

Univerzita Palackého v Olomouci  
Filozofická fakulta

Diplomová práce

## **Filmové herectví a teorie filmu**

Bc. Andrea Faltýnková

**Katedra divadelních a filmových studií**

Vedoucí práce: Doc. Mgr. Zdeněk Hudec, Ph.D.

Studijní program: Komunikační studia – Filmová věda

Olomouc 2015

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci na téma *Filmové herectví a teorie filmu* vypracovala samostatně za použití v práci uvedených pramenů a literatury. Dále prohlašuji, že tato diplomová práce nebyla využita k získání jiného nebo stejného titulu.

Datum

.....

podpis

Ráda bych touto cestou poděkovala *Doc. Mgr. Zdeňku Hudcovi, Ph.D.* za jeho odborné rady a cenné podněty při vedení mé diplomové práce, které umožnily mou práci obohatit o zajímavá teoretická hlediska. Na tomto místě bych také ráda poděkovala své rodině za projevenou podporu při psaní práce.

Datum

.....

podpis

## OBSAH

Metodologický úvod.....	6
Periodizace diplomové práce .....	17
Vyhodnocení literatury.....	21
1. Význam herectví v historickém kontextu .....	29
1.1. Definice <i>herectví</i> a teoretické ukotvení pojmu.....	29
1.2. Teoretické ukotvení filmového herectví.....	32
2. Filmové herectví v rámci raných tendencí teorie filmu.....	34
2.1 Inspirační zdroje filmového herectví.....	34
2.2 Počátky teorie filmového herectví .....	36
2.2.1 Chronologický přehled .....	36
2.2.2 Filmové herectví v raných teoretických konceptech.....	38
2.3. Dílčí komparativní závěr .....	53
3. Filmové herectví a tendence sovětské teorie filmu.....	56
3.1. Chronologický přehled .....	56
3.2. Počátky sovětské filmové teorie .....	57
3.3. Filmové herectví v kontextu němého a zvukového filmu .....	60
3.4. Dílčí komparativní závěr .....	72
4. Filmové herectví a tendence filmového realismu .....	74
4.1. Chronologický přehled .....	74
4.2. Film jako „zrcadlo“ života .....	75
4.3. Neorealistická poetika .....	77
4.4. Bazinova revize neorealistické estetiky .....	82
4.5. Siegfried Kracauer a jeho poznámky k filmovému herci.....	85
4.6. Dílčí komparativní závěr .....	88
5. Filmové herectví a tendence hollywoodského star systému .....	90
5.1. Chronologický přehled .....	90
5.2. Teoretická východiska .....	90
5.3. Star systém.....	93
5.4. Star studies .....	100
5.5. Formování metodologického aparátu star studies .....	103
5.6. Dílčí komparativní závěr .....	106
6. Filmové herectví a tendence francouzské Nové vlny .....	109

6.1.	Chronologický přehled .....	109
6.2.	Historický kontext zrodu francouzské Nové vlny a její estetiky.....	109
6.3.	Nástup Nové vlny a proměna filmového herectví.....	113
6.4.	Dílčí komparativní závěr .....	120
7.	Filmové herectví v rámci sémiotické a psychoanalytické tendence.....	122
7.1.	Chronologický přehled .....	122
7.2.	Teoretická východiska .....	123
7.3.	Vliv sémiotické tradice na teorii filmového herectví.....	128
7.4.	Dílčí komparativní závěr .....	139
8.	Filmové herectví v rámci neoformalistické a kognitivní tendence .....	141
8.1.	Chronologický přehled .....	141
8.2.	Teoretická východiska .....	142
8.3.	Vývojové tendence post-teorií.....	144
8.4.	Dílčí komparativní závěr .....	152
9.	Filmové herectví a moderní směry bádání .....	154
10.	Generální komparace jednotlivých tendencí filmového herectví .....	160
	Závěr .....	166
	Seznam použitých pramenů a literatury.....	171
	Seznam obrázků .....	180

## Metodologický úvod

*Herec, aktér, performer, hvězda, postava, typ, image ...* Mentální konstrukty představující jen zlomek možných výrazů, pomocí nichž lze označit osoby, které jsou ve filmu přítomny. Významová a terminologická disperze tak hned úvodem předesílá cestu, již se teorie filmového herectví ubírá od počátku svého vzniku až do současnosti. Filmové herectví otevírá v rámci filmové vědy velmi široké pole bádání, které je možné vnímat z několika různých hledisek. Již od němé éry byla přítomnost lidského elementu na plátně dominujícím prvkem filmové estetiky, která se však neustále proměňovala v souladu se společenským a kulturním vývojem. Teorii filmového herectví tak provází jistá roztržitost projevující se zejména ve vzájemném srovnání jednotlivých konceptů a tendencí, jejichž nesourodost je patrná na konceptuální i významové úrovni. Tomu odpovídá i stav teoretického bádání, které osciluje na pomezí hned několika perspektiv, v jejichž čele nestojí žádná obecně platná teorie plnící funkci určujícího paradigmatu. Diskurz o filmovém herci se tak rozprostírá jednak na úrovni dějinných reflexí nepřekračujících hranice národní estetiky; jednak na úrovni partikulárních úvah, jež jsou součástí konkrétních případových studií. Prvotní motivací při volbě tématu proto bylo zejména jeho nedostatečné zpracování v akademickém diskurzu<sup>1</sup>, který absentuje ucelenější studii postihující filmové herectví napříč jeho historických vývojem<sup>2</sup>. Zcela tak chybí souborná reflexe postihující filmové herectví ve všech jeho konceptuálních polohách, s důrazem na jejich ukotvení historickém kontextu, které umožňuje navázat teoretický dialog a pochopit filmové herectví v jeho celistvosti.

Diplomová práce nesoucí název *Filmové herectví a teorie filmu* si proto klade za cíl zmapovat, kriticky vyhodnotit a zejména komparovat jednotlivé tendence a koncepty filmového herectví, jež jsou přítomné v širším teoretickém dialogu v rámci teorie filmu. Prostřednictvím komparativní metody bude nastíněn

---

<sup>1</sup> Reflexe o filmovém herci se soustředí převážně mimo akademické pole do oblasti novinářského a bulvárního diskurzu, kde je vysoce frekventovaným tématem. Na akademické úrovni se setkáváme s reflexí filmového herectví spíše v oblasti filmové kritiky, kde je chápáno jako součást mizanscény, která je analyzována.

<sup>2</sup> Přítomny jsou pouze tematické monografie a antologie postihující pouze dílčí problémy filmového, které jsou převážně řešeny jako součást případových studií. Zásadním problémem těchto studií je pak zejména jejich nedostatečné kontextuální ukotvení, jež zamezuje jejich vnímání v rámci širšího teoretického dialogu.

chronologický vývoj teorie filmového herectví jdoucí po hlubších vrstvách jejího historického, společenského a kulturního kontextu, jenž v sobě obsáhne i interkulturní hledisko relevantní vzhledem k národní povaze jednotlivých přístupů. Komparatistická<sup>3</sup> metoda pocházející původně z literárně-vědné oblasti přináší množství možných konceptů a východisek, pomocí nichž lze srovnávat. V případě filmového herectví je však nutnou podmínkou multioborová perspektiva rozšiřující výzkumné pole o oblast filmu, která je přítomna v konceptu Petra Václava Zimy<sup>4</sup>. Metodologickým východiskem diplomové práce proto bude Zimova stať *Komparatistika*<sup>5</sup>, jež je součástí antologie *Národní literatura a komparatistika*<sup>6</sup>. Jedinečnost konceptu však netkví pouze v mezioborovém propojení umožňujícím navázání dialogu i v rámci teorie filmu. Jeho přínos pro diplomovou práci spočívá zejména v interkulturním charakteru jeho předpokladů, které jdou dále za hranice tradičního národního srovnávání. Umožňuje tak zkoumat filmové herectví v širším rámci filmové teorie, ale navíc i v širším nadnárodním měřítku. Teorie filmového herectví totiž není soustředěna pouze v rámci určité národní tradice, nýbrž je přítomna v konceptech napříč kontinenty, jejichž vzájemný vliv je dnes již nesporný. Byla to zejména otázka *vlivu*, která byla klíčovým momentem při volbě Zimova konceptu. Přináší totiž účinné výzkumné nástroje interpretativně-kritické metody, díky nimž lze srovnávat odlišné koncepty pocházející ze specifických kulturních a jazykových poměrů<sup>7</sup>. Zimův koncept postuluje dvě možná hlediska

---

<sup>3</sup> „Komparatistika je srovnávací literární věda, jež srovnává dvě nebo více literárních děl z různých jazykových oblastí. Vznikla v druhé polovině devatenáctého století inspirována srovnávací přírodovědou, jak se projevila ve srovnávací anatomii G. Cuviera, ve srovnávací fyziologii Blainvillově a ve srovnávací embryogenezi Costeově. Z metodologických důvodů je třeba ji klást do souvislosti se srovnávací jazykovědou, srovnávací právní vědou a srovnávací politickou vědou.“ In: NÜNNING, Ansgar, ed. *Lexikon teorie literatury a kultury*. 1. Vyd. Brno, 2006, 912 s. ISBN 80-7294-170-4. S. 389 – 390.

<sup>4</sup> Moderní komparatistika zahrnuje široké spektrum možných přístupů a konceptů, z nichž lze při srovnávání čerpat. Předmětem komparatistického zkoumání však není a priori umělecké dílo, jako je tomu v tradičním pojetí komparatistiky, která se zabývá literárními texty. Filmové herectví představuje uměleckou entitu, jež je legitimní součástí uměleckého díla. Herecký výkon je jedinečný konstrukt vázající se na konkrétní místo a čas. Jeho specifika je však kromě videozáznamů možné zkoumat i v rámci teoretických textů, které se zabývají jeho povahou a rysy. Moderní komparatistika umožňuje zkoumat filmové herectví na základě teoretických konceptů a přístupů, jež jsou obsaženy v teoretických textech, jež jsou hlavním předmětem této diplomové práce

<sup>5</sup> ZIMA, Petr Václav. *Komparatistika*. In TUREČEK, Dalibor (ed). *Národní literatura a komparatistika*. 1.vyd. Brno: Host, 2009, 280 s., s. 105-237. ISBN 978-80-7294-305-0.

<sup>6</sup> TUREČEK, Dalibor (ed). *Národní literatura a komparatistika*. 1. Vyd. Brno: Host, 2009. 280 s. ISBN 978-80-7294-305-0.

<sup>7</sup> „Tyto poměry nejsou ničím sekundárním, přidruženým, často naopak samy vytvářejí teoretickou podstatu. To samozřejmě platí i pro „cizí“ teorie, jejichž terminologii lze jen obtížně přeložit, protože je v mnoha případech spjatá se zvláštnostmi a idiosynkraziemi cizího jazyka.“ In: ZIMA, Petr Václav.

komparativního přístupu postihující kulturně-společenské a socio-lingvistické aspekty, které navrhuje řešit při komparaci společně. Diplomová práce však zahrnuje natolik široké teoretické pole, v rámci něhož by společná reflexe obou hledisek způsobila konceptuální rozpad jejího teoretického rámce. Obě hlediska totiž v rámci filmového herectví představují velmi rozsáhlou oblast možného srovnávání. Stěžejním argumentem je zejména předpoklad, že diplomová práce je formulována jako práce historicko-teoretická mapující estetický vývoj filmového herectví v odborných teoretických textech, na základě něhož bude upřednostněna kulturně-společenská rovina komparace, která umožní nastítnit teoretický dialog odehrávající se na poli teorie filmového herectví. Lingvistický rámec bude proto v rámci samotného textu redukován. Je však významným podnětem pro další možnou komparaci jednotlivých tendencí filmového herectví, jež skýtají rovněž široký teoretický potenciál.

Prostřednictvím Zimova konceptu je tak možné srovnávat texty pocházející z heterogenních kulturních oblastí, jejichž zvláštnosti pomáhají rekonstruovat teoretický dialog, jenž přestává být pouze jednostranně formulován. Při konstrukci dialogu však musí být brán zřetel i na skryté ideologické obsahy, jejichž relevanci je nutné v samotném textu zohlednit. Každý z konceptů totiž vzniká v určitém ideologicky zabarveném prostředí, které se přímo či nepřímo promítá do jeho formy i obsahu<sup>8</sup>. V rámci diplomové práce proto budeme brát v potaz i společensko-kulturní a ideologický kontext stojící v pozadí jednotlivých konceptů teorie filmového herectví. V každé kapitole proto bude přítomna reflexe doby, v níž koncept vznikl, která uvede čtenáře do dané problematiky, a pomůže tak navázat širší interkulturní a mezigenerační dialog mezi jednotlivými koncepty, díky čemuž

---

*Komparatistika*. In TUREČEK, Dalibor (ed). *Národní literatura a komparatistika*. 1.vyd. Brno: Host, 2009, 280 s., s. 105-237. ISBN 978-80-7294-305-0. S. 105. Důležitost jazykových poměrů, z nichž odborné termíny pocházejí, je tedy nesporná. Původnost jednotlivých termínů přímo podléhá dané kultuře. Problematickým bodem je však poměrně komplikovaný převod do cizího jazyka, který často svádí k novým interpretacím a někdy dokonce k dezinterpretacím.<sup>7</sup> V rámci diplomové práce proto bude přihlédnuto i k jazykové povaze jednotlivých termínů popisujících filmové herectví. Aby nedocházelo k dezinterpretacím, budou cizojazyčné pojmy ponechány v jejich původní jazykové podobě (v závorce bude doplněn jejich překlad). V případě, že bude dostupná česko-jazyčná překladová literatura, bude relevantní přihlédnout ke kodifikovanému českému výrazu.

<sup>8</sup> „Slovo je vždy naplněno ideologickým nebo ze života vzatým obsahem a významem.“ In: VOLOŠINOV, Valentin N. *Marxismus a filozofie jazyka*. Frankfurt – Berlín – Vídeň: Ullstein, 1975, s. 126.



tak bude schopna srovnávat jejich vzájemnou provázanost pramenící ne výlučně jen z estetických aspektů.

Zimův koncept je vhodný pro účely diplomové práce zejména proto, že tematizuje problematiku *diskurzu*, kterou je však nutné oproti původní definici blíže specifikovat. Zima totiž *diskurs* chápe dosti vágně jako: „*transfrastickou, sémanticko-narativní jednotku, která náleží do zvláštního sociolektu, a tedy do specifického sekundárního modelujícího systému. V určité sociolingvistické situaci stojí tato jednotka v dialogicko-polemickém, tzn. intertextovém poměru k jiným diskurzům (sociolektům)*“.<sup>9</sup> V našem případě však musíme pracovat s konceptem *diskurzu*, jenž je nutné pro funkčnost vlastních metodologických východisek redukovat na lingvistické<sup>10</sup> úrovni, která by mohla zapříčinit teoretický odklon od sledované problematiky. Bude však nutné koncept *diskurzu* více zúžit z hlediska výzkumného pole a specifikovat jej tak, aby byl splněn konkrétní předpoklad jednotnosti pojmového aparátu, který hraje při konstrukci objektu zásadní roli. Z toho důvodu bude Zimův termín *diskurz* splňující výše uvedené předpoklady v diplomové práci označen a dále pojednáván pod termínem *teorie filmového herectví*. Užití tohoto termínu totiž již představuje konkrétní využití Zimova obecného pojmu, jemuž je dána konkrétní teoretická podoba vycházející z premis komparovaného předmětu, jenž je v našem případě filmové herectví. Termín *teorie filmového herectví* představuje tedy široký teoretický diskurs zahrnující společensko-kulturní praxi uskutečňující se na poli teoretického dialogu, který je rozvíjen na kulturně-heterogenní úrovni, díky čemuž lze sledovat jednotlivé koncepty a tendence ve vzájemném kulturním a historickém kontextu a dále vyhodnocovat jejich působení ve zvláštních ideologických situacích, které jsou pak podrobeny komparaci. Význam termínu *teorie filmového herectví* je tak pro komparatistiku nesporný. Samotná konstrukce objektu komparatistiky je totiž v našem případě uskutečňována na konceptuální a sémanticko-narativní úrovni, jejíž přímou projekcí je kategorie *periodizace*. Ta je budována na základě

---

<sup>9</sup> ZIMA, Petr Václav. *Komparatistika*. In TUREČEK, Dalibor (ed). *Národní literatura a komparatistika*. Brno: Host, 2009, s. 105-237. ISBN 978-80-7294-305-0. S. 112

<sup>10</sup> Právě socio-lingvistická otázka, již věnuje Zima poměrně velkou pozornost, bude v rámci diplomové práce redukována. Zkoumání zvláštností a idiosynkrazí jazyka každého z konceptů by totiž deformovalo cíl diplomové práce, jejímž předmětem je výlučně komparace obsahu a významu jednotlivých konceptů a ne jejich jazyková povaha. Zkoumání jazykové podstaty termínu herec napříč různými sociolektu by totiž obsáhlo předmět další samostatné teoretické práce.

sémantické činnosti, kterou provádí osoba teoretika vycházející ze základních kritérií relevance a klasifikace. Výhodou komparatistické metodologie je tak proto možnost sledovat proces vytváření teorie filmového herectví v mezinárodním kontextu a její vzájemné propojení s ostatními teoretickými koncepty. Vyhodnocení našeho přístupu k periodizaci teorie filmového herectví bude umístěno až v závěrečné části metodologického úvodu, kde budou vyargumentovány užité sémantické a narativní diskurzivní postupy diplomové práce.

Než však přistoupíme k samotné periodizaci, zaměříme se na otázku metody, která bude v rámci vlastní komparace využita. Zima postuluje dva možné směry, jimiž se může komparatista při vlastním srovnávání řídit. V návaznosti na předpoklady Viktora Žirmunského a Dionýza Ďurišina rozlišuje dva srovnávací typy tzv. *genetické* a *typologické* srovnání. Předmětem genetického srovnání je: „*srovnání jako kontaktní studie – ve smyslu Gerharda R. Kaisera – jsou podobnosti, které vznikají kontaktem, tj. přímým nebo nepřímým ovlivněním*<sup>11</sup>. Oproti tomu pak u typologického srovnání: „*jsou zkoumány podobnosti, které vznikají bez kontaktu, na základě analogických podmínek produkce nebo recepce*.”<sup>12</sup> Rozložení a převahu jednoho z typů komparace prozatím nelze pevně stanovit. Dominanci genetického či typologického vlivu proto budeme moci určit až závěru práce. Průběžně však budeme předkládat dílčí teoretické závěry odhalující na jedné straně kontaktní vztahy mezi jednotlivými koncepty, a na straně druhé závěry reflektující analogické vztahy vznikající na základě shodného společensko-kulturního kontextu. Zvolený přístup kombinující metodu genetického a typologického srovnání je v souladu s tendencemi moderní komparatistiky, jež zastává i Zima, neboť: „*Ve většině případů jsou to podobné společenské a jazykové podmínky, které vysvětlují nejen vznik analogických institucí a textových struktur, nýbrž také působení jednoho autora na druhého*.”<sup>13</sup> Pomocí této metody tak budeme moci lépe reflektovat příbuzné jevy mezi celkovým historickým a uměleckým vývojem a dále doložit význam určitých kontaktů a jejich vlivu a působení, čehož docílíme upozaděním jazykových podmínek ve prospěch podmínek společensko-

---

<sup>11</sup> ZIMA, Petr Václav. *Komparatistika*. In TUREČEK, Dalibor (ed). *Národní literatura a komparatistika*. Brno: Host, 2009, s. 105-237. ISBN 978-80-7294-305-0. s. 130

<sup>12</sup> Tamtéž. 130.

<sup>13</sup> Zima tuto tezi dokládá na příkladu, kde vysvětluje, jak kritika náboženství, kterou iniciovali mladohegelovci a Nietzsche, ovlivnila spisovatele Generace 98, neboť španělská společnost se na přelomu století dostala do krize, která postihla i oficiální náboženskou praxi.

kulturních, které umožní s větším mírou akcentovat estetické rozdíly jednotlivých tendencí.

Pro potřeby diplomové práce je ještě nutno doplnit jistá specifika nejdříve genetického a následně i typologického srovnání a podmínky pro jejich realizaci. V Zimově pojetí by kontaktní studie měla být uskutečňována na základě teoretických východisek, která předesílají samotný komparatistický akt, jenž musí splňovat následující předpoklady.<sup>14</sup> U genetického srovnání jsou to čtyři následující roviny: „1. *V každém případě musí být dokázáno, že ke kontaktu nebo vlivu mezi jednotlivými teoretiky nebo skupinami teoretiků skutečně docházelo; 2. Nadto je potřeba ukázat, jak tento kontakt vznikl – na základě určitých sociálních a kulturních afinit; 3. Třetí srovnávací rovina je rovina mezinárodních vztahů, které mohou sehrát důležitou roli; 4. Strukturní úroveň, kde vyvstává otázka, jak se text jednoho autora mění, přeinterpretovává jiným autorem, neboť vliv má ve většině případů produktivní charakter.*“<sup>15</sup> U typologického srovnávání tak poté zcela logicky nastává opačná situace, kdy: 1. Musí být dokázáno, že ke kontaktu nebo vlivu mezi teoretiky nedocházelo; 2. Že vztah analogie vychází ze shodných podmínek produkce nebo recepce; 3. Rovina mezinárodních vztahů nehraje žádnou roli, neboť analogické podmínky vznikají nezávisle na sobě; 4. Strukturní úroveň konceptu vyvstává z vlastní autorské intence, může mít rozdílnou formu, avšak obsahově se shoduje se svým analogickým protějškem.

Uvedené body proto budou zahrnuty do našich úvah o filmovém herectví. Každý z nich totiž představuje důležitý aspekt, který pomáhá budovat obraz filmového herectví v širších konturách umožňujících vzájemné srovnání jednotlivých uměleckých perspektiv. Prokazatelný kontakt či vztah analogie mezi jednotlivými teoretiky zjistíme na obecné úrovni ze sekundární literatury, která zkoumá dobový historický a společenský kontext. Konkrétní stopy kontaktu pak však můžeme vysledovat i v primární literatuře, a to například z poznámek a tezí, jejichž prostřednictvím se tvůrci vůči sobě vymezují nebo sdílejí společné názory. Přímý kontakt tak můžeme vidět například v rámci nejrůznějších polemik či teoretických dialogů, jež jsou rozvíjeny v rámci některých článků a statí a to i na

---

<sup>14</sup> ZIMA, Petr Václav. *Komparatistika*. In TUREČEK, Dalibor (ed). *Národní literatura a komparatistika*. Brno: Host, 2009, s. 105-237. ISBN 978-80-7294-305-0. s. 163

<sup>15</sup> Tamtéž.

mezinárodní úrovni. Otázka přeinterpretace je u kategorie filmového herectví rovněž aktuálním tématem. V diplomové práci proto bude reflektován i tento aspekt, neboť přejímání konceptů a jejich přeinterpretace je nedílnou součástí nejen raných konceptů filmového herectví, které své inspirační zdroje nacházely v teorii divadla, ale také v moderní teorii využívající původních konceptů na metatextuální úrovni.

Srovnávací poetika však s sebou přináší vedle otázek interkulturní povahy dialogu, také otázku perspektivy, která představuje pro teoretika oblast jeho výzkumného pole. Earl Miner ve své knize *Comparative poetics* s podtitulem *An Intercultural Essay on Theories of Literature* především zdůrazňuje předpoklad, že: „Jediná smysluplná perspektiva jakékoli srovnávací poetiky a vlastně poetiky vůbec je perspektiva interkulturní“<sup>16</sup>. Kromě Zimy s touto premisou pracuje také Oldřich Král, který ve stati *Význam srovnávací poetiky*<sup>17</sup> klade důraz zejména na scelení, artikulace a tematické zpřehlednění komparatistického programu. Z toho důvodu zavádí Oldřich Král koncept tzv. *periferního vidění*<sup>18</sup>, jenž by měl být nutnou podmínkou každé komparatistické studie. *Periferní vidění* totiž ve své podstatě představuje první krok před zahájením vlastní komparace, který zahrnuje osvojení si širšího kontextu dané poetiky. Komparatista se tedy nesoustřeďuje pouze na předmět srovnávání, ale bere v potaz i širší kulturní kontext přesahující oblast svého výzkumného problému, tedy i znalost mimoevropských kulturních forem, tradic a konceptů. Oldřich Král proto navrhuje: „Aby tato znalost byla aktivní složkou vnějšího porovnávacího okruhu.“<sup>19</sup> V diplomové práci si proto před zahájením vlastní komparace nejdříve stanovíme vlastní výzkumného pole, které bude vycházet z předpokladu *periferního vidění*. Oldřich Král ve stati *Význam srovnávací poetiky*<sup>20</sup> poukazuje především na tendence západní teorie umění považovat samu sebe za uvažování univerzální, za takové, jaké je možné aplikovat na všechno umění na celém světě, vůči čemuž se Král v celém textu kriticky vymezuje.

---

<sup>16</sup> MINER, Earl. *Comparative Poetics, An Intercultural Essay on Theories of Literature*. Princeton University Press, 1990, s. 259.

<sup>17</sup> KRÁL, Oldřich. *Význam srovnávací poetiky*. In SVATOŇ, Vladimír, HOUSKOVÁ, Anna, KRÁL, Oldřich (ed). *Mezi okrajem a centrem*. Praha: Univerzita Karlova, 1999, s. 12.

<sup>18</sup> Tamtéž.

<sup>19</sup> Tamtéž.

<sup>20</sup> Tamtéž.

V diplomové práci se proto i my vyvarujeme takového počínání a své komparatistické uvažování uvedeme tím, že se této falešné představy o univerzalitě vzdáme. V rámci vlastního textu proto budeme vycházet z předpokladu, že západní normy a kritéria jsou pouze partikulární, jedinečné a místní a tudíž bez nároku na univerzální platnost nejen na ose západ – dálný východ, ale také na ose dálný západ (Jižní Amerika) – západ (USA, Evropa) – východ (Rusko) – dálný východ (Indie, Japonsko, Čína atd.). V diplomové práci proto nebudeme předkládat univerzálně platnou teorii filmového herectví, která by kompletně pokryla teoretický dialog odehrávající se napříč mezikontinentálním teoretickým uvažováním. Cílem práce bude vytvořit teoretickou platformu, která bude postihovat umělecký dialog a jeho teoretické vrstvy odehrávající se na ose západ – východ, jež je v souladu s americkou a evropskou teoretickou tradicí. V rámci samotného textu se tedy budeme soustředit pouze na kontakty a vlivy v oblasti Evropy a Spojených států amerických. Problematika teorie filmového herectví na ose dálný západ – dálný východ nebude do práce zahrnutá, neboť by došlo k tematickému a kulturnímu roztržení práce. Její význam diplomová záměrně nevyklučuje, pouze prostřednictvím svého *periferního vidění* bude soustředit svou pozornost směrem k *západní* tradici, kterou však dogmaticky nevnímá jako jediný legitimní přístup k teorii filmového herectví.

Po nastínění teoretické perspektivy je nutné nastolit také základní výzkumnou otázku, jež je úzce spojena s formulováním samotné periodizace diplomové práce nejprve na obecně teoretické úrovni. Problematika periodizace odborné práce v případě komparatistického srovnání představuje složitý proces. Periodizace jako taková totiž s sebou přináší velké množství problémů, kterým je autor textu vystaven, a jimž přímo podléhá. Petr Václav Zima ve své stati *Komparatistika*<sup>21</sup> ve vztahu k literárnímu procesu celou problematiku komentuje následovně: „*Literární proces* (pozn. v našem případě vývoj teorie filmového herectví) – *jak dává tušit Georgeova kritika romantismu – neprobíhá ani přímočaře, ani kumulativně, nýbrž je určován deformacemi a zlomy, které stojí na počátcích epoch. Je-li tomu tak, potom vyvstává otázka, podle jakých kritérií je možné definovat (definire = ohraničit) tato časová období a mezníky, které je od*

---

<sup>21</sup> ZIMA, Petr Václav. *Komparatistika*. In TUREČEK, Dalibor (ed). *Národní literatura a komparatistika*. Brno: Host, 2009, s. 105-237. ISBN 978-80-7294-305-0. s. 215

*sebe odděluji.*<sup>22</sup> Nasnadě je proto otázka, jaké deformace a zlomy jsou určující pro vývoj teorie filmového herectví? Podobně jako literatura se ani film nevyvíjel striktně přímočaře a kumulativně. Tento vývoj však bude postupně odkrýván až v průběhu práce. Podle Zimy představuje periodické členění jen *možné konstrukce objektů*<sup>23</sup>, jejichž charakter závisí na kritériích relevance, klasifikaci a narativní struktuře diskurzů, v nichž vznikly. Dochází tak k propojení individuálních a kolektivních zájmů, jež se projevují v každém diskurzu. *Konstrukce objektů* představuje proces utváření jednoho z možných diskurzů, s nímž může teoretik pracovat. Rozhodujícím kritériem pro posouzení konstrukcí objektů je: „*schopnost teoretického subjektu diskurzu reflektovat vznik jeho konstrukce a dialogicky jej vztáhnout na srovnatelné konstrukce. Teprve v dialogu diskurzů se ozřejmí, že epochy jako klasicismus, romantismus nebo realismus mohou být konstruovány na různé způsoby a že téměř každému pojmu periodizace odpovídají ideální a estetické pojmy. Realismus se pak jeví nejen jako literární časový úsek, ale jako světový názor a způsob psaní přesahující epochu.*“<sup>24</sup> Periodizace tedy představuje určitý hypotetický konstrukt tvořící rámec komparativní studie. Periodizace je de facto jedním z „historických vyprávění“. Její konstrukce je pak jen výsledkem dílčího poznání, jež je do velké míry subjektivní. Pro koherentnost textu je však tento chronologický rámec zcela nezbytný.

V rámci diplomové práce se budeme pohybovat po časové ose začínající na přelomu devatenáctého a dvacátého století a končící na počátku století jednadvacátého. Při utváření koncepce periodizaci práce budeme vycházet ze dvou základních přístupů, které se vzájemně prolínají. Prvním hlediskem bude oblast historického vývoje filmu, jež utváří kontextuální zázemí teorie filmového herectví, která se rozprostírá na historicko-ideologickém pozadí. V textu tak budou průběžně odhalovány styčné deformace a zlomy, jež se nejvíce promítly do formování filmového herectví, které budou v úvodu každé kapitoly předznamenány prostřednictvím chronologického přehledu. Ten nastíní vývoj jednotlivých konceptů v rámci historického vývoje každé z tendencí. Bude sloužit zejména pro zpřehlednění textu a jeho samotné recepce, neboť vždy na začátku kapitoly

---

<sup>22</sup> Tamtéž.

<sup>23</sup> Tamtéž. s. 216.

<sup>24</sup> ZIMA, Petr Václav. *Komparatistika*. In TUREČEK, Dalibor (ed). *Národní literatura a komparatistika*. Brno: Host, 2009, s. 105-237. ISBN 978-80-7294-305-0. s. 216.

především, jakým směrem se bude naše teoretické uvažování ubírat. Historizující kontext vnese do práce společné dílo Davida Bordwella a Kristin Thompsonové *Dějiny filmu*<sup>25</sup>, které tak rozkryje kontaktné a analogické vztahy mezi jednotlivými koncepty pramenící ze společné či rozdílné historie. Dle jejich přístupu: „*Historická chronologie a příčinnost nemají začátek ani konec. Historici nutně omezují časový úsek, který budou zkoumat, a tento úsek pak ještě dále dělí na logické fáze a části.*“<sup>26</sup> Druhé hledisko dotvářející koncepci periodizace představuje oblast teorie filmu přinášející již konkrétní estetické měřítko ve formě ohraničení uměleckých proudů a tendencí, které filmu dominovaly v určitém časovém období. Otázku historického a estetického vývoje je proto nutné reflektovat v těsném vztahu, neboť filmové herectví nelze zkoumat odděleně. Spletitou síť kontaktních a analogických vztahů lze totiž postupně rozplést jedině díky perfektní znalosti obou daných oblastí umožňující ne pouze jednostranný pohled na filmové herectví. Hlavní motivací při tvorbě periodizace tak bude především teoretické provázání zmíněného kontextu s koncepty filmového herectví, na základě jejichž přítomnosti v teoretických textech budou stanoveny jednotlivé body periodizace, tj. plynulé chronologie a segmentace textu. Vždy v úvodu každého tematického celku bude proto kromě historického kontextu přiblížen i dominující směr filmové teorie, z něhož daný koncept filmového herectví vzešel. Tato teoretická část se bude opírat zejména o teze z knihy Francesca Casettiho *Filmové teorie 1945-1990*<sup>27</sup>, které doplní tematické publikace a statě věnované vybraným kapitolám teorie filmu.

Podoba jednotlivých kapitol diplomové práce bude vycházet ze základních výzkumných otázek, které budou stanoveny tak, aby udržovaly koherenci textu podmíněnou komparatistickou metodou srovnání. Pomocí těchto otázek stanovených na obecné rovině docílíme především teoretického ukotvení každé z kapitol, jež budou strukturovány na podobném principu. Strukturace kapitol tedy bude vycházet ze tří základních výzkumných otázek:

*1. Jaký je společensko-kulturní kontext vzniku konceptů teorií filmového herectví?*

---

<sup>25</sup> BORDWELL, D., THOMPSONOVÁ, K. *Dějiny filmu*. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2007. ISBN 978-80-7331-091-2.

<sup>26</sup> Tamtéž. s. 14.

<sup>27</sup> CASSETTI, F., *Filmové teorie 1945-1990*. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2008. ISBN 978-80-7331-143-8.

Jak již bylo zmíněno, pro vznik teoretického konceptu je určujícím hlediskem dobový kontext, v němž vzniká. Z toho důvodu bude text reflektovat společenskou, ideologickou a především kulturní povahu daného období, jež bude mapováno. Dějinné události totiž často přímo zasahují i do oblasti umění, kde jsou schopny doslova vyprovokovat proměnu umělecké estetiky buďto ve formě vlivu a přímé návaznosti či naopak v protikladném slova smyslu vymezení se vůči ní. V každé z period si proto určíme výchozí historické mezníky, jež uvedou čtenáře do problematiky mapovaného konceptu.

## *2. Dochází v rámci vývoje k proměně poetiky filmového herectví?*

V rámci textu budeme sledovat proměny v estetice filmového herectví, které budou zhodnoceny v závěru práce. Budou reflektovány filmové trendy a fenomény, jež se nejvýrazněji promítly do filmového herectví v průběhu jednotlivých epoch. V neposlední řadě se také zaměříme na problematiku současného filmového herectví odkazujícího se ke svým kořenům. V návaznosti na to pak bude reflektováno, zda-li je možné napříč národními kinematografiemi, ba dokonce napříč kontinenty, vysledovat podobné jednotící vlivy.

## *3. Do jaké míry se promítá národní kultura a identita do teorie filmového herectví?*

Poslední výzkumná otázka v podstatě vyplývá z té předchozí, neboť nám umožní identifikovat specifické rysy a znaky jednotlivých národních kinematografií, které odráží jejich národní kulturu a identitu. Komparatistická metoda totiž umožňuje interkulturní vhled do problematiky, neboť je schopna pomocí detailní analýzy daných konceptů rozpoznat jejich rozdílné i společné charakteristiky a rysy. V závěru každé z kapitol proto bude vždy přítomen dílčí komparativní závěr, který vyhodnotí dosavadní genetické a typologické vlivy, vzájemně srovná dosavadní přístupy a vyhodnotí jejich případné podobnosti či protikladné rysy, pomocí nichž se vůči sobě vymezují. V závěru diplomové práce pak bude provedena generální komparace, která vyhodnotí vývoj a směřování teorie filmového herectví v komplexním měřítku na základě dosavadních teoretických poznatků.



## **Periodizace diplomové práce**

### **I. Filmové herectví v rámci raných tendencí teorie filmu**

Bude mapovat počátky filmového herectví v rané teorii filmu, jež jsou spjaty s teorií divadelního herectví. Divadelní herectví představuje prvotní inspirační zdroj pro rodící se film, který teprve objevoval své specifické znaky. Pro vývoj teorie filmového herectví jsou stěžejní zejména koncepty Konstantina Sergejeviče Stanislavského, Bertolda Brechta a Vsevoloda Mejercholda. Jejich osobité pojetí práce s hercem a obohacení divadla o nové prvky hereckých technik se výrazně promítlo do počátečních diskusí o filmovém herectví. Z toho důvodu budou v rámci teoretického dialogu nastíněny některé koncepty teorie divadelního herectví, jež byly důležitým inspiračním zdrojem. Naším cílem bude tedy vysledovat, nakolik se do raných konceptů teorie filmového herectví, a jak ovlivnily jeho následující vývoj. Zaměříme se především na rané práce Bély Balázse, György Lukácse, Hugo Münsterberga, Waltera Benjamina a Rudolfa Arheima.

### **II. Filmové herectví a tendence sovětské teorie filmu**

Další tematická část bude věnována tradici estetického smýšlení o filmovém herectví v tehdejší Sovětské Svazu. V rámci teoretické diskuse zde totiž dochází k přímému kontaktu mezi představiteli avantgardy a formalismu. V této kapitole se zaměříme na koncepty představitelů montážní školy Lva Kulešova, Vsevoloda Pudovkina a Sergeje Ejzenštejna, jejichž teze vycházely explicitně z jejich vlastní režijní praxe. Zatímco se montážníci soustředili na zkoumání filmového herectví v praxi, zůstávali formalisté naopak pouze v rovině teoretického uvažování, které bylo ovlivněno jejich lingvistickým směřováním a s tím spojenou metodologií. Oba přístupy však pomáhají budovat obraz filmového herce, jenž v mnohých svých rysech sdílí některé společné znaky. V této kapitole proto bude rekonstruován obraz filmového herectví, který je vyústěním těchto diskusí.

### **III. Filmové herectví a tendence filmového realismu**

Tematický blok bude zkoumat problematiku filmového herectví ve vztahu k teorii filmového realismu, který reprezentují koncepty Andrého Bazina a Siegfrieda Kracauera. Filmový realismus pramení z tendencí ruské montážní školy, která již ve 20. letech začala pracovat s konceptem realistického herce, dále

rozvíjí tendence nestylizovaného a přirozeného herectví. Realistické tendence se objevují i v rámci italského neorealismu, jenž bude v kapitole rovněž reflektován. Realistické myšlení zahrnuté v doktríně socialistického realismu se totiž výrazně promítá i do filmové teorie. Tyto hlubší významové vrstvy proto budeme v kapitole reflektovat, neboť mají pro vývoj teorie filmového herectví pro budoucí dekády určující význam.

#### **IV. Filmové herectví a tendence hollywoodského star systému**

Další kapitola nabídne diametrálně rozdílný pohled na teorii filmové herectví. Pomocí teoretických konceptů Richarda Dyera, Lee Strasberga a Jamese Naremore budou přiblíženy základní rysy a znaky tzv. star systému, jenž představoval dobře fungující produkční model založený na hereckých hvězdách, jejichž přítomnost zajišťovala filmům pozornost diváků. Hollywoodské herectví založené na výrazné herecké stylizaci tak rozšiřuje naše *periferní vidění* na výzkumné ose směrem na západ, čímž dochází k rozšíření naší teoretické perspektivy, neboť je zcela odlišná od převládajícího „evropského“ realismu.

#### **V. Filmové herectví a tendence Francouzské Nové Vlny**

Nástup Francouzské nové vlny představoval výrazný zlom nejen pro vývoj filmové teorie, ale i pro teorii filmového herectví. Poetika francouzské filmové teorie, která se sdružovala kolem časopisů Cahiers du Cinéma a Positif vycházela z premis, které nastolili v rámci filmového realismu teoretici André Bazin a Siegfried Kracauer. Realismus se tak promítl i do teorie filmového herectví. Setkáváme se zde totiž s tzv. auterskou teorií pracující s postavou filmového herce jakožto prvku mizanscény, kde figuruje pouze jako jedna z jejích částí společně s ostatními prvky, jako jsou kulisy, světla apod. Dochází tedy k posunu realistické teorie natolik, že jsou již herci vnímáni pouze jako vizuální objekty absentující zvukovou složku.

#### **VI. Filmové herectví v rámci sémiotické a psychoanalytické tendence**

V této části bude naše pozornost přesunuta směrem k divácké recepci filmového herectví. Dominantní pozici již v jednotlivých konceptech nezaujímá samotná postava herce a jeho herecká práce, nýbrž postava diváka, jehož identifikace s hercem je ústředním otázkou teoretických statí. Teorie filmu začíná

čím dál více směřovat k sémiotickým a psychoanalytickým tendencím, jež vyústily ve vznik tzv. screen theory, která v sobě integrovala otázku identifikace a proměnu filmového herectví, jehož role byla podřízena filmovému střihu a rámování obrazu. Stěžejní jsou v tomto období především práce Christiana Metzze, Umberta Eca, Piera Paola Pasoliniho a Richarda Dyera pracujícího s konceptem herectví jakožto strukturované polysémie. Interakcí mezi hercem a divákem se rovněž zabývá Stephen Heath, jenž ustavuje hranici mezi hercem a divákem. Ve své práci však hranice identifikace posouvá ještě dále teoretička Laura Mulveyová zavádějící pojem voyerismus, kde mají herci druhotný význam a stávají se pouze objektem pohledu, tzn. naší vizuální slasti.

## **VII. Filmové herectví v rámci neoformalistické a kognitivní tendence**

I pasáž věnovaná neoformalistické tradici se bude upírat směrem k divákově aktivitě při recepci díla. Koncept Davida Bordwella a Kristin Thompsonové posouvá význam divácké recepce ještě dál za hranice pouhé vizuální slasti. Koncepte herce se stává součástí narativních vodítek umožňujících rekonstrukci narativu a je redukována pouze na element formy. I v kognitivní tradici jsou přínosem teze Davida Bordwella, jenž dále rozšiřuje možnosti zkoumání divácké recepce filmového herectví. V této kapitole bude pozornost věnována i pracím Torbena Grodala, Noëla Carrola a Edwarda Branigana, kteří dále rozvíjeli kognitivní teorii i ve vztahu k filmovému herectví.

## **VIII. Filmové herectví a moderní směry bádání**

Závěrečný tematický blok nastíní nové tendence a směry, jimiž se ubírala teorie filmového herectví v devadesátých letech, kdy přestává podléhat vlivu tradiční filmové teorie a estetiky. Její povaha se rozměňuje v množství sociálněvědných a historických přístupů, které začínají vnímat herectví jakožto součást obecně společenských fenoménů, na něž je nahlíženo prostřednictvím dílčích případových studií. V moderní teorii filmu proto můžeme rozlišit přístupy k filmovému herectví vycházející z kulturních studií, jejichž součástí je i novodobá podoba *star studies*. V souvislosti s moderní teorií filmu se do popředí dostávají také Nová média, jako je internet a televize, kde je herectví zkoumáno optikou *performance studies*. Historickou perspektivu pak představuje přístup nového historismu, jenž mapuje filmové herectví v dobovém kontextu. V rámci

těchto úvah, však již nebudou představovány jednotlivé koncepty, nýbrž bude na jednotlivých příkladech ukázána rozmanitost moderního diskurzu ubírající se směrem ke konkrétním analýzám hereckého projevu.

## Vyhodnocení literatury

Jak bylo řečeno v úvodu, bylo hlavní motivací pro vznik této diplomové práce zejména nedostatečné zpracování tématu filmového herectví v oblasti akademického diskurzu. Nelze říci, že by této problematice nebyla v rámci teoretických reflexí věnována pozornost. Odborná literatura však zcela postrádá ucelenou reflexi mapující filmové herectví z hlediska historického kontextu. Na poli filmové teorie tak chybí práce reflektující nejen jeho historický vývoj, ale v neposlední řadě zachycující také srovnávací perspektivu zahrnující otázku kontaktů, vlivů a analogií, které působí mezi jednotlivými koncepty na nadnárodní úrovni. Na druhé straně však existuje literatura zabývající se dílčími problémy a jednotlivými koncepty herectví, která přináší ale velmi jednostranný vhled do dané problematiky postrádající širší estetický kontext. Vzhledem ke konceptuální bohatosti přístupů k filmovému herectví napříč uměleckým spektrem představuje sekundární literatura pojednávající téma na obecné rovině pouze zlomek, zatímco literatura zahrnující případové studie v teoretickém diskurzu převažuje. V rámci sekundární literatury tak můžeme rozlišit několik směrů, jimiž se ubírají dílčí teoretické reflexe. První oblast tvoří antologie, jež jsou výběrem teoretických textů uveřejněných v odborných časopisech či vlastních publikacích autorů. Na této rovině se tak často střetáváme v rámci jediné antologie s kombinací textů primární literatury (např. části textů Siegfrieda Kracauera či Andrého Bazina) s texty sekundární literatury, která na základě těchto textů přináší vlastní nové premisy a přeinterpretovaná<sup>28</sup> východiska, jež jsou demonstrována na konkrétních příkladech. Mezi styčné práce v této oblasti patří antologie *Movie Acting. The Film Reader*<sup>29</sup>, kterou editovala americká teoretička Pamela Robertson Wojcik. Práce přináší texty zabývající se ontologickou povahou herectví, vznikem herectví v raném filmu, typecastingem a hereckým stylem. Vybrané texty jsou přínosné zejména pro rekonstrukci estetických tendencí v rámci jednotlivých kapitol diplomové práce, neboť na úrovni primárních textů pomáhají utvářet uměleckou koncepci dané tendence, a na úrovni sekundární textů naopak dokreslují historický, společenský a kulturní kontext z více různých hledisek. Antologie však reflektuje

---

<sup>28</sup> O problematice přeinterpretování hovoří Zima v rámci genetického srovnávání. V tomto případě je jasně prokazatelný vliv mezi jednotlivými autory.

<sup>29</sup> ROBERTSON WOJCIK, Pamela. *Movie Acting. The Film Reader*. 1. Vyd. New York: Routledge, 2004. 240 s. ISBN 0-45-31024-5.

pouze jistou vymezenou oblast teorie filmového herectví, tudíž nemůže být považována za soubornou a ucelenou reflexi. V antologii teoretických textů *Film Theory and Criticism: introductory reading*<sup>30</sup> je jeden oddíl věnován tematice filmového herectví. Zde můžeme nalézt pouze texty primární literatury, například od Siegfrieda Kracauera, Andrého Bazina, Richarda Dyera či Sergeje Ejzenštejna. U obou antologií jsou podnětné mimo hlavní texty zejména teoretické úvody jejich editorů mapující esejistickým způsobem historii vývoje filmového herectví. Tyto reflexe však nepostihují danou problematiku v celé své šíři, neboť pouze částečně a zkratkovitě naznačující možné směry, jimiž se teorie v průběhu let ubírala bez širšího teoretického a kontextuálního rámce.

Druhou oblastí zabývající se reflexí filmového herectví v odborné literatuře jsou tematické monografie, jež reprezentují již pouze odborné statě metatextuálního charakteru, které se věnují vybrané problematice filmového herectví. Převážně se jedná o kratší studie mapující jistou tendenci, jež přináší nejen teoretický kontext, ale reflektují i dílčí teoretický přístupy uvnitř jednotlivých tendencí. Ve valné většině případů pak po kritickém zhodnocení přístupů dochází k jejich aplikaci na konkrétní filmovou látku prostřednictvím případové studie. Tento trend vstupující do filmové teorie v osmdesátých letech je přítomný ve většině studií tohoto typu. Namísto zobecnujících závěrů, tak většina studií přináší pouze konkrétní závěry vztahující se například k určitému herci či snímku. Mezi publikace tohoto typu patří například *Theorizing Film Acting*<sup>31</sup>, kterou editoval Aaron Taylor. Publikace je členěna do čtyř částí zabývajících se dílčími tématy, jako je opět estetika filmového herectví, dále také recepce zaměřující se na filmové publikum a komunity, pak také otázka filmové historie ve spojení s hollywoodským star systémem, a v neposlední řadě problematika technologie a filmové formy. Přesto, že publikace opět přináší pouze dílčí analýzy a reflexe, je pro účely diplomové práce velmi podnětná, neboť poskytuje již zmíněná dílčí východiska, jež je možné uplatnit v rámci určitých kapitol. Na podobném principu je založena i monografie *Screen Acting*<sup>32</sup>, kterou editoval Peter Kramer a Allan Lovell. Ta již není tematicky členěna, ale rovněž

---

<sup>30</sup> BRAUDY, Leo; COHEN, Marshall. *Film Theory and Criticism. Introductory readings*. 1. Vyd. Oxford: Oxford University Press, 2009, 905 s. ISBN 978-0-19-536562-7.

<sup>31</sup> TAYLOR, Aaron. *Theorizing Film Acting*. 1. Vyd. London: Routledge, 2012, 313 s. ISBN 0415509513.

<sup>32</sup> KRAMER, Peter; LOVELL, Allan. *Screen Acting*. 1. Vyd. London: Routledge, 2014, 200 s. ISBN 9781317972495.

v rámci jednotlivých statí přináší pouze konkrétní analýzy vybraných oblastí filmového herectví. Její přínos pro diplomovou práci je však obsažen v dílčích poznámkách a postřezích teoretiků, kteří se problematikou dlouhodobě zabývají, jako je například Paul McDonald, Cynthia Baron a Sharon Carnicke v oblasti „star studies“, pomocí nichž tak bude možno doplnit primární zkoumané texty o metatextuální teoretický kontext. Publikacemi podobného typu jsou pak dále například *More than a Method:Trends and Traditions in Contemporary Film Performance*<sup>33</sup> či *Reframing Screen Performance*<sup>34</sup>, na nichž se shodně podílela Cynthia Baron. Uvedené antologie a monografie sice nepodávají komplexní obraz o vývoji filmového herectví napříč jednotlivými tendencemi, ale poskytují alespoň účinná vodítka pro konstrukci vlastního konceptu periodizace diplomové práce. Některé případové studie jsou pak vhodné v rámci dílčích kapitol, neboť pomáhají na konkrétních příkladech lépe reflektovat vybrané koncepty filmového herectví.

Mimo antologie a monografie můžeme v rámci teoretických reflexí nalézt studie podávající komplexní obraz filmového herectví avšak jen v rámci určité estetické tendence, národní kinematografie či historického období. Nejvíce studií tohoto typu se objevuje v americké a britské teoretické větvi, kde je hlavním předmětem úvah problematika hollywoodského star systému. Význačné jsou zejména publikace *Picture Personalities. The Emergence of the Star System in America*<sup>35</sup> Richarda DeCordova, *The Star System. Hollywood's production and popular identities*<sup>36</sup> a *Hollywood Stardom*<sup>37</sup> Paula McDonalda, *Cult Cinema*<sup>38</sup> Ernesta Mathijse a Jamieho Sextona a stěžejní přehledová publikace *Star Studies. A Critical Guide*<sup>39</sup> Martina Shinglera. Problematiku star systému adaptuje Ginette Vincendeau na francouzskou kinematografii ve studii *Stars and Stardom in French*

---

<sup>33</sup> BARON, Cynthia; CARSON, Diane; TOMASULO, Franc, P. *More than a Method:Trends and Traditions in Contemporary Film Performance*. 1. Vyd. Detroit: Wayne State University Press, 2004, 355 s. ISBN 0814330797.

<sup>34</sup> BARON, Cynthia; CARNICKE, Sharon Marie. *Reframing Screen Performance*. 1. Vyd. Michigan: University of Michigan Press, 2008, 311 s. ISBN 0472025414.

<sup>35</sup> DECORDOVA, Richard. *Picture Personalities.The Emergence of the Star Systém in America*. 2. Vyd. Illinois: University of Illinois Press, 1990, 160 s. ISBN 0-252-07016-x.

<sup>36</sup> MCDONALD, Paul. *The Star System. Hollywood's production on popular idenities*. 1. Vyd. London: Wallflower Press, 2000, 134 s. ISBN 1-903364-02-7.

<sup>37</sup> MCDONALD, Paul. *Hollywood Stardom*. 1. Vyd. Oxford: Wiley-Blackwell, 2013, 352 s. ISBN 978-1-4051-7982-9.

<sup>38</sup> MATHIJS, Ernest; SEXTON, Jamie. *Cult cinema*. 1. Vyd. Oxford: Blackwell Publishing, 2011, 304 s. ISBN 978-1-4051-7373-5.

<sup>39</sup> SHINGLER, Martin. *Star Studies. A Critical Guide*. 1. Vyd. London: Palgrave MacMillan, 2012, 240 s. ISBN 978-1-84457-490-2.

*Cinema*<sup>40</sup>. Kromě studií mapujících tematiku z hlediska obecné kategorie filmového herectví se však objevují i publikace zkoumající specifický jev filmového herectví například z hlediska rasy, genderu či žánru. Publikace, jako *Black Magic: White Hollywood and African American Culture*<sup>41</sup> Krin Gabbard, *The First Female Stars: Women of the Silent Era*<sup>42</sup> Davida W. Menefee, *The Actress: Hollywood Acting and the Female Star*<sup>43</sup> Karen Hollinger či *Detecting Man: Masculinity and the Hollywood Detective Film*<sup>44</sup> Philippa Gates tak nabízí exkurz do specifické problematiky, kde je filmové herectví zkoumáno ve velmi úzkém měřítku. Částečně pak na teoretické úrovni řeší problematiku filmového herectví i speciální příručky pro výuku herectví, jejichž povaha je však výhradně pedagogického charakteru, jenž se tak přímo promítá do jejich povahy. Nesetkáváme se tak s teoreticky formulovanými premisami, nýbrž pouze s praktickou aplikací postupů při tvorbě hereckého projevu, které tak nejsou relevantní pro účely diplomové práce, ale mohou pro čtenáře fungovat na obecně rozšiřující úrovni. Výčtově můžeme zmínit například novější publikace *The Art of Film Acting: A Guide For Actors and Directors*<sup>45</sup> z roku 2012, *Acting For Film*<sup>46</sup> z roku 2011 či *Life and Acting: Techniques for the Actor*<sup>47</sup> z roku 2010.

Z výše uvedených oblastí literatury reflektující filmové herectví lze vyčíst, že na poli odborné filmové literatury stále chybí práce, jež by mapovala jeho chronologický vývoj v rámci jednotlivých uměleckých tendencí, a jež by se současně zabývala vztahy a vlivy mezi jednotlivými koncepty, pomocí nichž je navázán širší teoretický dialog ukotvený na historickém pozadí vývoje filmu a filmové teorie. Diplomová práce si proto klade za cíl prostřednictvím komparace

---

<sup>40</sup> VINCEDEAU, Ginette. *Stars and Stardom in French Cinema*. 1. Vyd. London: Bloomsbury Academic, 2000, 288 s. ISBN 0826447317.

<sup>41</sup> GABBARD, Krin. *Black Magic: White Hollywood and African American Culture*. 1. Vyd. New Brunswick: Rutgers University Press, 2004, 324 s. ISBN 0813533848.

<sup>42</sup> MENEFE, David W. *The First Female Stars: Women of the Silent Era*. 1. Vyd. Santa Barbara: Greenwood Publishing Group, 2004, 238 s. ISBN 0275982599.

<sup>43</sup> HOLLINGER, Karen. *The Actress: Hollywood Acting and the Female Star*. 1. Vyd. London: Routledge, 2013, 272 s. ISBN 1135205892.

<sup>44</sup> GATES, Philippa. *Detecting Man: Masculinity and the Hollywood Detective Film*. 1. Vyd. New York: SUNY Press, 2012, 356 s. ISBN 0791481387.

<sup>45</sup> COMEY, Jeremiah. *The Art of Film Acting: A Guide For Actors and Directors*. 1. Vyd. London: Taylor & Francis, 2012, 290 s. ISBN 1136047212.

<sup>46</sup> CHURCHER, Mel. *Acting For Film*. 1. Vyd. London: Ebury Publishing, 2011, 288 s. ISBN 0753547465.

<sup>47</sup> GARFEIN, Jack. *Life and Acting: Techniques for the Actor*. 1. Vyd. Evanstone: Northwestern University Press, 2010, 292 s. ISBN 0810126737.



shrnout dosavadní teoretické diskuse o filmovém herectví v oblasti teorie filmu, kde budou primárním pramenem teoretické texty zabývající se povahou filmového herectví, jejichž dobový a estetický kontext bude dokreslen nejen pomocí obecně-historizující literatury, ale právě pomocí výše uvedených publikací, které umožňují podrobnější vhled do dané problematiky prostřednictvím úzce definovaného hlediska vlastního zkoumání. Zejména nedostatečná konceptuální propojenost jednotlivých tendencí ve výše uvedené literatuře dala za vznik této diplomové práci, jež si jako jediné možné východisko pro navázání interkulturního uměleckého dialogu mezi tendencemi a koncepty filmového herectví zvolila právě komparatistickou metodu Petra Václava Zimy, jež je na základě vlastních formulovaných teoretických předpokladů tento dialog schopna navázat.

