povrchu, a jak říká v roli své královny „Memorizing the room“.³⁰

Komunikace s ostatními postavami je nejpatrnější v hromadných scénách odehrávajících se v trůnním sále. Garbo je propojená se všemi, kteří jsou přítomni. Při svých replikách se ohlíží na všechny strany a snaží se psychicky spojit s každým v místnosti ať už slovem nebo pohledem.

Spojitosť Garbo s Johnem Gilbertem byla zmíněna již v analýze filmu *Tělo a ďábel*. V Královně Kristýně se ovšem jejich vztah zásadně liší. Existuje mnoho důvodů, kterými by se dal tento fakt objasnit. Prvním může být sedmiletý odstup mezi filmy. Zásadnějším aspektem odlišnosti je ale především obeznámenost mezi herci. Věděli, co od sebe můžou čekat, ať už soukromě, či na plátně. Ačkoliv ve fabuli se Kristýna a Antonio neznali, stejně jako Felicitas a Leo, prezentace mezi

²⁹PARIS, Barry. *Garbo*. 1. vyd. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2002. s. 300. ISBN 978-0-8166-4182-6.

³⁰„Zapamatovává místnost.“

nimi není tak fascinující. Vzájemná chemie se blíží absenci, jež byla představena ve vztahu s Conradem Nagelem v roli Andrého Dubaila ve filmu *Polibek*.

3. ZÁVĚR

Cílem této bakalářské práce byla analýza herectví Greta Garbo na pozadí technologických proměn v Hollywoodu 30. let. Analýza byla vystavěna na čtyřech filmech. *Tělo a ďábel* (Flesh and the Devil, 1926), *Polibek* (The Kiss, 1929), *Anna Christie* (1930) a *Královna Kristýna* (Queen Christina, 1933).

Vzhledem k tomu, že se tématem herectví napříč filmovými érami doposud nikdo podrobně nezabýval, inspirovala jsem se Jamesem Naremorem a vytvořila si tři aspekty hereckého umění, na kterých byla práce postavena. Jednalo se o tělesnost a pohyby, hlas a zvukové efekty, spojitost s ostatními postavami a objekty.

Pomocí výzkumu jsem došla k závěru, že obor herectví se napříč érami zásadně liší. Není to dáno jen uzpůsobením se herce nové technologii, ale také kameře. Tvůrci se museli oprostít od vícekamerového snímání, stejně tak jako kontinuálního střihu. Ve filmech rané zvukové éry je patrný vyšší počet ustavujících záběrů, jež bránili hercům více se ponořit do své role.

Herecké techniky se na základě technologickým proměn vyvíjí. V případě Greta Garbo a snímků, jež jsem vybrala pro svou práci, se jedná o velký posun v oblasti pohybů a mimiky, k čemuž přispívá i kamera Williama Danielse. Ve filmu *Tělo a ďábel* je patrné typické herectví němého filmu, jenž podtrhuje časté snímání v detailu, protože její obličej byl hlavním hybatelem hereckého výkonu a ztvárnění postavy. Jedná se především o oči, jimiž vyjadřovala všechny pocity. Snímek *Polibek* přinesl nové postoje, přispívající k důvěryhodnosti charakteru. Zvukový vývoj, který postihl *Annu Christie*, zasáhl herecké umění Garbo. Nedokázala zkorigovat všechny složky hereckého výkonu a její výraz podlehl hlasovému projevu. Film *Královna Kristýna* je dle mého názoru hereččiným mistrovským dílem, které v sobě snoubí všechny aspekty herectví, rovnoměrně rozložené, aby žádný z nich nevyčníval ani neupadal.

Nabyté poznatky ovlivnily můj přístup ke vnímání herce a ztvárnění jeho emocí a pocitů na plátně. Došla jsem k závěru, že herecký projev byl esteticky půvabnější v éře němého filmu. Divák byl nucen se soustředit na hercovy pohyby a výrazy tváře. S příchodem zvuku se tyto součásti hereckého výkonu staly podřadnějšími, k pochopení hercovy postavy nemusí sledovat každý pohyb svalů v jeho tváři. V podstatě všechno, co postava prožívá, co si myslí, je jím samotným

řečena, ať už dialogem, monologem nebo voice overem. Publikum tak není schopno se na herce koncentrovat jako na celek, nýbrž pouze jako na postavu, která divákovi zvukové zprostředkovává své pocity a myšlenky.

Problematikou filmového průmyslu zapříčiněné příchodem zvuku bych se chtěla zabývat i nadále.

4. PRAMENY A LITERATURA

AUDIOVIZUÁLNÍ PRAMENY

Tělo a ďábel (Flesh and the Devil, 1926) – Clarence Brown

Polibek (The Kiss, 1929) – Jacques Feyder

Anna Christie (1930) – Clarence Brown

Anna Christie (1931) – Jacques Feyder

Královna Kristýna (1933) – Rouben Mamoulian

LITERATURA

CSENGERYOVÁ, Judit. *Greta Garbo*, 1. vyd. Bratislava: Smena. 1991. s. 165. ISBN 80-221-0192-3.

BORDWELL, David, THOMPSON, Kristin. *Umění filmu. Úvod do studia formy a stylu*. 1. vyd. Praha: Akademie múzických umění, 2011. s. 639. ISBN 978-80-7331-217-6.