Při volbě vhodného konceptu pro metodologický základ této diplomové práce byly brány v úvahu dva teoretické přístupy moderní komparatistiky, které představují dva různé přístupy k uměleckému srovnávání. Každý z nich reprezentuje jeden ze dvou modelů smýšlení: národně-filologický a komparatistický<sup>48</sup>. Oba reflektují odborné diskuse rozvíjející se na poli komparatistiky a rozdílnou metodiku práce s komparatistickými pojmy ustanovenými na počátku formování oboru. Národně-filologický a komparatistický model však pojí společný záměr, který je především důraz na intermedialitu, mezikulturní výměnu a interdisciplinaritu. Důležitou publikací zahrnující oba přístupy moderní komparatistiky, jež se v odborných diskusích neustále střetávají a prolínají je antologie *Národní literatura a komparatistika*<sup>49</sup>, kterou editoval Dalibor Tureček, uznávaný český literární teoretik a teatrolog. Antologie *Národní literatura a komparatistika*<sup>50</sup> přináší teoretickou sondu do oblasti klíčových metodologických problémů, s nimiž se český literárně-historický výzkum potýká v posledních desetiletích<sup>51</sup>. Dalibor Tureček již v úvodu zdůvodňuje zařazení dvou

---

<sup>48</sup> TUREČEK, Dalibor (ed). *Národní literatura a komparatistika*. 1. Vyd. Brno: Host, 2009. 280 s. ISBN 978-80-7294-305-0.

<sup>49</sup> Tamtéž.

<sup>50</sup> Tamtéž.

<sup>51</sup> Antologie vychází zejména z českého kontextu. Zahrnuje statě Vladimíra Svatoňe, Miroslava Petříčka, Zdeňka Hrbaty a Aleše Hamana. Kromě domácích statí se v antologii objevuje i stať slovenského literárního teoretika Petera Zajace. Komplementárním doplňkem tohoto základního korpusu jsou dvě statě z germanofonního prostředí zastoupené statěmi Petra Václava Zimy a Jürgena Fohrmanna. In: TUREČEK, Dalibor (ed). *Národní literatura a komparatistika*. 1. Vyd. Brno: Host, 2009. s. 105-237. ISBN 978-80-7294-305-0. S. 7-8.

kapitol z knihy Petra Václava Zimy<sup>52</sup> (konkrétně stať *Komparatistika*<sup>53</sup>). Dle Turečka je: „*Prestižní kniha Petra Václava Zimy podnětná nejen metodologicky, ale také svých vznikem v rámci jednoho z výzkumných programů klagenfurtské univerzity, zaměřeného právě ke zkoumání kulturně mnohotvárného adriatického prostoru.*“<sup>54</sup> Zmiňovaný mnohotvárný adriatický prostor představuje vykročení směrem k interdisciplinární povaze komparatistické metodologie, díky níž můžeme sledovat historický vývoj filmového herectví. Díky komparatistické metodě umožňující detekci kontaktních vztahů i analogií, dokážeme v rámci vlastního textu vysledovat dílčí vývojové tendence a inspirační zdroje, které výrazně ovlivnily budování konceptů filmového herectví v každém sledovaném období. Na základě těchto vztahů jsme totiž schopni objektivně interpretovat a kriticky vyhodnotit dané koncepty, neboť nám přináší širší perspektivu nazírání na filmové herectví, které tak nepodléhá pouze jednomu dominantnímu paradigmatu doby. Bohatost jednotlivých konceptů, jež se v rámci daných období na teoretickém poli objevují, vyžaduje specifický přístup, jenž odpovídá Zimovu pojetí komparatistiky.

Aplikace komparatistické metody do oblasti filmové teorie, s sebou nese oproti tradičnímu binárnímu srovnávání jistá nová specifika, s nimiž je nutné se v rámci vlastního textu vypořádat. Komparaci totiž nebudeme podrobovat pouze dva teoretické koncepty filmového herectví, nýbrž množství estetických přístupů, které budeme konceptualizovat v evropském i světovém kontextu na multiverzální úrovni, jež zastává Petr Václav Zima. Také Claudio Guillén „*v (nevyslovené) shodě s Petrem Zimou a v (nevyslovené) polemice s obhájci neměnnosti kánonu naší vzdělanosti reflektuje a vítá proces, kterým se univerzální svět literatury mění v multiverzální: v dnešním světě, který dávno opustil normativní poetiku klasicistického typu i etnocentrické ideály typu romantického, je zřejmé, že*

---

<sup>52</sup> Petr Václav Zima je komparatista, sémiotik, estetik, člen a korespondent Rakouské akademie věd původem z Československa. Do Rakouska, kde v současné době pobývá, přesídlil z Nizozemí. Působí na univerzitě v Klagenfurtu, a to v Oddělení pro obecnou a srovnávací literární vědu. Mimojiné prozatím publikoval dvě knihy věnované komparatistice. Nejdříve v roce 1992 knihu *Komparatistika: Úvod do srovnávací literární vědy* (orig. *Komparatistik: Einführung in die vergleichende Literaturwissenschaft*) a poté v roce 2000 společně s J. Strutzem a R. Kaciankem knihu *Srovnávací vědy. Interdisciplinarita a interkulturalita v komparatistikách* (orig. *Vergleichende Wissenschaften: Interdisziplinarität und Interkulturalität in den Komparatistiken*).

<sup>53</sup> ZIMA, Petr Václav. *Komparatistika*. In TUREČEK, Dalibor (ed). *Národní literatura a komparatistika*. 1. Vyd. Brno: Host, 2009. s. 105-237. ISBN 978-80-7294-305-0.

<sup>54</sup> TUREČEK, Dalibor (ed). *Národní literatura a komparatistika*. 1. Vyd. Brno: Host, 2009, s. 105-237. ISBN 978-80-7294-305-0. s. 8

*literatura není redukovatelná na jedinou tradici, současně však není o nic méně zřejmé, že komparace mezi kulturními celky, mezi nimiž neexistuje žádná genetická souvislost, musí být tak, aby srovnání mělo vypovídající hodnotu, a nestávalo se samoučelným.*<sup>55</sup> Tento aspekt moderní komparistiky nahrává i naši konceptualizaci jednotlivých tendencí v oblasti teorie filmového herectví, která není redukovatelná pouze na jednu výchozí tendenci či přístup, tudíž je třeba její jednotlivé koncepty chápat na multiverzální úrovni. Jak již bylo nastíněno, naši výzkumnou optikou bude multiverzální pohled k vývoji teorie filmového herectví a jeho dílčím tradicím na ose západ-východ opírající se o teoretická východiska Oldřicha Krále nastíněná ve stati *Význam srovnávací poetiky*<sup>56</sup>, jež je součástí antologie *Mezi okrajem a centrem*, kterou editovali Vladimír Svatoň a Anna Housková.

Diplomová práce tedy představuje syntézu výše uvedených přístupů, jejichž prostřednictvím docílíme vzniku kompaktní srovnávací studie, která přinese komparativní pohled do teorie filmového herectví. Zvolená metodologie přenesená do oblasti teorie filmového herectví dá za vznik kritické dialogické teorii, která bude sledovat hlubší vrstvy jeho uměleckého vývoje. Dialogická teorie byla původně definována pro potřeby literární vědy. Dialogickou teorii proto nelze pouze mechanicky přenést do oblasti filmové teorie, ale je třeba ji přizpůsobit dílčím vlastnostem filmového média. Předmětem našeho výzkumu totiž nebudou literární díla ztělesňující určitou estetickou formu, která má své charakteristické vlastnosti.<sup>57</sup> Filmové herectví naopak představuje specifický estetický projev, u něhož nelze striktně stanovit hodnotící kategorie, pomocí nichž bychom herectví zkoumali. Každý z konceptů totiž pracuje s odlišnými teoretickými předpoklady, jež nelze kategorizovat a konkrétně kvantifikovat jako v případě literárního díla. Filmové herectví nelze redukovat pouze na jedinou uměleckou tradici. Z toho důvodu si v následujících řádcích nastíníme, jak bude konkrétně probíhat aplikace daných konceptů do oblasti filmového herectví. Vzniklá dialogická teorie tvoří jakýsi historický exkurz či sondu zkoumající problematiku filmového herectví po

---

<sup>55</sup> HELLER, Jan M., *Mezi náhodou a nutností*. [online]. *ILiteratura* [citováno 3. 11. 2013] Dostupné z WWW: <http://www.iliteratura.cz/Clanek/24527/claudio-guillen-mezí-jednotou-a-ruzností>.

<sup>56</sup> KRÁL, Oldřich. *Význam srovnávací poetiky*. In SVATOŇ, Vladimír, HOUSKOVÁ, Anna, KRÁL, Oldřich (ed). *Mezi okrajem a centrem*. Praha: Univerzita Karlova, 1999, s. 12.

<sup>57</sup> U literárních děl v rámci komparace můžeme zkoumat například metriku, metaforický systém, žánry apod.

jeho jednotlivých etapách vývoje. Naše výzkumná pozice nabízí jedinečný dějinný nadhled, který umožňuje poskytnout nástroje pro objektivní zkoumání tématu. Daný stav navíc podporuje také fakt, že žádná ze zkoumaných tradic nevychází explicitně z českého prostředí, a proto se nebude vytvářet výrazně silnější ideologická vazba mezi výzkumníkem a některou z tendencí, což by mohlo vést k ideologickému zkreslení reality, jak o něm hovoří Zima ve své stati *Komparatistika*<sup>58</sup>. Díky těmto aspektům pak bude práce lépe plnit kritérium interkulturality, čímž bude docíleno větší provázanosti práce. Počátek vzniku dialogické teorie filmového herectví je simultánně situován do období vzniku filmového média. V případě filmového herectví však nedochází k vývoji z tzv. nulového bodu, tj. souběžnému vývoji filmového média a filmového herectví. Koncept filmového herectví vznikl postupných přechodem a proměnou konceptu divadelního herectví. Oba tak nesou shodný systém společných znaků a rovněž i odlišných rysů vycházejících z rozdílné povahy obou médií, které budou zkoumány hned v úvodní kapitole práce.

Poznámka:

Závěrem vyhodnocení literatury připojuji několik poznámek k formální povaze textu. Diplomová práce bude pracovat s velkým množstvím primárních textů a sekundární literatury. V rámci některých ze zkoumaných tendencí jsou primární texty dostupné v českém překladu. V případě, že bude v rámci reflektované problematiky dostupná překladová literatura, bude k ní přednostně přihlédnuto především z toho důvodu, že přináší český ekvivalent k daným teoretickým termínům, který je již v českém kontextu zažitý. V případě, že nebude dostupná česká překladová literatura, přikloníme se k užití původní označení termínu, které bude dáno do uvozovek. S tím souvisí i problém přechylování ženských vlastních jmen, která budou v zájmu zachování jejich formy ponechána v původním znění. V rámci názvů jednotlivých publikací budeme postupovat tak, že dílům v případě absence českého překladu necháme jejich původní cizojazyčný název, který pouze u chronologického přehledu doplníme o vlastní český překlad, jenž bude sloužit k jeho primárnímu porozumění v úvodu kapitoly. Dále v textu pak bude užito vždy originálního cizojazyčného názvu. V případě, že bude dostupný český překlad díla, uvedeme originální název do závorky u překladu.

---

<sup>58</sup> ZIMA, Petr Václav. *Komparatistika*. In TUREČEK, Dalibor (ed). *Národní literatura a komparatistika*. 1. Vyd. Brno: Host, 2009, s. 105-237. ISBN 978-80-7294-305-0.

# 1. Význam herectví v historickém kontextu

## 1.1. Definice herectví a teoretické ukotvení pojmu

Než se zaměříme na samotné počátky vzniku filmového herectví, je nutné objasnit historický kontext zahrnující předchůdce a inspirační zdroje v oblasti divadelního herectví, jehož kořeny sahají až hluboko do antiky, prochází renesancí a nejvýrazněji se formují teprve ve dvacátém století s příchodem realistických tendencí. Filmové herectví vzniklo nikoliv jako zcela nový koncept, nýbrž v návaznosti na staletou tradici realistického divadelního herectví, které s příchodem nového média prošlo znatelným procesem transformace a vytvořilo tak úplně novou estetickou kategorii spjatou výhradně s filmem a později také s televizí. S definicí termínu herectví se můžeme většinou setkat na třech různých úrovních explikace. Na elementární úrovni výkladu figurují výkladové slovníky přinášející pouze vágní definici obsahující jen významy obecného rázu. Zajímavější je již vymezení pocházející přímo z herecké praxe, které sice nenese teoretizující vzhled do dané problematiky a estetickou hodnotu, ale velice dobře popisuje konkrétní hereckou praxi. Například *Terminologický slovník dramatické výchovy Janáčkovy Akademie múzických umění*<sup>59</sup> definuje herectví jako: „Umění zobrazovat (v divadle, filmu, televizi a rozhlasu) postavy, popřípadě věci či jevy prostřednictvím herců. Herec organizuje své chování formou hry a souhry s dalšími herci jako dramatické jednání postavy, které je sdělením pro diváky.“<sup>60</sup>

Pro objasnění problematiky definování herectví, využijeme koncept definice herectví Lee Strasberga, jenž přináší mnohé teoreticky zajímavé podněty pro další diskusi. Strasberg ve stati *The definition of Acting*<sup>61</sup> nazírá problematiku definování pojmu *herectví* z několika různých perspektiv, k nimž zaujímá kritický nikoliv hodnotící postoj. Zabývá se otázkou definování samotného pojmu *herectví*, který na rozdíl od definice pojmu *herec* představuje pro teoretiky umění mnohem náročnější úkol. Strasberg nepodává jedinou normativní definici *herectví*, ale

---

<sup>59</sup> *Terminologický slovník dramatické výchovy Janáčkovy akademie múzických umění* [online]. Divadelní fakulta Janáčkovy akademie múzických umění [citováno 28. 05. 2014]. Dostupné z WWW: <http://difa.jamu.cz/slovník-vdn/>

<sup>60</sup> Tamtéž.

<sup>61</sup> STRASBERG, Lee. *The definition of Acting*. [online] London Filmmakers studio [citováno 28. 05. 2014] Dostupné z WWW: <http://londonfilms.blogspot.cz/2009/09/lee-strasberg-definition-of-acting.html>

pomocí kritického dialogu a množství polemik utváří ucelený text, z něhož vykrystalizují esenciální rysy herectví stojící v kontroverzi s tezemi dalších význačných teoretiků umění, která přináší užitečná vodítka při rekonstruování základních premis tvořících tolik abstraktní koncept, jako je *herectví*. I my se v textu vyvarujeme normativnosti typické pro různé příručky herectví a za pomoci některých Strasbergových argumentů a polemik vymežíme jeho esenciální rysy a objasníme některé spekulativní teze, jež jsou vznášeny v souvislosti s definováním *herectví*. Definice *herectví* představuje pro teoretiky umění již od antických dob fenomén plný otazníků a námitek, jež nebyly dodnes plně objasněny. Pohybujeme se totiž po velmi tenké hranici mezi vnímáním *herectví* jakožto umění a *herectví* jakožto řemesla vycházejícího z přirozeného dějinného vývoje. Divadlo i film od svých počátků provází dosud nezodpovězená otázka, co vlastně můžeme považovat za skutečně přirozené a co je pouhou nápodobou a imitací. Právě snahy definovat hereckou přirozenost provází počáteční úvahy o *herectví* zakládající se spíše než na konkrétních premisách na odkazování se k mistrovským dílům, z něhož vzešly povětšinou jen vágní, do jisté míry spekulativní a příliš generalizující definice postrádající validitu. Strasberg zdůrazňuje, že při prvotních úvahách si musíme nejdříve uvědomit, že na rozdíl od hudby, malířství či literatury nastává v případě herectví při reprodukci díla zcela odlišná situace. Herectví totiž namísto pevně stanovených standardů reprodukce, jako je tomu v případě hudby, představuje kreativní proces nabízející četné možnosti a výsledné podoby reprodukce a ztvárnění. Pianista má při reprodukci hudebního díla k dispozici partituru s přesně daným notovým zápisem obsahujícím melodii i rytmus, kterých se přesně drží. Ptejme se ale, co má k dispozici herec kromě literární předlohy udávající obsah díla, nikoliv však samotný způsob reprodukce?

Strasberg se tedy vymezuje vůči předpokladu vnímání herce jakožto prostředku interpretace literárního díla. Herectví dle něj totiž není jen procesem interpretace literární předlohy, nýbrž výsostně kreativním procesem, kde hraje důležitou roli herec, jenž je skutečným kreativním umělcem vdechujícím dílu život, onu jedinečnou přirozenost založenou na citu a vnitřních prožitcích. Základním stavebním prvkem ať už divadelního představení či filmu je obvykle divadelní hra nebo scénář a jejich autor obecně uznávaný jako kreativní umělec. Pomýšlel však někdo na herce jako na osobu vdechující postavám život a reálnou podobu?

Strasberg zmiňuje fakt, že dříve nikoliv. Herci byli totiž považováni jen za prostředníky mezi umělcem-autorem díla a diváky. Strasberg se vymezuje také vůči tvrzení italského dramatika Ernesta Rossiho, že i výborný herec je závislý na tvůrci. Přiklání se tak k tezí uznávaného teoretika herectví a myslitele Denise Diderota<sup>62</sup> přikládajícího větší význam symbolům, pocitům a prožitkům dané myšlenky, jež znamenají více než slova, neboť takové prožitky nutně pro své předvedení potřebují akci, gestiku, intonaci a další z projevů. Esence a kouzlo těchto pocitů totiž netkví v próze či verších psaných na papíře, nýbrž v tónu, jakým jsou předneseny. Řečeno v duchu hudební metafory, herec je v podstatě pianistou i pianem. Lee Strasberg ve své stati *The definition of Acting*<sup>63</sup> poukazuje také na časté prolínání herectví s rétorikou objevující se v některých definicích *herectví*. Svá tvrzení striktně oddělující herectví od řečnictví zakládá na Aristotelových tezích hovořících o herectví ve smyslu správného řízení hlasu pro potřebu vyjádření různých emocí vycházející z dramatických schopností herce daných od přírody. Za základní elementy herectví považuje hlas a dikci, které mají význam i v rétorice. Na rozdíl od herce však řečník promlouvá prostřednictvím své osobnosti za účelem přesvědčení publika o svých názorech a argumentech k tématu, kde základním předpokladem je především vrozená hlasová dispozice a dikce, kterou si lze pravidelným tréninkem osvojit. Pro herce však nejsou hlasové dispozice tolik nutné, neboť tvoří jen dílčí aspekt celého projevu. Jeho síla netkví pouze v hlase, nýbrž v celkovém projevu a míře schopnosti vtělit se do postavy. Herec nevystupuje sám za sebe jako řečník, ale funguje ve službách postavy, kterou ztvárňuje a reprodukuje. Shrňme-li dosavadní poznatky vyplývající ze Strasbergova textu, budeme z něj schopni vykrytalizovat některé esenciální vlastnosti a charakter herectví bez užití normativních a konceptuálně svazujících definic. V rámci naší diplomové práce budeme pracovat s charakteristikou *herectví* říkající, že: 1. *Herectví* představuje kreativní proces reprodukce uměleckého díla, na němž se umělecky podílí výhradně sám herec pod odborným vedením režiséra; 2. *Herec* je stejně jako *tvůrce* kreativní umělec, neboť do vlastní reprezentace a výrazu vnáší některé své vnitřní rysy i vnější podobu; 3. Na základě výše uvedených premis tedy *herectví* považujeme za kreativní umění, neboť není pouhým imitačním, nýbrž

---

<sup>62</sup> DIDEROT, Denis. *Herecký paradox*. 2. Vyd. Olomouc: Votobia, 1977. 155 s. ISBN 80-7198-187-7.

<sup>63</sup> STRASBERG, Lee. *The definition of Acting*. [online] London Filmmakers studio [citováno 28. 05. 2014] Dostupné z WWW: <http://londonfilms.blogspot.cz/2009/09/lee-strasberg-definition-of-acting.html>

vysoce uměleckým a kreativním procesem; 4. *Herectví* je založeno na vrozené dramatické schopnosti, která se tréninkem nedá osvojit jako například dikce. Systematickou prací s hercem však lze rozvíjet jednotlivé prvky jeho řeči těla, jako je gestika, posturika či mimika.

## 1.2. Teoretické ukotvení filmového herectví

Filmové herectví na rozdíl od toho divadelního s sebou přináší jistá nová specifika konstruující filmový svět pomocí rozdílných prvků. V prvotním vymezení však můžete pracovat s výše uvedenou charakteristikou *herectví*, která je společným základem pro film i divadlo. Film se však vydává po odlišné ose, jejíž historický kontext bude nastíněn v následující kapitole. Teď si ale odpovíme na některé základní otázky ohraničující koncept filmového herectví, které se stanou výchozím bodem a rámcem diplomové práce. Teorie filmového herectví nemá přesně vymezeno své výzkumné pole. Má interdisciplinární charakter s přesahem z humanitních do sociálních věd. Teorie filmového herectví totiž poskytuje hned několik výzkumných hledisek, jejichž optikou jej můžeme zkoumat. Nezávisle na sobě můžeme například studovat filmové herectví z hlediska žánru, autorství, popularity či historie. Teorie filmového herectví tedy naprosto postrádá jedno hlavní vůdčí paradigma, od něhož by se obor komplexněji vyvíjel.

Alespoň částečné rozčlenění výzkumných problémů a otázek provádí v úvodu sborníku *Moving Acting. The Film Reader*<sup>64</sup> filmová teoretička Pamela Robertson Wojcik. Stanovuje zde pět základních okruhů zahrnujících výchozí výzkumné otázky, které částečně pomáhají třídit dosavadní poznatky v oblasti teorie filmového herectví tvořící do té doby poměrně nehomogenní skupinu. Wojcik rozlišuje zmíněné okruhy výzkumu pomocí specifické typologie otázek přesahujících i do další vědních oborů. Odborné práce o filmovém herectví se tak pohybují v okruhu otázek: *ontologických, historických, ideologických, otázek stylu a autorství*. *Ontologické* otázky se zabývají samotnou podstatou filmového herectví, jeho významem a metafyzickým charakterem, který jde do hlubších filozoficko-estetických vrstev zkoumání. Tyto otázky budou v diplomové práci přítomny zejména v prvních kapitolách, kdy se filmové herectví teprve formovalo, samo

---

<sup>64</sup> ROBERTSON WOJCIK, Pamela. *Movie Acting. The Film Reader*. 1. Vyd. New York: Routledge, 2004. 240 s. ISBN 0-45-31024-5. s. 9-11.



utvářelo, a podobně jako film hledalo své místo v umělecké sféře. *Historické* otázky se věnují filmovému herectví v dějinném měřítku. Zkoumají vývoj jednotlivých konceptů a přístupů, které se vztahují ke společensko-kulturnímu kontextu, díky čemuž dochází k plastickému vykreslení. Historický aspekt bude přítomen ve všech kapitolách, neboť na základě tohoto hlediska bude možno provést vlastní srovnání, které tak v duchu Zimova<sup>65</sup> metodologického postupu odhalí potenciální kontaktné či analogické vztahy mezi jednotlivými koncepty. *Ideologické* otázky budou rovněž v textu přítomny. Zejména v úvodních kapitolách, kde budeme moci vysledovat úzký vztah mezi státním aparátem a filmovým uměním, jenž byl vzájemně provázán právě prostřednictvím všudypřítomné ideologie. Otázky *stylu* jsou vedle *historických* otázek jedním z dominantních bodů práce. Aby totiž mohla být uskutečněna vlastní komparace, musí být analyzovány jednotlivé koncepty a přístupy zejména z uměleckého hlediska. V diplomové práci tak budeme moci vysledovat různé podoby hereckého projevu, jejichž styl se vzájemně liší. S otázkou *stylu* úzce souvisí i otázka *autorství*, která je v teoretickém diskurzu přítomna od padesátých let dvacátého století. Zkoumá uměleckou povahu filmového herectví vzhledem k vlastní tvůrčí intenci herce, jehož projev by měl ztělesňovat jeho osobitý styl. Výše uvedené otázky budou tvořit teoretický korpus jednotlivých kapitol, jejichž vzájemná provázanost bude možná díky společnému tematickému rámci, jenž bude vycházet právě z daných výzkumných otázek. Konkrétní zacílení výzkumných otázek tak umožní v rámci hlubších teoretických vrstev sledovat genetické a typologické vlivy, které se mezi jednotlivými koncepty postupně rozvíjejí na nadnárodní úrovni.

---

<sup>65</sup> ZIMA, Petr Václav. *Komparatistika*. In TUREČEK, Dalibor (ed). *Národní literatura a komparatistika*. 1.vyd. Brno: Host, 2009, 280 s., s. 105-237. ISBN 978-80-7294-305-0.

## 2. Filmové herectví v rámci raných tendencí teorie filmu

### 2.1 Inspirační zdroje filmového herectví

Chceme-li začít hovořit o teorii filmového herectví, musíme v první řadě nastínit inspirační zdroje, které se promítly do počátečních úvah o filmovém herectví. Divadelní herectví sloužilo filmu zpočátku především jako zdroj nápodoby. Především v období raných let filmu působili divadelní herci i na filmovém plátně, kam však vnášeli přílišnou divadelní expresivitu spojenou s dvojrozměrným divadelním prostorem. Po prvotních méně zdařilých pokusech však filmoví tvůrci začali v divadelním herectví vidět umělecký potenciál, s nímž však bylo nutné dále pracovat a přizpůsobit jej specifickým podmínkám kinematografie. První formy filmového herectví tak byly výsledkem uměleckého eklekticismu, který čerpal z tradičních divadelních realistických forem sahajících až do období osvícenství. K nejstarším inspiračním zdrojům filmového herectví patří dnes již kanonické dílo francouzského myslitele Denise Diderota. Jeho *Herecký paradox*<sup>66</sup> z 18. století je filozoficko-divadelní traktát psaný platónskou formou dialogu. Je jedním z prvních impulzů na poli teoretizování o divadelním herectví. Diderotova představa divadelního herce přináší zcela nový koncept divadelního herectví, který se svou formou blíží více živému divadlu francouzského lidu. Hlavní předpoklady velkého herce jsou tematizovány jako: „*Krásná obrazotvornost, hodně úsudku a bystrosti, velmi spolehlivý vkus, vytrvalá práce, studium velkých vzorů, znalost způsobů, znalost lidského srdce, jemný takt, zkušenost, návyk na divadlo, schopnost chladného a klidného pozorování*“<sup>67</sup>. Dle Diderota závisí hercův tvůrčí podíl na dramatickém díle v tom, že si na základě předlohy vytvoří v závislosti na svém intelektu a představivosti ideální vzor ztvárňované postavy, kterou dovede až to nejmenších detailů, aby byla podpořena ona jedinečnost hereckého ztvárnění. Stěžejním rysem herectví je podle Diderota především ona jedinečnost interpretace postav, neboť každý herec vnáší do postavy svůj osobitý prvek, a tak se i při ztvárňování stejných postav nikdy nejedná o tentýž herecký výkon. Zejména aspekt jedinečnosti je jedním ze základních kamenů pro budování raných i pozdějších konceptů filmového herectví, které těžilo především z realistického potenciálu, který skýtal reprodukováný obraz.

---

<sup>66</sup> DIDEROT, Denis. *Herecký paradox*. 2. Vyd. Olomouc: Votobia, 1997, 155 s. ISBN 8071981877.

<sup>67</sup> Tamtéž.

Diderotův koncept divadelního herectví, který byl společně s realistickým divadlem dvacátého století důležitým inspiračním zdrojem, byl založen na několika základních premisách, které si následně přiblížíme. Jeho koncept totiž představuje především u němého filmu výchozí teoretický bod, od něhož se odvíjely další teoretické diskuse. Diderot hovoří o významu neverbálních hereckých prostředků a jejich rozvoje, na základě čehož upřednostňuje herecký výraz nad mluvený text. Díky neverbálním prostředkům, jako je například mimika, gestika a posturika, se herecký projev více blíží každodenní mezilidské komunikaci představující jeden ze základních prvků reality. Tato vzájemná propojenost tak staví herectví na úroveň reality, neboť gesta, pohyby rukou nebo třeba úsměv jsou totožnými neverbálními projevy. Herec by tyto projevy měl v sobě kultivovat a věnovat se jejich přirozenému rozvoji. Svou roli by herec neměl také přehnaně procit'ovat. Jeho úkolem je podat divákovi obraz světa takový, jaký ve skutečnosti je. Při zobrazování by se však měl vyhnout přílišné citlivosti a niternosti. Ideální herec by měl být nestranným, chladným pozorovatelem, který má schopnost vcítit se do postav a přiblížit tak postavu širokému publiku. Hercova nestrannost je důležitá především z hlediska citového. Dle Diderota musí být herec vždy nad věcí, aby mohl snáze přecházet z jednoho emočního stavu do druhého. Přiblížení herectví na úroveň reálného každodenního života se výrazně promítlo do rané kinematografie, která usilovala o věrohodné zachycení reality. Tomu odpovídala i volba mizanscény, jež se od prvotních divadelních kulís přesunula do reálného prostředí, jehož součástí byly reálné postavy s kultivovaným a umírněným hereckým projevem. Aspekt realističnosti prostředí i hereckého výrazu pak budeme moci sledovat napříč teoretickým spektrem jednotlivých tendencí.

Diderotův koncept divadelního herce byl jeho současníky ostře kritizován. S odstupem času v něm však spatřujeme jistou dávku predikce, neboť na teoretické rovině předznamenal to, co bylo na konci devatenáctého a na začátku dvacátého století uvedeno do divadelní i filmové praxe. Potřeby vlastní sebedefinice na poli divadelní teorie začaly sílit na počátku devatenáctého století. K vývoji realistického divadla nejvíce přispěly koncepty Richarda Wagnera, Georga II. či Andrého Antoina. Inspirační zdroje realistického divadla nejsou předmětem této diplomové práce, a z toho důvodů nebudou již tyto koncepty více rozvedeny, neboť jsou již

detailně popsány v knize Miloše Mistríka *Herecké techniky 20. století*<sup>68</sup>. Uvedení tvůrci však představují význačné inspirační zdroje, jež měly značný vliv při formování a kultivování novodobých realistických tendencí rozvíjejících se na půdě Moskevského uměleckého divadla v čele s Konstantinem Sergejevičem Stanislavským a Vladimírem Ivanovičem Němirovič-Dančenkem. Rozvaha nad metodami herecké práce Moskevského uměleckého divadla nám v další části práce poskytne nutný odborný rozhled. Zejména s konceptem K. S. Stanislavského se mnohokrát setkáme v rámci raných konceptů filmového herectví. Z toho důvodu budeme jeho metodě herecké práce věnovat větší pozornost až v rámci dílčím konceptů, kde si více přiblížíme jeho stěžejní rysy.

## **2.2 Počátky teorie filmového herectví**

### **2.2.1 Chronologický přehled**

- 1895** První veřejné filmové představení bratří Lumiérů v kavárně Grand Café v Paříži.
- 1898** Konstantin Sergejevič Stanislavskij a Vladimir Ivanovič Němirovič-Dančenko zakládají Moskevské umělecké divadlo (MCHAT)
- 1906** K. S. Stanislavskij začíná utvářet své poznámky o herectví, které byly souhrnně vydány v roce 1937 pod názvem *Práce herce na roli* (Работа актера над ролью) zahrnující jeho poznámky až do roku 1914
- 1913** Maďarský teoretik a filozof György Lukács publikuje v německém listu *Frankfurter Zeitung* článek *Myšlenky k estetice kina* (Das Kino und die Politik des Ästhetischen)
- 1913** koncept biomechaniky Vsevoloda Mejercholda je publikován souhrnně pod názvem *O divadle* (O teatre)
- 1916** Psycholog a filmový teoretik Hugo Münsterberg vydává stať *The Film: A Psychological Study* (Film: Psychologická studie)
- 1920** Divadelní dramatik, režisér a teoretik Bertold Brecht publikuje stať věnovanou jeho konceptu epického divadla s názvem *O divadelním umění* (Die Theaterkunst)

---

<sup>68</sup> MISTRÍK, Miloš. *Herecké techniky 20. století*. 1. Vyd. Bratislava: Veda, 2003. 305 s. ISBN: 80-224-0779-8.

- 1924** Stanislavskij publikuje ve Spojených státech amerických svůj životopis zahrnující úvahy o herectví s názvem *Můj život v umění* (Моя жизнь в искусстве)
- 1924** Český divadelní a filmový teoretik Jindřich Honzl publikuje v časopise *Pásmo* svůj článek *Herec*
- 1926** Maďarský teoretik Béla Balázs vydává stať *Podstata filmu* (Természetfilmeket)
- 1931** Německý filmový teoretik, estetik a psycholog Rudolf Arnheim vydává článek *In Praise of Character Actors*
- 1936** Walter Benjamin publikuje svou přelomovou stať *Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti* (Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit)

Vynález filmu a s ním spojené první filmové promítání v roce 1895<sup>69</sup> znamenalo obrovský zlom na celospolečenské úrovni. Jak píše Bordwell a Thompsonová: „*Kinematografie nabídla lacinější a jednodušší způsob, jak poskytnout zábavu masám*“<sup>70</sup>. A nejen to. Vznik filmu totiž představoval přirozené vyústění Průmyslové revoluce<sup>71</sup> jdoucí ruku v ruce s nevyhnutelnou proměnou společnosti, která se stala masovou vlivem nastupujícího technologického vývoje. Film jakožto nový prostředek komunikace tedy splňoval nutnou podmínku masovosti, což však vyvolalo četné diskuse o jeho kulturní a umělecké hodnotě téměř ve všech společenských i odborných kruzích. První převážně kritické výhrady vůči filmu přicházely z akademického prostředí a to převážně z úst teoretiků z oblasti estetiky a obecné teorie umění, filozofie, sociologie, divadelní teorie a dokonce i pedagogiky. Postupem času se však začaly objevovat teoreticky koncipované texty věnované filmu publikované v desátých letech dvacátého století zprvu ve formě manifestů, kratších článků a statí, jejichž autoři byli teoretici rekrutovaní z výše uvedených humanitních a sociálních disciplín. Články a eseje byly uveřejňovány v akademických a oborových časopisech a sbornících, později

<sup>69</sup> První filmové neveřejné představení bratří Lumiéru proběhlo 22. 3. 1895, první veřejné představení proběhlo téhož roku 28. 12. 1895 v kavárně Grand Café v Paříži.

<sup>70</sup> BORDWELL, David; THOMSON, Kristin. *Dějiny filmu. Přehled světové kinematografie*. 2007. Praha: Akademie múzických umění. ISBN: 978-80-7331-091-2. S. 21.

<sup>71</sup> Vynález telefonu (1876), gramofonu (1877), automobilu (80. a 90. léta 19. století), fotografie (1839).

také v samostatných publikacích. Vyvolávaly velký ohlas, jak v podobě souhlasných či odmítavých názorů, které zaznívaly při živých diskuzích v kavárnách, na kulturních akcích, konferencích či přímo na akademické půdě při přednáškách.

Teorii filmového herectví a její problematice byly věnovány jen dílčí úvahy v rámci statí a článků věnovaných filmu a jeho společenské funkci, estetice, rodící se filmové řeči či jeho samotné podstatě. Filmovým herectvím se ve svých statích hlouběji zabýval maďarský filozof György Lukács, maďarský teoretik umění Béla Balázs, německý psycholog zaměřující se na gestalt psychologii Rudolf Arnheim, představitel Frankfurtské školy a sociolog Walter Benjamin a německo-americký filozof a psycholog Hugo Münsterberg. Analýza a komparace jejich konceptů proto bude hlavním tématem této kapitoly. Tito autoři totiž nejvýrazněji přispěli k rozvoji teoretické diskuse v rané teorii filmového herectví, neboť to byli právě oni, kdo publikovali převážné množství odborných článků a statí věnovaných problematice filmové ontologie. První teoretické úvahy o kinematografii obecně byly převážně kritického až devalvujícího rázu. To, co lidové masy uvádělo do nepopsatelné extáze a nadšení, se u teoretiků nesetkávalo s velkým porozuměním. Spíše naopak. Články a glosy zaujímaly ke kinematografu silně antagonistický postoj. Film byl devalvován jako podřadný druh zábavy, který je nepřijatelné řadit mezi umění. V rámci těchto prvních úvah se již objevují i zmínky zaměřující se na povahu filmového herectví přinášející rozdílný způsob zobrazování, reprezentace a kompozice. Z tohoto faktu vychází i počáteční tendence teoretiků o komparaci filmu a divadla. Než však přistoupíme k jednotlivým konceptům, uvedeme jejich chronologický přehled, jenž nastíní jejich postupný vývoj, a zejména pak jejich kontaktní vztahy a typologické vlivy<sup>72</sup>.

### 2.2.2 Filmové herectví v raných teoretických konceptech

Maďarský filozof a estetik György Lukács v článku *Myšlenky k estetice kina*<sup>73</sup> uveřejněném ve Frankfurter Zeitung v roce 1913 vysvětluje vzájemný vztah filmu (v jeho terminologii „kina“) a divadla z kriticky-objektivních pozic. Než však přistupuje k samotným argumentům, shrnuje dosavadní pojetí filmu ze dvou

---

<sup>72</sup> ZIMA, Petr Václav. *Komparatistika*. In TUREČEK, Dalibor (ed). *Národní literatura a komparatistika*. Brno: Host, 2009, s. 105-237. ISBN 978-80-7294-305-0.

<sup>73</sup> LUKÁCS, György. *Myšlenky k estetice kina*. *Film a doba*, 1965, č. 11, s. 625-627. ISSN 0015-1068.

hledisek: z hlediska pedagogického, kdy je film nástrojem názorné výuky a z hlediska ekonomického, kde představuje pouze laciný<sup>74</sup> ekvivalent divadla. Především druhé zmíněné pojetí filmu považuje Lukács za problematické. V článku totiž reaguje na tvrzení jednoho z předních dramatiků, jehož jméno záměrně neuvádí, že: „*kino*“ (po zdokonalení techniky a vyřešení reprodukce řeči) by mohlo nahradit divadlo. Domnívá se, že až se to podaří, nebude již existovat žádný nedokonalý divadelní soubor: divadlo již nebude vázáno na prostorovou rozptýlenost dobrých hereckých sil, v divadelních hrách budou hrát nejlepší herci, a budou hrát jen dobře, neboť představení, v nichž je někdo indisponován, nebudou filmována. Ale dobré inscenace budou něčím věčným, divadlo ztratí vše, co je pouze okamžité, stane se velkým muzeem však uskutečněných výkonů.“<sup>75</sup> Ve vizi rozpouštějící hranici mezi divadlem a filmem však vidí Lukács čirou utopii. Jejich vzájemná rozdílnost je totiž na první pohled jasně čitelná. Její význam demonstruje Lukács na odlišném charakteru filmového a divadelního herectví. Primární distinkci mezi oběma formami herectví vidí v nutné podmínce přítomnosti, tj. v účinku fakticky jsoucího člověka<sup>76</sup>. U divadelního herce totiž nejsou určujícím parametrem jeho gesta či slova, nýbrž účinek jeho působení na jevišti. Onen jedinečný účinek pak spočívá v živoucí vůli živoucího člověka<sup>77</sup>, díky níž člověk vyzařuje nezprostředkovaně a bez brzdícího vedení na právě tak živoucí množství<sup>78</sup>.

O několik let později v roce 1936 Walter Benjamin hovoří ve své stati *Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti*<sup>79</sup> v podobné souvislosti o tzv. konceptu *aury*<sup>80</sup>, jež je kromě jiných druhů umění vlastní i divadelnímu herectví. Auru Benjamin definuje jako: „*Jedinečné zjevení dálky, byť by byla sebe blíže, nepředstavuje nic jiného než formulování kultovní hodnoty uměleckého díla v kategoriích časově prostorového vnímání. Délka je protikladem blízkosti. Bytostně*

---

<sup>74</sup> Jedná se o lacinost materiální ne ve smyslu kulturní hodnoty.

<sup>75</sup> LUKÁCS, György. Myšlenky k estetice kina. *Film a doba*, 1965, č. 11, s. 625-627. ISSN 0015-1068. s. 625.

<sup>76</sup> Tamtéž. s. 625.

<sup>77</sup> Tamtéž. s. 625.

<sup>78</sup> Tamtéž. s. 625.

<sup>79</sup> BENJAMIN, Walter. 1936. *Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti* [online]. [citováno 21. 8. 2014]. Dostupné z WWW:

<https://is.cuni.cz/studium/predmety/index.php?do=download&did=26774&kod=JJM085> .

<sup>80</sup> BENJAMIN, Walter. 1936. *Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti* [online]. [citováno 21. 8. 2014]. Dostupné z WWW:

<https://is.cuni.cz/studium/predmety/index.php?do=download&did=26774&kod=JJM085> . s. 5.

vzdálené je nedosažitelné. Ve skutečnosti je nedosažitelnost hlavní vlastností kultovního obrazu. Svou povahou zůstává dálkou, byť by byl sebe blíže. Blížkost, jíž lze dosáhnout, v jeho materii, nezasahuje rušivě do oné dálky, kterou si ve svém zjevení zachová.<sup>81</sup> Konkrétně auru divadelního výkonu herců tedy můžeme vnímat jako jedinečnou hodnotu díla, která se váže na jeden konkrétní moment jedinečného předvedení divadelního kusu. Dle Benjamina představuje film nejmocnějšího zástupce procesu technické reprodukovatelnosti, s nímž hyne i aura samotného divadelního díla, jež by bylo filmováno. Proces technické reprodukovatelnosti popisuje jako: „*Symptomatický proces. Jeho význam přesahuje oblast umění. Reprodukční technika, jak bychom to mohli obecně formulovat, vyděluje reprodukované dílo z dosahu tradice. Zmnožováním reprodukce klade na místo jedinečného výskytu tohoto díla výskyt masový. A tím, že reprodukci dovoluje, aby vyšla vstříc vnímateli v jeho nynější situaci, aktualizuje reprodukované.*<sup>82</sup>

Právě zde přichází důležitý moment, v němž se shodují některé rané koncepty filmového herectví. Teoretici totiž vychází ze základní premisy tzv. kategorie „*tady a ted*“ oddělující divadelní a filmové herectví na základě fyzické přítomnosti. György Lukács v článku *Myšlenky k estetice kina*<sup>83</sup> rozvíjí úvahy filozofickým směrem k metafyzické podstatě divadelního herectví, které má již zmíněnou *absolutní přítomnost*<sup>84</sup>, zatímco film tuto *přítomnost* zcela fatálně postrádá. Hovoří o tzv. *principium stilisationis* kinematografie založeném na předpokladu, že filmové postavy se prozatím pohybují němé a představují jen *pohyby a činy lidí*<sup>85</sup>. Lukáčsovo pojetí tedy filmovým hercům upírá onu zmíněnou faktickou jsooucnost, kterou film pouze zprostředkovává, což dokládá i argumentem, že: „*Kino znázorňuje pouze jednání, nikoli však jejich základ a smysl, jeho postavy mají jen pohyby, ale nemají duše a to, co se jim přihodí, je pouze událost, nikoliv však osud. Proto – a jen zdánlivě pro dnešní nedokonalost techniky – jsou scény kina němé: mluvené slovo, zaznívající pojem, jsou vehiklem osudu.* Dle Lukáce

---

<sup>81</sup> BENJAMIN, Walter. 1936. *Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti* [online]. [citováno 21. 8. 2014]. Dostupné z WWW: <https://is.cuni.cz/studium/predmety/index.php?do=download&did=26774&kod=JJM085>. s. 5.

<sup>82</sup> BENJAMIN, Walter. 1936. *Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti* [online]. [citováno 21. 8. 2014]. Dostupné z WWW: <https://is.cuni.cz/studium/predmety/index.php?do=download&did=26774&kod=JJM085>. s. 3.

<sup>83</sup> LUKÁCS, György. *Myšlenky k estetice kina. Film a doba*, 1965, č. 11, s. 625-627. ISSN 0015-1068.

<sup>84</sup> Tamtéž. s. 625.

<sup>85</sup> Tamtéž. s. 625.



představuje film pouze jakousi plytkou platformu života, která je prostřednictvím filmu zachycována. Filmoví herci tak naprosto ztrácí divadelní osudovost, ba dokonce i duši. Výměnou za to však získávají své tělo, jež se stává jejich hlavním nástrojem projevu a utváří tak zcela odlišnou metafyziku. I přes absenci kýžené *přítomnosti* vytváří filmové záběry jedinečné fantastické obrazy. „*Fantastično není však protikladem živého světa, je jen jeho novým aspektem: život bez přítomnosti, život bez osudu, bez důvodů a motivů; život, s nímž se nejhlubší nitro naší duše nechce ani nemůže ztotožnit.*“<sup>86</sup> Fantastický svět utvářený filmem je podle Lukáce jednotný a harmonický. Poukazuje na schopnost filmu realizovat: „*Všechno, co romantika marně očekávala od divadla: krajní, vůbec ničím nebrzděná pohyblivost postav, úplné oživení pozadí, přírody a interiérů, rostlin a zvířat; živost, která však není vázána na obsah a hranice obyčejného života.*“<sup>87</sup> Ve filmu vznikají komplexní světy disponující odlišným typem hracího prostoru, s nímž se doposud setkávali diváci na divadelním jevišti. Jisté tendence, které se dobře uplatnily i u filmu, můžeme vysledovat například i u některých konceptů, jejichž autory jsou průkopníci moderního pojetí divadla. Tvůrci moderní divadla kladouci důraz na realistickou povahu herectví kladli podobně jako teoretici raného filmu důraz na hercovo tělo, jež se stává hlavním prostředkem hereckého výrazu. Důležitost rekvizit tak ustupuje metafyzickému bytí herce, jež se zakládá na vlastní přítomnosti herce. Na řeči jeho těla, která vyjevuje jeho niterné pocity prostřednictvím mimiky, gest a dalších neverbálních znaků.

Psychologizující hledisko zdůrazňující jedinečnost hercova bytí můžeme na úrovni přímého genetického vlivu nalézt u jednoho z nejvýznamnějších teoretiků divadelního herectví Konstantina Sergejeviče Stanislavského, jenž byl jednou z nejvýraznějších postav světového divadla dvacátého století vůbec. Systematicky se věnoval herectví na teoretické i praktické úrovni. Byl jedním zakládajících členů Moskevského uměleckého divadla fungujícího od roku 1898. K herectví přistupoval z psychologického hlediska, tzn., že se zaměřoval více na vnitřní stránku hereckého projevu. Stanislavského práce s herci představovala zcela nový přístup k herectví inklinující k realistické formě ztvárnění. Upouští tak od pouhého představování zaměřující se především vnější stránku hereckého projevu, jak tomu bylo například

---

<sup>86</sup> Tamtéž. s. 625.

<sup>87</sup> Tamtéž. s. 626.

u Denise Diderota, a naopak se obrací směrem k herectví, založeném na vnitřním prožívání. Stanislavskij v práci s hercem dává kromě vnější životnosti vyniknout především vnitřnímu životu postav, do něhož by se herci měli při představení plně vžít. V knize *Hercova práca na role/Dotvorenie herca*<sup>88</sup> popisuje herectví jako: *tvořivý proces duševní a tělesné přirozenosti*.<sup>89</sup> Tato práce se potom uskutečňuje za „normálního procesu opravdového prožívání lidského ducha a pomocí přirozeného ztělesnění prožitého.“<sup>90</sup> Prožitkům, které herec svým prostřednictvím ztvárňuje, musí herec bezvýhradně věřit, a tak by tedy měly odpovídat i reálnému světu. Herec si dle Stanislavského metody musí osvojit schopnost pobývat s přirozenou vírou ve více světech s různou ontologií tak, aby jeho prožitky byly skutečně opravdové. Zejména tento aspekt zdůrazňující variabilitu přirozených světů, v nichž herec pobývá, se objevuje i v raných reflexích Lukáče, jenž v rámci filmu hovoří o přítomnosti homogenních fantaskních světů, do nichž se herec prostřednictvím vlastního vcitování dostává, a s nimiž na základě vlastní ontologie dále pracuje jako v reálném životě.

O těchto paralelních světech s různou ontologií hovoří i další maďarský teoretik Béla Balázs ve své stati *Podstata filmu*<sup>91</sup>, který zaujímá rovněž psychologický přístup k filmovému herectví vycházející z nepřímého vlivu K. S. Stanislavského, jenž se stal inspirací pro rané teoretiky filmu, kteří se snažili film oprostit od stylizovaného divadelního ztvárnění. Podobně jako Lukács ani on nezastává radikální názor přisuzující filmu podřadnou roli, ale uvažuje o něm také jako o substanci odlišující se od divadla. Primární distinkci mezi divadlem a filmem pak Balázs vidí ve zpracovávaném materiálu, jenž je v případě divadla dvouvrstevný, ve filmu pak jednovrstevný. U divadla si totiž uvědomujeme jednak drama, a jednak jeho zobrazení. Před hercem pak stojí úloha vystihnout *již existující, pevně určený smysl a plasticky jej zobrazit*<sup>92</sup>, přičemž má divák možnost kontroly. Divadelní herec je pouze interpret daného materiálu, který je nám díky jeho předvedení dostupný. Jednovrstevnatost filmu pak vidí Balázs v jeho

---

<sup>88</sup> STANISLAVSKÝ, Konstantin Sergejevič. *Hercova práca na role./Dotvorenie herca*. Bratislava: SVKL, 1955. 418 s.

<sup>89</sup> Tamtéž. s. 303.

<sup>90</sup> Tamtéž. s.303.

<sup>91</sup> BALÁZS, Béla. Podstata filmu. In BROŽ, Jaroslav; OLIVA, Ljubomír. *Film je umění*. 1. Vyd. Praha: Orbis, 1963. S. 9-20.

<sup>92</sup> Tamtéž. s. 9.

provedení, kde: „Nemůžeme vytušit původní předlohu a tuto předlohu nezávisle na její realizaci sledovat a hodnotit. Obecenstvo nemá u filmu možnost kontrolovat, zda režisér a herci správně či nesprávně zobrazili dílo básníka, neboť je to výlučně a jedině jejich dílo, které má obecenstvo možnost zhlédnout. To, co se nám líbí, vytvořili oni, a také sami nesou odpovědnost za to, co se nám nelíbí.<sup>93</sup> Právě díky tomuto typickému znaku, je filmovým režisérům a hercům připisována vlastní tvůrčí činnost, jejíž zásluhou se filmoví tvůrci těší mnohem větší popularity než divadelní režiséři a herci. Balázs se ve své stati *Podstata filmu*<sup>94</sup> z roku 1926 věnuje ještě dalšímu důležitému aspektu filmového herectví, jemuž do té doby nebyla věnována větší pozornost. Velký význam totiž přikládá neverbálním projevům filmových herců, které byly jejich jediným výrazovým nástrojem. Je třeba si totiž uvědomit, že v té době Balázs nemohl předpokládat nástup synchronního zvuku a mluveného slova do filmu. Proto ve svých teoretických úvahách vychází za základních předpokladů němého filmu doprovázeného pouze mezititulky a hudbou. Balázs na základě takového předpokladu tvrdí že: „Ve filmu nám slova nedávají žádnou oporu. Vše se dozvídáme ze hry posunků, která zde není průvodním zjevem a také ne formou či výrazem, nýbrž jediným obsahem.<sup>95</sup> Na základě této premisy dochází k závěru, že hlavní složkou filmového herectví je jeho viditelný projev tvořící jeho elementární podstatu. Film představuje čistou obrazovost, s níž musí umět dobrý filmový herec náležitě pracovat. K vyjádření děje a emocí totiž filmoví herci nemají k dispozici slovo ale pouze svou tvář, která musí být schopna zračit vše.

Na rozdíl od divadelního textu pozůstává v Balázsově pojetí *film ze své vlastní textace, z oné řeči obrazů, kde každé seskupení, každý tvar, každá perspektiva, každé osvětlení vyzařuje onu poetickou náladu a krásu, kterou jinak obsahují slova básníka.*<sup>96</sup> Balázs proto tvrdí, že: „Filmové umění vytváří jemnost a síla působení obrazu a chování herců.“<sup>97</sup> Nasnadě je však otázka, z jakého důvodu takto odděluje neverbální působení u divadelních a filmových herců, když oba pracují s určitým pohybovým výrazem a jsou schopni dokonale ovládat své

---

<sup>93</sup> Tamtéž. s. 10.

<sup>94</sup> BALÁZS, Béla. Podstata filmu. In BROŽ, Jaroslav; OLIVA, Ljubomír. *Film je umění*. 1. Vyd. Praha: Orbis, 1963. S. 9-20.

<sup>95</sup> Tamtéž. s.10.

<sup>96</sup> Tamtéž. s. 11.

<sup>97</sup> Tamtéž. s.11.

tělo, mimiku, gestiku, posturiku i další tělesné projevy? Pohybový výraz jako čistě vizuální prostředek hereckého projevu je v Balázsově pojetí důležitým mezníkem mezi divadlem a filmem. Na jedné straně totiž funguje pouze jako doplněk mluveného slova, zatímco na druhé straně má naopak určující roli. Sám Balázs se v textu nejdříve pozastavuje nad předpokladem, že divadelní i filmoví herci přeci hrají pro divákovy oči. Následně však přichází s rozhodujícím návrhem vysvětlujícím odlišnosti pohybového výrazu u divadelního a filmového herce. Jedná se i již zmíněný neverbální aspekt hereckého projevu obsažený v mimice a gestice, který je však u divadelního herce pouhým doplňkem mluveného projevu. Podle něj totiž neverbální projevy u divadelního herce: „*Vyjádřují jen zbytek něčeho. To, co má být řečeno, ale co se již nevejde do slov, je doplňováno pohyby svalů v tváři a rukou.*“ Filmový herec je však němý éře odkázán pouze na své tělo, jakožto jediného prostředku vlastního výrazu. Řeč vycházející u divadelního herce ze stejných míst jako jeho gesto ve filmu zcela absentuje. I když filmový herec na plátně hovoří, je stále němý. A právě v tomto aspektu tkví podle Balázce hlavní rozdíl mezi divadlem a filmem. Ve filmu se totiž zjevuje pouze tzv. viditelná řeč odlišující film od skutečné slyšitelné mluvy, které se dostává divákům na divadle. Balázs tvrdí, že: „*Ve filmu je mluva mimikou a bezprostředně vizuálním výrazem tváře. Ten, kdo vidí mluvenou řeč, doví se docela jiné věci, než ten, kdo naslouchá slovům. I při pouhém „němém mluvení“ mohou ústa naznačit často mnohem více, než mohou vyjádřit slova.*“<sup>98</sup> Ústy filmového herce k nám proto pronikají emoce a city snáz, neboť nám filmový objektiv dokáže zprostředkovat každé zkřivení tváře zračící bolest mnohem lépe, než pouhá slova o bolesti vycházejících z úst divadelního herce, který se soustředí kromě výrazu tváře především na správné přednesení textu. To pak naši pozornost odvádí od jeho tváře. Z této premisy pak vychází i Balázsovo stěžejní tvrzení o herectví říkající, že: „*Dobry filmovy herec mluvi docela jinak než dobry divadelni herec. Mluvi jasně pro oko, ne pro ucho. Obě tyto věci se však zřejmě nedají spojit.*“<sup>99</sup> Z toho vyplývá, že na první pohled snadno stíratelná hranice mezi divadlem a filmem tak, jak byla chápána ranými teoretiky filmu, nabývá pod tíhou těchto premis výrazné hloubky. Filmoví herci jsou vybaveni pouze svým *tělem*. Jeho prostřednictvím vysílají emoce umocněné každým letmým úsměvem či ustaranou vráskou na čele, která by byla divákům na

---

<sup>98</sup> Tamtéž. s.18.

<sup>99</sup> Tamtéž. s.18.

divadle jen těžko patrná. Filmoví herci nás snáze nechávají nahlédnout do nitra svých postav a do jejich duševních stavů, jež nemusíme dekódovat z jejich dialogů, nýbrž z jejich bezprostředního chování. Balázs uvádí velmi dobrý příklad ze snímku *Vanini Vaniny* v hlavní roli s Astou Nielsenovou, která chce osvobodit svého milence z vězení. Muž však leží nehybně ve své cele. „*Tu k němu začne velmi prudce hovořit. Nevíme, co říká. Asi stále totéž: aby vstal, neztrácel čas. Avšak z tohoto hovoru zaznívají záchvěvy strachu, šílené zoufalství, jaké by se slyšitelnými slovy nikdy nedalo vyjádřit. Tento hovor, to je pohled, jako by si rvala vlasy a rozdírala pokožku na tváři. Mluví dlouho. Slova by nás byla už dávno unavila. Chování herečky nás však stále více vzrušuje.*“<sup>100</sup>

Další neméně důležitou distinkci mezi divadelním a filmovým herectvím přináší Walter Benjamin v již zmíněné stati *Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti*<sup>101</sup>. Nezabývá se však již jen neverbálními aspekty hereckého projevu, ale svou pozornost naopak upírá k módu zprostředkování uměleckého výkonu herce. Divadelní herec podle Benjamina zprostředkovává děj předváděného díla pomocí své osoby, která se stává nástrojem jeho reprezentace. Na rozdíl od Balázse pracujícího s lidskou tělesností jakožto dominantním aspektem herecké tvorby, se Benjamin nesoustředí na lidské tělo jako na zdroj neverbálních signálů, nýbrž jako na zprostředkovatele uměleckého výkonu v mírně technicistním slova smyslu. To dokládá v případě uměleckého výkonu filmového herce, jenž je divákovi zprostředkován pomocí aparatury. Benjamin ve své stati tvrdí, že: „*Aparatura, která před publikum přenáší výkon filmového herce, nemusí tento výkon respektovat v jeho celistvosti. Pod vedením kameramana průběžně zaujímá postoj k tomuto výkonu. Sled těchto postojů, který střihač komponuje z dodaného materiálu, tvoří montáž hotového filmu. Zahrnuje jistý počet pohybových momentů, jež musejí být rozpoznány jako pohybové momenty kamery – nemluvě o speciálních záběrech, jako jsou detaily.*“<sup>102</sup> Aparatura představuje nepřímé zprostředkování reality, tj. hereckého výkonu, který sledujeme optikou kamery. Ve srovnání s diváckou zkušeností zakoušenou při divadelním představení bezprostředně *tady a teď*, je výkon filmového herce vázán na nutnou přítomnost minulosti, v níž byl

---

<sup>100</sup> Tamtéž. s.19.

<sup>101</sup> BENJAMIN, Walter. 1936. *Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti* [online]. [citováno 21. 8. 2014]. Dostupné z WWW: <https://is.cuni.cz/studium/predmety/index.php?do=download&did=26774&kod=JIM085> .

<sup>102</sup> Tamtéž . s. 8.

předveden. Filmový herec na rozdíl od herce divadelního nemá onu jedinečnou výsadu přizpůsobovat svůj výkon publiku v závislosti na jeho aktuálním rozpoložení. I diváci však ztrácí jednu ze svých hlavních výsad. Již totiž nemají tu možnost ohodnotit výkon filmového herce potleskem. Namísto aktivního hodnotitele přejímají pouze funkci pozorovatele, neboť postrádají jakýkoliv bližší kontakt s hercem. Nepřímý kontakt mezi hercem a publikem pak vnáší na světlo otázku *vcítění se*<sup>103</sup>. Walter Benjamin zaujímá stanovisko, že: „*Publikum se do role herce vcítuje pouze, když se vcítuje do aparátu.*“<sup>104</sup> Benjaminovy teze představují odlišný pohled na filmové herectví, neboť popírají tendence směřující k psychologickému, doslova niternému herectví, jehož hlavní motivací je působení na divákovu emoční a citovou stránku, kde je důležitým faktorem hereckého výkonu již zmíněné *vcítění se* diváků do hercem ztvárněné postavy. Benjamin se ve své stati odkazuje k tezím divadelního teoretika a dramatika Bertolda Brechta. Než proto přistoupíme k dalším Benjaminovým tezím, přiblížíme si nejdříve koncept tzv. epického divadla, který rozvíjel Bertold Brecht, a jenž se jistou měrou promítl i do některých konceptů filmového herectví. Brechtovo pojetí *epického divadla* v porovnání s klasickým dramatem nedodrhuje jednotu času, místa a děje. Jedná se totiž o formu zachycující delší časové údobí, kde se prolíná hned několik dějových linií zároveň, které se odehrávají na různých místech. Již zde můžeme spatřovat jistou paralelu s filmem, jenž až na výjimky vychází z těchto základních premis.

Ve své studii *O divadelnom umení*<sup>105</sup> představuje Brecht vlastní model epického divadla, kde předkládá jeho základní principy fungování. „*Hocijaká scéna, ktorá sa môže odohrať na hociktorom nároží ulice: očitý svedok dopravné nehody ukazuje skupine ľudí, ako prišlo k nešťastnu. Okolostojaci podistým nevideli, ako sa to prihodilo, alebo len nie sú tej istej mienky, alebo to „ináč vidia“ – hlavná věc, že tento ukazujúci člověk predvádza, ako si počínal šofér alebo chodec alebo obaja, takým spôsobom, že okolostojaci si môžu urobiť o nehode akú-takú predstavu.*“<sup>106</sup> Tento model divadla vychází částečně z tradice japonského a čínského divadla a do jisté míry navazuje na středověké alžbětinské divadlo.<sup>107</sup>

---

<sup>103</sup> Tamtéž. s. 8.

<sup>104</sup> Tamtéž. s.8.

<sup>105</sup> BRECHT, Bertold. *O divadelnom umení*. 1. Vyd. Bratislava: Slovenské vydavateľstvo krásnej literatury. 1959.

<sup>106</sup> Tamtéž. s. 137-138.

<sup>107</sup> KUNDERA, Ludvík. *Brecht*. Brno: Janáčkova akademie múzických umění, 1998, 1. vydání, str. 111.

Ludvík Kundera ve své stati<sup>108</sup> zabývající se Brechtovým konceptem hovoří o problematickém přijetí modelu na velké divadlo. Jak však se však později dozvíme z dalších Benjaminových tezí, film naopak dokázal z tohoto modelu vytěžit maximum. Důležitým prvkem modelu epického divadla je v neposlední řadě tzv. *zcizovací efekt*<sup>109</sup> úzce související s již zmíněným ztotožněním herce s postavou a jeho vcit'ováním se do role. Zcizovací efekt je významný umělecký prostředek epického divadla, jehož hlavní motivací je poukázat na to, že dílo je pouhou předváděnou skutečností, díky níž efektivně útočí na divákovu recepci díla. Pomocí efektu se totiž snaží o aktivní zapojení publika, které by dílo nemělo jen pasivně konzumovat, nýbrž o něm aktivně a s kritickým odstupem přemýšlet. Kundera jej interpretuje takto: „*Brecht je proti sentimentalitě, a to radikálně a vždy. Je pro emoce projasněné, nezatemněné kladnými vlnami podvědomí, je proti omamování publika. V té chvíli, kdy hrozí nebezpečí, že by se divák dostal do takového stavu omámení, přerušuje Brecht plynulý tok děje a zasazuje ten komentář (za autora, za herce, za diváka), song, titulek, obrazový dokument apod.*“<sup>110</sup> Zcizovací efekt představuje protipól tzv. *vcit'ování se*. Sám Brecht vůči němu zaujímá kritický názor. Vzájemný kontakt mezi hercem a publikem v konvečním divadle je totiž založen právě na aktu *vcit'ování se*, díky němuž má herec docílit psychologického rozměru své postavy. Podle Brechta je možné pouze částečného vcitění se. Herec by měl spíše svou postavu předvádět. Položme si však otázku, jaká je úloha publika při aktu *vcit'ování se*? Walter Benjamin zastává názor, že vcitění diváka s filmovým hercem je možné pouze za předpokladu, vcit'uje-li se do aparátu a přejímá tak jeho postoj.<sup>111</sup> K tomuto závěru však dochází i na základě Brechtova konceptu a jeho tezí věnovaným filmu. Benjamin se ve své stati konkrétně odkazuje k Brechtovu tvrzení, že: „*Film v detailu podává (nebo by mohl podávat): použitelné poznatky o lidském jednání... Žádné motivování charakterem se nekoná, vnitřní život postav nikdy není hlavní příčinou jednání a zřídka kdy je také hlavním výsledkem*

---

<sup>108</sup> KUNDERA, Ludvík. *Brecht*. 1. Vyd. Brno: Janáčkova akademie múzických umění, 1998, 186 s. ISBN 808542938-1.

<sup>109</sup> Zcizovací efekt hraje důležitou roli zejména v teorii montáže u představitelů sovětské montážní školy.

<sup>110</sup> Tamtéž. s. 111.

<sup>111</sup> BENJAMIN, Walter. 1936. *Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti* [online]. [citováno 21. 8. 2014]. Dostupné z WWW: <https://is.cuni.cz/studium/predmety/index.php?do=download&did=26774&kod=JIM085>. s. 8.

*jednání.* <sup>112</sup> Filmovému herci je upřena schopnost vžívat se do svých postav. Jeho umělecký výkon je totiž prostřednictvím aparatury fragmentován a tudíž roztržštěn do mnoha kratších záběrů, jež jsou později sestřihány podle principu montáže. Herec tak nemůže podat ucelený výkon stejné úrovně jako na divadle. Postrádá totiž divadelní jednotu.<sup>113</sup> Film tak podobně jako Brechtovo *epické divadlo* umožňuje divákovi odstup potřebný pro kritické vnímání díla.

Filmový herec podle Benjamina nehraje pro diváka, nýbrž pro aparaturu, jejíž optikou je zachycován na filmové plátno. Musí své herectví proto plně přizpůsobit objektivu, který se stává prostředníkem mezi ním a publikem. Navíc se filmový herec musí zřici své aury, neboť ta je vázaná na nutnou podmínku *zde a nyní*<sup>114</sup> a z toho důvodu ji reprodukovat nelze. „*Auru, která je na scéně okolo Macbetha, nelze oddělit od aury, která pro živé publikum obklopuje herce, jenž roli vytváří. Zvláštnost záběru ve filmovém ateliéru tkví však v tom, že namísto publika staví aparaturu. Aura, která obklopuje představitele, tak nutně mizí – a současně s ní i aura představovaného.*“<sup>115</sup> Filmový herec tedy podléhá mechanické reprodukci prostřednictvím kamery, což vede nejdříve k oslabení a poté následnému zániku jeho jedinečné aury.

Odlišný pohled vycházející rovněž z distinkce divadla a filmu přináší Hugo Münsterberg a Jindřich Honzl. Jejich úhel pohledu však vychází z odlišných teoretických pozic, než které zastával Lukács, Balázs a Benjamin. Přichází totiž s novou perspektivou zabývající se povahou filmového herectví z pozice divácké recepce, tj. z psychologického hlediska. Úzký vztah mezi hercem a divákem je budován primárně na psychologické úrovni, kterou popisuje Münsterberg i Honzl. Jindřich Honzl navíc pracuje již s typizací hereckého projevu, kterou koncepčně a tematicky završuje Rudolf Arnheim zahrnující do svých úvah i estetické hledisko, jež sleduje vývoj hereckého typu v rámci divadelní tradice.

---

<sup>112</sup> BRECHT, Bertolt. *Der Dreigroschenprozess*, in: *Versuche* 8-10. [sešit] 3., Berlín 1931. S. 257.

<sup>113</sup> Benjamin deklaruje svou tezi na příkladu skoku z okna. Ten je natáčen velmi komplikovaně. Natáčení je zahájeno v ateliéru skokem z okna na připravené lešení. Další scény samotného pádu jsou poté s časovým odstupem natáčeny v exteriérech. Hercův výkon v těchto scénách musí být proto bezpodmínečně fragmentovaný.

<sup>114</sup> BENJAMIN, Walter. 1936. *Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti* [online]. [citováno 21. 8. 2014]. Dostupné z WWW: <https://is.cuni.cz/studium/predmety/index.php?do=download&did=26774&kod=JIM085> . s. 9.

<sup>115</sup> Tamtéž. s.9.



Uznávaný psycholog a teoretik německo-amerického původu Hugo Münsterberg vychází ve stati z roku 1916 *The film: A psychological study*<sup>116</sup> ze svých dosavadních poznatků z oblasti psychologie, s nimiž pracuje i v rámci svých teoretických úvah o filmu. Své bádání zaměřuje zejména na oblast filmového diváctví s důrazem na psychologické působení filmu na naši mysl. V rámci těchto úvah se partikulárně zabývá i filmovým herectvím, jež zkoumá z psychologického hlediska v závislosti na divácké recepci. Münsterberg své pole působení ale neorientuje směrem k uměleckým aspektům hereckého výkonu. Jeho zájem se přesouvá k divákovi, jehož vnímání filmu představuje stěžejní bod teoretického bádání. Podobně jako další teoretici i Münsterberg zakládá své teze na distinkci mezi divadlem a filmem. Obě tyto média rozlišuje na základě jedinečné schopnosti filmu překonat omezení reálného času *nynt a zde*. Film je totiž schopen vytvořit formu odrážející vnitřní lidské mentální procesy. „*Fotohra nám vypráví lidský příběh tak, že překračuje formy vnějšího světa – prostor, čas a kauzalitu – a přizpůsobuje události formám vnitřního světa.*“<sup>117</sup> Film představuje nápodobu našich duševních procesů, neboť ztělesňuje umění naší mysli. Každý záběr se totiž odehrává v mysli každého jednotlivého diváka a z toho důvodu je ryze subjektivním uměním. V případě komparace divadla a filmu vymezuje Münsterberg jejich rozdílnost na základě distribuce emocí. Divadelní herec je totiž schopen projektovat své emoce do duší diváků. Oproti tomu filmový herec nepracuje s projekcí vlastních emocí. Ty jsou spouštěny prostřednictvím jednotlivých záběrů a dílčích hereckých výkonů vyvolávajících v divácích emoce. V případě filmu tedy nedochází k přenosu emocí, nýbrž k jejich samotnému vzniku přímo při sledování. Další důležitým mezníkem mezi divadlem a filmem je fantazie. Na divadle je fantazie produktem vyřčených slov, která ji pomáhají spouštět, zatímco film již představuje fantazii v její zhmotněné podobě. To, co si na divadle představujeme pod pouhými slovy, nabývá ve filmu již konkrétních obrysů.

I v oblasti rodící se české filmové teorie můžeme již v raném období němého filmu spatřit jisté tendence hovořící o filmovém herectví. Tomu se věnoval

---

<sup>116</sup> MÜNSTERBERG, Hugo. *The film: A psychological study*. New York: Dover Publications, 1970. 100 s. ISBN: 0-486-43386-2.

<sup>117</sup> Tamtéž.

Jindřich Honzl v článku *Herec*<sup>118</sup> z roku 1924 uveřejněném v časopise *Pásmo*. Článek mnohdy až asociační formou reprezentuje autorovy názory na filmové herectví. Samotnou podstatu herectví vidí Honzl v osobě herce, jenž je zprostředkovatelem tvarových emocí. Za stěžejní považuje především pohyb jakožto hlavní vyjadřovací prostředek herce. Pohyb totiž představuje elementární složku herectví, k níž se film jako němé médium navrácí. Jak sám Honzl tvrdí: „*To, co přivedlo kino k objevům nového herectví, je ztráta slova. Emotivnost kina je stavěna z pohybu.*“<sup>119</sup> Pohyb, jenž je hlavním distributorem emocí mezi hercem a divákem, přejímá úlohu slova, které je němému filmu zapovězeno. Herec tak pracuje pouze se svou vlastní fyziognomií a pohybem těla, jež se stávají hlavním nástrojem jeho vyjadřování. Velký význam přikládá Honzl také povaze hereckého výkonu. Ten má být podle něj výhradně objektivní. Subjektivita totiž přináší pouhou samoučelnost. Na základě těchto poznatků formujících obrysy jeho vnímání filmového herectví dochází Honzl k závěru, že: „*Moderní kriterion pro přesnou fyziologickou zákonitost svalového pohybu jest stroj. Mejercholdova biomechanika je pokusem o divadelní pohyb naprosto objektivní.*“<sup>120</sup> Hlavní podstatu herectví tedy Honzl spatřuje v systému hereckých technik fungujících na jisté zmechanizované úrovni, kde se lidské tělo stává prostředkem objektivního ztvárnění světa. Jeho gesta jsou reálna, vysoce organizovaná, mechanizovaná a objektivní nemajíc *libovůle*<sup>121</sup>. Honzl ve svém článku navrhuje biomechaniku Vsevoloda Mejercholda jakožto výchozí koncept a inspirační zdroj pro rozvoj filmového herectví. Dle jeho slov: „*Mejercholdova biomechanika je pokusem o divadelní pohyb naprosto objektivní. Objektivita je největší uměleckou vlastností Clownů, Chaplinova smíchu i tragické grotesknosti herců z Crommelynckových dramát.*“<sup>122</sup> Mejercholdova biomechanika představuje výchozí model pro filmové herce němé éry, v užším slova smyslu němé grotesky, kteří v rámci svých hereckých technik pracovali se systémem promyšlených pohybů a gest. Na tomto místě si proto přiblížíme Mejercholdovu techniku práce s hercem, která nám více poodhalí některé Honzlovy teze.

---

<sup>118</sup> HONZL, Jindřich. Herec. In SZCEPANIK, Petr; ANDĚL, Jaroslav (ed.) *Stále kinema. Antologie českého myšlení o filmu 1904 – 1950*. Praha: Národní filmový archiv. Knihovna Illuminace, 2008, s. 174-175. ISBN 978-80-7004-136-9.

<sup>119</sup> Tamtéž. S. 173.

<sup>120</sup> Tamtéž. s. 174.

<sup>121</sup> Tamtéž. s. 175.

<sup>122</sup> Tamtéž. s. 174.

Biomechanika je antipsychologických konceptem herectví, který se kriticky vymezuje vůči dobově rozšířené metodě Stanislavského. Není dochována žádná ucelená stat' mapující základní teoretická východiska biomechaniky, a tak se o jejích principech dovídáme jen z několika Mejercholdových úvah a poznámek jeho žáků. Vznik biomechaniky předznamenala rozsáhlá krize divadla, které se muselo vypořádat se vznikem němého filmu. Jak píše představitel ruského formalismu Boris Ejchenbaum: „*Vynálezem filmové kamery došlo k vyřazení základní dominanty divadelního synkretismu – mluveného slova, které bylo nahrazeno jinou dominantou – detailně pozorovaným pohybem. Tím se divadelní systém, dříve založený na mluveném slově obrátil naruby.*“<sup>123</sup> Mejercholdův koncept vzniklý původně jako reakce na Stanislavského metodu a masivně se rozvíjející film výrazně ovlivnil svého tehdejšího němého rivala. Němý film, jak ostatně již konstatoval Jindřich Honzl, dokázal z herecké techniky biomechaniky vytěžit mnohé. Konceptem Mejercholdovy biomechaniky se ve své knize *Herec v moderním divadle*<sup>124</sup> zabývá český divadelní teoretik a historik Jan Hyvnar. V kapitole věnované hereckým avantgardám se obsáhle věnuje dílčím aspektům herecké práce a zrodu biomechaniky na pozadí historického vývoje sovětského avantgardního divadla. Mejerchold v té době totiž působil jako režisér v několika souborech a dílnách (GVYRM), kde získal i potřebné zkušenosti pro rozvoj své vlastní teorie. Vycházel při tom z předpokladu, že herec: „*Musí vědecky analyzovat a poznat mechaniku svého těla, aby mohl tvořit výrazové formy v prostoru.*“ Herec tedy využívá svou tělesnou hmotu jako prostředek svého vyjádření. Celý tento proces představuje pro Mejercholda vysoce kvalifikovanou práci, pro kterou je nutná profesionální průprava. „*Na základě daných výzkumů lidského organismu se snaží biomechanika vychovat člověka, který by zkoumal mechanismus své konstrukce, ideálně jej ovládal a dovršoval. Dnešní člověk, který žije v době mechanizace, nemůže opomíjet mechanizaci pohybového ústrojí svého organismu. Díky biomechanice vytvoříme principy přesně analyzovaných a poté prováděných pohybů. Současný herec se musí chovat na jevišti jako moderní automobil.*“<sup>125</sup> Některé principy biomechaniky proto můžeme spatřovat i v raných filmových

---

<sup>123</sup> EJCHENBAUM, Boris. Problémy filmové stylistiky. In MIHÁLIK, Peter (ed.). *Sovietska filmová teória dvadsiatych rokov*. 1. Vyd. Bratislava, 1986, S. 23

<sup>124</sup> HYVNAR, Jan. *Herec v moderním divadle*. 1. Vyd. Praha: Akademie múzických umění, 2011, 271 s. ISBN 8074370607

<sup>125</sup> RUDNICKIJ, Konstantin. Režissjor Mejerchold. Moskva: 1969. S. 245.

groteskách. Připomeňme se například snímek Charlese Chaplina *Moderní doba* z roku 1936, kde Chaplin předvádí vysoce automatizovaný způsob herecké práce. Využívá své tělo jako stroj zpracovávající vnější podněty. Na rozdíl od Stanislavského metody, kdy herec zpracovává vnitřní emocionální podněty, vychází Mejercholdova biomechanika z fyziologické podstaty hereckého projevu, jenž je reakcí na zvnějšku přicházející impulzy.

Chaplinovu hereckou metodu však nemusíme vnímat pouze v rámci jeho vlastní tělesnosti determinované mechanizací pohybu a gest. Chaplinův herecký zjev můžeme vnímat jako určitý herecký typ, kterým beze sporu byl. Rudolf Arnheim totiž nabízí perspektivu vycházející z divadelní tradice herecké typizace, na základě níž je schopen vytvořit klasifikaci jednotlivých hereckých typů, která byla příznačným rysem raných divadelních forem. Již u *comedia dell'arte* totiž můžeme vysledovat využívání hereckých typů (např. harlekýn, pierot apod.), kterých se hojně užívalo i ve středověkém divadle, jež podléhalo oborové a repertoárové tradici. V 18. a 19. století vznikají na divadle i tzv. hvězdné systémy založené na individualitě jednoho herce, který se stává ústřední hvězdou představení, a jehož tvář je hlavním lákadlem i v rámci propagace. Zrodila se tak tradice tzv. *typecastingu*, což v praxi znamenalo obsazování herců do typově podobných rolí. Problematice hereckého typu, *typecastingu* a také *typáže* se podrobněji budeme zabývat v následujících kapitolách, neboť se v této souvislosti objevuje několik zajímavých teoretických diskusí a konceptů, jimž bude vyhrazen větší prostor pro jejich analýzu. Arnheim se této problematice věnuje v článku *In Praise of Character Actors*<sup>126</sup> z roku 1931, jež je součástí sborníku *Movie acting. The film reader* z roku 2003. Tento kratší článek se zabývá kategorizací filmového herectví, kde rozlišuje pouze dvě základní kategorie. Jedná se o tzv. hlavní herce (obdoba pozdějších filmových hvězd) a tzv. charakterové herce. Oba tyto herecké typy představují určitý mód stylizace. Charakterový herec představuje podle Arnheima ztělesnění individuality, která se stává hlavním emblémem každého filmu, nejen kvůli svým dobře zapamatovatelným rysům a stylu oblékání, ale také i díky svému výjimečnému vystupování. Vyznačuje se vždy výraznou osobitostí, jež podtrhává jeho charakter. Charakterový herec totiž reprezentuje člověka takového, jaký je, a to ve své ryze reálné podobě. Jeho styl oblékání a líčení je však

---

<sup>126</sup> ARNHEIM, Rudolf. In praise of Character actors. In ROBERTSON WOLCIK, Pamela (ed.). *Movie acting. The film reader*. 1. Vyd. New York: Routledge, 2004. S. 205 – 207. ISBN: 0-415-31025-3.

poněkud výstřední a neobvyklý. Arnheim zmiňuje například železnou kravatu či krajkové boty a nejrůznější bláznivé účesy zhmotňující ty největší možné kuriozity v odívání. Charakterový herec vyniká oproti ostatním hercům na plátně svým osobitým vystupováním a sobě vlastní přirozeností. Hlavní herec v jeho chápání představuje obecný herecký typ, který je do jisté míry idealizovaný. Postrádá osobitost, jež je nahrazena pouze schematicky načrtnutými vlastnosti zahrnujícími pouze kategorie věku a pohlaví bez větší hloubky. Jedná se pouze o povrchové postavy splňující standardy moderního světa, o čemž svědčí i jejich styl oblékání a líčení odpovídající přesně stanovaným trendům. Arnheim poukazuje na téměř až uniformní styl oblékání. U mužů je obvyklý perfektně padnoucí smoking, u žen jsou to překrásné večerní šaty a dokonalé účesy odpovídající standardům vyšších tříd, kde se nejedná o nic neobvyklého. I jejich chůze a držení těla jsou vysoce stylizovány, takže doslova proplouvají plátnem elegantně a s lehkostí. Jak sám autor poznamenává, jsou hlavní herci pouze dobrou reklamou kosmetického průmyslu, neboť zcela postrádají jakékoliv charakterové vlastnosti. Zatímco individualita charakterových herců je někdy vynesena až za hranice snesitelnosti. Největší rozdílnost pak vidí Arnheim právě ve zmiňovaných hereckých gestech, mimice a hereckém projevu. Charakteroví herci se od hlavních herců odlišují výrazným mluveným a výrazovým projevem. Hlavní herci oproti tomu představují pouze mdlé a nudné manekýny, kteří se jen nevýrazně pohybují na scéně.

### **2.3. Dílčí komparativní závěr**

Jak je vidět, raná teorie filmu již alespoň částečně reflektuje problematiku filmového herectví hned na několika významových úrovních. Odlišné úhly pohledu zahrnující psychologickou, filozofickou, sociologickou, divadelní a částečně i technicistní perspektivu společně utváří první kousky skládky teorie filmového herectví, která je však prozatím roztržena napříč teoretickým spektrem. Doposud tak teorie není formulována v rámci jednotných směrů a přístupů. V této souvislosti tak prozatím nemůžeme hovořit o vlivu národní perspektivy na jednotlivé koncepty, které jsou prozatím formulovány izolovaně v různém kulturním prostředí. V rámci raného období tak interkulturní vliv mezi jednotlivými texty není možno reflektovat, neboť: 1. Prozatím nejsou formulovány konkrétní koncepty filmového herectví, ale pouze obecné úvahy o jeho ontologické podstatě; 2. Články a statě představují většinou pouze jediný příspěvek autora k teorii filmového herectví,

který nevychází primárně z jeho motivace teoreticky reflektovat teorii herectví, nýbrž z motivace vlastního vypořádání se s příchodem filmu na teoretické úrovni. První zásadní zlom, který se proto do konceptuální podoby teorie filmového herectví zásadně promítá, je samotný vznik filmu. Film jakožto nové médium komunikace se zrodil vedle tradiční divadelní formy, jež po několik staletí dominovala performativnímu umění. Logicky tak začalo docházet k oboustrannému kontaktu mezi filmem a divadlem, a zároveň i mezi filmovými a divadelními teoretiky. Film jakožto nové „umění“ začal zejména v oblasti herectví přejímat tradiční modely formování hereckého projevu, které se opíraly o přístupy realistického divadla. Díky jisté sounáležitosti a souběžné existenci divadla a filmu tak můžeme již v rané teorii filmového herectví rozpoznat jistou formu genetického vlivu, který se projevuje na úrovni přímého i nepřímého vlivu. Konceptuální podoba filmového herectví byla totiž v němé éře filmu ovlivněna Diderotovými teoretickými předpoklady. Diderot ve svém konceptu vyzdvihoval především význam neverbálních prostředků, jako je mimika, gestika a posturika, jejichž projev byl určujícím aspektem hereckého výrazu. Němý film, kde filmový herec disponoval pouze svým tělem, tak začal zdůrazňovat právě lidskou tělesnost, která se stala hercovým hlavním vyjadřovacím prostředkem.

Prokazatelné genetické vlivy, jež přímo ovlivňovaly podobu raných konceptů filmového herectví, nalezneme na přelomu devatenáctého a dvacátého století a na jeho počátku u moderních divadelních forem vstupujících i do filmové estetiky. V rámci těchto vlivů můžeme vysledovat hned několik tendencí, které se přímo projevují v raných teoretických reflexích. První jsou *psychologizující* tendence vycházející z vlivu herecké metody práce K. S. Stanislavského, které se promítly zejména do uvažování Lukácse a Balázse, jež vnímali hercovo tělo jako prostředek mezi jeho vnitřními prožitky a okolním světem. Filmové herectví v němém filmu tak podle nich muselo odrážet tyto vnitřní procesy, neboť tělo bylo jediným nástrojem jeho řeči. O přímém vlivu Stanislavského metody budeme hovořit dále i v souvislosti s pozdějšími koncepty filmového herectví například v Sovětském svazu či v rámci hollywoodského star systému. Další je naopak *odpsychologizující* tendence přítomná v konceptu epického divadla Bertolda Brechta, jenž ovlivnil zejména úvahy Waltera Benjamina. Benjamin, který se ve své

stati *Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti*<sup>127</sup> přímo k Brechtovi odkazuje, zastává taktéž názor, že herec by se neměl vžívat do svých postav, neboť divák se podle něj neztotožňuje s ním, nýbrž s filmovým aparátem. Třetí oblastí vlivu jsou *antipsychologizující* tendence pocházející z konceptu Mejercholdovy biomechaniky, k nimž se v rámci svého teoretizování odkazuje český teoretik Jindřich Honzl, který tak rovněž vnímá herectví jako mechanický proces vyjádřený předem jasnými tělesnými pohyby. Poslední oblastí kontaktních vztahů je *typologizující* tendence, jejíž vliv se v rané teorii objevuje u Rudolfa Arnheima. Tato tendence rovněž pochází z divadelní tradice herecké typologizace sahající až do období *commedia dell'arte* z šestnáctého století. Problematika „typu“ tak plynule přechází z divadla i do oblasti filmu. Pokud srovnáme její podobu v historickém měřítku, zůstává její forma de facto stále stejná. Mění se pouze podoba jednotlivých hereckých typů, které vychází vždy z aktuální společenské a kulturní situace, v níž jsou utvářeny. Výše uvedené tendence představují prvotní kontakt mezi divadelní a filmovou estetikou. Význam jejich vlivu však bude ve větší míře patrný zejména v následujících kapitolách věnovaných sovětské teorii filmu a hollywoodskému star systému, avšak přítomen bude de facto ve všech dalších kapitolách. Na této úrovni tedy prozatím nemůžeme hovořit o proměně teorie filmového herectví, jejíž postupné formování bylo v raných letech velmi nejisté. Jako zdroj vlivu tak sloužily výhradně divadelní koncepty, jež na jednu stranu vnesly do teorie alespoň určitý teoretický rámec, avšak na straně druhé do teorie vložily některé nevhodné divadelní postupy, s nimiž se teorie musela v následujících letech vyrovnávat. V tento moment rovněž nemůžeme hovořit o teorii ve smyslu dialogickém. Teoretických konceptů totiž není tak velké množství jako v pozdějších dekadách, tudíž jejich primární intencí ani není se vůči některému z konceptů kriticky vymezit. Rané koncepty tak představují pouze prvotní vhled do problematiky filmového herectví, které prozatím nepřináší konkrétní podobu herectví, ale naopak stanovují jeho základní teoretické kontury, na základě srovnání a vlastní distinkce s divadelní tradicí.

---

<sup>127</sup> BENJAMIN, Walter. 1936. *Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti* [online]. [citováno 21. 8. 2014]. Dostupné z WWW: <https://is.cuni.cz/studium/predmety/index.php?do=download&did=26774&kod=JIM085>.

### 3. Filmové herectví a tendence sovětské teorie filmu

#### 3.1. Chronologický přehled

- 1919** Vydán sborník *Kinematograf* (кинематограф) zahrnující první eseje věnované filmovému herectví vycházející z premis formalismu.  
Založení Státní filmové školy, kde je vyučována filmová teorie a praxe
- 1920** Na Státní filmové škole začíná působit Lev Kulešov, který zde vede uměleckou skupinu „kinonaturščiků“, provádí první experimenty s herci (Kulešovův efekt)
- 1921** Grigorij Kozincev, Leonid Trauberg a Sergej Jutkevič zakládají Továrnu excentrického herce (FEKS)
- 1922** Sergej Ejzenštejn studuje herecké techniky u Vsevoloda Mejercholda  
Lev Kulešov publikuje v časopise Zrelischa článek *Киноактер-манекен* (Filmový herec – manekýn)
- 1923** Publikace eseje Sergeje Ejzenštejna *Montáž atrakcionů* v časopise Levvy front Isskustva  
Vsevolod Pudovkin publikuje v časopise Kino článek *Čas v kinematografu* (Время в кинематографе) zabývající se povahou montáže
- 1926** Publikace statí Vsevoloda Pudovkina *Киносценарий, Кинорежиссер и киноматериал* (Kinoscénář, Kinorežisér a Kinomateriál) zabývající se povahou filmového scénáře, filmového materiálu a rolí režiséra ve filmu, zde se objevují prvotní úvahy o filmovém herectví
- 1927** Vydán sborník *Poetika kino* (поэтика кино) zahrnující eseje ruských formalistů, z nichž jsou některé věnovány filmovému herectví  
Lev Kulešov publikuje v časopise Kino článek *Из нашего киноактера* (O našem filmovém herci)
- 1928** Lev Kulešov publikuje v časopise Kino článek *На Театральной мужскую роль в кино* (O divadelním herci ve filmu)
- 1929** Lev Kulešov vydává knihu *Искусство кино* (Umění filmu), kde představuje svůj koncept filmového herectví
- 1934** Jan Mukařovský publikuje v Literárních novinách svou stat' *Pokus o strukturní rozbor hereckého zjevu. Chaplin ve světlech velkoměsta*
- 1934** Vychází kniha Vsevoloda Pudovkina *Herec ve filmu* (Актер в кино)



- 1935** Sergej Ejzenštejn publikuje esej *Vlci a ovce* (Волки и овцы), kde zkoumá vztah mezi režisérem a hercem
- 1938** Sergej Ejzenštejn publikuje stať *Montáž* (Ассамблея), kde se zabývá postavením herce v procesu montáže
- 1941** Jan Kučera publikuje svou soubornou práci pod názvem *Kniha o filmu* obsahující kapitolu *Člověk ve filmu*, která se zabývá povahou filmového herectví

### 3.2. Počátky sovětské filmové teorie

Po teoreticky nesmělých letech první dekády dvacátého století, kdy byla teorie filmu ve svém počátečním zrodu podobně jako samotný kinematograf odsunuta na okraj kulturní periférie, došlo na počátku dvacátých let k nečekanému zlomu. Dvacátá léta totiž přinesla kromě estetického a technického pokroku také značnou proměnu ve vnímání kinematografie z hlediska její kulturní a umělecké hodnoty. Právě sovětská kinematografie byla jednou z prvních, jež si uvědomila komunikační potenciál kinematografu, jakožto ideového prostředníka mezi mocí uplatňovanou státem a prostým lidem. „*Marxistická filmová teorie se začala budovat už v prvních měsících sovětského státu, těsně po znárodnění kinematografie v souvislosti s formulováním nových úloh filmu a filmového umění*“<sup>128</sup>. Ideologická moc kinematografie byla od počátku jejího vzniku všudypřítomná i ve filmové teorii a nepřímo se promítala i do teorie filmového herectví, jehož vývoj zásadně poznamenala. Rozhodující význam je připisován zejména událostem Velké říjnové revoluce, jež *způsobila v životě Ruska dalekosáhlý rozklad*<sup>129</sup>. Carské Rusko zmítané bouřlivou a krvavou vzpourou proletariátu nakonec její síle podlehlo. Byl nastolen nový společenský řád, který zasáhl i do kulturní sféry. Jedním z prvních kroků nově vzniklé bolševické vlády bylo založení Lidového komisariátu osvěty, který dohlížel na financování a fungování filmového průmyslu. Následně byla v roce 1919 sovětská kinematografie znárodněna a filmový průmysl byl tak plně podřízen kontrolnímu úřadu vlády, jenž pracoval v duchu marxistické doktríny.

<sup>128</sup> MIHÁLIK, Peter. Úvod. In MIHÁLIK, Peter (ed.). *Sovietska filmová teória dvadsiatich rokov*. 1. Vyd. Bratislava: Slovenský filmový ústav, 1986. s.5.

<sup>129</sup> Tamtéž. s. 128.

Sílicí ideologické tendence a státní drobnohled přinesly sovětské kinematografii a rodící se teorii filmu specifické postavení na *vývojové mapě filmového myšlení*<sup>130</sup> i v celosvětovém měřítku. Počáteční teoretické střípky a reflexe, jež byly publikovány spíše izolovaně, byly ve dvacátých letech již nahrazeny ucelenějšími teoretickými statěmi, které vycházely v odborných periodicích nebo byly vydávány knižně jako součást sborníků a monografií. Filmová teorie se tak stávala nedílnou součástí estetického myšlení a postupně začínala být reflektována i v akademických kruzích. Dvacátá léta se nesla v duchu dynamického rozvoje filmové teorie, která byla obohacována o stále nové koncepty, které byly rozvíjeny v rámci jednotlivých teoretických škol. Paralelní existence odborných textů vycházejících z filmové teorie i praxe vykryštovala střípek po střípku teoretické koncepty dnes již kanonického charakteru, nastolující otázky, které jsou aktuální i pro soudobé teoretické uvažování. V následujících pasážích si proto představíme teze a koncepty dnes již klasických autorů sovětské filmové teorie, jimiž jsou představitelé tzv. montážní a formalistické školy.

Raná sovětská filmová teorie se rozpíná do období téměř dvou dekad, v rámci nichž můžeme zaznamenat určité estetické deformace a zlomy, které postupně proměňovaly povahu filmového myšlení i uměleckých tendencí. Slovenský filmový teoretik Peter Mihálik<sup>131</sup> člení vývoj sovětské filmové teorie do tří etap, které nepřímou kopírují vznik a vývoj sovětské montáže<sup>132</sup>. První etapa od roku 1919 do roku 1925 předznamenává budoucí vývoj filmu, jenž začíná být vnímán jako umění s vysokým estetickým a společensko-sociálním potenciálem. Druhá etapa od roku 1926 do roku 1927 je *vyvrcholením teorie poetického typově-montážního filmu*<sup>133</sup> a třetí etapa v rozpětí let 1928 – 1929 pak vrcholí krizí celého dosavadního systému. Takto uspořádaný estetický vývoj sovětské kinematografie a teorie filmu je možné aplikovat i v případě teorie filmového herectví. Teorie filmového herectví však ne tak explicitně kopíruje vývoj filmové montáže. Ocítá se totiž navíc pod působením dalších deformací a zlomů vycházejících z plodné

---

<sup>130</sup> Tamtéž. s.5.

<sup>131</sup> Peter Mihálik je editorem sborníku *Sovietska Filmová teória dvadsiatych rokov*, který sdružuje statě věnované teorii filmu z období dvacátých a třicátých let dvacátého století. Mihálik v úvodu sborníku reviduje dosavadní teoretické myšlení a připomíná nejvýznamnější milníky rané sovětské teorie filmu.

<sup>132</sup> MIHÁLIK, Peter. Úvod. In MIHÁLIK, Peter (ed.). *Sovietska filmová teória dvadsiatych rokov*. 1. Vyd. Bratislava: Slovenský filmový ústav, 1986. S. 4 – 19.

<sup>133</sup> Tamtéž. s. 15.

teoretické diskuse, která se rozvíjela na půdě filmové avantgardy, divadla a formalistické školy. „*Sovětská filmová teorie dvacátých roků přímo navázala na ty nejlepší pokrokové tradice předrevolučního období, na úvahy a prognózy L. N. Tolstého, A. Serafimoviče, G. Ciperoviče, jako také na myšlenky V. I. Lenina...*<sup>134</sup>. Vývoj sovětské teorie filmového herectví probíhal na paralelní rovině. Souběžně se teorie rozvíjela v rámci formalistické a montážní školy, kam částečně zasahovala i divadelní avantgarda. Souběžný vývoj obou tradic je spojen s historicko-sociálním vývojem, díky němuž de facto kopírují podobné deformace a zlomy. V počátečním období vývoje docházelo k pozvolnému rozvoji filmové teorie, která začínala akcentovat filmové herectví pouze ve formě dílčích teoretických úvah. Prostřednictvím článků, esejí a kratších statí byly reflektovány různé přístupy k filmovému herectví, jež vytvořily teoretickou platformu pro jeho další vývoj. V pozdějších letech se již objevovala koncepčně ucelená díla zabývající se herectvím v celé jeho šíři. Teorie filmového herectví tak nezažívala úpadkové období jako teorie montáže. Naopak je reflektována v širších odborných kruzích, díky čemuž má možnost být vidět i v celosvětovém měřítku.

Díla sovětských teoretiků tohoto období mají pro teorii filmu nebyvalý význam. Vývoj jednotlivých konceptů filmového herectví je však v rámci sovětské teorie filmu roztržštěný. Proto je jejich vývoj nastíněn v chronologickém přehledu na začátku kapitoly. Jednotlivé články, eseje a publikace zmíněné v chronologickém přehledu jsou dnes již sdružovány v rámci různých cizojazyčných sborníků nebo izolovaně jako součást elektronických zdrojů ruských oborových knihoven. Většina těchto textů je dostupná i v českém jazyce, proto naším hlavním zdrojem bude především překladová literatura doplněná o původní texty, které jsou dostupné pouze v ruském jazyce. Využita bude rovněž sekundární literatura mapující sovětskou teorii filmu v dobovém uměleckém kontextu jejího vývoje. Jedním z hlavních zdrojů bude sborník Petera Mihálíka *Sovietska filmová teória dvadsiatych rokov*<sup>135</sup> obsahující stěžejní statě představitelů formalistické školy přeložené do slovenštiny, jehož součástí je navíc Mihálíkův teoretický úvod, který přináší podrobnou reflexi daného období. Konceptuální význam má sborník *Film je*

---

<sup>134</sup> Tamtéž. s. 15.

<sup>135</sup> MIHÁLIK, Peter. Úvod. In MIHÁLIK, Peter (ed.). *Sovietska filmová teória dvadsiatych rokov*. 1. Vyd. Bratislava: Slovenský filmový ústav, 1986.

umění<sup>136</sup>, jehož součástí jsou statě Sergeje Ejzenštejna a Vsevoloda Pudovkina, dále také monografie *Kamerou, tužkou i perem*<sup>137</sup> sdružující Ejzenštejnovy stěžejní statě, jako jsou *Vlci a ovce*, *Charlie the Kid* či *Haló, Charlie!* a kompletní výbor jeho statí přeložený do angličtiny *Writings 1922-1934*<sup>138</sup> a následující svazek *Writing 1934-1947*<sup>139</sup>. Důležitým zdrojem je výbor z díla Vsevoloda Pudovkina *Film, scénár, režia, herec*<sup>140</sup> a jeho kompletní vydání dostupné v anglickém překladu *Film Technique and Film Acting*<sup>141</sup>. Částečně bude přihlédnuto i k dramaturgickým materiálům sloužícím pro pedagogické účely, které shrnují techniky herecké práce Vsevoloda Pudovkina a Lva Kulešova, jež obsahují i konkrétní příklady, jak pracovat s hercem. Primárně však v rámci vlastního textu budeme čerpat z původních zdrojů.

### 3.3. Filmové herectví v kontextu němého a zvukového filmu

V sovětské filmové teorii dvacátých a třicátých let se setkáváme s různými tvůrčími přístupy a tendencemi, které utvářely pole pro širší teoretickou diskusi napříč divadelním, filmovým a akademickým spektrem. Objevují se tak různé typy herectví, od vysoce stylizovaného po realistické přesahující až do oblastí absolutního neherectví. To vše velmi často v rámci jednoho filmu, kde docházelo k prolínání jednotlivých stylových prvků. První úvahy a teoretizování o herci a jeho funkci ve filmu probíhaly, jak již bylo zmíněno, paralelně mezi představiteli formalistické a montážní školy. Vzniká tak prostor pro diskusi mezi představiteli pocházejícími z ryze akademického prostředí a představiteli přicházejícími přímo z filmové praxe. Před námi se tak rozprostírá dvojí perspektiva umožňující širší teoretický dialog, který je však vzájemně velmi úzce provázán. Rozvoj formalismu je nedílně spjat s vydáním sborníků *Kinematograf* v roce 1919 a *Poetika kino* z roku 1927. Sborníky zahrnují statě reprezentující základní teze formalistického myšlení o filmu, které vychází z jejich původního zájmu o literárně-vědnou oblast, jejíž

---

<sup>136</sup> BROŽ, Jaroslav; OLIVA, Ljubomír. *Film je umění*. 1. Vyd. Praha: Orbis, 1963, 286 s.

<sup>137</sup> EJZENŠTEJN, Sergej, M., *Kamerou, tužkou i perem*. 2. Vydání. Praha: Orbis, 1961, 477 s.

<sup>138</sup> EJZENŠTEJN, Vsevolod, Richard Taylor (ed.). *Writings 1922-1934: Sergei Eisenstein selected works*. 1. Vyd. London: I.B. Tauris, 2010, 344 s. ISBN: 0857718061.

<sup>139</sup> EJZENŠTEJN, Vsevolod, Richard Taylor (ed.). *Writings 1934-1947: Sergei Eisenstein selected works*. London: I. B. Tauris, 2010, 384 s. ISBN: 0857716093.

<sup>140</sup> PUDOVKIN, Vsevolod. *Film, scénár, režia, herec*. 1. Vyd. Bratislava: Tatran, 1982, 473 s.

<sup>141</sup> PUDOVKIN, Vsevolod. *Film technique and Film Acting*. 1. Vyd. Sims Press, 2007, 357 s. ISBN 1406705446

strukturní charakteristiky lze vnímat i v rámci filmu. Formalisté tak svůj původní teoretický zájem o literaturu a lingvistiku<sup>142</sup> rozšiřují i o oblast filmu, kde je rovněž možné analyzovat jeho dílčí struktury, mezi něž patří i herectví. Formalisté se problematice filmového herectví věnují na úrovni strukturní, estetické, společenské, produkční a také v kontextu dalších druhů umění.

Než však přistoupíme k jejich jednotlivým úvahám o filmovém herectví, zaměříme se na teoretická východiska, která těmto úvahám předcházela, a jež nám pomohou některé jejich teze lépe interpretovat. Jádrem formalismu tkví ve třech základních modelech<sup>143</sup> známých také pod pojmem tři metafory, které od sebe oddělují jednotlivé teoretické perspektivy v rámci samotné tradice. Jedná se o metaforu stroje, organismu a systému. Pro teorii filmového herectví má však význam pouze metafora stroje předznamenávající technicistní přístupy k filmové estetice. Metafora stroje je nejvíce rozšířeným modelem ruského formalismu, jehož zakladatelem a hlavním propagátorem byl Viktor Šklovskij. Tato metafora ztělesňuje mechanistický přístup k umění, který neznámá nic jiného než zjednodušené rozložení uměleckého díla na jednotlivé „součástky“. Představuje proces mechanizace umění, jenž je možno pozorovat nejen v oblasti literatury ale i ve filmu. Přítomnost metafory stroje můžeme zaznamenat i v rámci filmového herectví například v konceptu Vsevoloda Mejerholda, jenž zavedl systém tzv. biomechaniky, tedy vysoce stylizovaného herectví, kde hercovo tělo funguje strojově přesně. K mechanizaci uměleckého procesu dochází i v rámci montáže, jež byla převažující uměleckou formou dvacátých let. Zavedení principů montáže do filmu však předznamenalo další celospolečenskou diskusi. Prvotním impulzem pro polemiku mezi formalisty a představiteli montážní školy byly úvahy o herci a jeho postavení v rámci uměleckého díla dnes známé také jako tzv. *spor o herce*, jehož teoretická východiska mapuje ve stati *Sovietska škola herectva*<sup>144</sup> Viktor Šklovskij. Spor o herce je vystavěn na dvou protikladných premisách vydělujících dva možné přístupy k filmovému herectví. První premisa se vztahuje k nutné přítomnosti herce ve filmu, jež zastával Vsevolod Pudovkin. Opoziční premisa představuje tendenci

---

<sup>142</sup> Formalisté jsou sdružováni v rámci Moskevského lingvistického kroužku a Společnosti pro výzkum poetického jazyka zvané OPOJAZ, jejichž primárním zájmem je výzkum na poli lingvistiky a literární vědy.

<sup>143</sup> STEINER, Petr. *Ruský formalismus. Meta-poetika*. 1. Vyd. Brno: Host, 2011, 292 s. ISBN 978-80-7294-405-7.

<sup>144</sup> ŠKLOVSKIJ, Viktor. *Sovietska škola herectva*. In MIHÁLIK, Peter (ed.). *Sovietska filmová teória dvadsiatich rokov*. 1. Vyd. Bratislava: Slovenský filmový ústav, 1986, s. 256.

postupného vytlačování herce z filmu, kterou zastával zejména Sergej Ejzenštejn. Vsevolod Pudovkin upřednostňuje přítomnost herců ve filmu založenou na jejich tělesném prožitku a vcítění se, zatímco Ejzenštejn *se pokoušel obejít bez herce*<sup>145</sup>. Spor o herce vyústil v segregaci teorie filmového herectví do dvou možných přístupů vycházejících z estetických a stylových předpokladů filmu. Šklovskij v rámci možných přístupů k filmovému herectví vymezil dva typy herectví odpovídající rozdělení filmů na montážní a nemontážní.

Nemontážní filmy představují perspektivu založenou na přítomnosti herců, jejichž výkon je důležitou složkou režisérské práce. Herci jsou režisérem průběžně vedeni. Herecký výkon je tak výsledkem dlouhodobé spolupráce režiséra a herce vycházející z pravidelných zkoušek, které jsou realizovány v dostatečném předstihu tak, aby bylo hercovo sžití se s rolí co největší. S tímto typem práce s hercem se setkáváme například v pozdější tvorbě Pudovkina. Druhým typem jsou montážní filmy, kde je hlavní úlohou herce zahrát dobře pouze určitou situaci ze scénáře. Tvůrčí práce s hercem tak nevyžaduje tolik časově náročných příprav, neboť tolik nezáleží na samotném hereckém výkonu, jako na jeho stylovém sjednocení s filmem zahrnujícím prvky, jako je střih či kompozice záběru. Podle Ejzenštejna totiž herec nemá možnost nabýt představy o všech částech natáčení, a proto jeho herecká práce spočívá v pouhé zvýšené citlivosti ke stylu a proudu, v němž dílo vzniká<sup>146</sup>. Vztah mezi hercem a režisérem je tak založen jen na zprostředkování stylistického zdůvodnění závislého na formě ne na obsahu. Vystává tak tedy zásadní otázka ovlivňující další směřování teorie filmového herectví, zda-li je přítomnost filmového herectví ve filmu skutečně nutná nebo je možné jej nahradit pouhým filmovým typem? Otázka tak vychází ze základní premisy formalismu vnímající herce jako formální strukturu uměleckého díla, jež nemá významnější postavení než například střih a kompozice záběru. I v rámci samotného formalismu se však setkáváme s jistou názorovou pluralitou. Viktor Šklovskij vychází z předpokladu, že: *„Náš herec je rozčleněný, rozanalyzovaný a existuje v montážní větě. Jde tedy o velmi složité místo, které si vyžaduje schopnost izolovat svoje vlastnosti, bude moci našeho herce nahradit buď nekonečné množství výrazných typů, které se budou muset hledat nějakým celospolečenským způsobem, nebo se*

---

<sup>145</sup> Tamtéž. s. 256.

<sup>146</sup> EJZENŠTEJN, Sergej, M. Vlci a ovce. In EJZENŠTEJN, Sergej, M. *Kamerou, tužkou i perem*. 1. Vyd. Praha: Orbis, 1961, 477 s. s. 135-137.

nebude moci nahradit ničím“<sup>147</sup>. Proto se ptáme. Je skutečně nutné nahrazovat herce pouhým typem?

Jurij Tyňanov ve svých úvahách rovněž vychází z distinkce herectví na základě montážního a nemontážního filmu a s tím spojeným postavením herce v prostoru a záběru. : „*Montáž není spojování záběrů, je to diferencované střídání, ale záběry se mohou střídát jen díky tomu, že se nacházejí v určitých vzájemných vztazích.*“<sup>148</sup> Filmový herec je tedy také do jisté míry diferencován a podléhá tak nutnému výběru, tzv. výběru typu<sup>149</sup>. Volba typu podléhá výběru na základě podobnosti mezi hercem a skutečným člověkem a vzniká tak z *přirozené shody*<sup>150</sup>. Z toho vyplývá závěr, že montážní film není založen a priori na hereckých výkonech. Upřednostňuje totiž elementární a přirozenou přítomnost herců v záběru, která je podmíněna jejich samotnou existencí ve vztahu k jiným věcem. „*Dým parníku a pohybující se mraky nejsou potřebné jen samy o sobě, ale taktéž i náhodný chodec jdoucí po pusté ulici, jako mimika tváře a gesto člověka se dostávají do vztahu k člověku a k věci. Jsou potřebné jako diferencující znaky.*“<sup>151</sup> Zároveň však Tyňanov dodává, že hercovo tělo představuje jistou abstraktní entitu<sup>152</sup>, která hraje důležitou roli v otázkách divácké recepce. Ve srovnání s divadelním hercem je totiž filmový herec schopen mnohem efektivněji pracovat se svým tělem. Filmový záběr využívající možnosti střihu tak dokáže hercovo tělo využít maximálně ve svůj prospěch. „*Tělo je lehké, roztažitelné a stlačitelné. A v divadle? Vzpomeňme si na těžkopádné divadelní smrti, kdy herec padá, mimovolně se bojíte, jestli se neuhodí.*“<sup>153</sup>

Filmový herec jakožto abstraktní entita fungující pouze na bázi vlastní tělesnosti je tak průvodním jevem, který se v sovětské filmové teorii objevoval v průběhu dvacátých let. Jeho kořeny sahají až k excentrismu<sup>154</sup> a Mejercholdově

---

<sup>147</sup> ŠKLOVSKIJ, Viktor. Sovietska škola herectva. In MIHÁLIK, Peter (ed.). *Sovietska filmová teória dvadsiatich rokov*. 1. Vyd. Bratislava: Slovenský filmový ústav, 1986, s. 256.

<sup>148</sup> TYŇANOV, Jurij. O podstatě filmu. In MIHÁLIK, Peter (ed.). *Sovietska filmová teória dvadsiatich rokov*. 1. Vyd. Bratislava: Slovenský filmový ústav, 1986, s. 185.

<sup>149</sup> Tamtéž. s.184.

<sup>150</sup> Tamtéž. 184.

<sup>151</sup> Tamtéž. s. 184.

<sup>152</sup> TYŇANOV, Jurij. Film, slovo, hudba. In MIHÁLIK, Peter (ed.). *Sovietska filmová teória dvadsiatich rokov*. 1. Vyd. Bratislava: Slovenský filmový ústav, 1986, s. 84-85.

<sup>153</sup> Tamtéž. s. 85.

<sup>154</sup> Excentrismus je úzce spojen se skupinou FEKS neboli Továrna excentrického herce vycházející z konstruktivistické tradice odrážející zároveň i Mejercholdovu biomechaniku.

biomechanice zdůrazňující především hereckou tělesnost a fyzickou stránku hereckého bytí. V této souvislosti však mluvíme o herecké stylizaci, která dozrála ve filmový realismus až v rámci tvůrčí práce Sergeje Ejzenštejna<sup>155</sup>, jenž popíral nutnou přítomnost herectví ve filmu. Ejzenštejn patří k přívržencům tzv. typáže, *kteří vstoupili do sovětského filmu až v polovině dvacátých let, zavrhovali jakéhokoliv profesionála jako představitele svých postav a jejich představitele si vybírali jen na základě vnějších psychofyzických znaků pro konkrétní roli z řad skutečných neherců, neprofesionálů*<sup>156</sup>. Typáž využívající typově podobných herců, tzv. naturščiků<sup>157</sup> pro ztvárnění určitých typů postav byla nedílnou součástí montážního filmu, který upřednostňoval práci s neškolenými herci, kteří mu propůjčili pouze své tělo.

Snad nejznámějším stříhovým experimentem, který měl vyzdvihnout význam pouhého hereckého „bytí“ na plátně, a jenž zaujal stěžejní místo při zkoumání postavení herce v kontextu filmové montáže, patří tzv. Kulešovův efekt datující se do období počátku dvacátých let, na němž Lev Kulešov spolupracoval s Pudovkinem. Jedná se o stříhový experiment, který zkoumá možnosti montáže různých druhů záběrů. *„Byl vybrán detailní pohled na Mozžuchina s neutrálním výrazem ve tváři. Tento stejný záběr byl opakovaně sestřihán spolu se záběry různých obsahů, například mísy s polévkou, mrtvého těla, dítěte a podobně.*“<sup>158</sup> I přesto, že hercova tvář zůstala po celou dobu záběru nehybná, působil na diváky stříh například mrtvého těla na tolik silně, že měli pocit, že herec zračí ve své tváři lítost a smutek. Pudovkin v tomto případě připisuje velký význam stříhové skladbě, když tvrdí: *„Jedině prostřednictvím stříhové skladby se mi daří řešit tak náročný požadavek, jako je práce s hercem.*“<sup>159</sup> Experiment tak popírá přítomnost herectví jako nutné podmínky pro vznik filmu. Předpokládá totiž, že herectví může být

---

<sup>155</sup> Ejzenštejn studoval u Vsevoloda Mejercholda v letech 1921 – 1922. Jeho vliv na Ejzenštejnovo chápání herectví je tedy nesporný.

<sup>156</sup> BORDWELL, David; THOMPSONOVÁ, Kristin. *Dějiny filmu. Přehled světové kinematografie*. Praha: Akademie múzických umění, 2007. ISBN: 978-80-7331-091-2. S. 146.

<sup>157</sup> Peter Mihálik se v úvodní stati ke sborníku *Sovietska filmova teória dvadsiatych rokov* zabývá problematikou překladu původního ruského termínu naturščik, jenž sloužil k označení neherců, tzv. typů. Mihálik kvůli konceptuální přesnosti termínu naturščik upouští od užívání termínu neherec, které by mohlo způsobit významovou roztříštěnost. I my se proto budeme v rámci diplomové práce tohoto předpokladu držet.

<sup>158</sup> BORDWELL, David; THOMPSONOVÁ, Kristin. *Dějiny filmu. Přehled světové kinematografie*. 1. Vyd. Praha: Akademie múzických umění, 2007, 827 s. ISBN: 978-80-7331-091-2. S. 130.