BRET, David. *Greta Garbo Divine Star*. 1. vyd. London: The Robson Press, 2012. 404 s. ISBN 978-1-84954-251-7.

DUDEK, Vojtěch. *Herec ve filmu*. Bakalářská práce, Fakulta multimediálních komunikací. Zlín: Univerzita Tomáše Bati, 2011.

KLEVAN, Andrew. *Film Performance: From Achievement to Appreciation*, Wallflower Press, 2005. 114 s. ISBN 978-1904764243.

MAJTNER, Jaroslav. *Hlasová výchova*. 2. vyd. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2006. 59 s. ISBN 80-244-1534-8.

NAREMORE, James. *Acting in the cinema*. 1. vyd. Berkeley: University of California Press, 1988. 307 s. ISBN 0-520-06228-0.

PARIS, Barry. *Garbo*. 1. vyd. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2002. 654 s. ISBN 978-0-8166-4182-6.

INTERNETOVÉ ZDROJE

BENDOVIÁ, Helena. *Neostré hranice filmového herectví / Obecné vymezení a jejich meze* [online]. Cinepur. [citováno 7. 4. 2015]. Dostupné z WWW: <<http://cinepur.cz/article.php?article=1480>>

5. OBRAZOVÁ PŘÍLOHA

5. 1. FILM TĚLO A ĎÁBEL



obr. 1

obr. 2



Obr. 3

Obr. 4



Obr. 5



Obr. 6



Obr. 7



Obr. 8



Obr. 9



Obr. 10



Obr. 11



Obr. 12



Obr. 13



Obr. 14



Obr. 15



Obr. 16



Obr. 17



Obr. 18



Obr. 19



Obr. 20



Obr. 21



Obr. 22



Obr. 23



Obr. 24



Obr. 25



Obr. 26



Obr. 27



Obr. 28



Obr. 29

5. 4. FILM POLIBEK



Obr. 30



Obr. 31



Obr. 32



Obr. 33



Obr. 34



Obr. 35



Obr. 36



Obr. 37



Obr. 38



Obr. 39



Obr. 40



Obr. 41



Obr. 42



Obr. 43



Obr. 44



Obr. 45



Obr. 46



Obr. 47



Obr. 48



Obr. 49



Obr. 50



Obr. 51



Obr. 52



Obr. 53



Obr. 54



Obr. 55



Obr. 56



Obr. 57



Obr. 58



Obr. 59



Obr. 60



Obr. 61



Obr. 63



Obr. 64



Obr. 65



Obr. 66



Obr. 67

5.3. FILM ANNA CHRISTIE



Obr. 68



Obr. 69



Obr. 70



Obr. 71



Obr. 72



Obr. 73



Obr. 74



Obr. 75



Obr. 76



Obr. 77



Obr. 78



Obr. 79



Obr. 80



Obr. 81



Obr. 82



Obr. 83



Obr. 84



Obr. 85



Obr. 86



Obr. 87

5. 4. FILM KRÁLOVNA KRISTÝNA



Obr. 88



Obr. 89



Obr. 90



Obr. 91



Obr. 92



Obr. 93



Obr. 94



Obr. 95



Obr. 96



Obr. 97



Obr. 98



Obr. 99



Obr. 100



Obr. 101

ANOTACE

NÁZEV: Herectví Greta Garbo a příchod zvuku

AUTOR: Lenka Koňáříková

KATEDRA: Katedra divadelních a filmových studií

VEDOUcí PRÁCE: Mgr. Milan Hain, PhD.

ABSTRAKT: Tématem této bakalářské práce byla analýza herectví Greta Garbo na pozadí příchodu zvukové technologie. Analýza byla vystavěna na čtyřech filmech. *Tělo a ďábel* (Flesh and the devil, 1926), *Polibek* (The Kiss, 1929), *Anna Christie* (1930, 1931) a *Královna Kristýna* (Queen Christina, 1933). K dosažení cíle práce byla užitá empirická a komparační metoda, která umožnila srovnání proměn hereckého výkonu a jeho prostředků napříč přechodem dvou filmových ér. Na vybraných scénách demonstrují proměny a vývoj výrazového rejstříku herečky, jež napomáhá prozkoumat rozdíly mezi herectvím ve filmu němém a ve filmu zvukovém.

KLÍČOVÁ SLOVA: herectví, zvukový film, němý film, Greta Garbo

ANOTATION

TITLE: Herectví Greta Garbo a příchod zvuku

AUTHOR: Lenka Koňářiková

DEPARTMENT: Katedra divadelních a filmových studií

SUPERVISOR: Mgr. Milan Hain, PhD.

ABSTRACT: The topic of this thesis is an analysis of Greta Garbo's acting with the arrival of sound technology. The analysis is based on four films. *Flesh and the devil* (1926), *The Kiss* (1929), *Anna Christie* (1930, 1931), and *Queen Christina* (1933). To achieve the objectives of the work were used empirical and comparative methods, which allowed the comparison of ranges of acting performance and it means Gross transitiv of two eras of film. On selected scenes I demonstrate the changes and the development of expression range of the actress, which helps to analyse the differences between acting in silent film and sound film.

KEY WORDS: acting, sound film, silent film, Greta Garbo