<sup>159</sup> PUDOVKIN, Vsevolod. *Film, scenár, režia, herec*. 1. Vyd. Bratislava: Tatran, 1982, 473 s. s. 242.



nahrazeno stříhem, který má pro montáž určující význam. Pro herectví tak vyvstává otázka týkající se jeho existenční podstaty. Tkví opravdu podstata přítomnosti lidského elementu ve filmu v jeho pouhé přítomnosti? Podle Borise Ejchenbauma se tímto směrem sovětský film dvacátých let ubírá. „*Náš film se rozvíjí ve znamení osobitého naturalismu mimo fabuli a v podstatné míře i mimo herce. Samozřejmě to neznamená, že herec je nepotřebný, znamená to jen, že náš vztah k ruskému filmovému herci je podobný vztahu k realitě, přičemž úplně ignorujeme herectví.*“<sup>160</sup> Je však absence filmového herectví správným východiskem pro sovětský film? Viktor Šklovskij tvrzení oponuje, když říká: „*Právě u nás je proto potřebné chránit herce, dlouhodobě s ním pracovat, protože herec u nás pracuje na základě svých schopností, a ne na základě emocí a představuje hodnotu úzce spjatou s filmem než na Západě.*“<sup>161</sup> Šklovskij tak do jisté míry předznamenává proměnu ve vnímání filmového herectví, která vyústila ve třicátých letech. Po krizi a následném úpadku teorie montáže v letech 1928 až 1929 se teorie filmového herectví začala opětovně navracet ke svým realistickým kořenům pramenícím z tradice divadelního herectví zosobněného v konceptu K. S. Stanislavského. K zásadnímu posunu dochází u Lva Kulešova a zejména pak u Vsevoloda Pudovkina především s příchodem zvuku. Zvukový film totiž změnil základní principy herecké práce, která se definitivně rozchází s typáží. Oba tvůrci sice nadále využívají hereckých typů, ale jen částečně, neboť svou pozornost začínají opětovně směřovat ke školeným hercům, kteří mají při genezi díla určující roli. Masové scény v čele s kolektivním hrdinou tak vystřídal individuální hrdina, jenž byl sice masou formován, ale projevil však svou jedinečnost například pomocí svých specifických charakterových rysů.

V období třicátých let došlo k upevnění teorie filmového herectví, která se musela vypořádat s příchodem zvuku. V tomto období vznikají zásadní díla systematizující a koncepčně upevňující teorii filmového herectví. Stěžejní význam má kniha Vsevoloda Pudovkina *Herec ve filmu*<sup>162</sup> z roku 1934, která přinesla ucelený koncept filmového herectví, jehož umělecká platnost je aktuální dodnes. „*Žádný teoretik filmu se v takové míře nevěnoval filmovému herectví jako Pudovkin. Jeho úvahy, východiska i závěry si uchovaly svou platnost do dnešních*

---

<sup>160</sup> Tamtéž. s. 104.

<sup>161</sup> ŠKLOVSKIJ, Viktor. Sovietska škola herectva. In MIHÁLIK, Peter (ed.). *Sovietska filmová teória dvadsiatych rokov*. 1. Vyd. Bratislava: Slovenský filmový ústav, 1986, s. 257.

<sup>162</sup> PUDOVKIN, Vsevolod. *Film technique and Film Acting*. 1. Vyd. Sims Press, 2007, 357 s. ISBN 1406705446

dní, osobitě v otázce funkčního začlenění herecké tvorby do celkové struktury filmového díla, do jeho kompoziční organizace řízené a regulované stylem podle Pudovkina vyšším principem montáže.<sup>163</sup> Pudovkin původní koncepci filmového herectví, kdy byl herec pouhým materiálem, rozšiřuje a dále prohlubuje. S příchodem zvuku je totiž nutnou podmínkou fungování konceptu primárně integrace zvuku a řeči, jejíž nedílnou součástí jsou i gesta a mimika, které je nezbytně nutné synchronizovat s vnitřním prožíváním. Z toho důvodu se ve svých úvahách o filmovém herectví Pudovkin obrací k tradičnímu konceptu herectví K. S. Stanislavského, který jej přizpůsobuje specifickým parametrům filmového zvukového média. Přesto se však snaží vyhnout teatralizaci hereckého projevu patřící ke konvenčním znakům divadla, která se objevovala v raných zvukových snímcích. Podobné tendence můžeme spatřit i v teoretických úvahách Lva Kulešova, jenž se shodně jako Pudovkin obrací k východiskům Stanislavského metody. Kulešovy úvahy o filmovém herectví však jsou publikovány pouze v rámci dílčích statí a článků<sup>164</sup>, které vycházely převážně v časopise Kino. Perspektivy obou teoretiků tak přinášejí některá shodná stanoviska, jejichž povahu si v následujících části více přiblížíme. Pudovkin se ve svých úvahách<sup>165</sup> zabývá specifickými rysy filmového herectví. Na základě vlastních zkušeností s montážním i zvukovým filmem je Pudovkin schopen plastického vykreslení metody herecké práce ve filmu. Soustředí se zejména na problematiku vztahu divadla a filmu, přerušovanosti herecké práce, dále také řeší otázku stříhově-skladebného zobrazení postavy a práci s „naturščiky“ V neposlední řadě věnuje prostor filmovému realismu postav ve spojení s hlasovým projevem, mimikou a gesty, které integruje do vnitřního i vnějšího projevu postav. Hlavní částí knihy je pak kapitola věnovaná Stanislavského systému herecké práce odkazující k tradici divadelního realismu. Herectví prošlo od vzniku němého filmu značnou proměnou, která s příchodem zvuku dovršila svůj postupný vývoj a došlo tak k zásadní změně v jeho vnímání v rámci tvůrčího procesu. Pudovkin si kromě základních odlišností, které jsme zmínili již v předchozí kapitole, všimá nového rysu herecké práce, která začíná být podrobována tzv. přerušovanosti. Na první pohled tak může ztrácet svou celistvost

---

<sup>163</sup> MIHÁLIK, Peter. Úvod. IN: PUDOVKIN, Vsevolod. *Film, scenár, režia, herec*. 1. Vyd. Bratislava: Tatran, 1982, 473 s. s. 12.

<sup>164</sup> LEVACO, Ronald. *Kuleshov on film. Writings of Lev Kuleshov*. 1. Vyd. Berkeley and Los Angeles: California University Press, 1974, 226 s. ISBN: 0-520-02659-4. S.131.

<sup>165</sup> PUDOVKIN, Vsevolod. *Film, scenár, režia, herec*. 1. Vyd. Bratislava: Tatran, 1982, 473 s.

a realističnost, přičemž zejména realističnost je považována za její nejdůležitější rys. Podle Pudovkina je totiž film umění, které o realistické ztvárnění při svém vzniku důsledně usiluje. O fragmentaci herecké práce hovoří i Lev Kulešov. Podle něj se herecký projev ve filmu nevyznačuje divadelní kontinuitou také z toho důvodu, že jednotlivé scény jsou natáčeny v různém časovém sledu. Proto je nezbytnou součástí herecké výbavy především dobrá emoční paměť<sup>166</sup>, která herci umožňuje opětovné prožití či znovunavrácení se do jisté citové polohy. Při zobrazování postav přikládají Pudovkin i Kulešov velký význam stříhové skladbě, která z jednotlivých záběrů de facto modeluje charakter každé z postavy. Pudovkin dokonce zavádí termín tzv. stříhové skladby postavy<sup>167</sup> vycházející přímo z distinkce mezi filmem a divadlem. Filmový herec si totiž v rámci ztotožňování se s postavou nemusí budovat složitou řadu postupů (dikce, gestika, mimika, posturika), protože: „*Ve filmu všechny tyto složité vypracované postupy může nahradit jednoduchý záběr zblízka, detail. Záběr zblízka je ve filmu nerozlučně spjatý s rytmem vnějšího hercova projevu.*“<sup>168</sup> S tím úzce souvisí i specifika hlasového projevu, mimiky a gestiky explicitně podléhající technickým parametrům filmu.

Filmový herec by tedy měl spoléhat na přirozený spíše neformální herecký projev. Měl by se proto vyznačovat určitou přiměřeností. Na tento fakt upozorňoval již Komissarževskij<sup>169</sup> na počátku dvacátých let, jenž vycházel z předpokladu, že: „*Pohyby těla a mimika představují nejbezprostřednější prostředky vyjadřující lidské nálady. A tyto stavy se mohou zprostředkovat jen za podmínek, když v herci skutečně existují.*“<sup>170</sup> Proto musí být filmový herec schopen precizně pracovat se svým vlastním prožíváním, emocemi a city tak, aby byl schopen jejich variování a následného ztvárnění povahově různých druhů postav. Lev Kulešov pak především zdůrazňuje smysl herecké tvůrčí práce, neboť herec musí být schopen najít v postavě její nové doposud nespátřené odstíny<sup>171</sup>.

---

<sup>166</sup> Tamtéž. s. 56.

<sup>167</sup> PUDOVKIN, Vsevolod. *Film, scenár, režia, herec*. 1. Vyd. Bratislava: Tatran, 1982, 473 s.. S. 278.

<sup>168</sup> Tamtéž. s. 279.

<sup>169</sup> KOMISSARŽEVSKIJ, Fjodor, Fjodorovič. *Film a herec*. In MIHÁLIK, Peter (ed.). *Sovietska filmová teória a dvadsiatych rokov*. Bratislava: Slovenský filmový ústav, 1986, s. 45 – 50.

<sup>170</sup> Tamtéž. s. 47.

<sup>171</sup> KULEŠOV, Lev. *Čtyři kapitoly ze základů filmové režie*. Skripta FAMU. 1. Vyd. Praha: SPN. 1974. S. 29.

Nejen vnitřní ale i vnější složka mají obrovský význam při budování hereckého výrazu. Kořeny Pudovkinových a Kulešovových úvah, které byly pro vývoj sovětské teorie herectví tolik stěžejní, nalézají své kořeny v konceptu Konstantina Sergejeviče Stanislavského. Jeho systém herecké práce totiž podle Pudovkina dokonale vyhovuje zvláštním požadavkům filmového umění, jež byly zmíněny výše. Navíc díky jeho metodám se v hercích pěstuje *schopnost, aby při vypracování role pokaždé herec dokázal pozornost a své síly soustředit na vnitřní směřování jeho vývinu, tedy na to, co jeho původce označil za prožívání*<sup>172</sup>. Praktické využití tohoto konceptu pak v Pudovkinově pojetí získalo nový rozměr platný dodnes. Film jako jediný z umění totiž dokázal zachytit skutečnou povahu reality a zachytit ji pomocí kamery, která byla schopna divákovi zprostředkovat výjevy z jeho každodenního života. Jediným problémem tak stále zůstával problém tzv. přerušování herecké akce, která neustále podléhala arbitrární fragmentaci. Herecký výkon tak nebyl kontinuální jako na divadle. Herec byl nucen točit jednotlivé záběry v různé časové posloupnosti, čímž docházelo k narušení jeho hereckého výkonu. Řešením bylo proto využití Stanislavského metody prožívání za účelem zlepšení herecké koncentrace, k němuž se přikláněl Pudovkin i Kulešov. „*Prožívání ve Stanislavského chápání byl reálný proces odehrávající se v hercově nitru*<sup>173</sup>. *Ale jak dosáhnout tohoto prožívání? Stanislavský vyžadoval, aby herec žil v roli tak, jakoby žil v životě, kdyby byl člověkem, kterého postavu má vytvořit.*<sup>174</sup>“ Právě takové sžití se s postavou umožňuje herci podle Pudovkina překonat propast mezi jednotlivými přerušovanými záběry, a dosáhnout tak komplexního hereckého výkonu. Herec musí být schopen vystihnout tzv. *budoucí směřování*<sup>175</sup> své postavy, čemuž musí plně podřídit své duševní a citové rozpoložení v rámci celého průběhu natáčení. S tím úzce souvisí i návaznost jednání, které Stanislavský i Pudovkin přikládali velkou důležitost, protože byla pro hereckou práci nezbytná. Tuto návaznost jednání si musí herec vypracovat ve svém vlastním nitru za pomoci hlubokého soustředění. „*V celkovém cílevědomém vývoji děje činohry anebo filmu musí mít každý herec svůj osobní základní hlavní cíl, kterého dosáhne ve chvíli, kdy skončí příběh.*“<sup>176</sup> Aby však byl herec schopen kontinuálně prožívat život své

---

<sup>172</sup> PUDOVKIN, Vsevolod. *Film, scénár, režia, herec*. Bratislava: Tatran. 1982, 88 s. S. 353.

<sup>173</sup> Tamtéž. s. 369.

<sup>174</sup> Tamtéž. s. 370

<sup>175</sup> Tamtéž. 370.

<sup>176</sup> Tamtéž. s.411.

postavy, musí být obdařen velkou dávkou obrazotvornosti, které Stanislavský u svých herců docílil pomocí metody „kdyby“ umožňující opravdové vcítění se do role. „*První požadavek, o který herec usiluje je přetělesnění, tedy aby pomocí obrazotvornosti osobní vlastnosti a návyky své povahy změnil na cosi jiné, co už nepatří jemu, ale postavě, kterou vytváří.*“<sup>177</sup> V této fázi však nesmí docílit zevšeobecnování vlastností své postavy, ba naopak musí se pokusit o co nejhlubší prokreslení do nejdrobnějších detailů. Díky tomu se tak vyhne schematičnosti a šablonovitosti, která byla v minulosti divadelním i filmovým hercům vyčítána. Přínos Stanislavského a jeho metody herecké práce pro kinematografii je nesporný. Podle Pudovkina dokonce zcela *mimořádný*<sup>178</sup>. Stanislavský do své práce nechal plnou mírou promítnout tradici sovětského realismu, která byla do té doby rozvíjena pouze na poli literatury. Byla tak přítomna v dílech Tolstého a Dostojevského, avšak bez toho aniž by sklouzávala k naturalismu. Došlo tak k velké proměně v nazírání na filmového herce, který již nebyl pouhou figurou, šablonou či typem, ale jenž pomocí své vnitřní psychologie a tělesných projevů dokázal plasticky vyobrazit nejrůznější charaktery.

Realismus filmového herectví se v sovětském filmu dokázal vzepřít teatrálnosti vycházející z konvencí divadla. I filmový herec tak byl schopen divákovi zprostředkovat koherentní a jednolité obraz ztvárňované postavy, jejíž celkové vyznění netrpělo žádným zkreslením pramenícím z aspektu přerušovanosti. Podle Pudovkina: „*Tím, že realistický umělec zobrazuje život v celistvosti a neustálém pohybu, neodtrhává diváka od skutečnosti, ale naopak, pomáhá mu lépe a důkladněji se v ní vyznat, nabádá vůli i rozum člověka k tvořivosti, ne k neplodnému pozorování vymyšleného světa, ale k činorodému přetváření opravdového a skutečného světa.*“<sup>179</sup> Hlavním cílem herce je proto nalézt smysl a cíl svého hereckého směřování, které je hluboko zakořeněno v jeho návazném konání. Díky Pudovkinově konceptu dochází k interdisciplinárnímu přenosu herectví divadelního realismu do specifických podmínek kinematografie. Koncept filmového herectví Vsevoloda Pudovkina výrazně ovlivnil filmovou teorii i praxi. Jeho statě a souborná díla byla přeložena do mnoha světových jazyků a získala si mezinárodní ohlas. Velký vliv měly jeho studie zejména při formování nových

---

<sup>177</sup> Tamtéž. s. 390

<sup>178</sup> Tamtéž. s. 351.

<sup>179</sup> Tamtéž. s. 416.

hnutí, zejména pak socialistického realismu v Sovětském svazu a neorealismu v Itálii. Z teoretických předpokladů obsažených v díle Lva Kulešova pak vycházel rodící se hollywoodský star systém. Význam sovětské teorie filmového herectví má tak pro její následný vývoj dnes již nesporný význam.

Ani formalistické hnutí však nebylo ve třicátých a čtyřicátých letech zcela zapomenuto. Rozvíjelo se dál například v rámci českého strukturalismu, jehož představitelé významně přispěli k rozvoji strukturalistické metody prostřednictvím vlastních analýz uměleckých děl. Český strukturalismus, který byl reprezentován Pražským lingvistickým kroužkem, je v podstatě *jen novou formulací základních zásad ruského formalismu v uvážlivějších a přesnějších pojmech*<sup>180</sup>. Polemika českých strukturalistů a ruských formalistů a vzniklé spory mezi oběma školami však nejsou tématem naší diplomové práce. Filmové úvahy pražských strukturalistů vrcholí na sklonku čtyřicátých let, kdy je publikována studie Jana Kučery *Kniha o filmu*<sup>181</sup>, kterou předznamenává stať Jana Mukařovského *Pokus o strukturní rozbor hereckého zjevu. Chaplin ve světlech velkoměsta*<sup>182</sup> z roku 1931. Mukařovský se zabývá filmovým herectvím v rámci konkrétní analýzy hereckého projevu, která jen potvrzuje fragmentaci hereckého projevu na dílčí struktury. Analýza vycházející ze základních předpokladů strukturalistické metody zkoumá jednotlivé skladebné segmenty tzv. složky hereckého projevu, jako je například hlasový projev, mimika a gestika. Strukturní rozbor hereckého zjevu má pro nás velký význam, neboť konkrétně rozvíjí elementární teze ruských formalistů (Tyňanov, Ejchenbaum, Šklovskij), jejichž úvahy o filmovém herectví byly formulovány pouze na teoretické rovině. Díky analýze hereckého projevu tak můžeme blíže proniknout do útrob strukturalistických úvah, které tak získávají již reálnější obrysy.

Formalistické teze o povaze filmového herectví dále rozvíjí a prohlubuje ve své studii Jan Kučera. Volně tak vychází z tradiční formalistické metafory stroje, jež předjímá jeho technicistní přístup k lidskému elementu ve filmu. Kučera nachází aspekt mechanizace filmového herectví ve vztahu mezi člověkem/hercem

---

<sup>180</sup> ERLICH, Victor. *Russian Formalism: History-Doctrine*. 4. Vyd. Berlin: Walter de Gruyter, 1980, 311 s. ISBN 3110873370. S. 154 – 163.

<sup>181</sup> KUČERA, Jan. *Kniha o filmu*. 1. Vyd. Praha: Orbis, 1941, 223 s.

<sup>182</sup> MUKAŘOVSKÝ, Jan. *Pokus o strukturní rozbor hereckého zjevu. Chaplin ve světlech velkoměsta*. In MUKAŘOVSKÝ, Jan. *Studie z estetiky*. 2. Vyd. Praha: Odeon, 1971, 482 s.

a aparátem, který jej snímá. Vztah reálného času snímání herců se totiž téměř vždy liší od času filmového. Na základě toho dochází k závěru, že: „*Filmoví herci často ani nevědí, co vlastně dělají, tj., co se s jejich výkonem stane montáží.*“<sup>183</sup> Hlavní úlohu proto Kučera vidí hlavně v poslání herců přenést „své lidství“ na plátno, neboť přeci každý člověk nacházející se vědomě před kamerou hraje. Více či méně dobře. Za hlavní cíl herecké práce pak klade schopnost zprostředkovat divákovi své „lidství“ za pomoci vlastní koordinace *tělesného projevu s duševním obsahem*<sup>184</sup>. Tělesný projev zahrnující především gestiku, mimiku a posturiku by tedy měl odrážet hercův duševní stav. „*Obvykle člověk provádí vnější úkony na vnitřní popud. Jsou přirozené, protože jsou bezprostřední.*“<sup>185</sup> Vnitřní popud je však u herce nahrazen reakcí na vnější popud, který podněcuje režisér.

Teorie filmového herectví dovršila na přelomu čtyřicátých let svou postupnou proměnu. Během let se filmové herectví muselo vypořádat hned s několika zlomy, které zásadně poznamenaly jeho další vývoj. Prvotní snahy vymezit film vůči divadlu byly následovány příchodem montáže, jež změnila původní vnímání filmového herectví. Ve vrcholných letech poetického typově-montážního filmu tak bylo vnímáno pouze na úrovni pouhé struktury, která byla plně podřízena zákonům montáže a střihu. Filmový herec tak bych chápán na úrovni určitého typu splňujícího pouze jisté psychofyzické znaky. Na sklonku třicátých let se však musel film vypořádat s dalším zlomem, a to s nástupem zvuku, jenž od základů proměnil povahu filmového herectví. Herec najednou schopný dialogu a hlasového projevu se tak musel přestat soustředit pouze na svůj vnější výraz. Musel proto začít kultivovat i svůj výraz vnitřní. Z toho důvodu se teorie filmového herectví opět navrátila k divadelním kořenům, které však nenechala překročit hranice své konvenční podstaty, čímž si tak udržela patřičný odstup od tolik obávané teatralizace hereckého výkonu, která v některých raných zvukových dílech působila tvůrcům potíže. Do teorie proto opět pronikly realistické tendence apelující zejména na hercovo „zlidštění“. Znovu tak došlo k rozvoji technik herecké práce, díky nimž se ve filmu začali opět objevovat školení herci, kteří byli schopni plně postihnout fyzickou i psychickou podstatu svých postav.

---

<sup>183</sup> Tamtéž. s.173.

<sup>184</sup> Tamtéž. s.175.

<sup>185</sup> Tamtéž.s.176.

### 3.4. Dílčí komparativní závěr

V komparaci s ranou teorií filmu, kde bylo filmové herectví reflektováno izolovaně pouze v rámci dílčích úvah a článků, dochází v rámci sovětské teorie ke vzniku teoretických škol (formalistická, montážní). Ty představují syntézu teoretického myšlení, které začíná být sdružováno kolem určitých skupin zastupujících společná teoretická východiska. Dochází tak proměně společensko-kulturního kontextu teoretické produkce, která již podněcována samotným teoretickým zájmem autorem, ale také jeho vztahem ke společenským a ideologickým hodnotám, jež do jisté míry kultivují jeho teoretické smýšlení. V Sovětském prostředí se na základě silných revolučních nálad a následné státní intervenci do uměleckého sektoru tak projevuje i v samotném pojetí filmového herectví silný ideologický vliv, jenž přímo podnítil teoretický zájem o filmový realismus. Vzhledem k rané teorii také dochází k prohloubení genetických vztahů avšak výhradně na úrovni národního vlivu. Sovětský svaz totiž díky silnému ideologickému vlivu státního aparátu vytvořil zcela uzavřený umělecký segment, jenž později ovlivnil velké množství dalších uměleckých přístupů a konceptů. Sám však odolal vnějším zejména západním vlivům přicházejícím prostřednictvím hollywoodské kinematografie, vůči níž se zcela striktně vymezoval. Uvnitř ruské umělecké tradice však dochází k silnému vlivu vycházejícím z kontaktů mezi divadelními a filmovými herci, režiséry a tvůrci, jejichž přístupy se vzájemně prolínají a mísí. Ve srovnání s ranou teorií filmového herectví je umocněn zejména vliv metody herecké práce K. S. Stanislavského, která s rozvojem Moskevského uměleckého divadla začala silněji rezonovat i v oblasti filmového herectví. Sovětští teoretici však již nehovoří o vlivu Stanislavského na obecné úrovni jako například Lukács a Balázs, ale jeho teze dále rozvíjejí a uzpůsobují specifickým předpokladům filmového média. Podobně je tomu i u přímého vlivu Vsevoloda Mejercholda na formalistické chápání herce. Jejich pojetí však taktéž pouze neparafrazuje Mejercholdův koncept jako v rané teorii Jindřich Honzl. Formalisté naopak na základě jeho východisek formulují tzv. metaforu stroje, jejímž prostřednictvím přinášejí vlastní pojetí filmového herectví.



V případě typologizující tendence je však situace poněkud složitější. Rudolf Arnheim hovořící v rané teorii o herci charakterovém a hlavním jen nastínil možné vnímání herců na plátně. Herecká typologizace však na základě typologického vlivu nabyta v sovětské teorii filmu zcela nového rozměru. Rané přístupy reflektující genetický vliv divadelní tradice hereckých typů tak do jisté míry předeslaly vznik dvou nejvýznamnějších přístupů k typologii herce vzniklých na základě analogie, tedy shodných podmínek umělecké produkce a recepce, kterými byla sovětská *typáž* a hollywoodský *typecasting*. Vlastní srovnání obou přístupů bude provedeno v rámci kapitoly věnované tendencím hollywoodského star systému. Nyní se zaměříme na proměnu divadelní herecké typologizace, jež byla přítomná v raně němém filmu, z níž se vyvinula sovětská podoba typáže. U divadelních a některých raných němých forem se setkáváme s typologizací postav, kde herci hrají výhradně svůj typ, jemuž podřizují svůj herecký projev i fyzický vzhled. Určitý herec tak může hrát v několika filmech stejnou postavu tuláka, jejíž fyzické i psychické rysy si již dobře osvojil. V rámci sovětské teorie však dochází k proměně perspektivy, která pojmu typáž přisuzuje nový typ konotací. Dochází tak k přenesení významu, kdy herec již není spojován s hereckou technikou, nýbrž s aspekty přirozeného života, které již jako neherec ztělesňuje. V pojetí sovětské teorie se tak (ne)herec stává typem zhmotňujícím ideologické ideály společnosti, jimiž je například odvaha, pracovitost či oddanost státu. Sovětská teorie filmu tak nastolila nová teoretická východiska a předpoklady, jež tak velkou měrou ovlivnily další teoretické koncepty, zejména pak realistické tendence, jež budou předmětem následující kapitoly.

Ve srovnání s raným uvažováním o filmu dochází k zásadní proměně v reflexi filmového herectví. Herectví již není vnímáno jako součást širších reflexí o významu filmu. Lidský element na plátně se tak začíná dostávat více do popředí teoretického zájmu, neboť v sobě ukrývá silný ideologický potenciál, jehož šíření umožňuje masový aspekt jeho podstaty, která je umocněna realistickou formou ztvárnění. Zejména realistický aspekt filmového herectví se totiž stav určujícím mezníkem v chápání člověka na plátně, jenž měl být zachycen ve svém přirozeném prostředí, které podněcovalo v divákovi důvěru. Sovětská tendence tak umožnila navázat dalekosáhlý interkulturní a umělecký dialog, jehož vliv sahá až k moderním tendencím filmového herectví.

## 4. Filmové herectví a tendence filmového realismu

### 4.1. Chronologický přehled

- 1935** Po Všesvazovém sjezdu sovětských spisovatelů byla umělci přijata doktrína socialistického realismu, která odmítala principy montáže
- 1938** Umberto Barbaro v časopise Bianco e Nero publikuje článek věnovaný filmovému herectví s názvem *L'attore* (Herec)
- 1949** Konference v Perugii, kde byla stanovena základní teoretická východiska italského neorealismu
- 1950** Vychází společná kniha Luigiho Chiariniho a Umberta Barbara s názvem *L'arte dell'attore* (Herecké umění)
- 1954** Cesare Zavattini publikuje článek vycházející v českém překladu v časopise Film a Doba pod názvem *Neorealismus podle mne*
- 1956** V českém překladu vychází v časopise Film a Doba článek *Můj život, moje filmy, moje prohry*, kde Vittorio de Sica popisuje svůj způsob práce s herci
- 1958** Francouzský filmový kritik a teoretik André Bazin začíná publikovat své články a statě z období let 1958 - 1962, které nejdříve vyšly samostatně ve čtyřech edicích a v roce 1976 souhrnně pod názvem *Qu'est-ce que le cinéma?* (Co je to film?)
- 1950** Siegfried Kracauer publikuje článek *Stage vs. Screen Acting* (Jevištní herectví vs. Herectví na plátně)
- 1960** Kracauer vydává své rozsáhlé dílo *Theory of film: The Redemption of Physical Reality* (Teorie filmu: Vykoupení fyzické reality)

## 4.2. Film jako „zrcadlo“ života<sup>186</sup>

Druhá světová válka ovlivnila všechny sféry veřejného života. Její tíživý dopad se promítl i do filmové teorie, která se v poválečných letech začala postupně ustavovat jako legitimní obor teoretického bádání. Postupně byly opuštěny tendence obhajovat film oproti divadlu a umění vůbec. Naopak bylo rozšířeno teoretické hledisko, z něhož postupně vykrytalizoval nový přístup nahlízející film jako objektivní obraz reality. Realistické tendence však sahají mnohem hlouběji do historie. Jsou spojeny zejména s tzv. socialistickou doktrínou, která byla pod silným nátlakem státního aparátu zavedena v Sovětském svazu roku 1934<sup>187</sup>. Italská podoba realismu však nevycházela z politických<sup>188</sup> požadavků doktríny na film. Soustředila se na estetické a ideové prvky, které zahrnovaly primární orientaci na lidové masy, což se promítá i do filmového narativu. Realistické filmy tak reflektovaly problémy obyčejných lidí, kteří se museli vypořádat se složitými sociálními podmínkami, nedostatkem peněz a nezaměstnaností. V poválečných letech proto byly tyto aspekty nové poetiky akcentovány s mnohem větší naléhavostí i ve filmové teorii. Realismus se totiž stává jakýmsi předpokladem umělecké tvorby. Z myšlenkové periferie tak proniká do popředí umělecké estetiky, která začíná být motivována odlišnými teoretickými předpoklady a primárně tak začíná vycházet z potřeby objektivně zobrazovat realitu. „*Jejím základem je představa, že film se má obracet ke skutečnosti, protože má fotografický základ, je připraven svědčit a dokumentovat, protože byl vytvořen, aby zachycoval to, co stojí před kamerou. Odtud vyvěrá intimní, a ne pouze náhodný a vnějškový vztah ke*

---

<sup>186</sup> CASETTI, Francesco. *Filmové teorie 1945 – 1990*. 1. vyd. Praha: Akademie múzických umění, 2008, 408 s. ISBN 978-80-7331-143-8. s.33.

<sup>187</sup> „*Socialistický realismus byl estetický přístup, který byl uveden na všesvazovém sjezdu sovětských spisovatelů v roce 1934*“, který vedl lidový komisař kultury Andrej Ždanov. „*Umělci byli přinuceni přijmout socialistický realismu jako jediný správný styl. Politika socialistického realismu byla přijata na všesvazovém sjezdu pracovníků sovětského filmu v lednu 1935.*“ Přijetí socialistické doktríny znamenalo odmítnutí principů montáže, která měla být nahrazena novým stylem, jenž měl být srozumitelný i prostému lidu. In: BORDWELL, David; THOMPSONOVÁ, Kristin. *Dějiny filmu. Přehled světové kinematografie*. 1. Vyd. Praha: Akademie múzických umění, 2007, 848 s. ISBN 978-80-7331-091-2. S. 271.

<sup>188</sup> David Bordwell považuje diskusi o politickém kontextu italského neorealismu za velmi problematickou. Za krajně choulostivé považuje otázky týkající se vazeb neorealismu na politickou levici. „*V období těsně po válce estetika realismu vyšla z komunistické strany. Její stoupenci prosazovali národně-lidovou strategii, která měla dokázat, že progresivní, kritický realismus je součástí italské kulturní historie.*“ Bordwell pak poukazuje na nepřímé vazby tvůrců k levicové orientaci. Nebyli totiž přímo marxisty, ale ve svých filmech neskrývali jisté levicové sympatie. In: BORDWELL, David; THOMPSONOVÁ, Kristin. *Dějiny filmu. Přehled světové kinematografie*. 1.vyd. Praha: Akademie múzických umění, 2007, 848 s. ISBN 978-80-7331-091-2. S. 379.

*skutečnosti; odtud pramení přirozený vztah vyplývající ze samotné povahy prostředků.*“<sup>189</sup>

Filmový realismus představuje široce koncipovaný myšlenkový proud, jenž se projevil na poli filmové teorie hned v několika dílčích oblastech teoretické diskuse. Než se však hlouběji zaměříme na styčné body této diskuse, zmíníme některé společná teoretická východiska, jež jsou těmto diskusím vlastní, a jež se následně promítají i do teorie filmového herectví jakožto dílčího problému. Kromě již zmíněného „fotografického“ základu filmu byly realistické tendence ovlivněny dalším důležitým aspektem, který se ve filmové teorii objevoval bezprostředně po vzniku filmu. Byla to především samotná povaha filmu. Ten byl a priori vnímán jako médium zprostředkující obraz, které nemůžeme považovat za umění. Schopnost mechanicky reprodukovat realitu proto z počátku připisovala filmu spíše negativní konotace, které mu upíraly jeho uměleckou hodnotu a redukovaly jej na pouhý reprodukční nástroj kopírující skutečnost, kde není třeba režisérovy tvůrčí invence. Tato optika se však v poválečných letech výrazně proměnila. Schopnost filmu reprodukovat naši každodenní realitu se tak stala umělcovou devízou. „*V poválečné diskusi se naopak reprodukční rozměr filmu stává silnou pákou: tím, že se tento rozměr uzná a upřednostní před ostatními rysy, nalézá vlastně film sám sebe. Není tudíž náhoda, že v rámci jak italských úvah o neorealismu, tak příspěvků teoretiků, jako byli Bazin nebo Kracauer, se fotografický základ filmu oceňuje.*“<sup>190</sup>

Filmový realismus byl především na počátku italského neorealismu vnímán na úrovni věrné reprodukce reality, která ideově zavrhovala přítomnost herectví ve filmu, jenž byl záznamem vlastní žité reality jeho postav. Nabízí se tedy otázka, zda-li lze vůbec hovořit o formě koncepcí filmového herectví tam, kde je její přítomnost primárně odmítána. Situace však není tak jednoznačná, jak by se na první pohled mohlo zdát. I přes to, že je filmové herectví neorealismem odmítáno, je vždy v obraze přítomno. Vzpomeňme při této příležitosti proto drobnou úvahu Vselovoda Pudovkina<sup>191</sup> o podstatě herectví. V reakci na montážní film totiž vyslovuje tezi, že každý člověk bezprostředně snímáný aparátem kamery se v momentě reprodukce vlastní postavy stává hercem, neboť si přítomnost kamery

---

<sup>189</sup> Tamtéž. s.34.

<sup>190</sup> Tamtéž. s.34.

<sup>191</sup> PUDOVKIN, Vsevolod. *Film, scénár, réžia, herec*. Bratislava: Tatran. 1982, 88 s.

bezprostředně uvědomuje. Z toho vyplývá, že hercem je každý člověk uvědomující si přítomnost kamery. Díky tomuto předpokladu můžeme za filmové herectví považovat i lidský element v neorealistickeých filmech. Pro zachování vlastního rámce diplomové práce a teoretického diskurzu proto budeme lidský element v neorealistickeých snímcích nadále nazývat filmovým herectvím. Zaujímá totiž specifické postavení v teorii filmu, byť není součástí jejích ucelenějších teoretických reflexí, ale jen dílčím problémem. Fragmentární povaha reflexe filmového herectví se v teoretických statích představitelů italského neorealismu projevuje zejména v textech Cesara Zavattiniho<sup>192</sup>, Guida Aristarca, Luigiho Chiariniho a Umberta Barbara<sup>193</sup>. Realisticke tendence však nezůstávají bezprostředně spjaty pouze s italským neorealismem. Zhodnocení realistickeho rozměru filmu je přítomno i v teoretických rozvahách na konci padesátých a na počátku šedesátých let dvacátého století ve statích Andrého Bazina a Siegfrieda Kracauera, v nichž mají již pasáže věnované povaze filmového herectví ucelenější formu. Na jedné straně tak oscilují na rovině realismu existenciálního<sup>194</sup> a na druhé pak realismu funkčního<sup>195</sup>.

### 4.3. Neorealisticke poetika

Teoretická diskuse obepínající rozsáhlé badatelské pole italského neorealismu se rozvíjela již v raných poválečných letech a sílila především v rozmezí let 1948 až 1955. Její vliv sahal však i do zahraničí<sup>196</sup>, kde se rovněž ozývaly kritické ohlasy. Teoretické reflexe byly hojně publikovány v italských periodících, jako bylo *Bianco e Nero*, *Cinema* či *Cinema nuovo*, kde postupně vlivem sílící kulturní tenze byly vytyčeny výchozí premisy italského neorealismu, jenž byl včleněn do oblasti filmové teorie. Vlastní teoretická východiska

---

<sup>192</sup> ZAVATTINI, Cesare. Neorealismus podle mne. In BROŽ, Jaroslav; OLIVA, Ljubomír (ed.). *Film je umění. Sborník statí*. 1. Vyd. Praha: Orbis, 1963, 286 s., s. 222 – 232.

<sup>193</sup> CHIARINI, Luigi; BARBARO, Umberto. *L'arte dell'attore*. 1. Vyd. Roma: Bianco e Nero, 1950, 330 s.

<sup>194</sup> CASETTI, Francesco. *Filmové teorie 1945 – 1990*. 1. vyd. Praha: Akademie múzických umění, 2008, 408 s. ISBN 978-80-7331-143-8. s.35.

<sup>195</sup> Tamtéž. s. 35.

<sup>196</sup> Teoretickému kontextu a zahraničnímu přesahu italského neorealismu se ve své knize *Filmové teorie 1945 – 1990* věnuje podrobně italský teoretik Francesco Casetti, který mapuje jeho vývoj a jeho jednotlivá specifika. Původní diskuse však nemá pro naši rozvalu větší význam, neboť zkoumá povahu vazby mezi filmem a skutečností v rámci reflexe jednotlivých snímků, které byly pro toto období stěžejní. Pro naše potřeby pak bude proto zajímavější již samotné formování teorie neorealismu, které probíhalo až na sklonku čtyřicátých let.

neorealismu byla pak upevněna na konferenci v Perugii<sup>197</sup> v roce 1949, která odstartovala širší odbornou diskusi. Rámec odborné diskuse ohraničuje poměrně široké pole teoretického bádání, které se v některých momentech protíná, a v některých zase vzájemně odvrací. Casetti<sup>198</sup> tento rámec buduje na předpokladu jisté angažovanosti filmu tíhnoucího k politické levici a vlastní redefinici, která filmové teorii umožňuje opětovné zbudování kulturní identity. Navíc můžeme přiřadit i širší estetický rámec vztahující se konkrétně k teorii filmového herectví, které nelze reflektovat izolovaně, ale nutně v kontextu světového vývoje. Jak jsme již totiž naznačili v předešlé kapitole, mezi italským neorealismem a ruským socialistickým realismem existuje přímý vztahový rámec. Jisté společné rysy můžeme spatřovat v tezí Vsevoloda Pudovkina, který ve svém pozdním uvažování o filmovém herci začal více tíhnout k jeho umělecké podstatě v duchu socialistického realismu, jenž má některé shodné rysy s neorealismem. Filmový herec neorealismu tak znovu oživuje jisté stylové předpoklady, jež se projevíly v sovětském filmu již na počátku čtyřicátých let.

Teoretická diskuse italského neorealismu však netvořila jednotlivý myšlenkový proud. Naopak z různých koutů zaznívaly odlišné názory a hlasy, které ne vždy měly jednotný ráz. Na základě různých názorových opozic tak byl budován teoretický dialog, postihující výrazné deformace a zlomy, jež v rámci svého vývoje filmová teorie zaznamenala. Filmové herectví tak můžeme v rámci neorealismu vnímat na základě dvou vývojových etap. Za jako tzv. první vlnu můžeme označit období od roku 1945 do 1949, za druhou vlnu pak období po roce 1950. Na počátku rodícího se neorealismu byly natočeny snímky jako *Řím, otevřené město* (1945) a *Paisá* (1946) Roberta Rosselliniho, *Děti ulice* (1946) a *Zloději kol* (1948), které režíroval Vittorio de Sica, či *Země se chvěje* (1948) Luchina Viscontiho. Uvedené snímky spojuje nejen filmový styl ale i specifická forma filmového herectví, jež bylo sémioticky řečeno ikonického<sup>199</sup> charakteru. Povaha herectví přímo vycházela ze základní premisy neorealismu upozornit na sociální poválečné podmínky v Itálii. Z toho důvodu tvůrci využívali mnohem více lidí z ulice označovaných jako „*presi*

---

<sup>197</sup> Průběh konference mapuje Umberto Barbaro ve své stati *Il cinema e l'uomo moderno*, Le edizioni sociali z roku 1950.

<sup>198</sup> CASETTI, Francesco. *Filmové teorie 1945 – 1990*. 1. vyd. Praha: Akademie múzických umění, 2008, 408 s. ISBN 978-80-7331-143-8. s.37.

<sup>199</sup> WAGSTAFF, Christopher. *Italian Neorealist Cinema: An Aesthetic Approach*. 1. Vyd. Toronto: University of Toronto Press, 2007, 504 s. ISBN 978-0-8020-9761-3. S. 31.

*dalla strada*<sup>200</sup> než školených profesionálních herců. Představovali totiž jistou formu blízkosti a autenticity vycházející mimo jiné také z improvizací volnosti, která jim byla režisérem dána. Z toho důvodu bývají hlavní představitelé snímků tohoto období často v odborném diskurzu označováni pojmem *performer* namísto tradičního termínu *herce*. Filmové herectví počátečních let italského neorealismu čerpalo ze silných zahraničních vlivů, kde se realismus projevil již dříve. Za hlavní inspirační zdroj můžeme považovat již zmíněný sovětský film dvacátých let a také žánr stylizovaného dokumentárního filmu, jenž byl rozvíjen ve Velké Británii a USA během třicátých let. Přítomnost herců z ulice měla symbolizovat jejich přítomné bytí a zosobněnou realitu, která měla podpořit sílu filmového vyprávění. Povahu filmového herectví v raném italském neorealismu popisuje ve svých pamětech režisér Vittorio de Sica, když vzpomíná na natáčení snímku *Děti ulice* (1946), kde popisuje, jak probíhal samotný výběr herců. „*Scénář Děti ulice byl tedy hotov. Nyní jsme musili přemýšlet o hercích. Můžeme angažovat pro náš film profesionály? Ne. Chci tu však hned zdůraznit, že používání herců nalezených na ulici, tzn. amatérů, není pro mne železným zákonem, na němž trvám stůj co stůj. Jsou role, které mohou hrát jedině talentovaní a zkušení profesionální herci. Jsou však i takové role, jejichž specifická podoba spočívá v přesně určené tváři, role, které se prostě nemohou hrát. Lidi s takovými tvářemi potkáme jen na ulici, v reálném životě. Velmi těžko jsme hledali dva výrostky, kteří by mohli v našem filmu zahrát čističe bot. Stovky rodičů se svými dětmi před námi nadarmo defilovali a táž bolestná operace se opakovala při Zlodějích kol. Nejprve jsme objevili mladšího – Rinalda. Staršího Franca – jsem doslova našel na ulici. Oba hoši byli vynikajícími, samostatnými talenty. Zvláště Rinaldo nás udivoval svou rychlou orientací. Každý mu prorokoval slavnou hereckou dráhu. Ve skutečnosti se stalo jinak: dnes je hercem z povolání Franco, zatímco Rinaldo se stal – pekařem.*<sup>201</sup> Uvedený úryvek popisující specifika režijní praxe jen potvrzuje převládající tendence inklinující k přirozenosti herců z ulice.

Na počátku padesátých let však docházelo k postupné proměně perspektivy. Objevují se první ucelenější úvahy o filmovém herectví, které můžeme zaznamenat v práci italských teoretiků Luigiho Chiariniho a Umberta Barabara písicích již od

---

<sup>200</sup> Tamtéž. s. 31

<sup>201</sup> DE SICA, Vittorio. Můj život, moje filmy, moje prohry. *Film a doba*, 1956, č. 4. s. 491.

třicátých let. Jejich činnost byla neodmyslitelně spjata nejen s teorií filmu. V různém časovém rozpětí působili na ředitelském postu Centra Sperimentale di Cinematografie, kde spolu navázali velmi úzkou spolupráci. Oba rovněž přispívali do časopisu *Bianco e Nero*, v jehož edici vyšlo i jejich společné dílo *L'arte dell'attore*<sup>202</sup> z roku 1950. Umberto Barbaro se však již problematice filmového herectví věnoval i ve třicátých letech, kdy v roce 1938 publikoval svůj článek *L'attore (a cura)*<sup>203</sup> v časopise *Bianco e Nero*. Stěžejním počinem, jenž ovlivnil další vývoj teorie filmového herectví, byl Barbarův překlad Pudovkinovy studie *Filmová technika a Filmové herectví*<sup>204</sup>, která měla v Itálii dalekosáhlý rozsah.

Pro vývoj filmového herectví byl přelomovým snímkem *Umberto D.* (1952) režiséra Vittoria de Siky ztělesňující novou Pudovkinovu perspektivu, kterou do filmové teorie adaptoval Umberto Barbaro. Ve snímku *Umberto D.* (1952) se již vedle hereckých neprofesionálů objevují i školení herci. Primárním předpokladem již totiž není výběr „člověka z ulice“, nýbrž výběr na základě vizuálního typu, který však musí splňovat nejen tělesné ale i osobnostní parametry požadované režisérem. Hlavní postavu ve snímku *Umberto D.* (1952) proto ztvárnil italský vysokoškolský profesor lingvistiky Carlo Battisti, jenž měl s osudem hlavního hrdiny pramálo společného. Byl však vhodným vizuální typem pro roli stárnoucího muže v penzi, jenž v konečném výsledku v mnohém předčil profesionální herce. Režiséři začínají proto spíše spoléhat na dominující obrazový charakter kinematografie. Z toho důvodu nerozlišují mezi školenými a neškolenými herci, ale snaží se vybrat pouze „správného“<sup>205</sup> člověka, který realitu pouze neimituje, ale reprezentuje stejně jako samotný filmový obraz. Dochází tak ke kombinaci dokumentu a fikce, neboť režisér téměř po celou dobu narušuje samotnou existenci člověka ve filmu tím, že jej vede a napovídá mu, jak se chovat či jak mluvit v dané situaci.

Teoretická diskuse nad filmovým herectvím však byla ještě mnohem složitější. Kritické ohlasy zaznívaly i z úst scénáristy a režiséra Cesara Zavattiniho, který se problematice filmového realismu a neorealismu věnoval ve svých statích,

---

<sup>202</sup> CHIARINI, Luigi; BARBARO, Umberto. *L'arte dell'attore*. 1. Vyd. Roma: Bianco e Nero, 1950, 330 s.

<sup>203</sup> BARBARO, Umberto. *L'attore (a cura)*. *Bianco e Nero*, 1938, č. 2

<sup>204</sup> PUDOVKIN, Vsevolod. *Film technique and Film Acting*. 1. Vyd. Sims Press, 2007, 357 s. ISBN 1406705446.

<sup>205</sup> WAGSTAFF, Christopher. *Italian Neorealist Cinema: An Aesthetic Approach*. 1. Vyd. Toronto: University of Toronto Press, 2007, 504 s. ISBN 978-0-8020-9761-3. S. 31.



kteřé souhrnně vydal Mino Argentieri v roce 1979 pod názvem *Neorealismo ecc*<sup>206</sup>. Zavattiniho perspektiva reflektuje filmové herectví pouze v rámci vlastních dílčích úvah věnovaných podstatě neorealismu. Podle Casettiho jeho teze zastupují *poetiku stopování skutečnosti*<sup>207</sup> zvěznamňující bezprostřednost dané skutečnosti, jež je hlavním nástrojem, pomocí něhož jsme schopni svět zobrazovat<sup>208</sup>. Základními východisky neorealismu se Zavattini zabývá i ve svém textu *Neorealismus podle mne*<sup>209</sup> z roku 1954, kde se mimo jiné zabývá i povahou filmového herectví, které v podstatě nepřímó odmítá, když říká: „... netvrdím, že herci nemají dělat film; říkám, že herci mají dělat film, ale že mohou málo získat od neorealistickeho filmu, alespoň od té verze, kterou já zastávám, protože neorealistickeý film nechce od těchto lidí, aby něco znali. Oni však chtějí dát najevo buď při prvním setkání, že mají alespoň minimálně herecke nadání, něco z profesionála; být profesionálem souvisí s povoláním být člověkem, to by si měli stále uvědomovat; ale je jasné, že k tomuto vědomí dojdou a že je upevní pouze poznáním sebe sama a ostatních, k čemuž lze neorealistickeými výrazovými prostředky dospět snadněji než jinými.“<sup>210</sup> Položme si tedy otázku, pomocí jakých výrazových prostředků je schopen herec zakusit vlastní tělesnost, svou vlastní podstatu? Zavattini stanovuje vlastní předpoklady filmového neorealismu, které se promítají i do jeho herecke poetiky. Klíčovým nástrojem neorealismu je podle něj válka, jež se výrazným způsobem promítla do životů všech obyvatel Itálie. Neorealismus má zachycovat *rozvrácené duše lidí*<sup>211</sup>, které oni sami dokážou divákovi nejlépe zprostředkovat. S tím úzce souvisí i přítomnost lidí ve filmu. Ta je bezprostředně spjatá s místy tvořícími společně s lidmi náměty pro příběhy. Neorealismus tak musí projevit jakési

---

<sup>206</sup> ZAVATTINI, Cesare, *Neorealismo ecc*. Milan: Bompiani, 2002, 417 s. ISBN: 8845253333.

<sup>207</sup> CASSETTI, Francesco. *Filmové teorie 1945 – 1990*. 1. vyd. Praha: Akademie múzických umění, 2008, 408 s. ISBN 978-80-7331-143-8. s.43.

<sup>208</sup> Francesco Casetti ve své studii *Filmové teorie 1945 – 1990* kriticky vyhodnocuje tendence, jež se v poválečné italské teorii filmu obracely k povaze zobrazování skutečnosti, tedy samotné podstatě neorealismu. Rozlišuje poetiku *stopování skutečnosti*, kterou zastává Cesare Zavattini, a poetiku *rekonstrukce*, jež je ztělesněna v úvahách Guida Aristarca. Casettiho členění teoretických přístupů k pojetí skutečnosti postihuje teoretické diskuse, které se rozvíjely na poli italské filmové teorie v poválečných letech. Pro teorii filmového herectví však není relevantní, neboť diskuse odehrávající se v této oblasti se ubírá jiným směrem. Jejím východiskem sice je zobrazení skutečnosti, avšak vzhledem k povaze lidského bytí v rámci filmového obrazu, jehož podoba nevychází primárně ze způsobu zachycení skutečnosti, nýbrž z tvůrčí poetiky samotného režiséra, jenž utváří a rozvíjí osobnosti objevující se na filmovém plátně.

<sup>209</sup> ZAVATTINI, Cesare. Neorealismus podle mne. In BROŽ, Jaroslav; OLIVA, Ljubomír (ed.). *Film je umění. Sborník statí*. 1. Vyd. Praha: Orbis, 1963, 286 s., s. 222 – 232.

<sup>210</sup> Tamtéž. s. 226-227.

<sup>211</sup> Tamtéž s. 222.

hmatatelné vztahy k lidem, které se projeví ve filmovém obraze. Lidé ve filmu tak nejsou ztělesňováni svou prázdnotou přítomností, ale schopností prostřednictvím svého bytí a lidské přirozenosti zprostředkovat vlastní skutečnost a tudíž i svou vlastní existenci, která je dobře známa pouze jim samým. S tím úzce souvisí i aspekt aktuálnosti, jenž by měl být přítomen i v hereckém projevu postav. Postavy by totiž měly pouze a výhradně čerpat z vlastní přítomnosti a tudíž i z pocitů, které aktuálně jako člověk prožívají. Jejich city vyjevené na plátně by proto neměly být jen imitací duševních stavů, ale skutečným vnitřním prožitkem, jehož falešnost by byla stejně divákem dříve či později odhalena. Filmový realismus totiž vždy odhalí falešné napodobeniny skutečnosti. Ve výsledku proto herecký projev ve filmu nesmí být imitací ani reprezentací, nýbrž čistou replikací skutečnosti, která je přítomna v rámci ontologického i filmového bytí. Závěr této diskuse přímo vycházející ze Zavattiniho slov zní: „*Odmítnou herce, který napodobuje člověka stejně, jako kněz při mši napodobuje Boha, a dát přednost opravdovým lidem s jejich jménem a příjmením.*<sup>212</sup> *Nazrál čas, abychom zahodili scénáře a kamerou stopovali lidi.*“<sup>213</sup> Tolik tedy k filmovému herectví italského neorealismu, jehož reflexe fungovaly převážně na principu diskusí „o herectví, bez herectví“, které však v padesátých letech prodělaly radikální proměnu. Na světlo se tak opět navrátily koncepty filmového herectví, které s přítomností herce a herecké práce znovu otevřeně polemizovaly.

#### 4.4. Bazinova revize neorealistickej estetiky

K poetice filmového neorealismu se ve svých statích navrácí francouzský filmový teoretik a estetik André Bazin<sup>214</sup>, jenž znovu reviduje některé premisy a teze italského neorealismu. Jeho bohatá tvorba čítající velké množství článků, esejí a studií je souhrnně vydána pod názvem *Qu'est-ce que le Cinema?*<sup>215</sup>. Částečný překlad všech čtyř dílů vyšel nejprve v Anglii pod názvem *What is the cinema?*<sup>216</sup> v roce 1967. Výbor ze všech čtyř svazků vyšel samostatně také v českém překladu

---

<sup>212</sup> ZAVATTINI, Cesare, *Neorealismo ecc.* Milan: Bompiani, 2002, 417 s. ISBN: 8845253333. s. 68.

<sup>213</sup> Tamtéž. S.83.

<sup>214</sup> V této části se budeme věnovat výhradně Bazinově revizi neorealismu. Jeho vlivem na formování francouzské nové vlny se budeme zabývat až v rámci dalších kapitol.

<sup>215</sup> Bazinovy studie vychází ve čtyřech samostatných publikacích *Qu'est-ce que le Cinema? I, Ontologie et langage. Qu'est-ce que le Cinema? II, Le Cinéma et les autres arts. Qu'est-ce que le Cinema? III, Cinéma et sociologie a Qu'est-ce que le Cinema? IV, Une esthétique de la réalité: le neorealisme.*

<sup>216</sup> Jedná se o částečný překlad všech čtyř dílů, který vyšel samostatně ve čtyřech publikacích.

pod názvem *Co je to film?*<sup>217</sup> v roce 1979. Je členěn do čtyř tematických oddílů, z nichž je pro nás stěžejní zejména oddíl *Estetika skutečnosti: Neorealismus*<sup>218</sup>. Bazinovy teze nevychází pouze z jediné stati. Argumentační rámec jeho teorie je budován postupně v rámci jednotlivých článků a kritik, které byly věnovány význačným neorealistickým filmům, jako je *Paisá* (1946), *Děti ulice* (1946), *Řím, otevřené město* (1945) a pozdějším dílům. Než však přistoupíme k Bazinově pojetí herce ve filmu, přiblížíme si jeho úvahy o filmovém realismu prostupující napříč jeho úvahami o herectví.

André Bazin podobně jako Luigi Chiarini a Umberto Barbaro vychází z předpokladu *fotografického*<sup>219</sup> charakteru filmu zahrnujícího kromě samotné reprodukce skutečnosti i reprodukci času. Jeho teze tedy naznačují úzký vztah mezi filmem a skutečností. Film však podle něj není ani reprezentací, ani replikací skutečnosti. Film ze své ontologické povahy skutečnost přímo překrývá. Z toho důvodu se na místo kopií stává jejím „digitálním obtiskem“<sup>220</sup>. „Mezi filmem a skutečností zkrátka existuje existenciální vztah, hluboká kontinuita: jsou ontologicky spřízněny.“<sup>221</sup> Z toho vyplývá Bazinova podoba ontologického realismu potlačující důležitost tradiční montáže, která je nahrazena dlouhými záběry tzv. vnitrozáběrovou montáží. Dlouhé záběry totiž zamezují manipulaci s lidmi a prostředím. Záběr je tak zcela oddán věrnosti přírodě, kterou Bazin tolik zastával, a které si cenil zejména v dílech italských neorealistů. Za jeho obdivem k hodnotám neorealismu stojí jeho touha oprostít francouzský film od komerčních vlivů americké kinematografie a kultu hvězd přinášející pouze *dětské zdůraznění hereckého projevu*<sup>222</sup>.

Bazin v kapitole *Estetika skutečnosti: Neorealismus*<sup>223</sup> reviduje pohled na koncepci filmového herectví italského neorealismu, která byla podobně jako u sovětského filmu opřena velkým množstvím mýtů. Nejdříve hovoří o „nové“ metodě využívající jak školených, tak i neškolených herců. Tento filmový realismus

---

<sup>217</sup> BAZIN, André. *Co je to film?* 1. Vyd. Praha: Československý filmový ústav, 1979, 240 s.

<sup>218</sup> Tamtéž. s. 203.

<sup>219</sup> CASETTI, Francesco. *Filmové teorie 1945 – 1990*. 1. vyd. Praha: Akademie múzických umění, 2008, 408 s. ISBN 978-80-7331-143-8. s.44.

<sup>220</sup> Tamtéž. s.45.

<sup>221</sup> Tamtéž. s.45.

<sup>222</sup> BAZIN, André. *Co je to film?* 1. Vyd. Praha: Československý filmový ústav, 1979, 240 s., .s.204.

<sup>223</sup> Tamtéž. s. 203.

se však neobjevuje v rámci kinematografie poprvé. Je přítomen od jejího samotného zrodu například u Lumiéra či u tolik obdivovaných sovětských tvůrců. Metoda tak nepředstavuje nic zcela nového, ale jen přirozené vyústění dlouhotrvající vývoje. Balancuje uprostřed mezi hollywoodským kultem filmových hvězd a výhradním užitím neherců, které oba představují radikální polohu filmového herectví na jedné straně směřující k umělé stylizaci, a na straně druhé směřující k narušení fikce a přiblížení se k dokumentární formě, kde lidé ztělesňují výhradně sami sebe. Pojetí člověka v italském neorealismu však netíhne ke ztvárnění osudu jednoho konkrétního člověka. Naopak. Snaží se na postavě jednoho člověka z davu zachytit fenomén, jenž je celospolečenskou záležitostí, jako je například nezaměstnanost. Podle Bazina tak: *„Ani pro historicky nahlížený socialistický realismus v kinematografii, ani pro dnešní italskou školu není charakteristická nepřítomnost herců, nýbrž zcela konkrétně popření principu hvězdy a používání jak profesionálních, tak i příležitostných herců. Jde o to, nenechat profesionála upadnout do jeho běžné práce: jeho vztah k postavě nesmí být pro diváka zatížen žádnou apriorní představou.“*<sup>224</sup>

V Bazinovském smyslu tak povaha filmového herectví italského neorealismu stojí někde uprostřed mezi podřízeností hvězdě a dokumentárností bez herce<sup>225</sup>, které však řeší za pomoci tzv. splynutí herců. Toto pomyslné „splynutí“ herců představuje vyváženost mezi hereckými výkony profesionálů, kteří musí vykazovat jistou poddajnost, a neprofesionálů, jejichž přítomnost je dána jistou fyzickou či osobnostní shodou. Takového splynutí je v kinematografii však velmi těžké dosáhnout. Herecká rovnováha je tak neustále narušována jak z jedné, tak i z druhé strany, čímž dochází k jejímu postupnému rozkladu. Rozklad je uskutečňován nejrychleji u neprofesionálů v dětských filmech a filmech z exotického prostředí. *„U profesionálních herců, nikoliv však hvězd, je postup rozkladu poněkud odlišný. Způsobuje ho obecnost. Jestliže se slavný představitel ztotožní ve vědomí diváků s postavou, může se snadno stát, že úspěch jednoho filmu připoutá herce k roli, kterou v něm vytvořil.“*<sup>226</sup> Dochází tedy ke stereotypizaci herce a jeho role, která mu značně znemožňuje další umělecký rozvoj, neboť je herec již vázán do jedné určité typové škatulky. Jako výjimku uvádí Bazin

---

<sup>224</sup> Tamtéž.s.209.

<sup>225</sup> Tamtéž.s.210.

<sup>226</sup> Tamtéž.s.210.

Viscontiho snímek *Země se chvěje* (1948), kde se setkáváme pouze s užitím neprofesionálních herců, které do té doby bylo běžnou praxí u filmů z exotického prostředí, jehož podmínky to nepřímo vyžadovaly. *Země se chvěje* (1948) představuje oproti exotickým filmům úkaz vysoce estetický. Ztvárňuje život sicilských rybářů, jejich každodenní zvyky, rodinné vztahy i problémy. Bazin vyzdvihuje zejména přirozenost projevu neprofesionálních herců, kterou srovnává s montáží. „Avšak zde je osoba někdy i několik minut v záběru, mluví, chodí, chová se přirozeně, ba ještě víc: s nepředstavitelným půvabem. Visconti přišel k filmu od divadla; dokázal přivést své představitele ještě dál než k přirozenosti, totiž ke stylizaci gesta, což je vrchol hereckého povolání.“<sup>227</sup> Bazinova revize neorealistickeho herce přináší syntézu mezi profesionálním a neprofesionálním herectvím. Znovu nalézá harmonii, tj. splynutí mezi herci, která byla v teoretických textech čtyřicátých let neustále narušována. Bazin odmítá jednostrannou vyhraněnost herectví. Na jedné straně obracející se výhradně ke zkušeným hercům, a na druhé straně čerpající pouze z vlastních životů neškolených herců. Obě polohy dovedené do krajní míry, jak bylo některými tvůrci zamýšleno, přináší buďto postupný či okamžitý hercův rozklad. Podle Bazina proto není nutné zastávat jeden radikální přístup, nýbrž se obrátit k tradici realistického herectví, jež byla přítomna ve filmu již od jeho samých počátků.

#### 4.5. Siegfried Kracauer a jeho poznámky k filmovému herci

Siegfried Kracauer, německý teoretik, jenž musel pod tíhou sílícího nacismu emigrovat do Ameriky, představuje teoretický protipól myšlení Andrého Bazina. Podobně jako Bazin měl i Kracauer nutnou potřebu zkoumat realistickou podstatu filmu avšak z odlišných teoretických pozic. Casetti jejich rozdílnost myšlení připisuje na jedné straně *existencionálnímu realismu*<sup>228</sup> a na straně druhé *funkčnímu realismu*<sup>229</sup>, který je nakloněn reprodukci již existujících věcí. Kracauerovy úvahy o filmovém realismu byly z počátku kultivovány v rámci kratších článků a studií. Jejich souborné vydání se objevuje v anglickém překladu v roce 2012 v antologii *Siegfried Kracauer's American Writings. Essays on Film*

---

<sup>227</sup> Tamtéž. s.28.

<sup>228</sup> CASSETTI, Francesco. *Filmové teorie 1945 – 1990*. 1. vyd. Praha: Akademie múzických umění, 2008, 408 s. ISBN 978-80-7331-143-8. s.49.

<sup>229</sup> Tamtéž. s.49.

*and Popular Culture*<sup>230</sup>. Jeho vrcholným teoretickým počinem je jeho souborné dílo *Teorie filmu. Vykoupení fyzické reality*<sup>231</sup> z roku 1960. Jeho úvahy o filmovém herci jsou nedílně spojeny s jeho pojetím realismu a jsou spíše partikulárního charakteru. Jeho první studie *Stage vs. Screen Acting*<sup>232</sup> de facto teoreticky předznamenává kapitolu *Remarks on the Actor*, kde již podává systematická obraz filmového herectví a jeho dílčích znaků.

Kracauer podobně jako Bazin vychází z *fotografického*<sup>233</sup> charakteru filmu, který je stejně jako fotografie schopen reprodukce materiální skutečnosti v její nejpřirozenější podobě, s čímž úzce souvisí odklon od divadelnosti, s nímž se setkáváme již na samém počátku jeho úvah o filmovém herectví. Ve svých úvahách se tak Kracauer pomyslně navrácí na samý počátek uvažování o filmovém herectví vůbec. Opět je tak analýze podrobena herectví na divadle a ve filmu, avšak s tím rozdílem, že již není hodnocena jejich dílčí estetická hodnota, nýbrž jejich samotná existenciální podstata, která je dána vlastní fyzickou přítomností, jež je na jedné straně dána fyzickou realitou a na straně druhé realitou reprodukovanou. Kracauer se tak ptá, jaké jsou rozdíly mezi tímto dvojím hereckým bytím? Rozdíly spatřuje zejména ve vlastnostech a funkcích, které pak dále rozšiřuje i na distinkci na základě hereckých typů. I přes to, že je divadelní herectví bezprostředně spjata s fyzickou existencí herce, má podle Kracauera jen velmi málo společného s opravdovým životem, který se jevišti vyhýbá. Divadelní prostředky (výrazné líčení, specifická divadelní gesta, paralingvistické prostředky), kterých herec užívá pro podpoření vlastního duchovního obrazu, jehož se u diváků snaží docílit, mají naprosto opačný efekt. Vytrhují herce z fyzické reality, neboť pouze imitují. Herci nemohou být skuteční, reální, protože jejich vlastní přítomnost na jevišti je pouhým preludem vytvářejícím jen určitý obraz, který postrádá reálný charakter.

---

<sup>230</sup> KRACAUER, Siegfried; VON MOLTKE, Johannes; RAWSON, Kristy (ed.). *Siegfried Kracauer's American Writings. Essays on Film and Popular Culture*. 1. Vyd. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 2012, 290 s. ISBN 978-0-520-95200-3.

<sup>231</sup> KRACAUER, Siegfried. *Theory of film. The Redemption of Physical reality*. 1. Vyd. Oxford: Oxford University Press, 1960, 346 s.

<sup>232</sup> KRACAUER, Siegfried; VON MOLTKE, Johannes; RAWSON, Kristy (ed.). *Siegfried Kracauer's American Writings. Essays on Film and Popular Culture*. 1. Vyd. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 2012, 290 s. ISBN 978-0-520-95200-3. S. 201.

<sup>233</sup> CASSETTI, Francesco. *Filmové teorie 1945 – 1990*. 1. vyd. Praha: Akademie múzických umění, 2008, 408 s. ISBN 978-80-7331-143-8. s.50.

Podstatu filmového herectví vidí Kracauer v samotném hercově bytí. „*Filmový herec musí hrát, jako by vůbec nehrál; ale byl osobností skutečného života zachycenou v akci kamerou. Musí se zdát, že je svou postavou. Je v určitém smyslu fotografickým modelem.*“<sup>234</sup> S tím souvisí i nahodilost propojená s funkcí filmového herce. Ten oproti divadelnímu herci není lapen nutností tvorby vlastního obrazu. Naopak kinematický život filmového herce ztělesňuje v rámci postavy zcela přirozeně a nenuceně. Jeho gesta, tón hlasu a další vyjadřovací prostředky volně plynou bez nutnosti na sebe přehnaně upozorňovat. Filmový herec je tak ztvárněním lidské existence, která ve filmu nemusí mít nutnou převahu. „*Kino v tomto smyslu není výlučně lidské. Jeho látkou je nekonečný proud viditelných jevů – věčně se měnící struktura fyzické existence, jejíž proud může zahrnovat lidské projevy, ale nemusí v nich vrcholit.*“<sup>235</sup> Filmový herec tedy představuje jakýsi surový materiál, s nímž režisér podobně jako s ostatními komponenty filmu pracuje. Přichází tak o svou tradiční nadřazenou pozici, neboť je tak pouhým předmětem mezi dalšími prvky mizanscény. Kromě vlastností a funkce filmového herectví se Kracauer soustředí na distinkci na základě hereckého typu, která však vychází z podobných předpokladů jako u Bazina. Filmové herce rovněž třídí na neherce, profesionální herce a jako speciální kategorii zavádí i hollywoodské hvězdy. U neherců stejně jako Bazin odkazuje Kracauer na specifika sovětské a italské kinematografie, pro něž je stěžejní zejména volba herců „z ulice“, kteří svým typem ztělesňují globálnější společenský problém, tudíž podléhají nezbytné typizaci. Jistým způsobem mají k neherci blízko i hollywoodské hvězdy, které jsou díky výraznému vizuálnímu typu kinematografií institucionalizovány. Problematické je však herectví i v případě profesionálních herců. Podle Kracauera: „*Je paradoxní, že hodně obsazovaní neherci směřují k tomu, že se chovají jako špatní herci, zatímco herci, kteří těží ze svého daného bytí, mohou usilovat o to, aby se jevíli jako prostí neherci a docílili tak druhý stav nevinnosti.*“<sup>236</sup> Kracauerův syntetizující přístup k filmovému herectví pomyslně uzavírá diskusi věnovanou filmovému realismu, která se nejvíce do teorie promítla prostřednictvím italského neorealismu. Perspektivu filmového herectví doplnil o nový úhel pohledu jdoucí po širších vrstvách hereckého bytí vztahující se nejen k jeho podstatě, jako je tomu u Bazina,

---

<sup>234</sup> KRACAUER, Siegfried. *Teorie filmu. Studijní materiály dramaturgie 2*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1968, 132 s., S. 14.

<sup>235</sup> Tamtéž. s.14.

<sup>236</sup> Tamtéž. s.15.

ale jdoucí dále až k jeho vlastnímu postavení z hlediska funkce. Kracauer tak staví filmové herectví do funkce objektu mezi dalšími objekty filmového plátna, kde má svůj význam v rámci jedolitého proudu viditelných jevů, které mohou v závislosti na svých vnitřních vazbách měnit strukturu své existence. Kracauerovy úvahy tak napomáhají k teoretickému přemostění do konce sedmdesátých a na začátek osmdesátých let, kdy se k filmovému realismu prostřednictvím sémiotické optiky navrácí ve svých studiích italský teoretik, spisovatel a režisér Pier Paolo Pasolini.

#### **4.6. Dílčí komparativní závěr**

Jak již bylo řečeno v úvodu kapitoly, je vznik filmového realismu zejména v Itálii úzce spjat se sovětskou teorií na úrovni silných kontaktních vazeb mezi oběma tendencemi. Když však oba přístupy vzájemně komparujeme, zjistíme, že došlo k proměně estetiky filmového herectví. V poválečné Itálii můžeme spatřit zcela odlišný společensko-kulturní kontext, jenž se výrazně promítl právě do oblasti filmové estetiky a teorie. Ve srovnání se Sovětským svazem, který podléhal silným revolučním tendencím, byl obraz italského života diametrálně odlišný. Itálie, která byla v období druhé světové války silně sužována, byla v poválečném období v silném útlumu. Špatné životní podmínky jejích obyvatel, jež trpěli nedostatkem jídla i financí, se začaly odrážet i ve filmové estetice. Ta však nepodléhala politické ideologii jako v Sovětském svazu, ale čelila naopak silnému sociálnímu tlaku. Hlavní motivací při budování nového přístupu k filmovému herci, jenž se snažil oprostit od stylizované hyperbolizace herců estetiky tzv. bílých telefonů, byla silná snaha tvůrců zprostředkovat pomocí reálných herců syrovost každodenního života v poválečné Itálii.

Klíčovým nástrojem neorealismu se tak stává „válka“. Její důsledky se promítají mimo jiné i do oblasti filmového herectví, kde začíná být silněji akcentována otázka neherectví. Filmový herec však již není vnímán jako ideologické ztělesnění národní masy, ale začíná být chápán jako jedinec spíše ze sociálních pozic. Ve srovnání se sovětským „naturščikem“ tak italský „presi dalla strada“ (lidé z ulice) již nejsou zobrazováni na základě politického předpokladu. Do popředí se tak dostává jedinec ve složité životní situaci, který na konkrétním příkladu reprezentuje špatné sociální podmínky, jimž jsou lidé nuceni čelit. Tvůrci italského neorealismu však v přímé návaznosti na pozdní uvažování Vsevoloda



Pudovkina. Na základě jeho konceptu tak začali být kombinováni neherci a profesionální herci, jak tomu již v sovětských snímcích čtyřicátých let. Italská poetika však zůstala na půli cesty, kterou v rámci vlastního přerodu prodělala sovětská filmová estetika a následně i teorie s příchodem zvuku, neboť především z ekonomických důvodů byl zvuk dotáčen až post-synchronně, tudíž hlasová složka není původní součástí hlasového projevu<sup>237</sup>. Estetice filmového herectví tak začal dominovat čistě obrazový charakter hereckého projevu, jenž byl umocněn častým využíváním herců na základě vizuálního typu, kteří však již nemuseli nutně být „herci z ulice“. Ve srovnání s původním Pudovkinovým konceptem koexistence neherců a profesionálních herců na plátně přináší André Bazin na základě genetického vlivu novou interpretaci, když zavádí koncept tzv. splynutí herců. Podobně uvažuje následně i Siegfried Kracauer, který koncept rozšiřuje navíc o kategorii hollywoodské hvězdy. V rámci teoretického uvažování teoretiků italského neorealismu, Andrého Bazina a Siegfrieda Kracauera můžeme reflektovat prvek „přeinterpretování“, jako o něm hovoří Zima, jenž je důsledkem přímého vlivu. Původní koncept pocházející ze sovětské teorie se tak v novém estetickém a teoretickém prostředí proměnil v duchu národních kulturních a společenských specifik, které podnítily jeho vývoj v rámci filmového realismu, jehož otázka byla akcentována i v pozdějších letech.

---

<sup>237</sup> Podobný princip vzniklý na základě analogie bude fungovat například později v rámci estetiky Francouzské Nové vlny.

## 5. Filmové herectví a tendence hollywoodského star systému

### 5.1. Chronologický přehled

- 1910** Zpráva o údajné „tramvajové nehodě“ Florenc Lawrenc uveřejněná v časopise Motion Picture World
- 1947** Elia Kazan, Cheryl Crawford a Robert Lewis zakládají Actor's Studio
- 1949** Do vedení Actor's Studia vstupuje Lee Strasberg, jenž zde zavádí tzv. *Metodu* herecké práce
- 1979** Americký teoretik Richard Dyer vydává přelomové dílo s názvem *Stars* (Hvězdy)
- 1988** Americký teoretik James Naremore publikuje svou knihu *Acting in the Cinema* (Herectví ve filmu)
- 1990** Americký teoretik Richard de Cordova publikuje knihu *Picture Personalities. The Emergence of the Star System in America* (Obraz osobností: Vznik star systému v Americe) osobností, kde zachycuje historický vývoj star systému

### 5.2. Teoretická východiska

Hollywoodská tradice představuje velmi těžko uchopitelnou část teorie filmového herectví. Na časové ose se rozpíná téměř přes jedno celé století a sahá až do raného období kinematografie. Oproti hojně reflektované evropské herecké tradici má Hollywood výrazně odlišný teoretický vývoj. S prvními odbornými texty se totiž setkáváme až na sklonku sedmdesátých let, kdy Richard Dyer publikoval po všech stranách zlomové dílo *Stars*<sup>238</sup>. Od té doby začaly ve větší míře vznikat publikace a antologie mapující na jedné straně teoretická východiska konceptu hvězdy a star systému, a na straně druhé texty reflektující jejich historický vývoj. V důsledku toho se na konci sedmdesátých let v rámci filmové vědy ustanovil obor

---

<sup>238</sup> DYER, Richard. *Stars*. 2. Vyd. London: British Film Institute, 1998, 256 s. ISBN 0851706436.

tzv. „*star studies*“<sup>239</sup>, které se začaly dynamicky rozvíjet zejména v posledních několika dekádách. Kapitola bude zejména v první části mapovat vznik a vývoj *star systému*, jenž je úzce spojen se vznikem tzv. *diskurzu o herectví*, který se poprvé objevuje již v desátých letech dvacátého století s příchodem prvních hereckých hvězd. Prostor bude věnován rovněž fenoménu *typecastingu* provázejícího hollywoodskou produkci již od počátku. Pomyslným přechodem mezi oběma východisky bude koncept herectví, který v praxi rozvíjel Lee Strasberg v Actor's studiu. Představuje totiž první ucelenější úvahy reflektující herectví na teoretické bázi, jež dnes již řadíme do období před vznikem „*star studies*“. Druhá část kapitoly s podtitulem *Star studies* bude věnována výhradně teoretickým konceptům zaměřeným na filmové herectví. Na jedné straně bude pozornost upřena na dnes již kanonické dílo Richarda Dyera *Stars*<sup>240</sup> zkoumající herectví ze sociologicko-sémiotického pohledu, a na straně druhé dílo částečně metatextuálního charakteru Jamese Naremore *Acting in the cinema*<sup>241</sup> přinášející však stěžejní a inovativní metodologická východiska pro analýzu hereckého projevu. Východiska zahrnují nutný teoretický rámec, specifickou terminologii a praktickou část demonstrující jednotlivé prvky analýzy. Kapitolu pomyslně uzavřou úvahy o dalším směřování „*star studies*“ a *hollywoodcentrického přístupu*, které jsou hojně reflektovány v akademickém diskurzu i mimo americkou tradici ve stále větší míře, a v neposlední řadě také komparativní reflexe srovnávající tuto podobu herectví s předešlými tendencemi.

Stejně jako samotné vymezení hollywoodské tradice, je problematickým bodem i výběr literatury. Z raných let, kdy se hollywoodský systém teprve postupně formoval, nejsou dostupné žádné teoretické statě, eseje či články, které by se zabývaly filmovým herectvím z teoretického hlediska. Setkáváme se pouze s velkým množstvím novinových článků vztahujících se pouze k osobám herců, které vycházely v časopisech přidružených k jednotlivým filmovým studiím, jako byl například Biograph. Nejsou však konstruovány na základě určitých teoretických předpokladů. Filmové herectví reflektují čistě z komerčních a ekonomických zájmů, tudíž nemůžeme hovořit o konkrétní estetické tradici. Na základě těchto

---

<sup>239</sup> SHINGLER, Martin. *Star Studies. A Critical Guide*. 1. Vyd. London: Palgrave MacMillan, 2012, 240 s. ISBN 978-1-84457-490-2.

<sup>240</sup> DYER, Richard. *Stars*. 2. Vyd. London: British Film Institute, 1998, 256 s. ISBN 0851706436.

<sup>241</sup> NAREMORE, James. *Acting in the Cinema*. 1. Vyd. Berkeley, Los Angeles: University of California Press, 1988, 316 s. ISBN 0-520-06228-0.

předpokladů však můžeme rekonstruovat *diskurs o filmovém herectví*, který bude účinným vodítkem v rámci jednotlivých teoretických konceptů, které se objevily až v druhé polovině dvacátého století. V rámci raného období hollywoodského star systému proto pro nedostatek primárních textů budeme čerpat ze sekundární literatury, která se v hojném počtu objevuje zejména za posledních třicet let. Pro naši teoretickou reflexi bude výchozí publikace *Picture Personalities. The Emergence of the Star System in America*<sup>242</sup> Richarda DeCordova, která je jedním z nejvíce citovaných děl o hollywoodském star systému. Přináší velmi komplexní a podrobný vhled do problematiky formování star systému odhalující kontext jeho vzniku. Dále budeme vycházet z knihy *The Star System. Hollywood's production of popular identities*<sup>243</sup> britského teoretika Paula McDonalda, mimo jiné autora aktuální knihy *Hollywood Stardom*<sup>244</sup> mapující současnou situaci v americkém filmovém průmyslu. Důležitým pramenem bude rovněž kapitola *Cult Stardom* z knihy *Cult Cinema*<sup>245</sup>, jejíž autory jsou Ernest Mathijs a Jamie Sexton. Zaměříme se také na esej *Seeing Star*<sup>246</sup> od Janet Staiger a esej *Typecasting*<sup>247</sup> od Pamelý Robertson Wojcik. Jak již bylo zmíněno, jsou teoretické reflexe estetického rázu ve filmové teorii poprvé přítomny na sklonku sedmdesátých let. Zlomové publikace Richarda Dyera a Jamese Naremore přináší úvahy o filmovém herectví v silně strukturované a koherentní formě. Jejich inspirační zdroje pramení především z divadelní i filmové praxe. V této části již proto budeme čerpat převážně z primárních textů a literatury. Přihlédneme však i k sekundární literatuře, zejména pak ke knize *Star Studies. A Critical Guide*<sup>248</sup>, která zásadním způsobem reviduje výzkumné pole „*star studies*“ a přehledně mapuje dosavadní teoretickou produkci textů a publikací věnovaných star systému.

---

<sup>242</sup> DECORDOVA, Richard. *Picture Personalities. The Emergence of the Star System in America*. 2. Vyd. Illinois: University of Illinois Press, 1990, 160 s. ISBN 0-252-07016-x.

<sup>243</sup> MCDONALD, Paul. *The Star System. Hollywood's production on popular identities*. 1. Vyd. London: Wallflower Press, 2000, 134 s. ISBN 1-903364-02-7.

<sup>244</sup> MCDONALD, Paul. *Hollywood Stardom*. 1. Vyd. Oxford: Wiley-Blackwell, 2013, 352 s. ISBN 978-1-4051-7982-9.

<sup>245</sup> MATHIJS, Ernest; SEXTON, Jamie. *Cult cinema*. 1. Vyd. Oxford: Blackwell Publishing, 2011, 304 s. ISBN 978-1-4051-7373-5.

<sup>246</sup> STAIGER, Janet. *Seeing stars*. In GLEDHILL, Christine (ed.). *Stardom: Industry of Desire*. 1. Vyd. London: Routledge, 1991, 360 s. ISBN 978-0415052184.

<sup>247</sup> ROBERTSON WOJCIK, Pamela. *Typecasting*. In ROBERTSON WOJCIK, Pamela (ed.). *Movie Acting. The Film Reader*. 1. Vyd. London: Routledge, 2004, 240 s. ISBN 0-415-31025-3.

<sup>248</sup> SHINGLER, Martin. *Star Studies. A Critical Guide*. 1. Vyd. London: Palgrave MacMillan, 2012, 240 s. ISBN 978-1-84457-490-2.

### 5.3. Star systém

Hollywoodská tradice filmového herectví má velmi bohatou historii. Magické slůvko Hollywood přináší řadu asociací, z nichž většina je úzce spojená právě s kultem filmových hvězd, jejichž sláva je již dnes archetypálního rázu. Hollywoodská kinematografie patřila již od svých počátků k nejnvlivnějším filmovým tradicím, které se podílely na estetickém i produkčním vývoji filmového média. Film se totiž především ve svých raných létech utvářel v kontrastní poloze k divadlu a budoval si tak svůj specifický styl. Podoba hvězdného systému tzv. star systému však nebyla taková, jak ji známe dnes. Než proto přistoupíme ke konkrétním konceptům filmového herectví, zmapujeme vznik a formování star systému a osvětlíme jeho koncepční zázemí a kořeny sahající hluboko do minulého století. Koncept hvězdy představuje mentální konstrukt, jenž je výsledkem složité produkční činnosti, která zahrnuje marketingovou strategii, distribuci a propagaci filmu. Tyto složky jsou nedílnou součástí filmového průmyslu, který se snaží pohltnout divákovu pozornost a zájem. V rámci teoretických reflexí se převážně setkáváme s hledisky propojujícími ekonomický a produkční model filmového herectví, který je úzce spojen s fenoménem *typecastingu*<sup>249</sup>. Pro filmovou produkci založenou na star systému je *typecasting* nevyhnutelný. Je založen na procesu vnější institucionalizace statutu filmového herectví. Dochází tak k jeho komercializaci, komodifikaci a v neposlední řadě medializaci. *Typecasting*<sup>250</sup> podléhá silným ideologickým a politickým vlivům, čímž dochází k proměnám herecké identity ve filmu. Prostřednictvím herců dochází k distribuci společenských a kulturních stereotypů reprezentujících identity odlišné rasou, genderem, etnicitou, třídou či národností.<sup>251</sup>

---

<sup>249</sup> ROBERTSON WOJCIK, Pamela. *Typecasting*. In ROBERTSON WOJCIK, Pamela (ed.). *Movie Acting. The Film Reader*. 1. Vyd. London: Routledge, 2004, 240 s. ISBN 0-415-31025-3.

<sup>250</sup> *Typecasting* je jakýmsi „čtením“ typů, které Richard Dyer definuje: „*any simple, vivid, memorable, easily grasped and widely recognized characterization in which a few traits are foregrounded and change or development is kept to a minimum.*“ Jednoduše řečeno se jedná o schopnost herce ztělesnit nějaký typický rys lidské povahy nebo chování (například mladá ztěštná dívka). Nutné je však odlišit hollywoodský *typecasting* od sovětské typáže, které se liší hned v několika aspektech. Nejvýznamnější distinkce je, že sovětský film upřednostňuje sociální typ, který je součástí homogenní masy, zatímco hollywoodský typ představuje jedinečné individuum, které má svou vlastní osobnost, herecký styl, díky čemuž je dobře rozpoznatelný i v dalších filmech.

<sup>251</sup> Tamtéž s.170.

Jak již bylo řečeno, k formování star systému výrazně přispěl ekonomický aspekt produkce. Paul McDonald<sup>252</sup> podobně jako Pamela Robertson Wojcik sleduje jeho vývoj optikou tzv. „*lines-of-business tradition*“<sup>253</sup>. Vychází z teoretických předpokladů marxistické teorie, pomocí jejíhož hlediska zkoumá podstatu a mechanismy fungování filmového herectví především z hlediska kapitálu. Výchozím konceptem přístupu je tzv. mód produkce, který reflektuje filmové herectví optikou moderního kapitalismu ve smyslu převládajícího propojení schématu práce-technologie-kapitál. S hvězdným systémem se tak setkáváme hned na dvou úrovních. První je fenomén produkce, kde hvězda figuruje jako hlavní prostředek k manipulaci trhu a diváků, kde se tak stává hlavním mechanismem hollywoodské ekonomie. Druhým významným fenoménem je fenomén kulturní spotřeby, který podléhá vlivu vládnoucího diskurzu, kde je tvůrcům doslova diktováno, jak by hvězda měla vypadat, a jak by se měla chovat. Preference diváků pak odpovídají míře identifikace s hvězdami star systému, které se díky divácké přízni dostávají na jeho vrchol. Ekonomické předpoklady tedy vedle stylových aspektů tvoří základ pro budování star systému, jehož vznik byl podmíněn dlouhým řetězcem událostí. Jeho kořeny sahají hluboko do osmnáctého století, kdy na území dnešních Spojených států amerických kočovaly britské divadelní společnosti. Byla to tzv. repertoárová divadla, která najímala umělce hrající pouze charakteristické postavy odpovídající jejich hereckému typu<sup>254</sup>. Produkční proces repertoárových divadel byl následující. Obvykle byla nazkoušena jedna hra, která se pak hrála několik měsíců na různých místech. Herci ztvárňovali vždy jednu postavu, jejíž umělecké provedení dokonale ovládali. Výhodou těchto raných systémů byl dlouhotrvající efekt spojený s publicitou herců, která díky propagaci představení předcházela několik týdnů dopředu. Již proto nebylo věnováno tolik pozornosti autorovi hry, nýbrž jejím protagonistům, kteří byli hlavním diváckým lákadlem.

S příchodem němeého filmu však byla divadelní tradice hereckých hvězd na několik let přerušena. Vznik filmového aparátu měl na společnost tak zásadní význam, že mu po dobu prvních několika let byla věnována výhradní pozornost. Diváci byli *atrakcí* pohyblivých obrázků natolik uchvázeni, že na základě toho

---

<sup>252</sup> MCDONALD, Paul. *The Star System. Hollywood's production on popular identities*. 1. Vyd. London: Wallflower Press, 2000, 134 s. ISBN 1-903364-02-7.

<sup>253</sup> ROBERTSON WOJCIK, Pamela. Typecasting. In ROBERTSON WOJCIK, Pamela (ed.). *Movie Acting. The Film Reader*. 1. Vyd. London: Routledge, 2004, 240 s. ISBN 0-415-31025-3. s. 173.

<sup>254</sup> Herci si vytvořili vlastní make-up, měli vlastní kostýmy atd.

můžeme tvrdit, že star systémem němého filmu byla právě kamera a projektor. Přítomnost lidského elementu na plátně byla z počátku vnímána na nižší úrovni než neživý aparát kamery. V souvislosti s raným němým filmem se proto o hercích hovoří ve smyslu performativním. „*Typy performancí vytvořené v raném filmu nejsou budovány za účelem konstrukce hvězdných identit*“<sup>255</sup> V této fázi vývoje se tak nesetkáváme s označením herec, nýbrž performer. V rané hollywoodské produkci tak pojem performer představuje osobu vystupující ve filmu, jejíž jméno ani umělecká minulost nám není důvěrně známa. Jeho význam netkví v hereckém projevu, ale v samotné možnosti diváka *vidět zachycení pohybu vyjadřující manipulaci s jeho vlastním tělem*<sup>256</sup>, která je pro diváka hlavní atrakcí při sledování filmu. V němém filmu se proto setkáváme převážně s herci neškolenými pro film, jako byli herci z vaudevillu, tanečníci a neherci.

K zásadní proměně ve vnímání přítomnosti člověka na plátně došlo na počátku desátých let dvacátého století, kdy byly položeny základy hollywoodského star systému. Jeho formování je však v odborné literatuře reflektováno rozdílným způsobem. Většina teoretiků<sup>257</sup> včetně Richarda deCordovy připisuje zrod první herecké star Carlu Laemmlovi, který působil v čele studia Independent Motion Picture Company. Jeho pověstná propagace filmových herců je považována za mezník vzniku hvězdného systému. Zlomovou událostí je tzv. tramvajová<sup>258</sup> nehoda Florenc Lawrenc. Carl Laemmle využil v rámci marketingové propagace nového filmu společnosti IMPC obrovského potenciálu tištěných médií. Spoléhal na dřívější popularitu Florenc Lawrenc, která původně pracovala pro společnost *Biograph company*<sup>259</sup>, a začal šířit zprávy, že zemřela při nehodě tramvaje. O několik týdnů později 12. března 1910 uveřejnil v časopise *Motion Picture World*<sup>260</sup> zprávu, že Florenc Lawrenc žije, a že je hlavní hvězdou jejich připravovaného filmu. Zpráva vzbudila nebývalý zájem veřejnosti, který se odrazil v enormní divácké návštěvnosti snímku. Všichni diváci totiž velmi stáli o to, spatřit přeživší hereckou

---

<sup>255</sup> MCDONALD, Paul. *The Star System. Hollywood's production on popular identities*. 1. Vyd. London: Wallflower Press, 2000, 134 s. ISBN 1-903364-02-7. s.20.

<sup>256</sup> Tamtéž. s.21.

<sup>257</sup> Například Paul McDonald, David A. Cook či Janet Staiger.

<sup>258</sup> Některá odborná literatura však uvádí, že se jednalo o „automobilovou“ nehodu. Pro účely naší diplomové práce však tato odchylka není relevantní.

<sup>259</sup> Florenc Lawrencová byla mezi diváky známá jako „Biograph girl“ a těšila se obrovské popularitě.

<sup>260</sup> STAIGER, Janet. *Seeing stars*. In GLEDHILL, Christine (ed.). *Stardom: Industry of Desire*. 1. Vyd. London: Routledge, 1991, 360 s. ISBN 978-0415052184.

hvězdu. Richard deCordova<sup>261</sup> považuje strategii Carla Laemmla za mezník vzniku tzv. *diskurzu o herci*, který je prvotním článkem při budování *hercova obrazu a identity* směřujících k pomyslnému hvězdnému vrcholu. Diskurz o herci, obraz hercovy osobnosti a hvězdný potenciál tvoří tříúrovňový model, na jehož principu funguje hollywoodský star systém. S příchodem diskurzu o herectví dochází k proměně recepce lidského elementu ve filmu. Lidé ve filmu již nejsou vnímáni jako anonymní postavy. Kromě hereckých kvalit odhalují divákům i svůj soukromý život a svou osobnost. Hercova skutečná existence je tak uplatňována na úrovni extenze jeho filmové identity a image. Síla diskurzu o herci tak netkví jen v umělecké hodnotě hereckého projevu, nýbrž v kontextuálním rozšíření povědomí o herci a jeho osobním životě. Herci se tak stávají součástí procesu institucionalizace americké kinematografie. Podle DeCordovy je *diskurs o herci* spojen s rozvojem mainstreamové a masové kultury. Umělecký obraz hereckého projevu se dostává na stejnou úroveň jako jeho mediální obraz ze soukromého života. Přítomnost filmové hvězdy ve filmu nabývá ikonického charakteru, neboť dochází ke vzájemnému propojení uměleckého a mediálního obrazu prostřednictvím hercova bytí na plátně i mimo něj. Americký teoretik, režisér a Laemmlův současník Lewis Jacobs<sup>262</sup> tento proces popisuje na úrovni mediální reprezentace, kde jsou hlavním zdrojem herecké popularity zejména fotografie ze zákulisí, plakáty, pohledy a další upomínkové předměty spojené s vizuálním obrazem hvězd, které byly publikovány v novinách a společenských magazínech. Hercova filmová *identita* zahrnující zejména charakterové vlastnosti a vizuální vzhled se rozprostírá napříč filmovým spektrem a je přítomna ve všech snímcích, kde herec účinkuje. Díky velkému mediálnímu zájmu se filmové hvězdy staly součástí hollywoodského kultu slávy a úspěchu. Mezi nejslavnější hvězdy rané éry patří Mary Pickfordová přezdívaná „Little Mary“, Bette Davisová, Joan Crawfordová či Douglas Fairbanks, jejichž jména se díky popularitě navždy vryla do hollywoodské historie.

Hollywoodský star systém tedy představuje složitě koncipovanou hierarchii. Je vytvářen produkčními společnostmi, které mají vlastní herecký kolektiv podobně

---

<sup>261</sup> DECORDOVA, Richard. *Picture Personalities. The Emergence of the Star System in America*. 2. Vyd. Illinois: University of Illinois Press, 1990, 160 s. ISBN 0-252-07016-x.

<sup>262</sup> STAIGER, Janet. *Seeing stars*. In GLEDHILL, Christine (ed.). *Stardom: Industry of Desire*. 1. Vyd. London: Routledge, 1991, 360 s. ISBN 978-0415052184.



jako britská repertoárová divadla v devatenáctém století. Na pomyslném vrcholu produkčních společností stojí herecké *hvězdy*, které mají vybudovaný silný kult osobnosti. Každé studio mělo zpravidla jen několik hlavních herců, neboť jejich cena na trhu byla poměrně vysoká. Herecké hvězdy již totiž měly díky mediálnímu diskurzu utvořený svůj *hvězdný obraz* a *identitu*, tudíž byly vždy hlavním lákadlem premiérových snímků, díky čemuž byly v očích producentů<sup>263</sup> zárukou vysokého zisku. Studium byli najímání také méně známí herci, tzv. „*mid-level actors*“<sup>264</sup>, kteří zastupovali menší role a také velké množství komparzistů, tedy neherců. Z těchto mechanismů produkce můžeme vypožorovat hned několik základních rysů hereckého systému a práce, které se projevily v americké kinematografii i v pozdějších letech. V první řadě se jedná všude přítomný prvek typizace, jejíž vnímání se výrazně proměnilo v padesátých letech, kdy se filmoví režiséři začali opětovně navracet k poetice Stanislavského, jenž však zcela typizaci odmítal. V rámci realistického herectví totiž pro něj práce s typy byla naprosto nemyslitelná. Hollywoodští tvůrci však díky herecké typizaci dokázali dosáhnout filmového realismu. Zejména představitelé Actor's Studia, jemuž bude níže věnována pozornost, využili obratně typologizace herce ve smyslu poznání jeho vlastního já. Aby totiž mohl herec svou roli realisticky rozvíjet a dobře ji prožít, musí nejprve znát svůj typ, s nímž pak může dále pracovat. S tím souvisí také režijní vedení herců, kteří jsou podněcováni ke společnému zkoušení. V každém souboru tak funguje určité množství herců zastupující specifické herecké typy. Lze tak hovořit o určitém hereckém „inkubátoru“, kde jsou herci společnou prací umělecky formováni.

Za takový herecký „inkubátor“ můžeme považovat proslulé Actors Studio, které roku 1947 zakládají Elia Kazan, Cheryl Crawfordová a Robert Lewis v New Yorku. Jeho vniku předcházela silná herecká tradice obdivující Stanislavského metodu herecké práce, která se za oceánem stala velmi oblíbená již ve dvacátých letech<sup>265</sup>, kdy zde „mchatovský“ soubor hostoval. Stanislavského techniky ovlivnily newyorskou divadelní scénu natolik, že se jeho metoda začala hojně vyučovat na

---

<sup>263</sup> Filmoví producenti sázeli především na hercovu tvář, která byla mediálně dobře známá a tak byla pro diváky velmi atraktivní.

<sup>264</sup> ROBERTSON WOJCIK, Pamela. *Typecasting*. In ROBERTSON WOJCIK, Pamela (ed.). *Movie Acting. The Film Reader*. 1. Vyd. London: Routledge, 2004, 240 s. ISBN 0-415-31025-3. s. 181.

<sup>265</sup> Například americká herečka Stella Adler byla jednou z prvních, která tyto metody vyučovala ve svých kurzech herectví.

mnoha kurzech herectví. Velký podíl na tom měli zejména Stanislavského žáci, herci Richard Boleslavskij<sup>266</sup> a Marie Uspenská. Boleslavskij se snažil vytvořit homogenní skupinu herců sdílející život i mimo divadlo do té míry, že dojde k jejich absolutnímu psychologickému prolnutí. Inscenace *The Sea Woman's cloak*, v níž Boleslavský syntetizoval všechny předpoklady Stanislavského metody, byla hlavním inspiračním zdrojem tvůrců, jako byl Lee Strasberg, Stella Adler, Elia Kazan a mnozí další. Tuto techniku začali nejdříve využívat v divadelních projektech v *Group Theatre*<sup>267</sup>, které se později vyvinulo v Actor's studio kultivující nejen divadelní, ale také filmové herectví. Ve srovnání s Group Theatre však Actor's Studio nefungovalo na produkční bázi. Naopak plnilo funkci jakési tvůrčí dílny sdružující nejen mladé herce, ale i režiséry a dramatiky, kteří se zde zdokonalovali pod odborným vedením. Hlavním záměrem zakladatelů bylo vytvořit kreativní a inspirativní místo, kde budou umělci pouze zkoušet. Jednalo se o pracovní prostředí, které bylo svého druhu jedinečné<sup>268</sup>. Herci z počátku pod vedením Kazana a Lewise kultivovali svůj projev zejména prostřednictvím improvizace. Studiu však chyběla charismatická osobnost, která by s herci soustředěně pracovala na jejich vlastním hereckém vývoji a nalezení vlastního typu. Elia Kazan byl totiž v té době již velmi pracovně vytížen filmovou režii a Robert Lewis začínal mít naprosto jiné představy o budoucím fungování studia spojené s rozvojem vlastní divadelní produkce.

Do čela Actor's Studia byl proto roku 1949 angažován Lee Strasberg, který dříve působil také v Group Theatre. Jeho tvůrčí představy zcela naplňovaly Kazanovy umělecké vize o dalším směřování studia. Strasbergovy hodiny herectví měly jen málo společného s klasickými kurzy herectví, kde se více přednášelo, než prakticky zkoušelo. Zaměřovaly se více na praktická cvičení, jež se konala v rámci jednotlivých sezení. Sám Strasberg se nepovažoval za učitele, nýbrž za prostředníka mezi hercem a uměleckou technikou, kterou mu pomáhal si lépe osvojit. Zastával

---

<sup>266</sup> Boleslavskij patří mezi prvotní šířitele myšlenek a tezí Stanislavského, které souhrnně vydal pod názvem *O herectví – prvních šest kapitol*.

<sup>267</sup> Vývoj a formování Group Theatre a Actor's Studia kriticky reflektuje Mario Beguiristain v knize *Theatrical realism. The Actor's Studio and Hollywood in the Fifties*. Dostupné z WWW: <http://faculty.mdc.edu/mbeguri/ActorsStudioand%20Hollywoodebook.pdf>

<sup>268</sup> Ve srovnání se Stanislavského skupinami šlo totiž o významný posun v práci s hercem. Stanislavského herci totiž většinou během dne zkoušeli. Dovednosti, které si během dne osvojili, pak večer aplikovali na divadelních představeních. Oproti tomu herci Actor's Studia neměli v praxi tolik široké pole působnosti.

velmi osobní přístup k hercům. Pomáhal jim efektivně zvládat svůj vnější a vnitřní projev pomocí vlastní techniky herecké práce tzv. *Metody*. Během téměř pětaticeti let jeho působení prošlo studiem několik tisícovek herců, z nichž mnozí se stali úspěšnými hvězdami stříbrného plátna. Starsberg tak vybudoval specifický styl moderního herectví, jehož vliv je v rámci americké kinematografie patrný dodnes. Strasbergova technika práce s hercem zvaná *Metoda*<sup>269</sup> je výsledkem syntézy Stanislavského systému a jeho vlastních zkušeností z Group Theatre. Jejím hlavním úkolem je odblokování překážek. Jedná se zejména o osobní a herecké návyky získané v osobním i profesním životě, od kterých je možné se oprostit jedině pomocí hledání vlastní emocionální cesty vedoucí ke spontánnímu výrazu. Velký význam přikládá rozvoji tzv. afektivní paměti skládající se ze složky smyslové a emocionální. Budování afektivní paměti je posilováno systémem fyzických i psychických cvičení, jejichž cílem je minimalizace rozdílu mezi hercem a člověkem. V rámci těchto cvičení Strasberg užíval často etudy z každodenního života herců, například pití ranní kávy, relaxace za pomoci rekvizit, které si přinesli z domu. Díky retrospektivám tak v sobě herci probouzeli city a emoce, které ve srovnání se Stanislavského projektivní metodou pomáhaly hercům lépe proniknout do vlastního nitra. Ke každému herci přistupoval odlišným způsobem. Každý pro něj totiž představoval určitý herecký typ nesoucí v sobě rozdílné emoce, které bylo nutné v něm povzbudit a dále rozvíjet. Strasbergova individualizace herce byla podpořena zavedením tzv. „*private moment*“<sup>270</sup> (osobní moment). Jednalo se o systém cvičení vycházející ze Stanislavského předpokladu naučit herce pracovat se svou psychikou i při představení na veřejnosti. Cvičení měla pomoci především hercům, kteří trpěli emocionálními bloky na jevišti, a nebyli tak schopni předvést divákovi něco „ze sebe“. Strasbergovi se povedlo vytvořit ucelený systém hereckých technik a cvičení, které téměř stíraly rozdíly mezi hercovým životem v soukromí a na jevišti. Díky různým relaxačním a pohybovým cvičením dokázal v hercích vzbudit znovuprožívání a rozvinout tak emocionální složku výrazu v plné síle. Jeho přílišná psychologizace a individualizace herců, jež je budována i pomocí psychoanalytických metod, mu však byla odpůrci velmi často vyčítána. Do sebe zahleděnost herců směřující k introvertní povaze herectví podporovala budování

---

<sup>269</sup> BEGUIRISTAIN, Mario Eugenio. *Theatrical Realism: An American film style of the fifties*. 1. Vyd. Michigan: University of Southern California, 1978, 1310 s.

<sup>270</sup> STRASBERG, Lee; COHEN, Lola. *The Lee Strasberg Notes*. 2. Vyd. New York: Routledge, 2010, 200 s. ISBN 0415551862. S.24.

kultu vlastního „já“, které se na plátně nebo na jevišti objevovalo ve své nezformované podobě, a bylo hlavním důvodem odmítavých reakcí některých tvůrců na Strasbergovu *Metodu*. I přes to je však i dnes Strasbergova *Metoda* jednou z nejvíce uplatňovaných hereckých technik zejména v USA. Actor's studiem prošly takové hvězdy, jako jsou například James Dean, Marilyn Monroe, Jane Fonda, Al Pacino, Robert DeNiro, Dustin Hoffman a mnozí další.

#### 5.4. Star studies

V sedmdesátých letech došlo k proměně reflexe filmového herectví. Kromě konceptů filmového herectví, jejichž hlavním účelem bylo jejich uplatnění v praxi, se začaly objevovat i teoretické práce zabývající se fenoménem hereckých hvězd ze sociologických, sémiotických, mediálních a kulturních pozic. Dokonce v rámci speciálních teorií filmu vzniká tzv. „*star theory*“, jež je součástí relativně mladého oboru zvaného „*star studies*“ zaměřujícího se nejen na oblast filmu ale dnes i populární hudby. Setkáváme se tak s pojetím star systému v rámci akademického diskurzu, kde je zkoumán z hlediska různých metodologických hledisek. V posledních letech přibývá také dílčích subteorií utvářejících se v rámci star teorie. Nejrozšířenější jsou zejména tzv. „*fan studies*“ zabývající se hvězdným systémem z hlediska divácké recepce.

Průkopníkem a zakladatelem star teorie je britský teoretik Richard Dyer, jehož kniha *Stars*<sup>271</sup> z roku 1979 je nejvíce citovanou publikací v rámci teoretických reflexí star systému. Jeho přístup vychází ze dvou odlišných teoretických pozic. Jednak nahlíží star systém ze sociologického hlediska, jedna z hlediska sémiotického. V této kapitole se zaměříme na jeho sociologický přístup, neboť jeho sémiotickým úvahám bude věnován prostor až v kapitole věnované této tradici. Richard Dyer reflektuje star systém v kontextu kulturních studií. Zabývá se otázkou hvězd jakožto kulturně-sociálních jevů, jejichž význam připisuje hned několika aspektům podílejícím se na jejich formování. Zabývá se vztahem filmového průmyslu a publika a vztahem mezi osobností a charaktery, jež herci ztvárňují. Dyer analyzuje hvězdu z několika teoretických pozic a vymezuje několik styčných bodů star systému, které je nutno reflektovat. Jedná se o tyto kategorie: 1. hvězda jako *reálný člověk*, 2. hvězda jako *komodita*, 3. hvězda jako *mediální konstrukt* a 4.

---

<sup>271</sup> DYER, Richard. *Stars*. 2. Vyd. London: British Film Institute, 1998, 256 s. ISBN 0851706436.

hvězda jako *kulturní význam a forma reprezentace*. Podle Dyera tvoří základní úroveň star systému tzv. *reálný člověk*, který je mediálním diskurzem modelován do určité podoby. Je součástí komplikovaného mechanismu star systému, jemuž až do šedesátých let plně podléhal. S pádem studiového systému však došlo k proměně produkčního procesu. Herci již nebyli studiem „vlastněni“. Získali do jisté míry autonomní postavení uvnitř filmového průmyslu. Začali být najímáni filmovými společnostmi vždy jen na natáčení určitého snímku. Stali se tak *komoditou*, tedy prostředkem směny mezi filmovými společnostmi, které začaly upřednostňovat model tzv. „*film package*“ zahrnující mimo herecké hvězdy také režiséra a výkonného producenta, to vše v jednom ekonomicky výhodném balení. V této souvislosti hovoří Dyer o značném vlivu ideologie související s konceptem hegemonie. Manifestní vliv populární kultury využívá marxistický model, aby mohl legitimizovat vztah mezi dominantní ideologií, společností a kulturními artefakty. Dyer považuje hollywoodskou produkci za komerční fenomén ztělesňující dominantní ideologii, která prostřednictvím filmu udává tradiční hodnoty americké společnosti. Jedná se o hodnoty kapitalismu, patriarchalismu a heterosexuálistu<sup>272</sup>.

Za klíčový prvek při budování star systému považuje Dyer mediální konstrukci reality, která je distribuována v duchu dominantní ideologie, a je tak prostředkem manipulace trhu s divákem. Herec jakožto reálný člověk je prostřednictvím médií konstruován do podoby herecké hvězdy. Již se nejedná pouze o propagaci v rámci filmu a tištěných médií. Herecká *reprezentace* se rozšiřuje i na úroveň televize a rozhlasu. Kult hvězd je tak posilován prostřednictvím fanouškovských magazínů, propagačních fotografií a plakátů, reportáží a rozhovorů, kde hvězdy částečně odhalují své soukromí<sup>273</sup>. Dochází tak k prohlubování vazby mezi *reálným člověkem* a jeho mediálním obrazem, který diváci začínají vnímat jako skutečný. Vliv ideologického hlediska se promítá i do Dyerova konceptu hvězdných typů<sup>274</sup>. Dyer rozlišuje tři hlavní dominující herecké typy, kterými jsou: „The Good Joe“<sup>275</sup> („Dobrák Joe“), „The Tough Guy“<sup>276</sup>

---

<sup>272</sup> DYER, Richard. *Stars*. 2. Vyd. London: British Film Institute, 1998, 256 s. ISBN 0851706436. S. 20-32.

<sup>273</sup> Tamtéž. s.88.

<sup>274</sup> Tamtéž. s. 47-59.

<sup>275</sup> Například James Steward.

<sup>276</sup> Například Humphrey Bogard.

(„Drsňák“) a „The Pin-up“<sup>277</sup> („Spoře oděná kráska“). Později přidává ještě dva alternativní herecké typy: „The Rebel“<sup>278</sup> („Rebel) a „The independent Women“<sup>279</sup> („Nezávislá žena“). Dyer vytváří jakousi katalogizaci hereckých hvězd ztělesňujících dominantní ideologii, která se odráží v populární kultuře. Herecké typy plně podléhají kulturní stereotypizaci. Herec je vnímán jako kulturní artefakt zrcadlící aktuální sociální situaci ve společnosti. Alternativní typy představující menšinové proudy, jež jsou ideologií manipulovány a vytlačovány na okraj společnosti<sup>280</sup>. „The Good Joe“<sup>281</sup> je prototypem dobráka, který na sociálním žebříčku odpovídá střední třídě. Jeho povaha je přátelská. Vyzařuje silné charisma, což mu výrazně usnadňuje seznamování s novými lidmi. Ztělesňuje mužství a sílu. Bojuje proti bezpráví a tyranům. Je zosobněným ochráncem žen a utlačovaných v ryze patriarchálním smyslu. Jeho vlastnosti a charakter jsou projevem dominantní ideologie, díky níž je opětovně nastolován společenský a sociální řád. Jako modelový příklad uvádí Dyer herce Johna Wayna, jenž je prototypem kapitalistických, patriarchálních a heterosexuálních hodnot. „The Tough Guy“ je velmi ambivalentní postavou. Nejedná se totiž o ryze kladný charakter. Má v sobě potlačovanou agresivitu a násilné sklony, které však nakonec vždy slouží výhradně pro dobrou věc. Ztělesňuje mnoho pozitivních hodnot, jež z něj v nejen v očích žen dělají skutečného hrdinu. Zpravidla je velmi přitažlivý a velice často bilancuje na hranici zákona. Jedná se komplikovanou osobnost, která je v rozporu s tradiční mužskou rolí ukrývající se v postavách válečných hrdinů, dobrodruhů a kovbojů. „The Pin-up“ je zosobněním mladé okouzující dívky, která si svou krásou podmaní každého. Neustále rozdává úsměvy a muži na ní mohou doslova oči nechat. Má pohlednou tvář, milé vystupování a často je také velmi naivní. Je ztělesněním mužské touhy, kterou díky svému sexappealu u mužů dokáže zaručeně probudit. Představuje tak ženu odpovídající patriarchálnímu modelu společnosti. Alternativní typy „Rebel“ a „The independent Women“ jsou postavami pohybujícími se na okraji společnosti. „Rebel“ se zde ocitá kvůli své revoltující povaze, díky níž se

---

<sup>277</sup> Například Marilyn Monroe.

<sup>278</sup> Například James Dean.

<sup>279</sup> Například Bette Davis.

<sup>280</sup> Alternativní typy se začaly objevovat zejména v sedmdesátých letech, kdy se začala na intenzitě sílit teoretické diskuse okolo menšinových společenských skupin. Předmětem diskusí je postavení ženy v patriarchální společnosti, sexuální orientace (heterosexualita vs homosexualita atd.), etnicita apod.

<sup>281</sup> Tento převažující typ je v americké kinematografii označován za joe-ism, neboť je nedílnou součástí všech mainstreamových filmů.

často dostává do konfliktu s představiteli dominantní ideologie. Není schopen vypořádat se společenskými nerovnostmi pramenícími z jeho etnického původu, z generačních rozdílů či politických názorů. Jedná se o jakéhosi antihrdinu, jehož charakter je rovněž ambivalentní. Typ „The independent Women“ je protikladem naivní „The Pin-up“, jejíž pošetilosti se vysmívá. Odmítá tradiční hodnoty udávané patriarchálním systémem a otevřeně revoltuje proti jeho uplatňování. Není prototypem prvoplánové krásy, nespolehá na mužskou pomoc ale pouze na svou vlastní racionalitu. Jedná se o tajemnou a inteligentní ženu, která je schopná se materiálně velmi dobře zabezpečit. Dyerův model typologizace se v průběhu let setkal s četnou kritikou. Je mu vytýkána zejména přílišná omezenost jednotlivých typů, které reprezentují star systém velmi šablonovitě a neúplně. Dyerův koncept však pomáhá rozpoutat rozsáhlou diskusi v teorii filmu, na základě níž se začal být film reflektován i z alternativních hledisek, jako například optikou feministické, kritické, genderové a queer teorie, čímž došlo k rozšíření jeho výzkumného pole.

### 5.5. Formování metodologického aparátu star studies

Richard Dyer dosáhl publikováním knihy *Stars*<sup>282</sup> nejen prohloubení diskuse o společenských a kulturních aspektech hollywoodského star systému, ale nepřímo také vyvolal v oblasti filmové kritiky otázky směřující k analýze herecké performance. V rámci filmové teorie a kritiky totiž doposud nebyl ustanoven metodologický aparát, prostřednictvím něhož by bylo možné komplexně analyzovat herecův výkon. Teoretický rámec, odbornou terminologii a prostředky pro analýzu filmového herectví přináší až James Naremore v roce 1988. Jeho kniha *Acting in the Cinema*<sup>283</sup> patří k nejvlivnějším<sup>284</sup> publikacím v této oblasti, neboť poskytuje konkrétní koncept a termíny, které jsou dodnes využívány v rámci analýz filmového herectví. Jak sám Naremore tvrdí, je jeho koncept do jisté míry velmi eklektický a metatextuální, jelikož vychází převážně z hollywoodského stylu herectví, který se v kinematografii rozvíjel posledních čtyřicet let.

---

<sup>282</sup> DYER, Richard. *Stars*. 2. Vyd. London: British Film Institute, 1998, 256 s. ISBN 0851706436.

<sup>283</sup> NAREMORE, James. *Acting in the Cinema*. 1. Vyd. Berkeley, Los Angeles: University of California Press, 1988, 316 s. ISBN 0-520-06228-0.

<sup>284</sup> Americký teoretik Phillip Drake ve své eseji *Jim Carey: The Cultural Politics of Dumbing Down* považuje Naremoreův koncept za styčný bod pro analýzu filmového herectví, jenž má podnítit širší teoretickou diskusi na toto téma i v odborných kruzích, které jej zmiňují pouze okrajově.

Naremoreovu knihu *Acting in the Cinema*<sup>285</sup> lze tematicky rozdělit do dvou samostatných oddílů, které jsou významově propojeny. V první části Naremore systematizuje koncept analýzy, vymezuje její vnitřní členění, současně předkládá i ucelený pojmový aparát, jenž je jejím hlavním nástrojem. V druhé části pak konkrétně demonstruje svůj koncept v rámci analýzy „*star performance*“ a reflexe filmu jakožto *performativního textu*. Užívá modelových příkladů představujících určité typy herectví, které zastupují širší okruh hereckých poloh, než tomu bylo například u Richarda Dyera. Naremore analyzuje „*star performance*“ Lillian Gish, Charlese Chaplina, Marlene Dietrich, Jamese Cagneyho, Katherine Hepburn, Marlona Branda či Cary Granta vždy v kontextu určitého snímku.

V teoretické části Naremore teoretizuje podstatu performance a její jednotlivé druhy. Podobně jako jeho předchůdci odlišuje filmovou performanci od herectví. Herectví chápe totiž jako způsob performance ve smyslu předvádění se a ukazování. Základ svých tezí přejímá od amerického sociologa Ervinga Goffmana, který se ve své knize *Všichni hraje divadlo*<sup>286</sup> podrobně zabýval povahou mezilidských interakcí nesoucích právě prvky herectví. Naremore nahlíží tuto problematiku z druhé strany, neboť podle něj obsahuje filmová i divadelní performance vždy jistou míru ostentativnosti, která je odlišuje od běžného každodenního chování. Z toho důvodu rozlišuje dva druhy performancí: „*performance for drama*“ a „*performance in real life*“<sup>287</sup>. Odděluje od sebe performance utvářené na divadelní scéně či filmovém plátně a performance vycházející z naší každodenní rutiny. První kategorii odpovídá filmové a divadelní herectví, druhé pak naše chování a jednání v běžných denních interakcích. Na základě těchto předpokladů se Naremore zabývá nejprve inspiračními zdroji hollywoodského hereckého stylu a následně pak přináší vhled do přirozené povahy hvězdného herectví. To prošlo různorodým vývojem, do něhož se promítly vlivy evropského moderního divadla devatenáctého a dvacátého století, zejména pak systém Stanislavského herecké práce, které se smísily s vlivy naturalismu a dalšími expresivními styly inklinujícími ke gestické povaze performance, jako je známa

---

<sup>285</sup> NAREMORE, James. *Acting in the Cinema*. 1. Vyd. Berkeley, Los Angeles: University of California Press, 1988, 316 s. ISBN 0-520-06228-0.

<sup>286</sup> GOFFMAN, Erving. *Všichni hraje divadlo. Sebereprezentace v každodenním životě*. 1. Vyd. Praha: Nakladatelství Studia Ypsilon, 1999, 247 s. ISBN 8090248241.

<sup>287</sup> NAREMORE, James. *Acting in the Cinema*. 1. Vyd. Berkeley, Los Angeles: University of California Press, 1988, 316 s. ISBN 0-520-06228-0.



u Françoise Delsarta<sup>288</sup>, Steela MacKaye a Davida Belasca. Naremoreův zájem o přirozenou povahu herectví jej přivádí k úvahám o vztahu mezi hvězdou, hercem a ztvárněným charakterem. Konceptualizuje jejich význam v rámci star systému a současně reflektuje i reciproční proces ve vztahu k divákům, kteří do jisté míry vnímají všechny tyto složky. Na základě svých úvah rozlišuje tři základní aspekty charakterizace. Patří sem role reprezentující fikční *charakter*, *herec*, jenž je performerem charakteru, a *hvězdná image* představující intertextuální fenomén, který je budován na základě hercových předešlých rolí.

Naremore také klasifikuje celkem pět oblastí zájmu, jimž by měla být věnována pozornost při analýze filmové performance. *Rámování*<sup>289</sup> určuje pomyslnou hranici mezi herci a divákem a ohraničuje filmový či divadelní prostor, jenž je dějištěm příběhu. Vyvolává jejich vzájemnou interakci, čímž vymezuje oblast hereckého působení. *Soubor rétorických technik*<sup>290</sup> odkazuje k verbálnímu projevu nesoucímu prvky ostentativnosti i každodenního života, pomocí nichž promlouvá herec k divákovi. Zahrnuje paralingvistické jevy a zaměřuje se zejména na dílčí aspekty hlasových technik, které se od sebe v závislosti na typu postavy liší. *Výrazové a expresivní techniky*<sup>291</sup> jsou součástí neverbální komunikace, která je dominantní kategorií při analýze hereckého projevu. Věnuje se hereckému projevu z hlediska posturiky, gestiky, mimiky, které s sebou nesou také kulturní, společenské a sociální kódy příznačné pro určité pohlaví, věk, třídu či etnikum. *Logika koherence*<sup>292</sup> upozorňuje na vnitřní soudržnost a kontinuitu postav a hereckého projevu, jež by měly koexistovat v určité symbióze bez vnějších zásahů narušujících jejich přirozenou plynulost. Posledním velmi důležitým prvkem analýzy je *mizanscéna*<sup>293</sup> pokrývající širokou škálu prvků, jako je kostým, líčení a neživé předměty umístěné ve filmovém prostoru, s nimiž přichází herec do styku.

---

<sup>288</sup> Françoise Delsarte vytvořil složitý systém gest, pomocí nichž herci vyjadřovali city, nálady, emoce a postoje svých postav. Expresivní podoba gest umocňovala emocionální vyznění hereckého projevu, James Naremore považoval za následníky Delsartových expresivních technik gestického herectví zejména hollywoodského herce Caryho Granta a Jamese Stewarta.

<sup>289</sup> NAREMORE, James. *Acting in the Cinema*. 1. Vyd. Berkeley, Los Angeles: University of California Press, 1988, 316 s. ISBN 0-520-06228-0. S.9-20.

<sup>290</sup> Tamtéž. s.34-67.

<sup>291</sup> Tamtéž.

<sup>292</sup> Tamtéž. s. 68-82.

<sup>293</sup> Tamtéž. s.83-93.

Se zajímavými podněty přichází Naremore v rámci analýzy performance Caryho Granta ve snímku *Na sever severozápadní linkou* (1959). Na jeho příkladu demonstruje sklony *hvězdné image* ovládat *herce* i *rolí*. V analýze se zaměřuje na jeho herecké dovednosti s důrazem na rétorické a výrazové techniky. Podrobně sleduje Grantovu mistrovskou interakci mezi performativními schopnostmi a jeho *hvězdnou image*, díky nimž dochází k dokonalému zhmotnění filmové postavy Rogera Thornhilla. Konceptu analýzy filmové performace, který nastínil James Naremore, je zejména v posledních letech věnována zvýšená pozornost. Na jeho popud začíná být analýza rozvíjena nejen v rámci mediálního diskurzu, ale zejména na akademické úrovni, kde vzniká množství odborných textů a antologií, jež řeší problematiku reflexe herecké performance. Například teoretik Paul McDonald ve své eseji *Why study film acting?* z roku 2004 deklaruje význam analýzy zejména neverbální složky hereckého výrazu, jež je podle něj hlavní hybnou silou filmu. Dokonce zde aplikuje Thompsonův komunikační test, díky němuž provádí analýzu tváří herců, a dochází tak k závěru, že hlavním prostředkem performance je gestika, mimika a mikrovýrazy, jež jsou specifické pro každou hereckou hvězdu. Studium výrazu a gestiky se rovněž zabývá Andrew Klevan ve své stati *Film performance* z roku 2005, kde analyzuje herce, jako je Charles Chaplin, Laurel a Hardy, Cary Grant, Irene Dunne, Joan Bennett a Barbara Stanwyck. Postupně tak směřuje k budování nového proudu filmové kritiky zvaného „*mise en scène criticism*“, neboť se zabývá doslova textuální analýzou pohybu ve filmu. Moderní teorie filmu tak objevují stále nová východiska, díky nimž je možné analyzovat filmové herectví i z jiných úhlů pohledu.

## **5.6. Dílčí komparativní závěr**

Na základě výše uvedených konceptů, představuje problematika *typologizace* ústřední téma, které propojuje hollywoodské filmové herectví (typecasting) spjaté na jedné straně s divadelní tradicí a na druhé se sovětskou teorií (typáž). Vztah k divadelní tradici typologizace herců je vytvořen na základě genetického vztahu mezi filmem a divadelními společnostmi, které v devatenáctém století kočovaly napříč Spojenými státy. V tomto případě je podobně jako u sovětské teorie jasně prokazatelný kontakt mezi divadlem a filmem. Film totiž po divadelním vzoru začal také obsazovat určité typy herců do určitých typů rolí. Byl tak opět kladen důraz především na hercovu vizuální podobu, na základě níž byl

zařazen do určité herecké kategorie, kterou pak v rámci své kariéry herecky naplňoval. Ve srovnání se sovětskou teorií, kde jsme se již setkali s kategorií typáže, můžeme hovořit o typologickém vlivu mezi oběma tendencemi. Jeho původ můžeme vysledovat ve shodných podmínkách produkce, avšak odlišných podmínkách recepce. Z předchozích úvah totiž vyplývá, že sovětská i hollywoodská typologizující tendence byla silně ovlivněna divadelní tradicí. Samotné tendence se však utváří v odlišných kulturních prostředích, jejichž povaha se přímo promítla do jejich konceptuální podoby. V sovětské teorii filmu tak silně dominuje ideologická složka propojená se státní mocí, kde herecký typ představuje na obecné rovině zástupce společenské třídy. Tento typ je volen na základě fyzických předpokladů tak, aby zastupoval určitou širší masu, z níž nijak nevyniká. Většinou se tak jedná o neherce ztělesňující svou žitou přítomnost. Naopak u hollywoodského star systému vychází volba hereckého typu ze společenských a částečně i ekonomických předpokladů. Typy se totiž většinou stávají školení herci, jež jsou rovněž na základě své vizuální podoby kategorizováni. V kontrastu k sovětské teorii však neztělesňují ani širokou masu, ani sociální třídu. Naopak jsou typem výjimečného jednotlivce, například krásné okouzlující dívky, která ztělesňuje společenskou elitu. Jedinečnost hereckého typu působí mimo filmové plátno jako součást hercovy image, zatímco jeho sovětský protipól upadá zpět do anonymního davu.

V hollywoodské tendenci můžeme rovněž zaznamenat vliv divadelní tradice K. S. Stanislavského, která na ni působí prostřednictvím přímého genetického vlivu v padesátých letech v rámci Actor's Studia. Zde lze doložit přímý kontakt mezi Stanislavského žáky (Richard Boleslavskij, Marie Uspenská) a jeho představiteli, kteří se od nich začali učit Stanislavského metodě. V rámci fungování Actor's Studia se však Stanislavského koncept začal dále rozvíjet prostřednictvím tzv. *Metody* Lee Strasberga, v jehož pojetí došlo k syntéze Stanislavského metody, kterou obohatil o svá vlastní teoretická východiska získaná z divadelní praxe. V Actor's Studiu však dochází nejen k rozvoji Stanislavského metody, ale na základě kulturních předpokladů dochází k jejímu propojení s hereckou typologizací, která by v původním konceptu nebyla možná. Můžeme tak pozorovat proces adaptace původně sovětského konceptu herecké techniky, jenž byl v americkém prostřední podmíněn kulturním předpokladům vycházejícím z tradice zábavního průmyslu a typecastingu, který zde byl přítomen de facto od samotného vzniku

filmu. Na jedné straně tak Lee Strasberg pracuje s herci na základě psychologických cvičení K. S. Stanislavského. Na straně druhé však práci na budování emocionální složce hereckého projevu zakládá na odlišném přístupu k různým hercům podle jejich hereckého typu, díky čemuž tak herci pomáhá rozvíjet pouze tu složku emocí, která typově odpovídá charakteru jeho postav. Hollywoodská tendence tak velkou měrou čerpá ze sovětské estetiky. Například i James Naremore v rámci analýzy hereckého projevu vychází z teoretických předpokladů Vsevoloda Pudovkina. I přes to, že se sovětsí teoretici ve svých textech ostře vymezovali vůči hollywoodskému star systému, tak došlo k prokazatelnému kontaktu mezi oběma tendencemi, který se projevil až později právě na způsobu práce s hercem. Hollywoodská estetika tak dokázala vytvořit homogenní přístup vycházející z genetických i typologických vztahů, který na základě vlastních kulturních a ideologických východisek vytvořil zcela novou podobu filmového herectví, jejíž vliv je silný dodnes. Na rozdíl od sovětského přístupu, jenž byl motivován zejména ideologickou otázkou politické moci, se ideologická stránka hollywoodské tendence projevila na úrovni společenských vlivů, zejména konzumních a zábavních, jež jsou ve filmovém průmyslu akcentovány dodnes.

## 6. Filmové herectví a tendence francouzské Nové vlny

### 6.1. Chronologický přehled

- 1948** Alexandre Astruc publikuje v časopise *L'Ecran* esej *Naissance d'une nouvelle avant-garde: la caméra-stylo* (Zrod nové avantgardy: Kamera – pero)
- 1951** André Bazin a Jacques Donil-Valcroze zakládají časopis *Cahiers du Cinéma*
- 1954** François Truffaut ve své stati *Une certaine tendance du cinéma français* (Jistá tendence francouzské kinematografie) rozvíjí myšlenky „politiky autorství“
- 1983** Francouzský filmový historic Raymond Chirat vydává knihu *Les Exentriques du cinéma Français: 1929 – 1958* (Excentričtí herci francouzského filmu: 1929 – 1958)

### 6.2. Historický kontext zrodu francouzské Nové vlny a její estetiky

Období zrození francouzské Nové vlny lze bez nadsázky považovat za jedno z nejinspirativnějších vůbec. V poválečné Francii panovaly zejména v padesátých a šedesátých letech silné tvůrčí nálady, které vyústily vznikem filmového hnutí sdružujícího se kolem významných režisérských osobností, jako byli François Truffaut, Jean-Luc Godard, Jacques Rivette, Eric Rohmer, Claude Chabrol, Alan Resnais a Agnès Varda. Nová vlna však není jen estetickým hnutím, neboť má mnohem širší kulturní rozsah. Její síla tkví ve vzájemném propojení filmové produkce a kritiky, jež fungovaly ve vzájemné symbióze. Začal se rozvíjet nový způsob filmové adorace tzv. *cinéfilie*<sup>294</sup>, která byla přirozeným vyústěním intelektuálního smýšlení o filmu. *Cinefilem* tak byl člověk s hlubokým zájmem o film, který namísto zábavní funkce obdivoval jeho vysokou estetickou a duchovní hodnotu na úrovni filmového stylu, teorie a historie. Láska k filmu byla ve Francii všudypřítomná. Byla obnovena tradice filmových klubů, kde byly kromě filmových představení organizovány veřejné diskuse, přednášky a kurzy filmové kritiky, které

---

<sup>294</sup> DARKE, Chris. *The French New Wave* [online]. Rotledge [citováno 25. 2. 2015]. Dostupné z WWW: <http://cw.routledge.com/textbooks/9780415582599/data/The%20French%20New%20Wave%20-%20Chris%20Darke%20%284th%20ed%29.pdf>

přispěly k všeobecnému zájmu o film. Známy byl zejména filmový klub *Objectif 49*<sup>295</sup>, na jehož založení a úspěšném fungování se podíleli Jean Cocteau, Robert Bresson, Roger Leenhardt, René Clément, Alexandre Astruc, Pierre Kast a Raymond Queneau. Podle francouzského teoretika Doniol-Valcroze<sup>296</sup> utvářel filmový klub prvotní kontakt mezi filmaři a kritiky, z nichž někteří se postupně dále režijně profilovali. Díky dobrému kulturnímu zázemí mohli kritici, filmoví tvůrci i amatérští filmaři navazovat nové kontakty a společně rozvíjet svůj potenciál, jenž obživil pod pojmem Nová vlna.

Vývoj filmové kultury byl nedílně spjat se vznikem filmové kritiky, která se soustředila kolem časopisů *Cahiers du Cinéma* a *Positif* již od raných padesátých let. V časopisech byly uveřejňovány reflexe a kritiky domácích snímků, evropské a zejména pak hollywoodské produkce, jíž věnovali značnou pozornost. Pro rozvoj filmové teorie byl důležitý zejména časopis *Cahiers du Cinéma*, který založil André Bazin a Jacques Doniol-Valcroze v roce 1951. V jeho redakci působili Godard, Truffaut, Rohmer či Chabrol, kteří na stránkách časopisu začali postupně kultivovat ideu autorství s touhou přenést ji i na filmové plátno. S ideou autorství známou pod termínem „politika autorů“ se poprvé setkáváme v článku Françoise Truffauta *Jistá tendence francouzské kinematografie*<sup>297</sup> z roku 1954. Zde také prvně zaznívá termín „auteur“, který již není pouhým označením fyzické entity tvůrce. Naopak představuje hluboce zakořeněné autorské intence promítající se do filmové estetiky. „Auteur“ je tak jedinečnou autoritou propůjčující filmu jeho specifickou formu. Autorská jedinečnost a genialita podle kritiků *Cahiers du cinéma* spočívá zejména ve vlastním uměleckém přínosu, který režisér do díla vkládá. Již tak není brán zřetel na to, zda dílo pochází z mainstreamového či avantgardního proudu, což se promítlo zejména do oblasti filmové teorie. Vznik Nové vlny tak byl přirozeným vyústěním poválečných estetických nálad a tendencí, které se na stránkách *Cahiers du cinéma* začaly projevovat zvýšeným zájmem o filmový styl, díky čemuž tak prostřednictvím prvních snímků Nové vlny začala filmová teorie pronikat i do filmu. Ve francouzské kinematografii tak ve srovnání s předešlými filmovými tradicemi došlo k pozoruhodné syntéze filmové kritiky a produkce. V historii

---

<sup>295</sup> Tamtéž. s.2. Filmový klub vznikl mezi léty 1948 a 1949.

<sup>296</sup> Tamtéž. s.3.

<sup>297</sup> TRUFFAUT, François. *Jistá tendence francouzského filmu*. In: Román o Françoisi Truffautovi. 1. Vyd. Praha: ČSFÚ 1989, 197 s., s. 166–183.

kinematografie se totiž doposud nesetkáváme s tak těsným spojením těchto zpravidla opozičních stran. Dalo by se namítat, že i například v sovětském filmu můžeme nalézt u představitelů montážní školy jistou provázanost mezi jejich teoretickými statěmi a vlastní filmovou tvorbou. Jejich teoretické uvažování totiž do jisté míry vychází z jejich vlastního režijního stylu, jenž je zde však pouze odborně formulován. U francouzské Nové vlny však dochází k naprosto opačnému mechanismu. Filmová estetika se zde totiž vyvíjí do jisté míry na kolektivní úrovni. Je budována na základě jednotlivých teoretických reflexí různých výše zmíněných autorů, kteří se teprve až po přirozeném vykrystalizování prvků společné filmové estetiky, rekrutovali na filmové tvůrce a začali samostatně točit v duchu vlastní předem formulované „doktríny“<sup>298</sup>. „Právě tak jako formalisté považovali montáž za srdce filmařské aktivity. Bazin zase tvrdí, že jádrem realistického filmu je *mizanscéna*.“<sup>299</sup>

Prvotním impulzem pro budování nové filmové estetiky byla nespokojenost kritiků se stavem poválečné francouzské kinematografie, kterou nazývali „Tradice kvality“. Toto označení však představovalo negativní konotace nesoucí až pohrdavý<sup>300</sup> postoj ke snímkům vzniklým po roce 1945, které byly vystavěny výhradně na vzájemné spolupráci mezi zavedenými scénáristy a režiséry. Ona zpochybňovaná „kvalita“ byla kritiky spatřována především v častém adaptování klasických literárních děl. Právě tento aspekt se stal původním zdrojem počátečního odporu kritiků vůči „Tradici kvality“<sup>301</sup>. V zásadě totiž neodpovídá Bazinovu<sup>302</sup>

---

<sup>298</sup> Oproti tomu sovětská filmová teorie nebyla s filmovou praxí tolik semknutá. Například u zmíněné montážní školy se sice setkáváme s koexistencí teoretických reflexí a filmové tvorby, která ji do jisté míry odráží, avšak s tím rozdílem, že se jedná o koexistenci na individuální úrovni, a jedná se o reflexi vybudovanou již na základě předchozí filmové praxe. V italské předválečné i poválečné kinematografii se naopak setkáváme se vzájemnou odděleností filmové teorie a praxe. Filmová teorie se zde nepromítá do filmové estetiky. Opět je tak uplatňován mechanismus estetické revize snímků, na základě níž jsou formulovány teoretické předpoklady filmového stylu. V hollywoodské produkci pak nelze hovořit ani o vzájemné koexistenci teorie a filmové tvorby, neboť dochází naopak k propojení populárního diskurzu (hvězdné magazíny, časopisy) a filmu, které namísto teoretických reflexí slouží ke komerčnímu šíření popularity hvězd.

<sup>299</sup> MONACO, James. *Jak číst film. Svět filmů, médií a multimédií: umění, technologie, jazyk, dějiny, teorie*. 1. vyd. Praha: Albatros, 2004. 735 s. ISBN 978-80-00-01410-4. S.414.

<sup>300</sup> DARKE, Chris. *The French New Wave* [online]. Routledge [citováno 25. 2. 2015]. Dostupné z WWW:

<http://cw.routledge.com/textbooks/9780415582599/data/The%20French%20New%20Wave%20-%20Chris%20Darke%20%284th%20ed%29.pdf>

<sup>301</sup> Mimo jiné kritici z *Cahiers du Cinéma* odmítali komerční ráz tehdejší francouzské kinematografie, kterou považovali za vysoce institucionalizovanou a podléhající střednímu mainstreamovému proudu, kde postava režiséra naprosto upadá.

předpokladu fotografického charakteru filmového obrazu, který je základním prvkem filmového realismu, v jehož duchu smýšleli i kritici *Cahiers du Cinéma*. Filmový režisér by totiž měl v souladu s ideou autorství vtisknout dílu svůj osobitý umělecký rukopis, a to i ve smyslu vlastního původního námětu<sup>303</sup>. Podobně jako v italském neorealismu představoval scénář odklon od reality, její pouhou napodobeninou. Představitelé francouzské Nové vlny chtěli svůj příběh „žít“. Z toho důvodu nespolehali na pevně stanovený scénář, ale na vlastní intenci herců, kteří prostřednictvím improvizace rozvíjeli realistickou povahu každého ztvárněného okamžiku. Z toho důvodu byli režiséři „Tradice kvality“ označováni za tzv. „*metteur en scene*“<sup>304</sup>, neboť jejich tvůrčí vklad byl přítomen pouze na úrovni „technického“ zpracování snímku, čímž tak nenaplnovali autorský předpoklad tvůrce, který se měl podílet na tvorbě filmového díla v celé své šíři. Z těchto intencí tak vyplývá zcela zjevný nesouhlas s estetikou poválečné „Tradice kvality“, která filmový obraz pouze stylizovala na základě předem daného scénáře. François Truffaut v článku *Jistá tendence francouzského filmu*<sup>305</sup> kritizuje jejich estetiku založenou na spolupráci scenáristy a režiséra, kde je režisér vnímán jako jakýsi prostředník mezi předlohou a divákem. S trochou nadsázky jej tak lze označit za pouhého ilustrátora původní literární předlohy. Oproti tomu režisér-autor je jedinečným tvůrcem, jehož vize světa a vlastního příběhu jsou zachyceny okem kamery, jež de facto „píše“ život rozprostírající se před jejíma očima. Tento aspekt zdůrazňuje Alexandre Astruc v eseji *Zrod nové avantgardy: Kamera-pero* publikované roku 1948 v *L'Ecran*. Metafora kamera-pero měla být ztělesněním budoucího režijního stylu Nové vlny, jenž měl napomáhat k autorskému sebevyjádření umělce, které mělo být oproštěno od svazujících adaptačních konvencí.

Otázkou však zůstávalo, jakým způsobem může režisér přenést svou osobnost na filmové plátno. Je to právě Bazinův koncept „vnitrozáběrové montáže“<sup>306</sup>, jenž nastolil nejen nové realistická východiska, ale zároveň upřel

---

<sup>302</sup> André Bazin byl zakládajícím členem *Cahiers du Cinéma*. Jeho teoretické názory týkající se filmového realismu velmi ovlivnily vývoj estetiky francouzské nové vlny.

<sup>303</sup> Představitelé francouzské nové vlny upřednostňovali namísto předem daného scénáře, rozvíjení vlastního námětu prostřednictvím improvizace přímo během natáčení.

<sup>304</sup> Autorem označení je André Bazin.

<sup>305</sup> TRUFFAUT, François. *Jistá tendence francouzského filmu*. In: Román o Françoisi Truffautovi. 1. Vyd. Praha: ČSFÚ 1989, 197 s., s. 166–183.

<sup>306</sup> Tento kontext se podrobněji rozebrán v kapitole č. 4 věnované filmovému realismu.



pozornost směrem k mizanscéně, která se stála dominantní kategorií filmového stylu. Kritici *Cahiers du Cinéma* se této problematice začali poprvé věnovat v rámci vlastních kritik, kde se zabývali analýzou uměleckých prvků v komerčním hollywoodském filmu<sup>307</sup>. Filmový kritik pohybující se v okolí časopisu Fereydoun Hoveyda<sup>308</sup> hovoří o vlastnostech filmové mizanscény, která byla převzata z teorie divadla. Mizanscéna pocházející z francouzského termínu „*mise-en-scène*“ zahrnuje v doslovném významu vše, co je kamerou zachyceno v záběru. Autorskou osobitost tak nejen Hoveyda spatřuje v pojetí mizanscény a jejích dílčích prvků, jako je herec či jednotlivé předměty nacházející se ve filmovém prostředí. Význam autorství však netkví v pouhé volbě prostředí, herců a předmětů, nýbrž v režijní technice jejich pojetí, která jim v celkovém kontextu díla připisuje estetickou hodnotu, neboť je schopna vyjádřit autorovu podstatu a autorův vlastní pohled na svět. Hoveyda zdůrazňuje touhu tvůrců-autorů po dokonalém řádu a kompozici mizanscény, která je přirozeným prostředím herců zachycujícím jejich pohyb a výraz v čisté jedinečnosti. Tvůrci se jim proto snaží vtisknout emotivnost a hloubku každého okamžiku, který je výsledkem jejich vlastních uměleckých kvalit<sup>309</sup>.

### 6.3. Nástup Nové vlny a proměna filmového herectví

Idea autorství je všudypřítomná i v konceptu filmového herectví, který se rozvíjel v rámci dominantní kategorie filmové mizanscény. V kontextu francouzské kinematografie se však setkáváme s hereckou tradicí sahající až na přelom devatenáctého a dvacátého století. Teoretické uvažování o filmovém herectví však ve Francii nemá tak bohatou minulost jako například v Sovětském svazu či v Hollywoodu. Přesto je nutné úvodem alespoň nastínit historický kontext, jenž předcházel estetickému zlomu v teoretickém chápání filmového herectví s příchodem Nové vlny.

Filmové herectví představovalo specifickou kategorii, která již o něm éry podléhala silným interkulturním vlivům zejména hollywoodské kinematografie.

---

<sup>307</sup> V tomto období se začal rozvíjet typ kritiky zvaný *mise-en-scene criticism*, který se zabýval analýzou filmu z hlediska mizanscény a jejího autorského pojetí. Velká pozornost tak byla věnována zejména filmům Alfréda Hitchcocka, Fritze Langa a dalších.

<sup>308</sup> HILLIER, Jim (ed.). *Cahiers du cinéma 2: 1960 – 1968*. 1. Vyd. London: British Film Institute-Routledge and Kegan Paul, 1986, 312 s. ISBN 0674090659. S.8-9.

<sup>309</sup> Tamtéž. s.8-9.

Této problematice se věnuje francouzská teoretička Ginette Vincendeau<sup>310</sup>, která v duchu Zimova konceptu zkoumá interkulturní povahu hollywoodského a francouzského star systému. Jejich vzájemné odlišnosti reflektuje na ose západ-západ (Evropa-Spojené státy americké) z hlediska několika dílčích kontextů: z hlediska technického vývoje kinematografie, kde jsou stěžejními deformacemi a zlomy samotný vznik filmu v němé éře a poté nástup zvuku, z hlediska produkčního modelu fungování kinematografie a z hlediska estetického (rozvoj typecastingu a star systému). Než proto přistoupíme ke konceptu filmového herectví francouzské Nové vlny, nastíníme vývoj herectví ještě před tímto estetickým zlomem, jenž zprostředkoval herectví převažujícího hollywoodského vlivu. Fenomén hvězdného charakteru herectví sahá ve francouzském prostředí až do divadelní tradice z konce devatenáctého století. V tomto období se ještě pohybujeme na úrovni typologického<sup>311</sup> srovnávání. Podobně jako ve Spojených státech amerických se setkáváme i ve Francii s přítomností hvězdného systému již v rámci divadelních kočovných společností. Ve frankofonní oblasti se však v té době ještě neužívalo označení hvězdy anglickým slovem „star“, které se postupně rozšířilo až ve třicátých letech dvacátého století. K označení hvězdy na scéně se užívalo termínu *étoile* a *vedette*, jež byly významově velmi úzce propojeny. *Étoile* představovalo označení hvězdy na obecnější úrovni, zatímco *vedette* se vztahovalo spíše ke kabaretním umělcům. Do současnosti se v nezměněné podobě udrželo označení *vedette*, zatímco *étoile* se dnes již užívá se spojitostí s baletem a cirkusem<sup>312</sup>. Od třicátých let až dodnes se tedy pro označení herecké hvězdy užívá pojmu *les stars*<sup>313</sup>.

Podobně jako v Hollywoodu je i ve francouzské kinematografii přítomen koncept star systému, jenž ovlivňoval podobu hereckého stylu. V rámci paralelního

---

<sup>310</sup> VINCENDEAU, Ginette. *Stars and Stardom in French Cinema*. 1. Vyd. London: Bloomsbury Academic, 2000, 288 s. ISBN 0826447317. Teoretický rámec kapitoly vychází z práce Ginette Vincendeau *Stars and Stardom in French Cinema* představující sekundární pramen, který má charakter metatextu, neboť metodologicky vychází z konceptu „star systému“ amerického teoretika Richarda Dyera. V rámci vlastní teoretické reflexe herectví francouzské nové vlny pak již budeme čerpat z primární literatury, jež však nemá ucelenou podobu. Ve srovnání s dalšími přístupy (např. sovětská teorie filmu) se totiž setkáváme se specifickým způsobem budování teorie filmového herectví, která je na základě společného teoretického dialogu vystavěna na kolektivní úrovni, z níž čerpá většina tvůrců daného období.

<sup>311</sup> V Zimově pojetí.

<sup>312</sup> VINCENDEAU, Ginette. *Stars and Stardom in French Cinema*. 1. Vyd. London: Bloomsbury Academic, 2000, 288 s. ISBN 0826447317. S.2-3.

<sup>313</sup> Termínu užívá i teoretik Edgar Morin ve své knize *Les Stars* z roku 1972.

vývoje obou kinematografií se tak objevují některé shodné produkční i umělecké mechanismy, které až ve třicátých letech začaly nabývat genetického charakteru, neboť především díky médiím a filmovým festivalům realizovaným po celém světě začalo docházet ke vzájemnému kontaktu. Jak již bylo částečně nastíněno, vyvíjelo se filmové herectví v němé éře nejprve na úrovni anonymních performancí s hlavní motivací pouhého zachycení pohybu, jenž byl z počátku atrakcí bez vyšší umělecké hodnoty. Současně se však okolo roku 1900 začaly rozvíjet již i první formy herectví vycházející z divadelní estetiky. Jednalo se zejména o slavné osobnosti francouzského divadla, opery a music-hallů. Mezi ně patřila například Sarah Bernhardt, která byla hvězdou němých filmů Clémenta Maurice, dále také hvězdy pařížských music-hallů Mistinguett a Maurice Chevalier či hvězda „*boulevard theatre*“ Max Linder<sup>314</sup>.

Ve Francii podobně jako v Americe byl vývoj filmového průmyslu v rámci mediálního diskurzu formován v letech 1908 až 1912. Hlavní podíl na tom měla především produkční společnost *Pathé*, která nezávisle na americké produkci začala k propagaci svých snímků využívat zejména fotografie hvězd, jež byly publikovány v různých tištěných periodických<sup>315</sup>. Na tomto produkčním modelu fungovala francouzská kinematografie až do období třicátých<sup>316</sup> a čtyřicátých let dvacátého století akorát s tím rozdílem, že již nepodléhala vlivu „*boulevard theatre*“ a *music-hallů*, které vystřídal vliv tradičního divadla. Ve filmu začaly být uplatňovány literární adaptace a původní scénáře divadelních dramatiků zdůrazňující zejména dialog mezi herci. Filmové adaptování původních i literárních předloh rozvíjeli zejména režiséři Sasha Guitry a Marcel Pagnol, kteří do filmu znovu zavedli jisté prvky repertoárového divadla tím, že do svých filmů obsazovali „své“ herce, s nimiž pravidelně spolupracovali. Mezi nejčastěji obsazovanými herci tak byl

---

<sup>314</sup> VINCEDEAU, Ginette. *Stars and Stardom in French Cinema*. 1. Vyd. London: Bloomsbury Academic, 2000, 288 s. ISBN 0826447317. S.5.

<sup>315</sup> Ginette Vincendeau popisuje v knize *Stars and Stardom in French Cinema* konkrétně zrod hvězdy Maxe Lindera, který se stal známým francouzským komikem právě díky mediální propagaci, jejímž důsledkem byla obrovská popularita jeho filmů. Na tomto modelu pak fungovala francouzská kinematografie až do konce čtyřicátých let.

<sup>316</sup> Francouzský filmový historik Raymond Chirat ve své knize *Les exentriques du cinéma Français: 1929 – 1958* reflektuje ještě koncept excentrického herectví ve filmu. Zachycuje dobový kontext vzniku excentrického filmového herectví, které se na filmové plátno dostává z divadelních forem. Herci tzv. *monstres sacrés* na rozdíl od filmových hvězd nezakládají svůj projev na v popularitě vybudované v rámci svých předešlých filmových rolí, nýbrž na charakteru vlastní osoby. Herci známí jako *monstres sacrés* byly výrazné osobnosti (vizuálním i psychickým projevem) nevšedního fyzického vzhledu utvářejících určitý typ charakterových postav, jež se vyznačoval hyperbolickým hereckým stylem vystupování.

například Jean Gabin, Gérard Philipe, Pierre Blanchar, Pierre Brasseur a mnozí další. Postupně se tak utvořila již zmíněná „Tradice kvality“, která byla jistou obdobou hollywoodského star systému, vůči níž se francouzská Nová vlna začala v padesátých letech ostře vymezovat.

Koncept filmového herectví se utvářel na stránkách kritických periodik *Cahiers du Cinéma* a *Positif*, kde pravidelně vycházely články filmových teoretiků a kritiků. Nové myšlenky a teze byly rovněž rozvíjeny na odborných filmových přednáškách a diskusích, jež se v časové návaznosti konaly v rámci filmových klubů. Teorie francouzské Nové vlny představuje v dobovém kontextu výjimečný případ, kdy dochází ke vzniku plodného teoretického prostředí, v němž se střetávají různé osobnosti ze stejného kulturního avšak rozdílného ideového prostředí<sup>317</sup>. Co víc. Její představitelé vstupují nejdříve do filmového diskurzu coby uznávaní kritici a teoretici, kteří poměrně záhy využívají společně formulovaných teoretických předpokladů a estetických východisek v rámci vlastní filmové tvorby. Francouzská kinematografie je tak od počátku padesátých let poznamenána zcela odlišnými deformacemi a zlomy, jež jí v duchu Zimova přístupu přisuzují velký teoretický význam, neboť jsou poté rozvíjeny dále i v jiných kulturních prostředích, kde jsou interkulturně modifikovány. „*Poprvé se tak filmová teorie psala filmem spíše než tiskem.*“<sup>318</sup>

Na úrovni filmové teorie tak došlo k radikální proměně ve vnímání filmového herectví. Byl potlačen hvězdný status herectví a jeho forma byla přizpůsobena přirozeným podmínkám, v nichž začala filmová produkce fungovat. Postavení herce se tak změnilo na úrovni filmové produkce i estetiky, jež začaly působit ve vzájemné rovnováze. Zejména tento aspekt byl jedním z prvotních impulzů, které započaly novou etapu ve vývoji francouzské kinematografie. Mladí tvůrci vyjadřovali silný nesouhlas zejména s finančně náročnými produkcemi, do nichž byly obsazovány filmové hvězdy průměrných hereckých kvalit, které se namísto zprostředkování uměleckého zážitku zajímaly jen o vlastní popularitu. Nová vlna proto nejdříve změnila způsob realizace filmové produkce, která se kompletně modernizovala k obrazu nastupující generace. Konvenční systém financování byl nahrazen nízkonákladovými produkcemi, na nichž se podíleli mladí

---

<sup>317</sup> V rámci francouzské Nové vlny jsou tvůrci rozlišováni na základě ideového smýšlení k tzv. levému či pravému břehu.

<sup>318</sup> MONACO, James. *Jak číst film. Svět filmů, médií a multimédií: umění, technologie, jazyk, dějiny, teorie*. 1. Vyd. Praha: Albatros, 2004. 735 s. ISBN 978-80-00-01410-4. S.415.

tvůrci. Ekonomická stránka se nepřímo odrazila i v oblasti filmového herectví, neboť kvůli minimálním rozpočtům již nebylo možné najímat drahé filmové hvězdy. Proto využívali buďto neherce nebo méně známé mladé herce, jejichž tvář ještě nebyla v rámci filmového průmyslu komerčně známá. Tyto nové tváře, jako byli Jean Paul Belmondo, Anna Karina, Brigitte Bardot, Jeanne Moreu a další, se nakonec staly ikonickými tvářemi Nové vlny a dodnes patří mezi nejvýznamnější osobnosti francouzského filmu.

Odmítnutí „Tradice kvality“ se projevilo i na technické stránce produkce. Nová estetika byla silně ovlivněna dokumentaristickým stylem „*cinéma vérité*“ Jeana Rouché a italským neorealismem, zejména pak tvorbou Roberta Rosselliniho. Filmaři užívali levné a lehce přenosné kamery, které dokázaly zachytit hercův pohyb v celé jeho kontinuitě. Mezi kamerou a ztvárněným subjektem se vytvořila nová forma intimity, díky čemuž začali tvůrci prostřednictvím kamery sledovat skutečný život v pulzujících ulicích Paříže. Nově nabytá autenticita se projevovala zejména na úrovni ztvárnění filmových herců, kteří byli zachyceni ve své každodennosti a přirozené podobě. Byl podnícen rozvoj politiky autorů odrážející se zejména na technice práce s hercem. Ten začal být vnímán jako jeden z prvků mizanscény, s nímž režisér pracoval tak, aby vyjadřoval jeho osobitý autorský přístup. Režiséři budovali mizanscenu citlivě a v souladu s vlastními uměleckými intencemi, které v kontextu jejich tvorby utvářely jakýsi autorský „otisk“ skutečnosti. Právě pomyslný „otisk“ reality do autorského záměru nám v Bazinovském duchu odhaluje podstatu filmového umění, kde má režisér hlavní tvůrčí vklad. Jacques Rivette v rozhovoru s André Bazinem, který je uveřejněn v *Cahiers du Cinéma*<sup>319</sup>, zastává názor, že by se francouzští tvůrci měli snažit oslovit nejprve francouzské publikum tím, že zachytí jeho každodenní život. Měli by se oprostít od svých snah podrobit si celý svět a přestat tak produkovat pouze filmy s hvězdami celosvětového formátu. Režiséři by se neměli zaprodát velkým produkcím, jako to udělali Becker, Clément a Clouzot. Naopak měli by jít ve šlépějích Roberta Bressona, který nepodleh tlaku hvězdného filmového průmyslu a věnoval se ryze autorskému filmu. Bazin v rámci vlastní reflexe poválečného filmu „Tradice kvality“ poukazuje na filmové herectví Jeana Gabina, jenž byl jako

---

<sup>319</sup> HILLIER, Jim (ed.). *Cahiers du cinéma 2: 1960 – 1968*. 1. Vyd. London: British Film Institute-Routledge and Kegan Paul, 1986, 312 s. ISBN 0674090659. S.36-37.

filmová hvězda bezesporu vnímán. Na jeho hereckém projevu a osobě je podle Bazina vystavěna celá poválečná kinematografie. Podle Rivetta byl Gabin víc než jen herec, neboť vnesl do filmové mizanscény charakter, čímž se přímo podílel na budování francouzského stylu založeného na mizanscéně. To jak se dívá na dívku, jeho chůze i to jak hovoří, jej podle Rivetta zařadilo po bok hollywoodských herců, jako byl Cary Grant, Gary Cooper či James Stewart. V období zrodu Nové vlny měl Jean Gabin již něco přes padesát let, a neodpovídal představám tvůrců o filmovém herci, který měl mít mladistvý vzhled a přirozené vystupování odrážející se i na stylu jeho oblékání. Z toho můžeme vyčíst, že důraz byl kladen především na vizuální aspekt hereckého projevu, a to ze zcela logických důvodů. V rámci finančních úspor byl totiž filmový zvuk (především veškeré herecké dialogy) dotáčen až post-synchronně. Proto herci zakládali svůj projev na vlastní vizuální prezentaci oprostěné o hlasovou stránku, jejíž význam byl silně oslaben.

Počátky formování hereckého stylu francouzské Nové vlny můžeme shrnout na základě výše uvedených rysů její estetiky takto. Filmové herectví je tvůrci vnímáno jako ryze vizuální akt zprostředkovaný kamerou, která díky schopnosti snadného přemístění sleduje filmové postavy na každém kroku v duchu dokumentaristické tradice „*cinéma vérité*“. Technická absence zvuku, jenž není součástí obrazové složky, má za následek upozadění filmového scénáře, neboť zvuk je nahráván ve studiu až ex-post. Herecký výkon tak není svázán s dialogem daným přesně podle scénáře. Dochází tak k rozvoji techniky improvizace, jež se tak stává hlavním nástrojem režisérový práce s hercem. Herec tak může rozvíjet vlastní práci s prostředím a hereckou akcí, které nejsou narušovány umělými zásahy vycházejícími ze scénáře udávajícího přesnou podobu každé scény. Herecký projev je tak přirozený a více odpovídá skutečné realitě, v níž se herec nachází. Není totiž již svázán umělým prostředím filmových studií, ale naopak vchází do skutečných ulic francouzských měst. Filmové herectví je tak motivováno podobně jako u Bazina a Kracauera požadavkem skutečného prožitku reálného světa, který pramení z vlastní zkušenosti. Oživen je rovněž i Kracauerův předpoklad herce jakožto surového materiálu, jenž nemusí mít na filmovém plátně nutnou převahu nad ostatními elementy. Jelikož již Kracauer postavil herectví na úroveň ostatních vzájemně se ovlivňujících prvků mizanscény, jejichž podoba je vyústěním režisérových autorských záměrů vtiskujících jim jeho osobní pečeť. Herecká existence je tak ztvárněna přirozeně bez nutné umělecké převahy.

Teoretické předpoklady Nové vlny vztahující se k filmovému herectví, však nebyly v konečném důsledku zcela naplněny. Filmoví tvůrci totiž z nové generace neznámých „tváří“ nezáměrně vytvořili nové filmové hvězdy, které začaly být známé po celém světě. Ginette Vincendeau<sup>320</sup> demonstruje tento vývoj na příkladu herečky Brigitte Bardot. Ta se po natočení snímku ... *a Bůh stvořil ženu* (1956) Rogera Vadima stala sexuální symbolem filmů Nové vlny. Podobně jako Jeanne Moreau či Anna Karina reprezentovala ženství ve své archetypální podobě. Ve srovnání s hollywoodskou produkcí byla Brigitte Bardot přirozenějším symbolem sexuality, jež byla v rámci jejího hereckého projevu explicitně vyjádřena, čímž docházelo k prohloubení filmového realismu. Její projev však nebyl uměle uhlazený. Vyznačoval se naopak jistou přirozenou neomaleností, která se projevovala v ledabylé řeči a uvolněném pohybu na scéně. Jean Paul Belmondo, který byl jednou z hlavních tváří Nové vlny, se stal legitimní filmovou hvězdou, jejíž sláva trvá dodnes. Belmondo nebyl prototypem mužnosti ani síly, neboť jeho postavy byly většinou jen menší zlodějíčkové a podvodníci. Ginette Vincendeau využívá pro klasifikaci francouzského herectví Nové vlny tradiční koncept Richarda Dyera, na základě něhož označuje nejrozšířenější herecké typy<sup>321</sup>. Rozlišuje „male double“ (režisérovo alter ego), „female muse“ (múzy). Jako příklad „male double“ uvádí například herce Antoine Doinela v Truffautově snímku *Nikdo mě nemá rád* (1959) či Jeana Paula Belmonda v Godardově snímku *U konce s dechem* (1960), jako příklad „female muse“ pak již zmíněnou Brigitte Bardot. K herecké typologizaci se připojuje i teoretik Chris Darke, který navíc rozšiřuje herecké typy o „gamine types“ (chlapecké typy hereček) a „modern women“ (moderní žena), kam můžeme zařadit herečky Annu Karinu či Chantal Goya. Michel Marie<sup>322</sup> pomyslnou diskusi uzavírá, když vymezuje „New Wave type“ (herec Nové vlny) ztělesňující všechny předpoklady francouzské nové estetiky, kam patří rovněž i absence herectví, která je vyjádřena prostřednictvím techniky improvizace. Podle něj do této kategorie patří například herec Jean-Claude Brialy, Jean-Pierre Léaud či Jean Paul Belmondo.

---

<sup>320</sup> VINCENDEAU, Ginette. *Stars and Stardom in French Cinema*. 1. Vyd. London: Bloomsbury Academic, 2000, 288 s. ISBN 0826447317. S.92-3.

<sup>321</sup> Tamtéž. s. 115.

<sup>322</sup> MARIE, Michel. *The French New Wave: An Artistic School*. 1. Vyd. Oxford: Blackwell Publishing, 2003, 184 s. ISBN 0631226583. S. 113,

Estetika Nové vlny zahrnující i techniku filmového herectví měla přes své prvotní ambice uspět u francouzského publika vliv i na světovou kinematografii. Její genetický<sup>323</sup> vliv je čitelný i u dalších „Nových vln“, jež se začaly rozvíjet v rámci národních kinematografií. Nejvíce se projevil v brazilské kinematografii v podobě „cinema novo“, v dánské pod názvem „Dogma 95<sup>324</sup>“, a ostatně i v české kinematografii. Francouzská Nová vlna tak vytvořila opět nový způsob nazírání filmového herce, jenž na úrovni filmové produkce zúročil Kracauerovo a Bazinovo teoretické dědictví toužící po filmu realistickém a ztvárňujícím každodenní život ve své ryzí „fotografické“ podobě.

#### 6.4. Dílčí komparativní závěr

Francouzská Nová vlna představuje pozoruhodnou tendenci, v níž se v průběhu let začaly mísit různé a do jisté míry také velmi protikladné vlivy. Jak vyplývá z úvodní podkapitoly, byla francouzské kinematografie před nástupem Nové vlny silně ovlivněna studiovou produkcí, které byla spjatá s francouzskou obdobou star systému, vůči níž se tvůrci nového přístupu z počátku velmi ostře vymezovali. Nová estetika tak byla přímou reakcí na Tradici Kvality, v rámci níž fungovaly pouze zavedené herecké hvězdy, které podobně jako v Hollywoodu odpovídaly svému určitému hereckému typu. Prvotní motivace teoretiků tedy inklinovala k opačné estetické poloze, kterou našli v italském neorealismu tíhnoucímu spíše k herecké improvizaci. Mezi francouzskými a italskými teoretiky tak můžeme nalézt přímý genetický vztah. Do francouzské poetiky pronikla neorealisticke tendence nejvýrazněji prostřednictvím teoretických prací André Bazina, jenž stál v čele *Cahiers du Cinéma*. Bazin, který teoreticky reflektoval problematiku neorealistickeho herectví, tak začal v rámci svých úvah adaptovat některé z jeho předpokladů, jež poté dále rozvíjeli i další teoretici z *Cahiers du Cinéma*. Do francouzské estetiky se tak promítá neorealisticke přístupu, jenž dále posouvá a přeinterpretovává původní premisy sovětského realistického herectví, jak jej nastínil Vsevolod Pudovkin. Na úrovni komparace se tak setkáváme již s řetězcem vlivů, které původní koncept modifikují na základně kulturně-historických předpokladů, díky čemuž ve srovnání s Pudovkinovým realistickým

---

<sup>323</sup> V duchu Zimovy metodologie.

<sup>324</sup> Dogma 95 je seskupení dánských filmařů, jako je Lars Von Trier, Thomas Vinterberg či Kristian Levring. Dogma 95 je stejnojmenný název jejich společného manifestu.



hercem pracuje herec francouzské Nové vlny již s jinými kulturními významy. Z původního významu tak zůstává předpoklad realističnosti z hlediska volby doposud neznámého herce, který prostřednictvím improvizčních technik ztvárňuje určitou situaci. Z neorealistického přístupu pak francouzská tendence přejímá produkční postupy a využití post-synchronního zvuku. Její vlastní tvůrčí vklad pak tkví v charakteru ztvárňovaných postav. V komparaci s předešlými tendencemi totiž již herec neztvárňuje postavu zastupující určitou třídní masu ani jedince představujícího sociální úpadek společnosti. Naopak francouzská tendence zobrazuje postavy, které sice jsou svým způsobem jedinečné, ale jedná se již pouze například o drobné zlodějíčky nacházející se na okraji společnosti.

V konečném závěru však nemůžeme hovořit o výhradním vlivu neorealistických tendencí, které by byly jediným východiskem tendencí Nové vlny, i když se to na počátku tak jevílo. Francouzská Nová vlna však ve svém vývoji zaznamenala zcela zásadní deformaci, která poznamenala její pojetí filmového herectví. Původní důraz kladený na využití neznámých herců začal s přibývajícím úspěchem Nové vlny slábnout. Díky divácké popularitě začali být představitelé jejich filmů dobře známí a u diváků velmi oblíbení. Do francouzské kinematografie tak začaly nepřímo vstupovat prvky hollywoodského star systému, který se projevil i v oblasti typologizace herců. Původní teoretické předpoklady tvůrců Nové vlny tak nebyly naplněny, neboť tvůrci zcela nezáměrně utvořili z „neznámých tváří“ nové filmové hvězdy, které byly populární po celém světě. Na tomto příkladu tak můžeme sledovat mísení různých mnohdy až výhradně protikladných přístupů, jež se v novém kulturním kontextu slévají a v konečné fázi vedle sebe velmi dobře koexistují.

## 7. Filmové herectví v rámci sémiotické a psychoanalytické tendence

### 7.1. Chronologický přehled

- 1957** Francouzský teoretik Roland Barthes vydává knihu *Mythologie* (Mytologie), jejíž součástí je esej *Face à Greta Garbo* (Tvář Grety Garbo)
- 1964** Francouzský teoretik Christian Metz publikuje v časopise *Communication* článek *Le cinéma: Langue ou Langage* (Film: Jazyk nebo řeč)
- 1967** III. Mezinárodní přehlídka Nového filmu v Pesaru, kde Umberto Eco přednáší svůj referát, který vyšel v českém překladu v časopise *Film a Doba* pod názvem *O artikulacích filmového kódu*
- 1968** Italský teoretik Umberto Eco vydává knihu *La struttura assente* (Chybící struktura)
- 1969** Americký teoretik Peter Wollen publikuje dílo *Signs and Meaning In: the Cinema* (Znaky a významy ve filmu), jehož část je v českém překladu z roku 1971 dostupná pod názvem *Sémiologie filmu*
- 1972** Italský teoretik Pier Paolo Pasolini vydává knihu *Empirismo eretico* (Kacířský empirismus)
- 1975** Britská teoretička Laura Mulvey uveřejňuje v časopise *Screen* článek *Visual Pleasure and the Narrative Film* (Vizuální slast a narativní film)
- 1979** Americký teoretik Richard Dyer vydává knihu *Stars* (Hvězdy)
- 1979** Americký teoretik Stephen Heath publikuje dílo *Questions of Cinema* (Otázky filmu), jehož součástí je kapitola *Body, Voice* (Tělo, hlas) věnovaná filmovému herectví
- 1986** Britský teoretik Andrew Higson vydává v časopise *Screen* článek *Film Acting and the Independent Cinema* (Filmové herectví a nezávislý film)
- 1990** Teoretik Michael Quinn publikuje v časopise *New Theater Quarterly* článek *Celebrity and the Semiotics of Acting* (Celebrity a sémiotika herectví)

## 7.2. Teoretická východiska

Po filmovém realismu je sémiotika další speciální teorií filmu, která zasáhla i do diskusí o filmovém herectví. Sémiotiku<sup>325</sup> však ve srovnání s realismem potkal zcela jiný osud plný konceptuálních antagonismů. První rozkol probíhá již na úrovni uvažování o filmu. Sémiotiku totiž vedle psychologie a sociologie filmu řadíme již k teoriím *metodickým*<sup>326</sup>, které se rozvíjejí na akademické úrovni, zatímco filmový realismus v rámci italského neorealismu a francouzské Nové vlny probíhá na úrovni filmové kritiky nesoucí se v duchu určité kulturní doktríny. Dalším předpokladem vymezujícím sémiotiku od *ontologických* teorií je rovněž její konceptuální různorodost nesoucí s sebou množství konceptů, které vychází z různých teoretických predispozic. Sémiotika filmu je totiž názorově velmi nesourodá a podle Cassettiho plná rozkolů a mezioborového spolčování pramenících z jejích zásadních problémů, které jsou: „*na jedné straně nespokojenost s příliš obecným diskurzem, s impresionistickými dojmy, s hledáním esence; na straně druhé potřeba upřesnit vlastní zájmy, zavést přísné postupy analýz, používat dobře vymezené kategorie.*“<sup>327</sup> Vyznačuje se tedy velkou různorodostí, která se objevuje již při prvotním kontaktu s teorií filmu v šedesátých a později i v sedmdesátých letech dvacátého století. První náznaky spojení sémiotického uvažování a filmu se objevují na sklonku dvacátých let v raných pracích Ricciota Canuda a Louise Delluca nebo v textech představitelů ruského formalismu. Zásadní přínos pro vývoj filmové sémiotiky měly však až v šedesátých letech statě Umberta Eca, Piera Paola Pasoliniho a Christiana Metzeho, jimž byl v rámci filmového uvažování propůjčen charakter dominujícího paradigmatu.

Počáteční sémiotické diskuse se zabývaly povahou filmu. Problematické totiž bylo již určení prvotní premisy vztahující se k otázce, zda-li skutečně můžeme vnímat film na stejné úrovni jako jazyk. S touto otázkou bylo tedy nutné se vypořádat přednostně, než vůbec začaly úvahy směřovat k filmovému herectví. Za důležité pojítko mezi sémiotikou a filmem proto můžeme považovat stať Christiana

---

<sup>325</sup> Nauka o znacích. Budeme využívat její tradiční označení *sémiotika* pocházející z konceptu Ferdinanda de Saussura. V rámci dalších teoretických konceptů se však v souvislosti s prací Charlese Sanderce Peirce setkáme také s označením *sémiologie*. Pro terminologickou jednotnost však budeme využívat výhradně pojmu *sémiotika*.

<sup>326</sup> CASSETTI, Francesco. *Filmové teorie 1945 – 1990*. 1. vyd. Praha: Akademie múzických umění, 2008, 408 s. ISBN 978-80-7331-143-8. s.157.

<sup>327</sup> Tamtéž. s.157.

Metze *Le cinéma: langue ou langage*<sup>328</sup> uveřejněnou v časopise *Communications* v roce 1964 a knihu Umberta Eca *La struttura assente*<sup>329</sup> z roku 1968 (v češtině je dostupný referát na stejné téma z roku 1967 publikovaný v časopise *Film a doba* pod názvem *O artikulacích filmového kódu*<sup>330</sup>). Metz vychází z předpokladu, kdy: „*Film může být plnohodnotným objektem sémiotického studia pouze v případě, že má konzistenci jazyka, protože se zabývá spíše složitými významovými strukturami, nežli jednotlivými rozptýlenými faktory.*“<sup>331</sup> Abychom však mohli film považovat za jazyk, musel by odpovídat i jeho základním vlastnostem, jimž dominuje zejména aspekt dvojí artikulace a stabilní přítomnost významových jednotek, k nimž rozhodně není možno přiřadit záběr. Cassetti problematiku odкрývá v rámci interpretace Metzova konceptu, když analyzuje základní východisko jeho uvažování o jazyku, které říká, že: „*Jazyk je systém znaků určený k interkomunikaci.*“<sup>332</sup> Podle Cassettiho však film ani jednu část tohoto východiska nesplňuje, neboť není ani systémem, ani znakem a už vůbec není určen k interkomunikaci. Dochází tedy k závěru, že film není jazykem. Na konci své statě však Metz vyslovuje známé a pro sémiotiku polehčující tvrzení: „*Je třeba uskutečnit sémiologii filmu.*“<sup>333</sup> Na konci šedesátých let diskusi proto znovu oživuje italský teoretik Umberto Eco, který přináší pro sémiotiku osvobozující východisko, díky němuž je možné navázat interdisciplinární vztah s teorií filmu. Ecův přístup není vůči nutné podmínce dvojí artikulace<sup>334</sup> tolik striktní jako Metz. Její přítomnost v rámci přirozených jazyků bere jako samozřejmou. Za bezpodmínečnou ji však nepovažuje u jiných sémiotických systému, které ji buďto vůbec nemají nebo jsou naopak charakteristické tzv. *vícenásobnou artikulací*<sup>335</sup>. Film tak podle něj řadíme mezi

---

<sup>328</sup> METZ, Christian. *Essais sur la signification au cinéma*. 1. Vyd. Paris: Klincksieck, 1968, 463 s.

<sup>329</sup> ECO, Umberto. *La struttura assente. La ricerca semiotica e il metodo strutturale*. 1. Vyd. Milan: Bompiani, 1968. 464 s. ISBN 8858722817.

<sup>330</sup> ECO, Umberto. O artikulacích filmového kódu. *Film a doba*, 1968. č.1, s. 26-37.

<sup>331</sup> CASSETTI, Francesco. *Filmové teorie 1945 – 1990*. 1. vyd. Praha: Akademie múzických umění, 2008, 408 s. ISBN 978-80-7331-143-8. s.158.

<sup>332</sup> Tamtéž. s.159.

<sup>333</sup> Tamtéž. s.159.

<sup>334</sup> Umberto Eco ve svém referátu s názvem *O artikulacích filmového kódu* na téma *Řeč a ideologie ve filmu* (který přednesl na III. Mezinárodní přehlídce Nového filmu v Pesaru v roce 1967) uvádí, že: „*Je mylné se domnívat, 1. že každý akt komunikace je založen na nějaké řeči blízké kódům slovesné řeči; 2. že každá řeč musí mít dvě pevné artikulace.*“ Z toho důvodu Eco zastává názor, že je vhodnější říci: *1.že každý akt komunikace je založen na nějakém kódu; 2. že každý kód nemá nutně dvě pevné artikulace (že nejsou dvě, že nejsou pevné).*“ In: ECO, Umberto. O artikulacích filmového kódu. *Film a doba*, 1968, č.1, s. 26-37.

<sup>335</sup> CASSETTI, Francesco. *Filmové teorie 1945 – 1990*. 1. vyd. Praha: Akademie múzických umění, 2008, 408 s. ISBN 978-80-7331-143-8. s.160. Umberto Eco však rozlišuje mnohem více kódů

sémiotické systémy s vícenásobnou artikulací, neboť jak později u Barthesa zjistíme, je film strukturovanou polysémií. „*Na plátně je možné rozeznat ikonická sémata (například vysoký světlovlasý muž), která lze případně rozložit na menší ikonické znaky (nos, oko) složené z vizuálních figur bez významu (úhly, oblouky). Filmové okénko lze tedy členit na jednotky významové (sémy a znaky) a na jednotky, které fungují jako čistě označující (figury). Při přechodu z okénka k záběru se k těmto prvním dvěma artikulacím připojuje další: části gest (světlovlasý muž zachycený v jedné fázi pohybu) skládají celé gesto (celý pohyb světlovlasého muže); jednotlivé kinémy vytvářejí kinemorfy.*“<sup>336</sup> Podle Eca se tedy film vyznačuje trojí artikulací, která je vlastní pouze filmovému kódu. Zaměříme-li svou pozornost z filmového okénka na záběr, zjistíme, že se již jedná o systém kinemorfů složený z jednotlivých kinémů, které jsou výsledkem diachronního pohybu obrazů (ikonů), jejichž vznik podnítil pohyb například jedné z postav. Kiny tedy představují významové jednotky gesta: „*mohou být rozkládány na kinezické figury, to jest na diskrétní části kinů, jež nepředstavují část jejich významu (z množství malých jednotek pohybu, jež samy o sobě nemají smysl, mohou vzniknout jednotky gesta, jež smysl mají).*“<sup>337</sup> Herecký projev ztělesněný pohybem tak můžeme rozložit na pohyb, jenž je složen z jednotlivých gest, které nám kamera zprostředkovává pomocí dílčích kinů, jejichž význam musíme v rámci divácké recepce odhalit.

Italský teoretik Pier Paolo Pasolini do problematiky významů kinezických znaků vnáší hledisko vycházející z jeho přesvědčení o obecné povaze filmového vyjadřování, neboť dle něj *filmové jazyky jako by neměly na čem stavět; u jejich základu nestojí žádný komunikační jazyk.*“<sup>338</sup> Film totiž oproti jazyku představuje velmi rozmanitý prostředek komunikace v tom ohledu, že nemá přesně daný systém znaků, jenž by užíval jako jazyk slovníku. Každý film se proto vyznačuje jiným systémem znaků, jimž svůj specifický význam připisuje režisér při jejich tvorbě. Pasolini se však ptá, na jaké reciproční úrovni pak může fungovat přenos významu znaků mezi tvůrcem a divákem? Filmu totiž chybí jazyk, pomocí něhož by navázal

---

s různými typy artikulace, které si zde pro doplnění teoretického kontextu shrneme. Patří zde: „1. Kódy bez artikulace (semafor), 2. Kódy mající pouze druhou artikulaci (autobusová linka s dvěma čísly), 3. Kódy mající pouze první artikulaci (číslování pokojů v hotelu), 4. Kódy se dvěma artikulacemi (přirozené jazyky), 5. Kódy s pohyblivými artikulacemi (hrací karty)“ In: ECO, Umberto. O artikulacích filmového kódu. *Film a doba*, 1968, č.1, s. 26-37.

<sup>336</sup> Tamtéž.s.161.

<sup>337</sup> ECO, Umberto. O artikulacích filmového kódu. *Film a doba*, 1968. č.1, s. 34.

<sup>338</sup> PASOLINI, Pier Paolo. *Empirismo eretico*. 1. Vyd. Milan: Garzanti, 1972. 320 s., S.170.

komunikaci s divákem, a tak se film uchyluje j tzv. *obecnému vlastnictví, které sestává z předmětů, jež nás obklopují, z gest, která všichni děláme, z postojů které máme vtištěny do tváří.*<sup>339</sup> Podle něj je však absence filmového jazyka mylnou představou. Film totiž pracuje s vizuální podobou skutečnosti, kterou vkládá do významové složky znaku. Pasolini jde ve svých úvahách mnohem dále, neboť nejen, že uznává film jako jazyk, ale navíc jej označuje za jakýsi „protojazyk“, jenž je nadřazen mluvené řeči. Upřednostňuje totiž jazyk akce, který vždy přichází dříve než mluvené slovo. Jak dodává: *„Za prvotní a základní lidský jazyk lze pokládat samotnou akci jakožto vztah k druhým a k fyzické skutečnosti. Jazyky, jimiž se píše a mluví, tuto prvotní řeč doplňují: já první informace o člověku odvozují z řeči jeho tváře, z jeho chování, zvyků a také rituálů, z pohybové techniky, z jeho jednání a až v poslední řadě je získávám prostřednictvím jazyka, kterým mluví či píše. Ostatně právě takto je skutečnost reprodukována ve filmu.*<sup>340</sup> Z této počáteční diskuse o samotné povaze filmu jakožto filmové řeči zprostředkující význam, byly dány impulzy směrem k posunutí sémiotické teorie dále k analýze hereckého projevu, jenž se stal jedním z dominantních nástrojů při komunikaci mezi filmem a divákem. Sémiotická teorie se tak mimo filmový obraz začala zajímat o „těla“ umístěna v závěru, která se tak stala hlavním zprostředkovatelem filmové řeči. Pozornost byla zaměřena především na množství významů, jež byly produkovány, a jež skýtaly různé možnosti interpretace. Ve vztahu k filmovému obrazu se tak do popředí teoretického zájmu začíná dostávat koncept Rolanda Barthesa, který jej charakterizuje prostřednictvím *polysémie*<sup>341</sup>. Polysémie představuje asymetrický vztah mezi označujícím a označovaným či mezi znakem a denotátem, což znamená, že jednomu označujícímu či znaku odpovídá více označovaných či denotátů. Zjednodušeně řečeno se tedy jedná o vícevýznamovost umožňující v našem případě divákovi „číst“ filmový obsah různým způsobem. Podle Jamese Monaca filmový obsah: *„obsahuje tolik informací, kolik v něm jenom chceme vyčíst.*<sup>342</sup> Načež dodává, že: *„jakékoli jednotky, které v rámci tohoto obrazu definujeme, jsou nahodilé.*<sup>343</sup> Před teorií filmového herectví tak vyvstává další otázka, s níž se

---

<sup>339</sup> Tamtéž. s. 172.

<sup>340</sup> Tamtéž.s.203,204.

<sup>341</sup> BARTHES, Roland. Rétorika obrazu. In: CÍRAŘ, Karel (ed.): *Co je to fotografie?*. 1. Vyd. Praha: Herrmann & synové, 2004, 365 s., S.51-62.

<sup>342</sup> MONACO, James. *Jak číst film. Svět filmů, médií a multimédií: umění, technologie, jazyk, dějiny, teorie*. 1. Vyd. Praha: Albatros, 2004. 735 s. ISBN 978-80-00-01410-4. S.156.

<sup>343</sup> Tamtéž. s.156.

musela teorie nutně v rámci vlastního diskurzu vypořádat. Jak později však zjistíme, stala se polysémií nedílným znakem metodologického aparátu sémiotické analýzy filmu, která si již přiznala nejednoznačnost filmového obrazu, jehož strukturu tak začala postupně zkoumat.

Než však přistoupíme k jednotlivým konceptům mapujícím filmové herectví, rozebereme ještě poslední teoretické východisko, jež otevírá bránu sémiotické analýze. Již několikrát jsme se totiž v rámci teoretických reflexí setkali označením herce jakožto *ikony* nebo také *symbolu*. Původ obou přívlastků však nenalezneme v teorii filmu, nýbrž v tradiční sémiotice. *Index*, *ikon* a *symbol* totiž pocházejí z tradiční trichotomie Charlese Sanderse Peirce, který vedle Ferdinanda de Saussura<sup>344</sup> patří k nejvýznamnějším osobnostem sémiotiky. *Iindex*<sup>345</sup> představuje jistý existenciální vztah mezi ním a předmětem, u *ikonů*<sup>346</sup> je vazba dána věcnou podobností vzniklé na základě arbitrární povahy znaku, zatímco u *symbolu*<sup>347</sup> vzniká vztah na základě platné a uznávané konvence, a je rovněž nahodilého charakteru<sup>348</sup>. Americký teoretik Peter Wollen toto pojetí znaku aplikoval v rámci kritické reflexe historického vývoje filmu. Jednotlivé kategorie přiřadil k určitým estetickým tendencím, jež se v dané době nejvíce projevovaly. Do kategorie *indexů* zařadil tvorbu vycházející z filmového realismu, kam můžeme řadit díla režisérů, jako byl Robert Flaherty, Jean Renoir, Erich von Stroheim či Roberto Rossellini, jejichž snímky v sobě snoubily velmi těsnou vazbu ke skutečnosti. „*Do kategorie ikon by patřilo dílo Sternbergovo, které se tím, že skutečnost systematicky vymýšlí a přetváří ji na přízrak života, vzdaluje jak reprodukčnímu realismu, tak konceptuální hře a vydává se směrem, jenž žije jen díky podobnostem.*“<sup>349</sup> Do poslední kategorie můžeme zařadit tendence podléhající dominanci *symbolu*, jehož působení připodobňuje Cassetti ke konceptuální hře, kam patří zejména snímky sovětské montážní školy v čele se Sergejem Ejzenštejnem, který za pomoci montáže utvářel konceptuální významy vycházející ze soudobé sociální a politické situace ovlivněné říjnovou revolucí. Zcela záměrně připisuje dominantní funkci každé

---

<sup>344</sup> Diadické pojetí znaku Ferdinanda de Saussura velmi ovlivnilo teoretickou práci Christiana Metze.

<sup>345</sup> Například existenciální vazba mezi kouřem a ohněm.

<sup>346</sup> Například piktogramy. *Ikony* již nesou jisté symbolické prvky.

<sup>347</sup> Například slovo nebo emblém.

<sup>348</sup> WOLLEN, Peter. Sémiologie filmu. In: BENEŠOVÁ, Marie; SVOBODA, Jan (ed.). *Film jako znakový systém. Čtyři studie věnované sémiologické problematice filmu*. 1. vyd. Praha: Český filmový ústav, 1971. 163 s., S.129-130.

<sup>349</sup> CASSETTI, Francesco. *Filmové teorie 1945 – 1990*. 1. vyd. Praha: Akademie múzických umění, 2008, 408 s. ISBN 978-80-7331-143-8. s.165.

z kategorií v rámci zmíněných filmových tendencí. Film totiž představuje významově natolik bohatý systém znaků, jenž nelze jednoznačně přisoudit pouze jedné z uvedených kategorií. Podle Wollena: „*Estetické bohatství filmu pramení ze skutečnosti, že obsahuje všechny tři dimenze znaku, indexový, ikonický i symbolický. Téměř všichni autoři, kteří psali o filmu, se dopustili velké chyby – zaměřili se na jednu z nich, učinili ji základem své estetiky, podstatnou dimenzí filmového znaku, a ostatní zavrhnuli. Tím film ochudili. Žádnou ze tří dimenzí nelze totiž ignorovat, existují v pospolitosti.*“<sup>350</sup> Následně pak dochází k závěru, že: „*Estetický účinek filmu můžeme pochopit jen tehdy, vezmeme-li v úvahu vzájemné působení všech tří jeho dimenzí.*“<sup>351</sup> Pokud však posuneme Wollenův koncept ještě dále za jeho generalizovaný vliv na filmovou estetiku, můžeme jej uplatnit i v rámci filmového herectví, jež tyto charakteristiky v sobě obsahuje také. Není proto náhodou, že bylo mnoho amerických hereckých hvězd označováno za skutečné ikony své doby či sexsymboly udávající trendy v ženské kráse. Jak již bylo řečeno, jsou to zejména herci, kteří jsou hlavními nositeli významů. V následující části se proto na základě uvedených konceptů zaměříme nejen na způsoby budování hereckého výrazu jakožto strukturované polysémie, ale rovněž na jejich strukturu tvořenou z jednotlivých složek, jež byla převážně cílem sémiotických analýz.

### 7.3. Vliv sémiotické tradice na teorii filmového herectví

Sémiotické uvažování proniklo do filmové teorie na začátku šedesátých let dvacátého století. V rámci dílčích úvah o filmovém herectví je jeho vliv patrný až na sklonku sedmdesátých let, kdy se již teorie filmu byla schopna vypořádat se základními teoretickými problémy, které sužovaly obě disciplíny při snahách navázat mezi sebou interterdisciplinární vazbu. Jistou podobu *pre-sémiotických*<sup>352</sup> forem teorií filmového herectví však můžeme nalézt již v období devatenáctého století, kdy se jako součást teorie divadla vyvíjely v přirozeném kontaktu s opozičními tendencemi naturalismu<sup>353</sup>. Za *pre-sémiotické* můžeme považovat v této práci již zmíněné koncepty Dedise Diderota, Françoise Delsarta a Charlese

---

<sup>350</sup> WOLLEN, Peter. Sémiologie filmu. In: BENEŠOVÁ, Marie; SVOBODA, Jan (ed.). *Film jako znakový systém. Čtyři studie věnované sémiologické problematice filmu*. 1. Vyd. Praha: Český filmový ústav, 1971. 163 s., S.140.

<sup>351</sup> Tamtéž, s.140.

<sup>352</sup> Toto označení užívá ve svém článku Michael Quinn „*Celebrity and the semiotics of acting*“.

<sup>353</sup> Herecký naturalismus se vyznačuje přirozeným projevem herce, jenž se odráží v jeho gestech a výrazech tváře a odráží tak hercův vnitřní prožitek.



Auberta, na jejichž základech dnes můžeme stavět moderní sémiotický přístup k filmovému herectví. Diderotův *Herecký paradox*<sup>354</sup> analyzovány hned v úvodní kapitole práce snad již netřeba více představovat. Zajímavější vhléd do problematiky struktury hereckého projevu přináší Delsarte, který se již v polovině devatenáctého století pokoušel jako vůbec jeden z prvních teoretiků kodifikovat výrazová gesta herců a veřejných řečníků. V podobném duchu pak pracoval i Aubert, jenž se snažil kodifikovat a klasifikovat jejich výrazy tváře a posturiku. Oba teoretici přikládali velký význam neverbální složce hereckého výrazu, která podléhala specifickým technikám jeho tvorby. Oba tak přináší nejen jedinečný systém hereckých gest, postojů a mimiky, ale rovněž zahajují jakousi tradici vycházející z předpokladu, kdy je herec vnímán na základě své vlastní tělesnosti. Soustředí se tedy na herce jakožto obraz. Každý pohyb realizovaný hercem v rámci obrazu je řízen přesnými kinetickými pohyby převzatými z kodifikovaného systému gest, postojů a mimiky, které herci de facto předepisují, jak v dané situaci vytvořit svůj herecký výraz. V těchto raných konceptech tak můžeme sledovat jistou prvotní manipulaci s významy, která probíhá na úrovni manipulace s hereckým projevem v jeho přirozené přítomnosti. O několik desítek let později však již není vázán nutnou přítomností, čímž dochází k prohloubení vizuální a významové podstaty hereckého projevu, jenž již není součástí divákovy reality, nýbrž je pohlcen imaginárním světem filmu. Film tak využívá jedinečný potenciál lidského těla, které se na plátně stává nositelem významu pouze na základě vlastní přítomnosti. Již není nutné využívat přesných kodifikovaných gest, postojů a mimiky. Filmový obraz dokáže díky fragmentarizaci a budování mizanscény produkovat různé významy sám o sobě.

Sémiotický přístup k filmovému herectví vstupující do teorie filmu na konci sedmdesátých let se vyznačuje bohatou reflexí sahající až do období devadesátých let. Na jedné straně reflexivní hojnost statí, je na straně druhé velmi limitována konceptuální nouzí. Dominantní postavení zaujímá kniha Richarda Dyera *Stars*<sup>355</sup> a kniha Stephena Heatha *Question of cinema*<sup>356</sup> s kapitolou věnovanou herectví *Body, Voice*, které byly shodně napsány v roce 1979. Obě práce nabývají v odborném diskurzu téměř kanonického charakteru, neboť jsou jediným

---

<sup>354</sup> DIDEROT, Denis. *Herecký paradox*. 2. Vyd. Olomouc: Votobia, 1997, 155 s. ISBN 8071981877.

<sup>355</sup> DYER, Richard. *Stars*. 2. vyd. London: British Film Institute, 1998. 256 s. ISBN 0851706436.

<sup>356</sup> HEATH, Stephen. *Questions of cinema*. 1. vyd. Indiana: Indiana University Press, 1981. 268 s. ISBN 0253159148.

relevantním zdrojem k dané problematice. V této souvislosti musíme ještě zmínit stať Andrewa Higsona *Film Acting and the Independent Cinema*<sup>357</sup>, neboť je zde podobně jako u Dyera pojednána neverbální složka filmového herectví (mimika, gestika, posturika), která je hlavním producentem významů ve filmu. Další publikace na toto téma jsou již pouze metatexty, které z uvedených konceptů čerpají a dále je rozvíjejí v rámci vlastních dílčích témat<sup>358</sup>. Podnětné jsou zejména novější publikace Cynthie Baron a Sharon Carnicke *Reframing screen performance*<sup>359</sup> či *Stardom: Industry of desire*<sup>360</sup> Christine Gledhill. Dále také knihy věnující se otázce postavení ženy ve filmu, jako je například *The Actress: Hollywood Acting and the Female Star*<sup>361</sup> od Karen Hollinger či *Like a natural women: Spectacular Female Performance in Classical Hollywood*<sup>362</sup> od Kirsten Pullen a mnoho dalších publikací studujících problematiku herecké performance z dalších úhlů pohledu. Zajímavý vhled do problematiky herectví přináší i článek Michaela Quinna *Celebrity and the Semiotics of Acting*<sup>363</sup> z roku 1990, který se však výhradně zabývá problematikou divadelního herectví, avšak v rámci některých úvah pro nás bude velmi podnětný.

Největším dílem přispěl bezesporu do diskuse o sémiotickém zkoumání filmového herectví americký teoretik Richard Dyer, jehož knihu *Stars*<sup>364</sup> jsme již zmínili v úvahách o hollywoodském star systému, kde však bylo akcentováno spíše jeho sociologicko-historické pozadí. Pro teorii filmu má však větší význam jeho sémiotický přístup, jenž se do jisté míry opírá o výše načrtnuté teze Umberta Eca a Piera Paola Pasoliniho. Dyerův koncept obrazu hvězdy<sup>365</sup> a filmového charakteru však vychází z literární tradice. Budování filmového charakteru totiž připodobňuje

---

<sup>357</sup> HIGSON, Andrew. *Film Acting and Independent Cinema*. In: ROBERTSON WOJCIK, Pamela (ed.). *Movie Acting. The Film Reader*. 1. vyd. London: Routledge, 2004. 240 s. ISBN 0-415-31025-3. s. 145-164.

<sup>358</sup> Převážně se jedná o aplikace Dyerova konceptu na herectví a film národních kinematografií.

<sup>359</sup> BARON, Cynthia; CARNICKE, Sharon Marie. 1. Vyd. *Reframing screen performance*. Michigan: University of Michigan Press, 2008. 311 s. ISBN 0472025414.

<sup>360</sup> GLEDHILL, Christine. 1. Vyd. *Stardom: Industry of desire*. London: Routledge, 2003. 360 s. ISBN: 1134940905.

<sup>361</sup> HOLLINGER, Karen. 1. Vyd. *The Actress: Hollywood Acting and the Female Star*. London: Routledge, 2013. 272 s. ISBN 1135205884.

<sup>362</sup> PULLER, Kirsten. *Like a natural women: Spectacular Female Performance in Classical Hollywood*. New 1. Vyd. Brunswick: Rutgers University Press, 2014. 288 s. ISBN 0813573912.

<sup>363</sup> QUINN, Michael. *Celebrity and the Semiotics of Acting*. In: *New Theater Quarterly* 6, 1990, č. 22. S. 150.

<sup>364</sup> DYER, Richard. *Stars*. 2. vyd. London: British Film Institute, 1998. 256 s. ISBN 0851706436.

<sup>365</sup> Dyer užívá označení „star image“.

k pojetí románové postavy, na níž demonstruje způsob konstrukce postavy, která je shodná ve filmu i v literatuře. Dyerova úzká vazba k literatuře se projevuje i v jeho reflexi filmové hvězdy a charakteru, jejichž vztah trpí ve srovnání s románem jistou ambivalencí. Mezi tvůrce a postavu je totiž vložen koncept filmové hvězdy, která je konstruována na základě reprezentace postav, jež ztvárňují. Tyto postavy však nejsou skutečnými lidmi, ale pouze výsledným efektem konstrukce filmového textu, jenž je navíc ovlivněn kontextem filmové kritiky a teorie. V rámci kulturně-historického přehledu vývoje románového charakteru se Dyer dostává i k úvahám o historickém vývoji herectví z hlediska způsobů konstrukce charakterů, jejichž postupná proměna začala být patrná jako efekt celospolečenského působení filmu. Velký podíl na proměně připisuje zejména vlivu socio-kulturní situace<sup>366</sup>. Její dominantní ideologický ráz se totiž podílí na produkci sociálních a kulturních významů, které jsou ztělesňovány prostřednictvím filmové hvězdy i charakteru na úrovni filmové i mediální sféry. Herecká přirozenost se mění po vizuální i psychologické stránce, aby byla vždy v souladu s dobou, v níž jsou její významy produkovány. Tento aspekt tak můžeme sledovat například v žánru westernu, kde se hrdinové doslova vyvíjí před očima. Přestávají být zbožštělou představou mužství, ale začínají se naopak více přibližovat ke ztělesnění obyčejného člověka z masa a kostí, jenž se kromě banditů potýká i s otázkou morálky. Dyer tak hovoří o jakési proměně ikonografického<sup>367</sup> charakteru raného filmu, jehož povaha začala postupem času směřovat k indexikálnímu charakteru. To však přineslo filmovému herectví pokoušejícímu se vnést do svého konstruování aspekt individualizace problém zcela nový, kterým byla stereotypizace. Vlivem sílí individualizace a stereotypizace dochází k roztržení hercova obrazu (složeného z hvězdného obrazu a charakteru) do dvou úrovní<sup>368</sup>. Herec je tak reprezentován na úrovni postavení individua ve vztahu ke společnosti a současně také v rámci postavení vlastního Já ve vztahu k obecně rozšířené sociální roli, kterou reprezentuje. Dyer mezi oběma výchylkami však nalézá rovnováhu, když tvrdí, že jedinečnost filmové hvězdy představuje stěžejní pravdivé místo, jež divákovi garantuje ideologickou pravdivost ztělesňovaného sociálního typu. Herec tak tvoří jakési individuální

---

<sup>366</sup> DYER, Richard. *Stars*. 2. vyd. London: British Film Institute, 1998. 256 s. ISBN 0851706436. S. 106.

<sup>367</sup> Tamtéž. s. 106.

<sup>368</sup> Tamtéž. 97.

zhmotnění kultury vyvažující na jedné straně hvězdnou jedinečnou, a na straně druhé sociální normativnost.

Richard Dyer na základě výše stanovených teoretických východisek popisuje význam hereckého projevu z hlediska divácké recepce. Jeho výzkumná perspektiva se tak mění, neboť začíná konceptualizovat vztah mezi tvůrcem a divákem, tj. mezi kódérem a dekodérem. Do popředí zájmu se tak začíná dostávat problematika znakové produkce, která je budována v průběhu celého filmu a je konstruována z různých významově odlišných znaků. Všímá si zejména několika základních aspektů, jež zprostředkovávají sociální a kulturní významy. Tvorbu znaků tak klasifikuje do několika kategorií podílejících se na efektivním formování vztahu mezi hvězdným obrazem a charakterem. Prvotní předpoklad pro navázání vztahu mezi tvůrcem a divákem je podle Dyer *míra informovanosti*<sup>369</sup> diváků vycházející z vlastní obeznámenosti s příběhem (kniha, seriál, tradiční příběhy), znalosti hlavní postavy (notoricky známé postavy jako je Tarzan či Drákula) a zároveň zde patří i oblast žánrových a hvězdných očekávání či znalost pramenící z reklamy a propagace filmu. Důraz je také najednou více kladen na *jméno*<sup>370</sup>, a to nejen hvězdné ale i filmové. Postupně tak ustupují tendence hvězd využívat umělecká jména. Hvězdy se naopak začínají prezentovat pod svými civilními jmény spjatými úzce s jejich vlastní individualitou, která se tak promítá i do filmu. Rozvíjí se tak estetika orientovaná na herce, ale také na postavu, jejíž jméno však musí být rovněž v souladu s fikčním světem, v němž se nachází. Jméno postavy by podle Dyer mělo odpovídat jeho osobnostním rysům. Při jeho vyslovení s sebou totiž nese určité konotace vztahující se k jeho identitě, jež v divákovi evokují určité významy, ideálně v souladu s tvůrčí intencí autora. Na osobnost ztvárňované postavy odkazuje i její *vzhled*<sup>371</sup>. Ten můžeme vymezit na základě kulturních opozic buďto podle vnější fyziognomie (mladý/starý, žena/muž, pohledný/ošklivý), etnických a sociálních rysů (matka, gay, intelektuál) nebo i podle stylu oblékání, které je v souladu se sociálním řádem, který postava reprezentuje. Všechny zmíněné aspekty v sobě zahrnují kulturní kódy, jež jsou díky postavám a divákovi artikulovány. Kulturní a sociální kódy jsou však přenášeny také pomocí vnitřních

---

<sup>369</sup> Tamtéž. s. 107.

<sup>370</sup> Tamtéž. 109.

<sup>371</sup> Tamtéž. s. 109.

znaků postav. Zahrnují například druh *mluvy*<sup>372</sup> podléhající různé formě dialektů či parajazykových předpokladů, které podobně jako *objektivní koreláty*<sup>373</sup> vyjadřují osobnost postavy. *Objektivní koreláty* jsou však zobrazeny nepřímo na symbolické a asociativní úrovni, a to převážně prostřednictvím střihu, montáže či pomocí vhodných dekorací vytvářejících vztah mezi postavou a předmětem. Prostředkem sebevyjádření vlastní podstaty a kulturních kódů jsou *gesta*<sup>374</sup>, jimž přisuzuje Dyer zdůrazňující Delsartův systém gestiky velký význam. Gesta totiž patří k nejsilnějším nástrojům herce, díky nimž může nechat působit mimo svou osobnost také navíc vložené kulturně specifické kódy. Kromě vizuálních a psychologických aspektů proniká do Dyerovy koncepce i estetická rovina zahrnující filmovou *akci* jakožto narativního činitele, *mizanscénu* a *strukturu postavy*<sup>375</sup>, která se rozprostírá v pozadí za nimi. *Mizanscéna* ukrývající se za filmovými prostředky kompozice, rámování, svícení a umístění herců významným způsobem dotváří reprezentaci postavy a je i důležitou součástí sémiotické analýzy. Dyer zmiňuje například příznačnost svícení ve *filmu noir*, kde postavy snímané z pohledu a s minimem světla konotují tajemství, silovou převahu a blížící se zločin. V rámci poslední kategorie *struktury* Dyer stanovuje základní vzor konstruování postavy ve vztahu k hvězdnému obrazu. *Struktura* představuje významový konstrukt napojení na narativ, který se rozprostírá napříč zápletkou. Její povaha odpovídá aktuálním praktikám čtení významů, od čehož se odvíjí i její artikulace. Dyerem stanovené kategorie, pomocí nichž je konstruována filmová postava, se vedle hvězdného obrazu podílí na produkci významů utvářejících komplexní obraz celého filmu. Je však vůbec možné nastolit významovou rovnováhu mezi oběma složkami hereckého projevu? Podle Dyer je rovnováhy možné docílit za pomoci tzv. *selektivního výběru*<sup>376</sup>, pomocí něhož filmový tvůrce některé rysy filmové hvězdy ve vztahu ke ztvárňované postavě zvýrazní, zatímco některé na druhou stranu zjemní. K tomuto výběru dochází tak, že ze strukturované polysémie hvězdného obrazu jsou vybrány jen určité významy, které jsou v souladu s dominující koncepcí postavy ve filmu. Před tvůrcem se tak rozprostírá poměrně složitý úkol, neboť si nikdy nemůže být plně jist, že zvolené rysy hvězdného obrazu v kombinaci s rysy

---

<sup>372</sup> Tamtéž. s. 112.

<sup>373</sup> Tamtéž. s. 112.

<sup>374</sup> Tamtéž. s. 113.

<sup>375</sup> Tamtéž. s. 113 – 117.

<sup>376</sup> Tamtéž. s. 127.

postavy budou odpovídat zájmům diváka<sup>377</sup>. Dyer předkládá dvě krajní varianty koexistence obou složek, když rozlišuje tzv. *perfect fit*<sup>378</sup> v případě jejich naprostého souladu a *problematic fit*<sup>379</sup> v případě rozporu. Většinou dochází k přirozenému souladu mezi oběma složkami. Ojedinele však může nastat *problematic fit*, když dochází k výrazné kumulaci hvězdného obrazu, která narušuje jednotu a odděluje tak hereckou hvězdu od ztvárňované postavy. Hvězdný obraz je tak v konečném výsledku mnohem silnější než znaky produkované postavou, které jsou výsledkem selektivního výběru<sup>380</sup>.

V posledním tematické části knihy *Stars*<sup>381</sup> Dyer otevírá zásadní otázku týkající se samotného čtení hereckého výrazu. Dochází k proměně teoretické perspektivy, která se posouvá od vztahu mezi tvůrcem a divákem již pouze k samotnému divákovi. Jedná se o stěžejní zlom ve vývoji teoretického uvažování. Sémiotický přístup společně s psychoanalytickým představuje jistou formu obratu, která je souhrnně označována jako „*screen theory*“. Ve srovnání s dřívějšími tendencemi je tak pozornost směřována pouze a výlučně k divákovi a jeho mentální aktivitě<sup>382</sup>. I Dyer se tak zaměřuje na analýzu herecké performance a jejich znaků, pomocí nichž je konstruována. Podobně jako film oplývá i herecká performance velkým množstvím znaků, které mohou být často nejednoznačné, a z toho důvodu vyžadují čtení jejich obsahů na základě určitého percepčního klíče. Dominantním nositelem významů je podle sémiotické teorie neverbální komunikace. Naše řeč těla zahrnující mimiku, gestiku, posturiku a parajazykové prostředky (tón a síla hlasu

---

<sup>377</sup> Dyer demonstruje tento předpoklad na příkladu herce Roberta Redforda, jehož tvář je různím svícením v různých snímcích modelována tak, aby odpovídala jeho povahových rysům. V milostných scénách jsou jeho rysy zjemněny v dramatických naopak zvýznamněny.

<sup>378</sup> Tamtéž. s. 129.

<sup>379</sup> Tamtéž. s. 129.

<sup>380</sup> Dyer zde uvádí příklad tzv. monroeismu, neboť ve snímcích s Marylin Monroe se pravidelně objevuje disjunkce mezi obrazem Marylin a postavou, kterou ztvárňuje. Například, když má hrát křehkou a zakřiknutou dívku Loreley ve snímku *Páni mají radši blondýnky* (1953), působí její přítomnost plná sexuálně orientovaných znaků spíše pocitu jisté nepatřičnosti.

<sup>381</sup> DYER, Richard. *Stars*. 2. vyd. London: British Film Institute, 1998. 256 s. ISBN 0851706436. s.132.

<sup>382</sup> Na tomto místě si chronologicky připomeňme, jak se postupně měnila filmová estetika a pole zájmu. V období raného němého filmu byla veškerá pozornost směřována k aparátu kamery, v období vznikající star systému se zájem přesunul k filmovému herci, v padesátých letech je upřednostňován filmový scénárista společně s režisérem, což ústí v letech šedesátých v rozsáhlou „politiku autorů“, kde je autor-režisér hlavním objektem zájmu. V sedmdesátých letech však dochází k zásadní proměně, neboť se do popředí dostává kategorie doposud opomíjená, kterou je filmový divák. Divák se tak stává centrem zájmu filmových teoretiků. O divákovu aktivitu při sledování filmu se začíná zajímat filmová sémiotika, psychoanalytická teorie, naratologie, neoformalismus a kognitivní teorie, které tak přinášejí nový vhled, jenž se stal určujícím až do období devadesátých let. Tyto jednotlivé perspektivy budou akcentovány v následující kapitole.

apod.) produkuje jisté kulturně univerzální a jisté kulturně podmíněné znaky, na základě jejichž znalosti je divák schopen jejich význam dekodovat. Můžeme tak za prvé rozlišit *obecné kódy*<sup>383</sup>, které vycházejí z naší obecné znalosti kultury, v níž vyrůstáme nebo žijeme; za druhé rozlišujeme *specifické filmové kinetické a hlasové kódy*<sup>384</sup>, jež pramení z aktuálních tendencí filmového jazyka a estetiky. Druhá zmíněná kategorie již není vázána na naši přirozenou znalost prostředí kolem nás. Vyžaduje totiž jistou znalost filmové řeči pramenící z divácké zkušenosti. V rámci jednotlivých filmových žánrů je totiž užito různých specifických kódů, které tak tvoří rozdílné typy performancí. Dyer zmiňuje například specifika melodramatu či oblíbených vaudevillů a music hallů. Na základě výše uvedených tezí tak můžeme dojít k závěru, že herecká performance je sémioticky determinována hned z několika hledisek, která se významně podílejí na její konstrukci. Největší význam je připisován zejména lidskému tělu, které se stává hlavním prostředníkem a distributorem významů mezi tvůrcem a divákem, mezi dominující ideologií a sociálním řádem. Do popředí se tak dostává silně vizualizovaná podstata filmového obrazu, kde je „tělo“ zprostředkovatelem nejen kulturních a sociálních významů, nýbrž i naší vlastní vizuální slasti z dívání se.

V sedmdesátých letech se tak ze sémiotiky začíná vydělovat specifický přístup zakládající se na preferenci vizuálního obrazu, jenž se stává dominantním bodem analýzy. Jak již bylo řečeno, do popředí teoretického zájmu se dostává divák, který je výhradním příjemcem významů. Teoretiky tak zajímá především otázka, jak je divák schopen vizuální znaky dekodovat na individuální rovině. Do sémiotického přístupu tak začíná postupně pronikat psychoanalytický hledisko reflektující divákovu disponibilitu přijímat určitý sémiotický obsah určitým způsobem. Je tak více akcentována i psychologický účinek filmového díla na diváka. Sémioticko-psychoanalytickou perspektivu můžeme naleznout v tezích Stephena Heatha, pozdních úvahách Christiana Metzeho nebo i v textech Laury Mulvey, jež je představitelkou zejména feministického přístupu. Koncepty těchto autorů jsou pak dále rozvíjeny v rámci speciálních teorií filmu vycházejících ze sémiotického a psychoanalytického přístupu, kterými jsou zejména již zmíněné

---

<sup>383</sup> DYER, Richard. *Stars*. 2. vyd. London: British Film Institute, 1998. 256 s. ISBN 0851706436. S. 136.

<sup>384</sup> Tamtéž. s. 136.

feministické teorie a také genderové a queer teorie zabývající se postavením individua ve společnosti a jeho reprezentací ve filmu.

Britský filmový teoretik Stephen Heath se vizuální povahou filmového obrazu zabývá v kapitole *Body, Voice*<sup>385</sup>, jež je součástí jeho knihy *Questions of cinema*<sup>386</sup>. Jeho teoretický přístup balancuje na hranici mezi sémiotickou a psychoanalytickou tendencí, jež se rovnoměrně prolínají napříč jeho konceptem. Můžeme však říci, že psychoanalytická východiska se projevují více na obecné rovině uvažování o filmu jakožto vizuálním obrazu. Podle Heatha totiž dochází k ústupu „sluchu“ ve prospěch „vidění“<sup>387</sup>. Zvuková složka tak začíná podléhat složce vizuální. Podobně uvažuje i teoretička Laura Mulvey, která shodně tento nový aspekt divácké recepce nazývá *skopofilií*<sup>388</sup>, tj. slasti z dívání se, jejíž kořeny můžeme hledat v psychoanalytické teorii Sigmunda Freuda obsažené ve *Třech pojednáních k teorii sexuality*. Obrat v pojetí divácké zkušenosti podle Heatha úzce souvisí s explicitnějším zobrazením sexuality, která se díky vizuální pozornosti dostává do popředí zájmu, a tak začíná být vnímána jako komodita<sup>389</sup>. Z diváků se stávají vizuální konzumenti, protože jejich vnímání například milostné scény je mnohem intenzivnější, než kdyby ji pouze slyšeli, neboť vnímat zvuk je podle něj mnohem složitější, než jen pozorovat. S upřednostňováním obrazu však plně nesouhlasí, neboť film by měl pracovat s oběma aspekty, se zvukem i s obrazem, s tělem i s hlasem. Hlavním podnětem pro směřování jeho dalších úvah je předpoklad, že: „*Filmy jsou plné lidí ...*“, na základě čehož si pokládá zásadní otázku: „*... co znamená tato plnost ve filmu?*“<sup>390</sup>. Tuto neustálou přítomnost lidí ve filmu Heath v rámci sémiotické analýzy tříští do několika základních kategorií (agent, postava, osoba, obraz, figura<sup>391</sup>), jež se podílí na struktuře teoretického konceptu filmového herce. *Agent* neboli konatel představuje živou entitu, jejíž funkce je redukována na úroveň narativní gramatiky, která však nutně nemusí být nutně ve filmu ztělesněna. *Postava* neboli charakter je již samostatný jedinec

---

<sup>385</sup> HEATH, Stephen. *Questions of cinema*. 1. vyd. Indiana: Indiana University Press, 1981. 268 s. ISBN 0253159148. S.176-192.

<sup>386</sup> Tamtéž.

<sup>387</sup> Tamtéž. 177.

<sup>388</sup> MULVEY, Laura. Vizuální slast a narativní film. *Iluminace* 5, 1993, č. 3, s. 43-52.

<sup>389</sup> HEATH, Stephen. *Questions of cinema*. 1. vyd. Indiana: Indiana University Press, 1981. 268 s. ISBN 0253159148. S.177.

<sup>390</sup> Tamtéž. s.178.

<sup>391</sup> Tamtéž. s. 178 – 185.



individualizovaný určitým souborem vlastností, na základě nichž přejímá větší či menší funkci agenta v rámci narativu. *Osoba* je individuum pomyslně propojující a aktualizující *agenta* a *postavu*, které je zosobněno filmovým hercem. Na tomto procesu se podílejí aspekty, jako je například způsob oblékání či líčení, jež umožňují vzájemné propojení těla se znaky postavy. Kategorie *obrazu* odpovídá konceptu filmové hvězdy. Závěrečná *figura* do určité míry uzavírá kategorizaci „těla“ jakožto strukturovaného znaku na plátně, neboť její funkcí je neustálá cirkulace mezi všemi výše uvedenými kategoriemi, které samy o sobě nejsou schopné obsáhnout tento proces.<sup>392</sup> Tyto kategorie do jisté míry limitují přítomnost lidí ve filmu. Heath totiž dává přednost ztělesnění člověka ve filmu jakožto ideje tvořící základní element zápletky nežli celého narativu. V tomto duchu jsou lidská těla ve filmu fragmentována na jednotlivé střípky. Stávají se tak hlavním cílem fetišistických sklonů, jež jsou výsledkem divákovy touhy dívat se.

Podle Laury Mulvey je „plnost“ lidí ve filmu podnícena diváckou fascinací lidskou postavou. „*Film uspokojuje prapůvodní touhu po dívání se vyvolávajícím slast, zachází však ještě dále v tom, že rozvíjí skopoflii v její narcistické poloze. Konvence tradičního filmu soustřeďují pozornost na lidskou postavu. Míra, prostor, příběhy: to vše je antropomorfní. Zde se zvědavost a touha dívat se mísí s fascinací podobností a rozpoznáním: lidské tváře, lidského těla, vztahu mezi lidskou postavou a jejím okolím, viditelnou přítomností člověka ve světě.*“<sup>393</sup> Vedle skopoflie tak Mulvey rozvíjí koncepci narcismu, jež je budována na základě vlastní identifikace s filmovým obrazem<sup>394</sup>. Do popředí zájmu se tak dostává lidské Já, jehož ideály jsou ztělesněny prostřednictvím filmových hvězd, *kteřé jsou středem jak filmového plátna, tak i filmového příběhu, zatímco rozehrávají spleť proces podobnosti a odlišnosti.*“<sup>395</sup> Spleť proces odehrávající se mezi obrazem hvězdy a ztvárněnou postavou můžeme zaznamenat na obecnější rovině i v konceptu Richarda Dyera, který vztah popisuje na základě dvou možných variant, kdy je mezi oběma buďto dokonalý soulad (*perfect fit*<sup>396</sup>) nebo nesoulad, kdy dochází ke zvýznamnění složky

---

<sup>392</sup> Tamtéž. s.179-182.

<sup>393</sup> MULVEY, Laura. Vizuální slast a narativní film. *Iluminace 5*, 1993, č. 3, s. 43-52. s.48.

<sup>394</sup> Mulvey přejímá tradiční Lacanův koncept „zrcadla“. Vztah mezi dítětem a jeho obrazem vyjeveným zrcadlem konceptualizuje na úroveň vztahu mi divákem a filmovým plátnem.

<sup>395</sup> MULVEY, Laura. Vizuální slast a narativní film. *Iluminace 5*, 1993, č. 3, s. 43-52. s.49.

<sup>396</sup> DYER, Richard. *Stars*. 2. vyd. London: British Film Institute, 1998. 256 s. ISBN 0851706436. S. 129.

hvězdného obrazu (*problematic fit*<sup>397</sup>). Nesoulad mezi hvězdným obrazem a postavou však Mulvey nepovažuje za problematický krok tvůrce v rámci přílišné intenzifikace vlastností herecké hvězdy, ale jako zcela běžný jev tradičního hollywoodského filmu, jenž funguje v souladu s patriarchálním modelem společnosti. Její přístup však netematizuje lidské tělo, jako tomu bylo u Dyera a Heatha. Prostřednictvím feministické optiky se soustředí na obraz ženského těla na plátně, jemuž připisuje silně pasivní pozici, zatímco muž se stává aktivním činitelem v roli sledujícího diváka, jenž je hnán touhou dívat se jak na plátně, tak i ve filmovém sále. Zaměříme-li se pouze na funkci těla na filmovém plátně a oprostíme se od důsledků jeho sledování, jako jsou *fetišistická skopofilie, voyeurismu, sadismus a kastrální komplex*<sup>398</sup>, které ve vztahu k filmovému herci momentálně nejsou relevantní, zjistíme, že lidské tělo (žena) je v rámci scény stylizováno tak, aby vzbuzovalo zájem a fascinaci pramenící z divácké zvědavosti. Ta totiž primárně pochází z přirozeného mechanismu neznalosti. Tělo je totiž pomocí střihu a montáže fragmentováno, tudíž divákovi postupně odhaluje své jednotlivé části, čímž probouzí jeho zvědavost a sexuální fantazii. Podle Mulvey je ztělesněním tohoto principu právě žena přítomná na plátně. „Ženy, ve své tradiční exhibicionistické roli, jsou zároveň sledovány pohledem a ukazovány, přičemž jejich vzhled je kódován pro dosažení mocného vizuálního a erotického účinku, takže můžeme říci, že konotují bytí-pro-pohled.“<sup>399</sup> Když daný fakt zobecníme na obecný význam lidského těla na plátně, dojdeme k závěru, že „tělo“ v souladu s výše uvedenými koncepty je hlavním distributorem významů, které jsou do něj vkládány prostřednictvím tvůrce. Jeho hlavní funkcí je tak vizuální působení na diváka, které je do jisté míry podmíněno sociálními a kulturními faktory. Tělo totiž nejen, že artikuluje významy vložené tvůrcem, v globálním hledisku dokonce zprostředkovává promluvu dominantní ideologie a sociálního řádu ve společnosti, která je vyjádřena určitým rozložením do fyziognomických a psychologických znaků, jež jsou demonstrovány na plátně. Sémiotický přístup tak přináší zcela novou optiku pro analýzu filmového herectví, neboť přináší metodologické principy odhalující strukturu a formování hereckého projevu, poskytuje účinné mechanismy pro čtení hereckého výrazu a dokonce umožňuje rozkrýt i efekt jeho významového

---

<sup>397</sup> Tamtéž. s. 129.

<sup>398</sup> MULVEY, Laura. Vizuální slast a narativní film. *Iluminace* 5, 1993, č. 3, s. 43-52. s.51.

<sup>399</sup> Tamtéž. s.51.

působení na diváka. Sémiotický a psychoanalytický přístup se tak stává dominantním proudem v rámci filmové analýzy, jenž je vedle neformalistického proudu hlavním teoretickým východiskem analýzy dodnes, kdy je stále teoretiky aktivně rozvíjen. Nastínění teoretické diskuse na poli sémiotiky tak ani nemůže být zcela vyčerpávajícím seznamem teoretických statí věnovaných dané problematice. Nastíňuje však její stěžejní koncepty, jež jsou v původní či uzpůsobené formě využívány v rámci současných teoretických reflexí filmu.

#### **7.4. Dílčí komparativní závěr**

Sémiotická a psychoanalytická tendence představují novou perspektivu, která vstoupila do teorie filmového herectví ze sémiotiky a psychologie. Ve srovnání s předešlými přístupy a tendencemi však dochází k proměně, neboť si tyto přístupy osvojují nový předmět zájmu. V popředí tak již nejsou samotné koncepty filmového herectví, jako tomu bylo například u sovětské, neorealisticke či francouzské tendence. Naopak teorie se začíná podobně jako v raném období zabývat ontologickou podstatou filmového herectví. Sémiotická ani psychologická tendence však herectví nezkoumá na obecné rovině, nýbrž prostřednictvím specifického úhlu pohledu. Ve srovnání s předešlými přístupy se tak nezabývají konceptuální podobou herectví, nýbrž jeho strukturou, významem a vlivem na diváka. Přináší tak především metodologická východiska, jež poskytují nástroje pro analýzu hereckého projevu, která do té doby byla akcentována pouze okrajově. Sémiotika má bohatou tradici zkoumání, která se do oblasti filmové teorie promítla až v průběhu šedesátých let dvacátého století. Ve vztahu k filmovému herectví můžeme sémiotický přístup k herci srovnat s konceptem Denise Diderot, jenž je teoretiky často považován za *pre-sémiotický*. Do této oblasti pak můžeme zařadit i vlivy divadelní tradice Françoise Delsarta a Charlese Auberta, která se na *pre-sémiotické* úrovni shodně jako Diderot soustředila na význam hercova těla a zejména jeho neverbálního projevu, který se stal stěžejním prvkem sémiotické analýzy. Ta přikládá mimice, gestům a postojům těla stejně velký význam, neboť jsou to právě neverbální znaky, jež jsou hlavním producentem sémiotických významů. Podobně jako například Delsarte se tak sémiotická tendence zabývá konceptualizací hereckých gest, která jsou v rámci různých národních kinematografií kodifikována. Sémiotika však navíc prohlubuje vizuální

a významovou podstatu filmového herce, jenž se stává součástí imaginárního světa filmu, díky němuž dokáže svůj výraz pomocí střihu a montáže frangmentarizovat.

Psychoanalytický přístup představuje posun teoretického zájmu směrem k divácké percepci filmového herectví, který jsme mohli zaznamenat u Huga Münsterberga již v rané teorii filmu. Již Münsterberg totiž zdůrazňoval význam psychologického působení filmu na diváka, kde film představuje nápodobu našich psychických procesů. Ze stejných teoretických předpokladů vychází i psychoanalytický přístup, jenž však původní koncept rozvíjí dále směrem k divácké identifikaci s hereckým výkonem. Na této úrovni tak nedochází k přeinterpretování původního konceptu, jako tomu bylo například u předešlých přístupů, ale naopak dochází k rozvoji stanovených premis, jejichž význam je posunut za hranice vlastního původního vymezení. Filmové herectví tak již není analyzováno na základě svého emocionálního účinku na diváka. Herec totiž začíná být vnímán jako hlavní distributor významů, pomocí nichž artikuluje režisérovu tvůrčí intenci, která je vyvážena přítomností ideologických významů zprostředkujících stávající sociální a společenský řád. Tato tendence začíná být na základě genetického vlivu ve větší míře rozvíjena zejména v rámci kognitivních přístupů, jež ještě více zužují výzkumné pole při analýze hereckého projevu ve vztahu k divácké percepci. Největší rozvoj tyto přístupy zaznamenaly zejména v devadesátých letech, kdy byly formulovány jejich stěžejní premisy, jež jsou na teoretické bázi rozvíjeny dodnes.

## 8. Filmové herectví v rámci neoformalistické a kognitivní tendence

### 8.1. Chronologický přehled

- 1916** Psycholog a filmový teoretik Hugo Münsterberg vydává stať *The Film: A Psychological Study* (Film: Psychologická studie), která reflektuje mimo jiné i emocionální podstatu divákovy vnímání ve vztahu k herci
- 1926** Maďarský teoretik Béla Balázs vydává stať *Podstata filmu*, kde zkoumá identifikaci diváka i herce, jež je uskutečňována prostřednictvím oka kamery
- 1963** Francouzský teoretik Jean Mitry publikuje knihu *The Aesthetics and Psychology of the Cinema* (Estetika a psychologie filmu), v níž reflektuje vztah herce a diváka na úrovni osobnostní projekce diváka
- 1979** David Bordwell a Kristine Thompson vydávají zásadní neoformalistické dílo *Film Art: An Introduction* (Umění filmu: úvod do studia formy a stylu)
- 1984** Teoretik Edward Branigan publikuje knihu *Point of View in the Cinema: A Theory of Narration and Subjectivity in Classical Film* (Hlediskový záběr ve filmu: Teorie narace a subjektivity v klasickém filmu), kde se zabývá otázkou filmového herectví v rámci kategorie fokalizace a hlediskového záběru
- 1987** David Bordwell a Kristine Thompson vydávají stěžejní naratologickou publikaci *Narration in the Fiction Film* (Narace ve fikčním filmu)
- 1996** Američtí teoretici David Bordwell a Noël Carroll publikují knihu *Post-Theory: Reconstructing Film Studies* (Post-teorie: Rekonstrukce filmových studií), kde problematizují současný stav filmové vědy
- 1996** Americký filozof a teoretik Noël Carroll vydává knihu *Theorizing the Movie Image* (O filmovém obraze)
- 1997** David Bordwell publikuje knihu *On the History of Film Style* (O historii filmového stylu) zaměřující se na problematiku filmového stylu, kde je rovněž filmové herectví akcentované v rámci mizanscény

- 1997** Teoretik Torben Grodal vydává knihu *Moving Pictures. A New Theory of Film Genres, Feelings, and Cognition* (Pohyblivý obraz: Nová teorie filmového žánru, citů a kognice)
- 1998** Carroll vydává další význačnou publikaci věnující se divácké percepci, kde akcentuje i význam filmového herce s názvem *Interpreting the Movie Image* (Interpretování pohyblivého obrazu)
- 2003** Americký sociolog Norbert Wiley publikuje v časopise *Studies in Symbolic Interaction* svůj článek *Emotion and Film Theory* (Emoce a teorie filmu)

## 8.2. Teoretická východiska

Ve filmové teorii a teorii filmového herectví jsme od počátku dvacátého století až do konce sedmdesátých let mohli zaznamenat určité deformace a zlomy<sup>400</sup>, jež se na úrovni typologických i genetických vztahů<sup>401</sup> výrazně promítly do formování tzv. velkých teorií<sup>402</sup>, které doposud dominovaly filmovému diskurzu. Teoretici David Bordwell a Noël Carroll ve své knize *Post-Theory: Reconstructing Film Studies*<sup>403</sup> reflektují současnou situaci teorie filmu, jež se začíná z oblasti dominantních velkých paradigmat přesouvat směrem k dílčím teoriím vycházejícím buď z tradičních přístupů a tendencí, avšak ne již na obecné konceptuální úrovni, nýbrž na úrovni případových studií, které jsou často vázány na empirický výzkum<sup>404</sup>. Filmová teorie tak prodělala razantní proměnu, jež se projevila i v rámci teoretizování o filmovém herectví, jelikož i to se dostalo na počátku osmdesátých let do určitého útlumu. Teorie totiž přestala fungovat na principu jediného dominujícího paradigmatu, a byla roztržena do několika partikulárních teorií působících spíše na úrovni určitých tendencí, jež se promítají do uvažování o filmu a vzájemně se mezi sebou prolínají. V rámci teorie filmového herectví můžeme

<sup>400</sup> ZIMA, Petr Václav. *Komparatistika*. In TUREČEK, Dalibor (ed). *Národní literatura a komparatistika*. 1.vyd. Brno: Host, 2009, 280 s., s. 105-237. ISBN 978-80-7294-305-0.

<sup>401</sup> Typologické a genetické vztahy mezi jednotlivými koncepty byly reflektovány optikou Zimovy komparatistické teorie, která je hlavním metodologickým východiskem práce.

<sup>402</sup> Problematiku termínu „velké teorie“ („Grand theory“) rozvíjí David Bordwell v knize *Post-Theory:Reconstruction film studies* z roku 2012.

<sup>403</sup> BORDWELL, David; CARROLL, Noël. *Post-Theory: Reconstructing Film Studies*. 1. Vyd. Madison: Wisconsin University Press, 1996. 582 s. ISBN 0299149439.

<sup>404</sup> CASSETTI, Francesco. *Filmové teorie 1945 – 1990*. 1. Vyd. Praha: Akademie múzických umění, 2008. 407 s. ISBN 978-80-7331-143-8. s.364.

dokonce říci, že nové koncepty a přístupy pracují již výhradně na metatextuální úrovni. Moderní teoretické bádání tak do jisté míry „dědí“ koncepty a metodologie tradičních paradigmat<sup>405</sup>, které pak vzájemně kombinuje a využívá v rámci vlastních případových studií přinášejících namísto zobecňujících závěrů pouze konkrétní a specifikující poznatky o filmovém herectví. Tento postupný vývoj připisuje italský teoretik Francesco Casetti fenoménu postupného „mizení“ filmu, který se začal objevovat na přelomu osmdesátých a devadesátých let. *„Změny jsou tak radikální, až se zdá, že tu jde spíše o vymizení než o proměnu. Na straně jedné je film nově artikulován v několika oblastech, tak odlišných, že je nelze sjednotit. Na straně druhé mohou být tyto oblasti velmi snadno pohlceny širšími a obsáhlejšími doménami. Film následně explodoval a přišel o své vlastní území. Byť má syntetický charakter, zamysleme se nad tím, co všechno přináší technologické sblížení médií a digitální revoluce. Vzniká tu pluralita nosičů (fotografický obraz/digitální obraz), pluralita průmyslových odvětví (film, zábava, televize, zprávy atd.), pluralita produktů (fikce, dokument, archivní materiály atd.) a pluralita možností konzumce (v kině, v multikině, doma, prostřednictvím kabelové televize, sdílením na internetu či přehráváním v mobilním telefonu). Film je všude a nikde.“*<sup>406</sup> Film se tak v podstatě opětovně navrácí do počátků svého vzniku, kdy plnil pouze zábavní funkci. Na začátku osmdesátých let tak film prochází jistou reminiscencí své původní funkce a podstaty, kdy bylo jeho motivací pouze bavit publikum. *„Ústup teorie může být důkazem toho, že se postavení filmu změnilo. O filmu se už neteoretizuje (přinejmenším ne ve stejném smyslu jako dříve), protože už nemá identitu ani místo (má mnoho identit a míst a současně žádné).“*<sup>407</sup>

Podobně můžeme postihnout i vývoj vztahu filmového herectví a jeho teoretického diskurzu, neboť i zde začalo docházet k pluralitě teoretických východisek. I filmové herectví bylo roztrženo a ztratilo svou jednotnou identitu a místo. V moderní teorii jej tak můžeme identifikovat na úrovni hned několika dominujících proudů, v rámci nichž rozlišujeme různé přístupy a tendence. Jsme tak

---

<sup>405</sup> Za tradiční paradigmata můžeme v rámci teorie filmového herectví označit význačné vývojové etapy, kam řadíme období raných filmových teorií, ruského formalismu a avantgardy, filmového realismu, hollywoodského star systému, francouzské Nové vlny, sémiotiky a psychoanalytické teorie.

<sup>406</sup> CASETTI, Francesco. *Filmové teorie 1945 – 1990*. 1. Vyd. Praha: Akademie múzických umění, 2008. 407 s. ISBN 978-80-7331-143-8 s.365.

<sup>407</sup> Tamtéž. s.366.

proto schopni vymezit tendence vztahující se ústřední kategorii diváka a filmového herce jednak z hlediska jeho vizuální reprezentace a jednak samotné percepcce diváka. Film tak začíná na interdisciplinární úrovni zasahovat do oblasti psychologie, sociologie a nově se utvářejících disciplín, jako jsou například neurovědy. Tato kapitola proto přinese nový pohled na filmové herectví, jež bude mapovat jednotlivé tendence a přístupy podléhající genetickému vlivu<sup>408</sup>.

### 8.3. Vývojové tendence post-teorii

Když David Bordwell a Noël Carroll ve své knize *Post-Theory: Reconstructing Film Studies*<sup>409</sup> formulovali základní premisy post-teorie, která se začala rozvíjet v závislosti na stagnujícím stavu „velkých teorií“, rozhodli se oprostít od paradigmatického charakteru zobecňujících teorií, a dát přednost konkrétním případovým studiím. Od obecného teoretizování o daném fenoménu, tak přechází k budování *lokalizovaných modelů*<sup>410</sup>, které se však ve vztahu k teorii filmového herectví jeví jako problematické, neboť „*upřednostňování lokalizovaných případových studií je riziko interpretací ad hoc, schopných popsat jednu vlastnost nebo jednu fázi filmu, ale neschopných zachytit začlenění analyzovaného předmětu do širšího kontextu a jeho význam*“<sup>411</sup>. I filmové herectví tak podléhá fragmentární povaze zkoumání, jež se soustředí pouze na jeho vybrané aspekty a fenomény analyzované na konkrétním hereckém projevu pod metatextuální záštitou některé z „velkých teorií“. Bordwell i Carroll tak zastávají stanovisko tzv. „*middle-level*“<sup>412</sup> výzkumu, který není řízen výhradně jednou určující doktrínou, nýbrž je formulován na mezi-úrovni, tj. na interdisciplinární úrovni zahrnující dimenzi teoretického i empirického výzkumu. Na základě těchto předpokladů tak mezi post-teorie můžeme zařadit především neoformalismus, z něhož se pak následně vydělila kognitivní teorie. Tento vývoj popisuje v článku *Post-Theory, Neo-Formalism and Cognitivism*<sup>413</sup> teoretik Daniel Barratt, kde utváří

---

<sup>408</sup> ZIMA, Petr Václav. *Komparatistika*. In TUREČEK, Dalibor (ed). *Národní literatura a komparatistika*. 1. Vyd. Brno: Host, 2009, s. 105-237. ISBN 978-80-7294-305-0. s. 216.

<sup>409</sup> BORDWELL, David; CARROLL, Noël. *Post-Theory: Reconstructing Film Studies*. 1. Vyd. Madison: Wisconsin University Press, 1996. 582 s. ISBN 0299149439.

<sup>410</sup> CASSETTI, Francesco. *Filmové teorie 1945 – 1990*. 1. Vyd. Praha: Akademie múzických umění, 2008. 407 s. ISBN 978-80-7331-143-8. s.368.

<sup>411</sup> Tamtéž. s. 368.

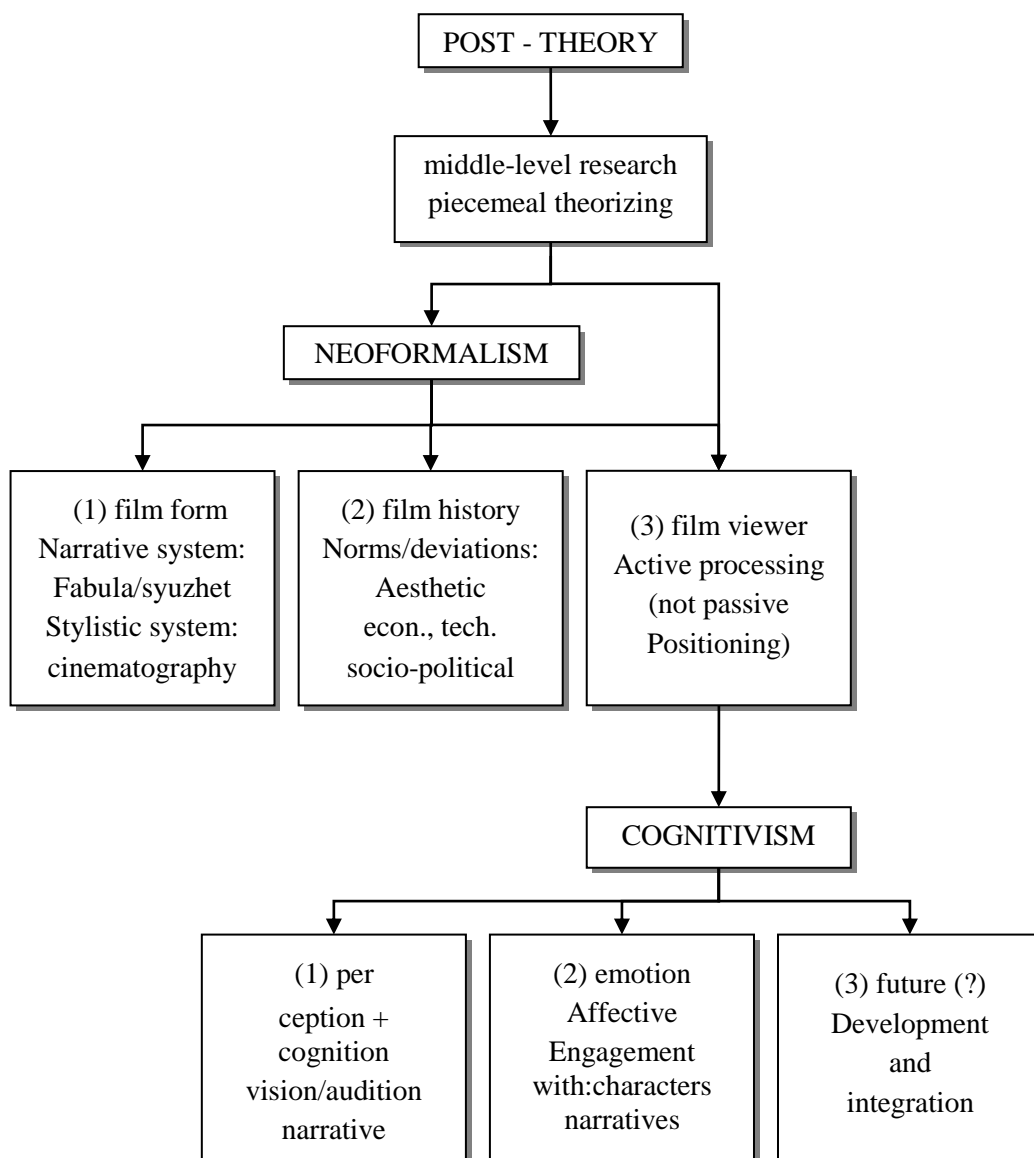
<sup>412</sup> BARRATT, Daniel. *Post-Theory, Neo-Formalism and Cognitivism*. In: COOK, Pam (Ed.): *The Cinema Book*. 3. Vydání. London: British Film Institute, 2007. 610 s. ISBN 9781844571925. S. 530.

<sup>413</sup> Tamtéž. s.530-531.



schéma vývoje post-teorie. Schéma, které je uvedeno níže, tak poukazuje nejen na vývoj post-teorie, ale také na jednotlivé oblasti bádání, jež budou významným vodítkem našich úvah o filmovém herectví ukrývajících se například pod kategorií filmové formy či estetiky.

Obrázek 1 - Schéma vývoje Post-teorie podle Daniela Barratta<sup>414</sup>



Prvním přístupem, jenž za posledních dvacet let dosáhl jistého ukotvení ve filmové teorii je neoformalismus vycházející z teoretických východisek a tendencí ruské formalistické školy z období mezi léty 1910 až 1930. Je reprezentován

<sup>414</sup> Tamtéž. s. 530.

zejména prací amerických teoretiků Davida Bordwella, Kristin Thompson a Janet Staiger. Prvotní premisy formulované na počátku neoformalistického uvažování o filmu odpovídají zejména na otázku způsobu konstruování filmového díla a jeho estetického působení na diváka. Na základě těchto předpokladů se tak v rámci neoformalismu vydělily tři základní teoretické oblasti, mezi něž řadíme filmovou formu zahrnující narativní systém (fabule/syžet) a stylistiku, dále oblast filmové historie zahrnující ekonomické, socio-ekonomické, technické a estetické aspekty vývoje filmu. Poslední oblastí zájmu je samotný divák, tedy recipient filmu, od jehož zkoumání se poté dále odvíjí kognitivní tendence. Teorii filmového herectví je věnována pozornost v oblasti filmové formy, kde je reflektována v rámci úvah o filmové mizanscéně a jejím stylistickém významu pro budování filmu. Oblast filmové historie nepřináší žádné nové teoretické poznatky, nýbrž pouze reviduje a generalizuje životopisné a filmografické údaje o filmových hercích.

V rámci neoformalismu se neseťkáváme s obecně formulovanou teorií ani koncepcí, jež by nabývala paradigmatického charakteru podobně jako například u sémiotické teorie či star systému. Neobjevuje se ani v rámci ucelenější teoretické reflexe, ale pouze jako součást dílčích úvah o filmové formě a stylu. Největší pozornost věnují filmovému herectví David Bordwell a Kristin Thompson<sup>415</sup> ve své knize *Umění filmu: úvod do studia formy a stylu*<sup>416</sup>, kde se touto otázkou zabývají v části věnované filmové mizanscéně. Jejich pojetí filmového herce představuje jakousi syntézu odehrávající se převážně na genetické úrovni<sup>417</sup>. Můžeme tak sledovat vliv „velkých teorií“, které se specifickým způsobem promítají do jeho výsledné konceptuální podoby. Snad největší podíl můžeme připisat Kracauerovi, jehož začlenění herce mezi prvky mizanscény se stalo výchozím bodem uvažování dvojice Borwell&Thompson. Filmové herectví je tak vnímáno v kontextu prostředí, kostýmu a masky, svícení, inscenování, funkce a motivace, kamery, střihu apod. Na této úrovni tak můžeme zachytit patrný vliv filmového realismu, teorie herectví Vsevoloda Pudovkina, hollywoodského star systému, sémiotiky či francouzské Nové vlny, jenž není v reflexi artikulován explicitně, nýbrž prostřednictvím dílčích tematických úvah vztahujících se empiricky ke konkrétním snímkům, kde se

---

<sup>415</sup> Dále budeme užívat pouze zkratku Borwell&Thompson.

<sup>416</sup> BORDWELL, David; THOMPSON, Kristine. *Umění filmu: úvod do studia formy a stylu*. 1. Vyd. Praha: Akademie múzických umění, 2011, 639 s. ISBN 8073312174.

<sup>417</sup> ZIMA, Petr Václav. *Komparatistika*. In TUREČEK, Dalibor (ed). *Národní literatura a komparatistika*. 1. Vyd. Brno: Host, 2009, s. 105-237. ISBN 978-80-7294-305-0. s. 216.

specifika filmového projevu objevují. Dvojice Borwell&Thompson tak nepřináší estetický zobecňující koncept. Na základě jednotlivých analýz filmu totiž filmové herectví pouze jistým způsobem revidují. Výsledkem jejich úvah je tak do jisté míry fragmentarizující pohled na filmové herectví, jehož konceptuální bohatost je redukována jen na několik autentických filmových příkladů. Na druhou stranu však poskytuje účinná vodítka pro analýzu hereckého projevu, neboť poukazuje na specifické aspekty výrazu, jimž by měla být v rámci analýzy věnována pozornost z důvodu komplexního postižení prostředků filmové stylistiky.

Zajímavější teoretickou diskusi přináší úvahy o filmovém herectví objevující se v rámci neoformalistických reflexích filmového diváka, které jsou již rozvíjeny jako součást kognitivní tendence. Ta však mění svou výzkumnou optiku, jelikož pozornost přesouvá směrem k divákovi. Dochází tak k rozvoji tzv. zpětnovazebných tendencí, které z pasivního diváka utváří aktivní element filmové estetiky. V popředí tak již nestojí filmová hvězda, nýbrž divák, jenž se stává dominantní kategorií, neboť je výhradním recipientem hereckého projevu. I zde se však jednotlivé tendence a přístupy štěpí do dvou teoretických větví. První oblast zkoumání v období osmdesátých let je úzce spojena s prací Davida Bordwella a Edwarda Branigena. Sleduje míru zapojení diváka a formu percepce, které se přímo odvíjejí od narativní výstavby filmového díla. Druhý přístup z obecné roviny divácké percepce svou orientaci směřuje již ke konkrétní problematice emočního rámce zahrnující citovou účast diváka v jeho vztahu k herci/postavě a samotnému narativu. Tímto hlediskem se na počátku devadesátých let zabývá například Noël Carroll, Torben Grodal či Carl Plantinga. Filmové herectví je však opětovně reflektováno pouze prostřednictvím dílčích úvah, jež jsou uvedeny v kontextu dominujícího tématu divácké percepce a narativní výstavby díla, kde je herec vnímán na významové úrovni svého charakteru.

Největší pozornost je filmovému herectví věnována v oblasti výzkumu emoční percepce mezi divákem a hercem vycházející z procesu recepce vizuální fikce, kde je hlavní složkou empatie a kognitivní identifikace<sup>418</sup>. Tato tendence však není výhradně otázkou devadesátých let dvacátého století, neboť byla partikulárně rozvíjena již mnohem dříve, avšak až v tomto období dosáhla slovy kognitivních

---

<sup>418</sup> GRODAL, Torben. *Moving Pictures. A new Theory of Film Genres, Feelings, and Cognition*. 1. Vyd. Oxford: Clarendon Press, 1997, 306 s. ISBN 0198159838, s. 81.

teoretiků své vlastní katarze. Touto problematikou se v raných úvahách o teorii filmu zabýval Hugo Münsterberg poukazující na možnosti, pomocí nichž může být divák emociálně vztažen do filmu, a rovněž i Béla Balázs, který líčí proces identifikace diváka a herce odehrávající se za nutné přítomnosti aparátu kamery, jež se stává okem diváka a někdy také postavy ve filmu. Podle jiných teoretiků však identifikace neprobíhá tak idealisticky, neboť s sebou přináší mnoho problematických doprovodných jevů, s nimiž je nutné se vypořádat. Například André Bazin podobně jako Siegfried Kracauer stanovuje základní předpoklady divácké identifikace na základě komparace filmu a divadla. Díky tomu zastává stanovisko, že filmový divák má sklony identifikovat sám sebe s filmovým hrdinou, zatímco divadelní divák směřuje tento proces k osobě herce. Ve filmu tak nastává identifikace prostřednictvím hlavního hrdiny, který reprezentuje divákův životní postoj a vztah k okolnímu světu. Přístup Jeana Mitryho<sup>419</sup> nahlíží vztah mezi divákem a hercem-protagonistou na úrovni divákovy vlastní osobnostní projekce, kdy protagonista-herce představuje jeho dvojníka (alter ego). Přijímá jej tak na základě společně sdílených znaků a emocí, pomocí nichž dosahuje divák vlastní identifikace a následné katarze.<sup>420</sup>

Problematiku divácké identifikace řeší na úrovni typologického srovnání<sup>421</sup> v šedesátých a sedmdesátých letech filmový modernismus, materialismus a také psychoanalytická škola. Vztah kognitivní teorie k psychoanalytickému přístupu byl však již od počátku striktně odmítavý. Na jedné straně tak mezi teoretiky obou proudů vzniká typologický vztah vycházející ze společného teoretického prostředí a zejména pak z předmětu bádání (divácká identifikace), které se však na straně druhé vůči sobě velmi výrazně vymezuje, což je příznačné především v pracích Davida Bordwella, Edwarda Branigena a Noëla Carrola. Psychoanalytický přístup je totiž v rámci teorie filmu pod silným vlivem<sup>422</sup> Lakanovské psychoanalýzy, zejména pak jeho konceptu tzv. stádia zrcadla, na základě něhož například Christian

---

<sup>419</sup> MITRY, Jean. *The Aesthetics and Psychology of the Cinema*. 1. Vyd. Bloomington: Indiana University Press, 1997, 403 s. ISBN 0253213770.

<sup>420</sup> Tamtéž. s. 81 – 82.

<sup>421</sup> ZIMA, Petr Václav. *Komparatistika*. In TUREČEK, Dalibor (ed). *Národní literatura a komparatistika*. 1. Vyd. Brno: Host, 2009, s. 105-237. ISBN 978-80-7294-305-0.

<sup>422</sup> Tamtéž. V genetickém slova smyslu.

Metz<sup>423</sup> chápe proces divácké identifikace jako spojování reality a reálna, kde filmový obraz funguje jako zrcadlo, a kde identifikace diváka funguje jako součást jeho „ztotožnění se“ se svým zrcadlovým/ filmovým obrazem, čímž dochází podobně jako u Mitryho k efektu „dvojnictví“. Tato tendence přináší rovněž otázky týkající se ideologické formy reprezentace, na níž na konci sedmdesátých let navazuje tzv. teorie švu<sup>424</sup>, kterou v návaznosti na Lacanovskou tradici reprezentují Jean Pierre Oudart, Daniel Dayan a částečně také Stephen Heath. V duchu tzv. „všívání“ diváka do děje tak filmový herec působí jako určitý významový segment, jenž prostřednictvím záběru-protizáběru zprostředkovává ideologické významy.

Jak již bylo řečeno, přístup Edwarda Branigena a Davida Bordwella představuje odmítavé stanovisko k psychoanalytickým tendencím, a rovněž i k samotné divácké identifikaci. Edward Branigan<sup>425</sup> považuje dominující koncepty identifikace Brechta a Lacana za příliš široce definované, neboť doslova rozpouštějí proces identifikace nesoucí i textuální rysy ve vlastním hledání podstaty identifikace jakožto psychologického mechanismu. Filmový herec se tak v jeho pojetí objevuje pouze v rámci kategorie fokalizace, která prostřednictvím oka kamery a oka herce/postavy, umožňuje divákovi vhled do příběhu. V duchu Chomského učení tak upřednostňuje generování určitého systému pravidel (kam řadíme i kategorii fokalizace), na základě nichž přijímá divák konkrétní významy, jež jsou explicitně dány. Bordwell<sup>426</sup> nezaujímá tolik striktní stanovisko ve své kritice psychoanalytické identifikace. Svou pozornost nesoustředí na formu narativu, nýbrž na divácké chápání příběhu, jenž divák pomocí vodítek, mezi něž můžeme zařadit i filmového herce, rekonstruuje. Branigen a Bordwell se tak do jisté

---

<sup>423</sup> METZ, Christian. *Imaginární signifikant: Psychoanalýza a film*. 1. Vyd. Praha: Český filmový klub, 1991, 307 s. ISBN 8070040645.

<sup>424</sup> „Suture Theory“. „Francouzský teoretik Jean-Pierre Oudart přenesl v 60. letech pojem sutury do filmové teorie zcela logicky, v intencích analýz filmového označování a uvažování nad možnostmi paralel mezi filmem a jazykem. Podle klasických teoretiků sutury je hlavním artikulačním principem filmu a zároveň nejčastějším modem "všívání" diváka způsob navázání jednotlivých záběrů. Vztahy mezi záběry jsou chápány jako ekvivalent syntaktických vztahů v lingvistickém textu (kopírují vztahy mezi následujícími jednotkami, tedy slovy), právě ony pak dávají vzniknout významu a vytvářejí pozici, ze které může divák filmové vyprávění pozorovat jako subjekt. Pro Oudarta, stejně jako pro izraelského teoretika Daniela Dayana, je základním stavebním kamenem těchto vztahů, a tedy i sutury, kombinace záběrů zvaná pohled - protipohled.“ In: HANÁKOVÁ, Petra. *Sutura* [online]. Cinepur [citováno 23. 3. 2015]. Dostupné z WWW: <http://cinepur.cz/article.php?article=48> .

<sup>425</sup> BRANIGAN, Edward. *Point of View in the Cinema: A Theory of Narration and Subjectivity in Classical Film*. 1. Vyd. Berlin: Walter de Gruyter, 1984, 246 s. ISBN 3110817594.

<sup>426</sup> BORDWELL, David. *Narration in the Fiction Film*. 2. Vyd. London: Routledge, 2013, 384 s. ISBN 1136099247.

míry vzdalují původnímu vývoji konceptů divácké identifikace, i přes to, že divák v jejich pojetí je aktivním činitelem, avšak pouze na úrovni distribuce významů mezi hercem/postavou a jím samotným. Je tak upozaděna tendence zabývající se emoční percepcí mezi divákem a hercem/postavou, která znovu ožívá v silně redukované formě ve spíše filozofickém přístupu Noëla Carrola<sup>427</sup>. Ten vyvrací myšlenku, že divákovo vnímání je pouze duplikovaným stavem emočního a mentálního rozpoložení, jež zažívá hlavní hrdina/herce. Naopak zastává stanovisko postulující předpoklad odlišného stavu mysli a emočního vnímání jednak na straně diváka, a jednak na straně postavy/herce, které nelze chápat ve shodě a na stejné percepční úrovni. Jejich emoční rozpoložení a míra vnímání pak závisí především na jejich postavení a míře distribuce informací v rámci narativu. Podobně situaci nahlíží i Carl Plantinga<sup>428</sup>, který je toho názoru, že chápání filmu závisí na divákových přirozených emocích v momentu sledování filmu a současně také na emocích, které v něm sledování následně vyvolává. Výše uvedené přístupy však filmového herce převážně upozadují, neboť jeho entitu překrývají „postavou“, která je jednou z jeho dílčích složek. Hranici dominující složky „postavy“ překračují až pozdější koncepty z období devadesátých let vycházející z kognitivního přístupu, které problematiku a vliv herectví řeší na poli filmových žánrů<sup>429</sup> (Noël Carroll, David Bordwell, Kristin Thompson), interdisciplinárně v rámci neurovědy (Torben Grodal, William Brown, Murray Pomerance), sociologie (Norbert Wiley) a komunikační teorie (Johannes Riis).

Torben Grodal ovlivněný evoluční psychologíí<sup>430</sup> v knize *Moving Pictures. A New Theory of Film Genres, Feelings, and Cognition*<sup>431</sup> přináší nové, jak sám říká, neurokognitivní hledisko. Filmové herectví zde vnímá na úrovni subjekt-

---

<sup>427</sup> CARROLL, Noël. *Theorizing the Moving Image*. 1. Vyd. Cambridge: Cambridge University Press, 1996, 426 s. ISBN 0521460492.

<sup>428</sup> PLANTINGA, Carl. The Scene of Empathy and the Human Face on the Film. In: PLANTINGA, Carl; SMITH, Greg (ed.). *Passionate Views: Film, Cognition and Emotion*. 1. Vyd. Baltimore: John Hopkins University Press, 1999, 243 s.

<sup>429</sup> Noël Carroll v kapitole Keaton: Film Acting as a action v knize *Interpreting the Moving Image* a David Bordwell s Kristine Thopson v knize *The Classical Hollywood Cinema: Film Style and Mode of Production to 1960* pouze přinášejí konkrétní analýzy filmového herectví vztahující se k období rané éry filmu, které nepřinášejí žádný zobecňující koncept filmového herectví, ale jen dílčí analýzu konkrétních hereckých výkonů fungující částečně na metatextuální úrovni.

<sup>430</sup> Ve svých studiích často odkazuje k výzkumům evoluční psychologie.

<sup>431</sup> GRODAL, Torben. *Moving Pictures. A new Theory of Film Genres, Feelings, and Cognition*. 1. Vyd. Oxford: Clarendon Press, 1997, 306 s. ISBN 0198159838

aktant. Považuje totiž herectví za jakési záměrné bytí aktantů<sup>432</sup> (herců), kteří tvoří jádro každého narativu. „*Narativní sekvence si obvykle přisvojuje úhel pohledu jednoho z aktantů, kterým říkáme hlavní hrdinové, postavy či protagonisté. Tento aktant je abstraktní konstrukcí, zosobněním určitého člověka, stvoření či abstraktních principů jako lidskost či zloba. Můžeme jej nazývat centrálním bytím subjektu-aktantu.*“<sup>433</sup> Divákova pozornost je tak směřována k ústřednímu aktantovi, který může být reprezentován různými objekty i antropomorfního charakteru. Jeho prostřednictvím tak dochází k rozvoji kognitivních procesů, jež jsou úzce spojeny s kognitivní identifikací diváka. „*Divák zkouší napodobit subjekt-aktant pomocí konstrukce jeho způsobu vnímání.*“<sup>434</sup> Snaží se tak vcítit do situace, v níž se aktant nachází, a na základě společné identifikace si pak utváří svůj mentální model světa, který konstruuje nejprve na úrovni fyziologické a následně i psychologické, díky níž je schopen prožívat stejné emoce jako on. Společně s aktantem tak může pociťovat emoce strachu, vzteku, slasti či překvapení. Naše recepce je však do jisté míry závislá na interpretaci filmového kontextu, jenž podléhá neurologickým vlivům. William Brown a Murray Pomerance, jejichž úvahy o filmovém herectví v oblasti neurověd jsou součástí sborníku *Theorizing Film Acting*<sup>435</sup> přináší již konkrétní a partikulární úvahy zabývající se herectvím z hlediska fungování neuronů a nervové soustavy diváka při sledování filmu, které se soustředí především na oblast lidské mimiky, která je analyzována v rámci konkrétních snímků.

Odlisný pohled na filmové herectví v rámci kognitivní teorie přináší americký sociolog Norbert Wiley, jenž ve své studii *Emotion and Film Theory*<sup>436</sup> vychází z premis symbolického interakcionalismu a pragmatismu. V rámci této studie aplikuje koncept tzv. emocionálního herectví<sup>437</sup> Arlie Hochschild<sup>438</sup> objevujícího se v rámci každodenních interakcí, které aplikuje do oblasti filmové teorie. Ve srovnání s Grodalovým pojetím však dochází k rozšíření obrazu

---

<sup>432</sup> Pojem aktant si Grodal vypůjčuje od Gremaise.

<sup>433</sup> GRODAL, Torben. *Moving Pictures. A new Theory of Film Genres, Feelings, and Cognition*. 1. Vyd. Oxford: Clarendon Press, 1997, 306 s. ISBN 0198159838. S. 86.

<sup>434</sup> Tamtéž. s. 87.

<sup>435</sup> TAYLOR, Aaron (ed.). *Theorizing Film Acting*. 1. Vyd. London: Routledge, 2012, 313 s. ISBN 0415509513.

<sup>436</sup> WILEY, Norbert. *Emotion and Film Theory. Studies in Symbolic Interaction* 26, 2003, s. 169 – 187.

<sup>437</sup> Tamtéž. s. 170.

<sup>438</sup> HOCHSCHILD, Arlie. *Emotional Work, Feeling Rules, and Social Structure. American Journal of Sociology*, 1979, č. 85, s. 551 – 575.

emocionálního herectví, které rozlišuje tři možné úrovně filmového herectví: 1. Záměrné, kognitivní herectví, 2. Nezáměrné emocionální herectví a 3. Herectví, které je kombinací obou předchozích typů<sup>439</sup>. Díky přenesení tohoto konceptu do filmové teorie, je Wiley schopen analyzovat emoce filmového diváka a jejich funkci, které mají odlišný význam ve srovnání s každodenní komunikací. Aby tak mohl jasně a přehledně klasifikovat filmové emoce, provádí nejprve komparaci emocí vycházejících z reálného života a emocí zprostředkovaných filmovým hercem, které pocházejí z fikčního světa. Herec je tak pro diváka především prostředkem katarze. Právě prvek katarze je společným východiskem všech výše uvedených konceptů kognitivní teorie revidujících vztah mezi postavou/hercem a divákem. Prostřednictvím tohoto jednotícího hlediska tak bylo možné nahlédnout do natolik rozmanité a interdisciplinární oblasti divácké percepce, která je zvláště filmovou teorií reflektována z rozličných teoretických úhlů a pozic, jež v tomto bodě vzájemně schází, avšak v mnohých dalších opětovně rozchází. V rámci jednotlivých disciplín promítajících své koncepty do oblasti filmové teorie, tak nalézáme množství oborových paradigmat, které interdisciplinárně pronikají do filmu, kde se však jejich výhradní postavení rozpouští v množství konceptů, jež ještě dnes neustále vznikají, neboť tato problematika i nadále skýtá mnoho otazníků a neznámých.

#### **8.4. Dílčí komparativní závěr**

Jak bylo již nastíněno v úvodu kapitoly, představuje neformalistická a kognitivní tendence proud rozvíjející se mimo oblast tzv. „velkých teorií“, které se v osmdesátých letech i v rámci teorie filmového herectví začaly rozměňovat pouze na dílčí přístupy. Otázka vzájemného vlivu tak začala být akcentována mnohem více, neboť začalo docházet k postupnému rozpouštění hranic filmové teorie, která na jedné straně přijímala metodologický aparát ze sociálních věd, a na straně druhé často nastával moment, kdy byla samotná metodologie filmové teorie infiltrována sociálními vědami, jako byla nejčastěji sociologie a psychologie. V teorii filmového herectví však začalo nejdříve docházet k utváření genetických vztahů mezi „velkými teoriemi“ a dílčími přístupy, mezi něž řadíme i neoformalismus. Samotný název přístupu vypovídá o přímém kontaktu s teoretickými východisky sovětské

---

<sup>439</sup> WILEY, Norbert. Emotion and Film Theory. *Studies in Symbolic Interaction* 26, 2003, s. 169 – 187. S. 170.



formalistické školy působící od dvacátých let a pražského strukturalismu objevujícím se ve třicátých a čtyřicátých letech. Ve srovnání s formalistickým přístupem se však do popředí zájmu dostává vedle samotného díla i filmový divák, jehož aktivita je tak při analýze filmu zdůrazňována. Neoformalismus tak obohacuje původní formalistický a strukturalistický přístup vnímající filmového herce pouze jako jednotku/formu/strukturu dílčí analýzy o kognitivní rovinu, která zkoumá vztah utvářející se mezi hercem a divákem na úrovni percepce.

Díky důrazu, jenž byl kladen na vztah mezi hercem a divákem, se z neoformalismu vyvinul kognitivní přístup, který obklopuje hustá síť genetických vztahů, které se projevily při jeho formování, jež byly popsány již v průběhu kapitoly. Přes patrné vlivy raných teorií Münsterberga a Balázse a pozdějších teorií Bazina a Kracauera však ve srovnání s předešlými tendencemi dochází k postupnému vymizení vlastního významu filmového herce, jenž začíná být v rámci teoretických reflexí vnímán ne z hlediska hereckého projevu, nýbrž z hlediska postavy, kterou ztvárňuje. V rámci neoformalismu i kognitivního přístupu se tak neseťkáváme s koherentním přístupem k filmovému herci, jenž je naopak zcela vytěsněn ve prospěch divákovy identifikace s postavou. Teoretická diskuse o filmovém herectví je tak v tomto období vytlačena nejen na periférii zájmu, ale zároveň je tak podřízena namísto herecké identifikaci s rolí, identifikaci divácké, která je založena zejména na zprostředkování emočního rámce.

## 9. Filmové herectví a moderní směry bádání

Jak již bylo řečeno, v osmdesátých a devadesátých letech dvacátého století se postupně začaly pevné hranice filmové teorie rozpouštět v mnoho dílčích tendencí a přístupů, které se vzájemně prolínaly. Pevné kontury teorie filmového herectví náležející výhradně teorii filmu se tak začaly postupně rozpouštět v rámci oborové interdisciplinarity. Problematika filmového herectví se tak začíná objevovat především v rámci případových studií reflektujících určitý sociální či kulturní fenomén v dané společnosti. Dochází tak k jakémusi znovuobjevení<sup>440</sup> filmového herce, jehož podstata začala být nazírána z odlišných teoretických pozic, než tomu bylo doposud. Teoretici se tak začínají postupně odvracet od konvenčních teorií herectví (Stanislavský, Strasbergova Metoda), které jsou nahrazeny sociálně-vědními přístupy sahajícími do oblasti sociologie, historie a zejména pak neverbální komunikace. Na interdisciplinární úrovni reflexe filmového herectví tak dochází k syntéze, která na jedné straně čerpá tematicky z oblasti sociálních a historických věd, a na straně druhé čerpá metodologicky ze *screen theory* zahrnující sémiotické a psychoanalytické metody analýzy. Tento teoretický mechanismus se rozprostírá v rámci dialogu kulturních studií, která přinášejí množství možných perspektiv, jejichž optikou je možné nazírat na problematiku filmového herectví novým způsobem. Kulturní studia<sup>441</sup> vedle *post-teorie* se stala jednou z oblastí, kam se postupně začaly infiltrovat přístupy metodologicky náležící teorii filmu, mediální teorii, sociální teorii, literární teorii, filozofii či historii, které svou pozornost soustřeďovaly na dílčí kulturní aspekty, jako je například etnicita, gender, třída, sexualita či národnost. Do popředí zájmu začínají rovněž vstupovat témata spojená s oblastí populární a konzumní kultury, které zahrnují doposud upozaděné otázky týkající se kulturních aspektů každodenního života na konkrétní a ne obecné úrovni.

---

<sup>440</sup> Paralelně se však rozvíjely ještě tendence, které naopak silně potlačovaly přítomnost kategorie herectví ve prospěch divácké percepce, jež byla dominující oblastí bádání. Herectví bylo v reflexích přítomno pouze okrajově, avšak vždy v závislosti na postavení diváka. Jedná se zejména o přístupy zmíněné v předešlé kapitole, jako je neoformalismus, kognitivní přístup a neurovědy.

<sup>441</sup> Kulturní studia se jako teoretický obor etablovala již od 70. let zejména ve Velké Británii, kde bylo založeno Birmingham Centre for Contemporary Cultural Studies známé také pojmem *Birminghamská škola*. Ve spojení s filmovou vědou a teorií filmového herectví je znatelný jejich vliv zejména na přelomu osmdesátých a devadesátých let. Formování kulturních studií je spjato zejména s britskou marxistickou a sociální teorií Raymonda Williamse, Richarda Hoggarda a Michaela Ellis Thompsona.

Jak již bylo nastíněno, vychází metodologický aparát kulturních studií v oblasti filmového herectví ze sémiotického přístupu. Na základě genetického působení a přímého kontaktu můžeme dominantní vliv přisoudit konceptu amerického teoretika Richarda Dyer formulovaného v knize *Stars*<sup>442</sup>, který přináší sociologický i sémiotický pohled na vnímání filmového herce, jenž je chápán primárně jako komodita a zároveň strukturovaná polysémie nesoucí určitý systém významů. Na úrovni znakových systému jsou tak zkoumány aspekty každodenního života, které jsou dále štěpeny na znaky, které jsou dále dekodovány v rámci vlastního fungování kultury, kde je zohledněno velkou měrou ideologické hledisko a jeho vliv na diváckou recepci. V rámci kulturních studií je tak filmové herectví nazíráno navíc nejen z kulturního ale i historického kontextu, jenž přináší teoretické ukotvení jednotlivých reflexí. Nejvíce je tento směr rozvíjen i nadále ve *star studies*, jejichž výzkumné pole se do dnešních dní rozšířilo o nová média, jimž dominuje všudypřítomná internetová síť a televize. Právě internet je velmi bohatým zdrojem šíření různých fanouškovských stránek, blogů, fotografií či magazínů. Vývoj *star studies* tak sílí od konce devadesátých let až do současnosti. Dyerův koncept je i nadále dominantním paradigmatem, avšak již v podobě odpovídající modernímu směřování teorie. Britský teoretik Paul McDonald tak u příležitosti druhého vydání *Stars*<sup>443</sup> v roce 1998 v závěru knihy rekonceptualizuje nazírání na hvězdný systém, které se od Dyerových dob značně proměnilo. Postihuje tak nové tendence využívající sociální a historické hledisko v rámci reflexe star systému. Na základě McDonalldovy reflexe je tak možné z dominujícího proudu „*star studies*“ vydělit tři nové proudy reflektující filmové hvězdy z odlišných teoretických pozic, než tomu bylo doposud. Mezi nejrozšířenější patří studie znovu objevující otázku filmové historie, které se zabývají otázkou vzniku a formování star systému. Vedle knihy *Picture Personalities: The Emergence of the Star System in America*<sup>444</sup> Richarda deCordovy tak jako reakce vychází kniha *Actors and American Culture, 1880-1920*<sup>445</sup> Benjamina McArthura, jenž své historické bádání vede po hlubších strukturách zrodu star systému až do období amerických divadelních společností,

---

<sup>442</sup> DYER, Richard. *Stars*. 2. Vyd. London: British Film Institute, 1998, 256 s. ISBN 0851706436.

<sup>443</sup> Tamtéž.

<sup>444</sup> DECORDOVA, Richard. *Picture Personalities. The Emergence of the Star System in America*. 2. Vyd. Illinois: University of Illinois Press, 1990, 160 s. ISBN 0-252-07016-x.

<sup>445</sup> MCARTHUR, Benjamin. *Actors and American Culture, 1880-1920*. 1. Vyd. Chicago: University of Iowa Press, 2000, 289 s. ISBN 0877457107.

jejichž problematika je u deCordovy pouze částečně nastíněna. Vedle této publikace se objevuje velké množství příspěvků mapujících vývoj herectví, star systému a Hollywoodu z různých hledisek, například z rasového hlediska (Krin Gabbard: *Black Magic: White Hollywood and African American Culture*<sup>446</sup>), z hlediska genderu (David W. Menefee: *The First Female Stars: Women of the Silent Era*<sup>447</sup>, Karen Hollinger: *The Actress: Hollywood Acting and the Female Star*<sup>448</sup>, Philippa Gates: *Detecting Man: Masculinity and the Hollywood Detective Film*<sup>449</sup>), z hlediska sexuální identity a alternativních subkultur (Richard Dyer: *Heavenly Bodies*<sup>450</sup>, Mennel Barbara: *Queer Cinema: Schoolgirls, Vampires and Gay Cowboys*<sup>451</sup>) a mnoho dalších. Tento výčet tak představuje jistý reprezentativní vzorek z rozsáhlé teoretické tvorby, která však přináší pouze případové studie. Novou oblastí zájmu *star studies* se dále stalo hvězdné tělo, které bylo chápáno na úrovni kulturní konotace. Studie tak vycházely z předpokladu těla jakožto ztělesnění americké kultury, jež rovněž vychází z Dyerova sémiotického přístupu. Velký rozvoj tak zaznamenala tendence zabývající se herectvím v americkém akčním filmu, který produkovat silně muskulaturní mužské (Arnold Schwarzenegger, Jean-Claude Van Damme) i ženské (Sigourney Weaver) herecké hvězdy, jež byly deklarací obrovské fyzické síly na přelomu osmdesátých a devadesátých let. Tomuto fenoménu se věnuje například<sup>452</sup> Yvonne Tasker v knize *Spectacular Bodies*<sup>453</sup>, Featherstone, Hepworth a Turner v knize *The Body: Social Process and Culture Theory*<sup>454</sup> či Chris Shilling v knize *The Body and Social*

---

<sup>446</sup> GABBARD, Krin. *Black Magic: White Hollywood and African American Culture*. 1. Vyd. New Brunswick: Rutgers University Press, 2004, 324 s. ISBN 0813533848.

<sup>447</sup> MENEFFEE, David W. *The First Female Stars: Women of the Silent Era*. 1. Vyd. Santa Barbara: Greenwood Publishing Group, 2004, 238 s. ISBN 0275982599.

<sup>448</sup> HOLLINGER, Karen. *The Actress: Hollywood Acting and the Female Star*. 1. Vyd. London: Routledge, 2013, 272 s. ISBN 1135205892.

<sup>449</sup> GATES, Philippa. *Detecting Man: Masculinity and the Hollywood Detective Film*. 1. Vyd. New York: SUNY Press, 2012, 356 s. ISBN 0791481387.

<sup>450</sup> DYER, Richard. *Heavenly Bodies. Film Stars and Society*. 2. Vyd. London: Routledge, 2013, 224 s. ISBN 1136000704.

<sup>451</sup> MENNEL, Barbara. *Queer Cinema: Schoolgirls, Vampires and Gay Cowboys*. 1. Vyd. New York: Columbia University Press, 2013, 136 s. ISBN 0231850204.

<sup>452</sup> Tento výčet tak představuje jistý reprezentativní vzorek z rozsáhlé teoretické tvorby, která však přináší pouze případové studie.

<sup>453</sup> TASKER, Yvonne. *Spectacular Bodies: Gender, Genre and the Action Cinema*. 2. Vyd. London: Routledge, 2012, 220 s. ISBN 113487300x.

<sup>454</sup> FEATHERSTONE, Mike; HEPWORTH, Mike; TURNER, Brian S. *The Body: Social Process and Culture Theory*. 1. Vyd. London: Sage, 1991, 408 s. ISBN 9780803984127

*Theory*<sup>455</sup>. Poslední z převládajících tendencí je reflexe hvězd ve vztahu k publiku, kde je rozvíjen zejména tzv. skandální diskurz<sup>456</sup> v současné době zejména na internetu, a dále také reflexe mapující každodenní život hvězd ovlivněné geneticky vztahem mezi divákem a hvězdou, jenž předdeslala již Laura Mulvey ve své stati *Vizuální slast a narativní film*<sup>457</sup>. Těto problematice se věnuje Jackie Stacey v knize *Star Gazing: Hollywood Cinema and the Female Spectatorship*<sup>458</sup>. Výše uvedené publikace jsou pouhým možným reprezentativním výčtem, neboť zejména v posledních letech vzniká velké množství oborových statí věnujících se star systému. V poslední řadě bychom navíc neměli opomenout ještě rozvoj teoretických východisek „*star studies*“ v oblasti národních kinematografií, kam se dostala prostřednictvím genetického vlivu, a kde jsou jejich obecné předpoklady aplikovány v rámci konkrétní filmové tradice.

Mimo kulturní studia se problematika filmového herectví objevuje v rámci tzv. *performance studies*<sup>459</sup>, která jsou s filmem rovněž interdisciplinárně propojena. Podobně jako kulturní studia přináší multioborovou perspektivu ocitající se na pomezí performativního umění, antropologie a sociologie, jež oplývá množstvím metodologických přístupů. „*Performance studies*“ se jako samostatný obor zkoumající performativní charakter každodenního života etablovala v osmdesátých letech. Předmětem jejich zájmu se staly všechny oblasti, kde se objevovaly prvky performativnosti, kam můžeme zařadit hudbu, divadlo, veřejné projevy a v neposlední řadě také film. Filmové herectví je však v jejich rámci zkoumáno ze zcela odlišných teoretických pozic, než tomu bylo do té doby. „*Performance studies*“ se totiž odklání od tradičního chápání hereckého projevu, jenž je reprezentován především divadelní a filmovou tradicí (Stanislavského systém, Strasbergova Metoda). Odvrací se tedy od konvenčních teorií herectví a směřují spíše k alternativním módům projevu vycházejícím z každodenních interakcí. Rovněž se obrací k módům reprezentace převzatým z jiných typů médií, jako je

---

<sup>455</sup> SHILLING, Chris. *The Body and Social Theory*. 2. Vyd. London: Sage, 2012, 313 s. ISBN 9780857025333.

<sup>456</sup> DECORDOVA, Richard. *Picture Personalities. The Emergence of the Star System in America*. 2. Vyd. Illinois: University of Illinois Press, 1990, 160 s. ISBN 0-252-07016-x.

<sup>457</sup> MULVEY, Laura. Vizuální slast a narativní film. *Iluminace* 5, 1993, č. 3, s. 43-52.

<sup>458</sup> STACEY, Jackie. *Star Gazing: Hollywood Cinema and the Female Spectatorship*. 1. Vyd. London: Routledge, 2013, 296 s. ISBN 1136142126.

<sup>459</sup> ROBERTSON WOJCIK, Pamela (ed.). *Movie Acting. The Film Reader*. 1. Vyd. London: Routledge, 2004, 240 s. ISBN 0-415-31025-3. S. 7.

rádio, cirkus či vaudeville<sup>460</sup>. Největší pozornost je u analýzy filmového projevu věnována zejména jeho neverbální složce zahrnující mimiku, gestiku, posturiku a paralingvistické jevy. Na místo historických reflexí se tak objevují především analýzy zaměřené na konkrétní herecké performance nesoucí specifické kulturní kódy chápané jako specifická forma uměleckého idiolektu, jenž prostřednictvím emblematických gest artikuluje dominantní ideologické a kulturní vlivy. Na obecnější rovině přináší metodologické nástroje analýzy teoretička Patrice Pavice v práci *Analyzing Performance. Theater, Dance, and Film*<sup>461</sup>, částečně pak Cynthia Barons Sharon Carnicke v knize *Reframing Screen Performance*<sup>462</sup> kombinující obecně platné teze, které aplikují na konkrétní případové studie hereckého projevu.

Poslední tendencí vstupující do teorie filmového herectví je na přelomu osmdesátých a devadesátých let přístup nového historismu<sup>463</sup>, jenž v porovnání s perspektivou kulturních studií přináší nové hledisko obohacující dosavadní chápání filmové historie. Kulturní studia reflektují historickou událost ve vztahu k dosavadnímu vývoji sahajícímu až do současnosti. V rámci filmového herectví se tak setkáváme přístupem, jenž sleduje například fenomén ženských hereček a jejich postavení ve filmu od raného období do současnosti, který však tento vývoj sleduje z určitých soudobých ideologických pozic. Na druhou stranu nový historismus inklinuje spíše k zachycení událostí z hlediska dobového kontextu, jenž detailně zkoumá historické i kulturní pozadí, které je vykládáno z hlediska tehdejší vládnoucí ideologie. Nový historismus se apriori nezaměřuje na dějinný vývoj daného fenoménu, ale sleduje jeho stav v určitém období. Novohistorické práce se v oblasti filmového herectví zaměřují například na období raného němého filmu a jeho herecké hvězdy. Reflexe vycházejí výhradně z archivních materiálů, na základě nichž je konstruován historický obraz přinášející konkrétní vykreslení dané estetiky. Uvedené přístupy a tendence potvrzují současný stav filmové teorie, jak jej nastínil již Francesco Casetti. I v oblasti teoretizování o filmovém herci totiž dochází k postupnému rozpouštění hranic mezi filmem a ostatními obory

---

<sup>460</sup> Tamtéž. s. 8.

<sup>461</sup> PAVICE, Patrice. *Analyzing Performance. Theatre, Dance and Film*. 1. Vyd. Michigan: University of Michigan Press, 2003, 362 s. ISBN 0472066897.

<sup>462</sup> BARON, Cynthia; CARNICKE, Sharon. *Reframing Screen Performance*. 1. Vyd. Michigan: University of Michigan Press, 2008, 311 s. ISBN 0472025414.

<sup>463</sup> ROBERTSON WOJCIK, Pamela (ed.). *Movie Acting. The Film Reader*. 1. Vyd. London: Routledge, 2004, 240 s. ISBN 0-415-31025-3. S. 8.

(psychologie, sociologie, historie, literatura apod.). Tento proces však funguje na zcela odlišném mechanismu, než tomu bylo například v případě sémiotiky či psychoanalýzy, které filmu propůjčily pouze svůj metodologický aparát, aniž by ovlivnily jeho vlastní podstatu. Zde se totiž naopak film dostává do pozice, kdy je interdisciplinárně pohlcen zejména sociálně-vědními přístupy, které jej vnímají pouze jako médium, v rámci něhož mohou zkoumat vybraný společensko-kulturní fenomén nezávisle na jeho estetické formě, jež ustupuje dominujícímu obsahu a jeho ideologickému vlivu.

## 10. Generální komparace jednotlivých tendencí filmového herectví

Teorie filmového herectví zaznamenala v průběhu let svého vývoje značnou proměnu, jejíž teoretické zachycení bylo jednou z výzkumných motivací při tvorbě diplomové práce. Teorie filmového herectví nepředstavuje homogenní, jednotnou a obecně legitimní teorii, která by ve filmové teorii obecně nabývala platného paradigmatického charakteru. Právě naopak. Jedná o vnitřně nekoherentní teorii, která je utvářena množstvím často velmi rozdílných tendencí, jejichž vzájemná koexistence často působí v komparatistickém slova smyslu vznik deformací a zlomů<sup>464</sup>. Její vývoj je nestálý a značně proměnlivý v závislosti na celospolečenských aspektech, mezi něž řadíme historický vývoj, politickou situaci, kulturní a ideologický vliv a mnohé další, které si přímo či nepřímo promítají do jejího formování napříč časovým spektrem. Teorie filmového herectví byla nejvýrazněji ovlivněna *dějinnými* událostmi, *technickými* a *uměleckými* inovacemi a v neposlední řadě také proměnou poetiky filmové teorie, jež se měnily v závislosti na lokálních zvláštěnostech, které vznikaly na úrovni národních kinematografií. V rámci diplomové práce jsme však našli důležité deformace a zlomy z oblasti všech zmíněných kategorií, jež lze na generální úrovni přisoudit teorii filmového herectví jakožto celku, neboť byl jejich projev a vliv patrný u všech zkoumaných tendencí.

Z *historického* hlediska můžeme hovořit o několika význačných deformacích a zlomech, které se jistou měrou promítly do estetiky filmového herectví a tudíž i do samotných teoretických textů. Na základě východisek, jichž bylo v diplomové práci dosaženo, můžete stanovit důležité deformace a zlomy, jež jsou úzce spojeny i s politickým a ideologickým vlivem. Deformace ovlivňující vývoj teorie filmového herectví i teorie filmu obecně můžeme rozdělit na deformace *revoluční* a *válečné*. Revoluční deformace se objevují zpravidla ve společensky a politicky napjatých obdobích, v nichž se tak projevu silná celospolečenská tenze, jež prochází i do oblasti teorie. Jako příklad můžeme zmínit například revoluční tenze v bolševickém Rusku v desátých letech, které byly

---

<sup>464</sup> ZIMA, Petr Václav. *Komparatistika*. In TUREČEK, Dalibor (ed). *Národní literatura a komparatistika*. 1.vyd. Brno: Host, 2009, 280 s., s. 105-237. ISBN 978-80-7294-305-0.



směřovány výhradně vůči vládnoucí moci, zatímco ve Spojených státech se v sedmdesátých letech objevovaly tenze proti dominantnímu sociálnímu a společenskému řádu. V prvním případě tak dějinné události daly za vznik poetice sovětské montážní školy, v případě druhém se revolta projevila vznikem nových hnutí, jako byl například feminismus a mnohé další. Mezi *válečné* deformace pak zcela logicky řadíme obě světové války, které se projeví na filmové estetice, a tudíž rovnoměrně i v oblasti filmového herectví. Jako příklad můžeme uvést italský neorealismus, jenž po válce odrážel zejména velmi špatnou sociální situaci země.

*Technické* hledisko utváří deformace a zlomy, které zasahují i do kategorie *estetické*, tudíž tyto dvě oblasti pojednáme společně. Jako první styčný bod tak můžeme považovat samotný vznik filmu, který se bezprostředně projevil i v raných úvahách o filmovém herci, které zkoumaly jeho ontologickou povahu nejen vzhledem k filmu ale i k divadlu. Prvotní úvahy se tak nesou převážně v duchu vzájemné distinkce filmového a divadelního herectví. Dalším stěžejním zlomem byl rozvoj střihu a montáže, jež rovněž úzce souvisí s technickým pokrokem, díky němuž bylo možné fragmentarizovat herecký projev, což se nejvýrazněji projevilo právě v sovětské filmové teorii. S ní je úzce spjat i další zlom, a to příchod zvuku, který byl silně akcentován právě v přístupu Vsevoloda Pudovkina, jenž měl určující vliv i v rámci následujících tendencí, které z něj přímo čerpaly. Dalším zlomem byl vývoj kamerové techniky, jež již byla v padesátých letech plně přenosná, avšak postrádala možnost zvukového záznamu. Tento technický předpoklad se promítl zejména do estetiky neorealismu a francouzské Nové vlny, jejichž tvůrci pracovali v reálném prostředí, doslova v ulicích. Posledním zásadním zlomem, jenž můžeme zaznamenat v rámci našeho textu je příchod nových médií především internetu, který výrazně ovlivnil filmovou estetiku na obecné úrovni. Jako konkrétní podobu jeho vlivu však můžeme uvést například hollywoodský star systém, jež se velmi rychle do internetového prostředí adaptoval.

Jak jsme výše předeslali, je teorie filmového herectví teorií velmi rozmanitou na jednotlivé tendence. Na základě vlastní komparace těchto tendencí jsme v diplomové práci došli k závěru, že v rámci teorie filmového herectví lze vymezit tři výchozí přístupy k herectví, které do jisté míry vypovídají o samotné povaze jejich jednotlivých konceptů. Tyto přístupy představují vlastní autorský

terminologický přínos, který je výsledkem vlastní komparace. Rozlišujeme tak přístupy *estetické*, *konceptuální* a *metodické*. *Estetické* přístupy se zabývají filmovým herectvím z ontologického hlediska, mezi něž řadíme zejména rané úvahy, které zkoumají jeho podstatu, význam a funkci. Tyto koncepty tak reflektují herectví na úrovni deskriptivní. *Konceptuální* přístupy jsou v rámci teorie nejrozšířenější, neboť přináší konkrétní koncept filmového herectví, který považují za jediný možný. Tyto koncepty tak velmi často mají povahu estetické doktríny, jež je v rámci dané tendence striktně dodržována, protože určuje, jak by měl filmový režisér s hercem pracovat. Do této kategorie můžeme zařadit tendenci sovětské teorie, filmového realismu, hollywoodskou tendenci a částečně přístup francouzské Nové vlny, kterou můžeme přisoudit i *estetickým* přístupům. Poslední složkou jsou *metodické* přístupy přinášející metodologický aparát, jak zkoumat filmové herectví. Sémiotická, psychoanalytická, kognitivní a neoformalistická tendence tak přináší koncepty umožňující analýzu hereckého projevu na základě předem stanovených premis. Moderní přístupy zůstávají na pomezí všech uvedených přístupů. Je tomu tak zejména proto, že tak jako ztratila filmová teorie své pevné hranice, ztratila i teorie filmového herectví své původní oblasti zkoumání, díky čemuž došlo k jejímu rozmělnění.

Teorie filmového herectví od počátku svého vzniku prošla značným vývojem, který byl ovlivňován již zmíněnými deformacemi a zlomy. Na základě dílčích komparativních závěrů u každé z kapitol můžeme říci, že mezi jednotlivými tendencemi převládaly spíše genetické vlivy, které se různou měrou zakládaly na přímém a nepřímém kontaktu mezi různými teoretiky a jejich koncepty. Kdybychom měli všechny zmíněné tendence mezi sebou vzájemně komparovat, bylo by to možné na třech výchozích úrovních. První oblast tvoří koncepty raných teorií sahající až do období francouzské Nové vlny. V rámci těchto tendencí byl totiž filmový herec v hlavní oblasti zájmu. Jejich společným rysem byl prvek typologizace herců, jenž se však v odlišných národních, kulturních a estetických kontextech od sebe značně lišil. Na úrovni typologické komparace tak vedle sebe můžeme postavit sovětskou a hollywoodskou tendenci, jež se od sebe vzájemně liší již samotnou definicí hereckého typu. V sovětské teorii totiž představuje herecký typ většinou neherce zastupujícího určitou společenskou třídu, kde je vnímán jako zástupce masy ve společnosti silně ovlivněné politickou ideologií, zatímco

hollywoodský star systém chápe typ jako ztělesnění jedinečnosti individuality, která je vnímána jako komodita v rámci silné konzumní společnosti. Genetický vliv sovětské teorie se pak silně odráží při formování realistického herce italského neorealismu, který však při srovnání vykazuje již odlišné znaky. Neorealistická tendence totiž herce chápe jako individualitu a ne jako součást masy, jež na konkrétním osudu člověka ztělesňuje špatné sociální podmínky, jimiž byla v té době italská společnost zmítána. Filmový herec v rámci tendence francouzské Nové vlny tak zažívá jisté uvolnění, neboť již není svázán silnými politickými a sociálními vlivy. Z původního pojetí typu tak zůstává pouze význam vizuální podoby herce, který již nereaguje na ideologické předpoklady, nýbrž odpovídá uměleckým intencím režiséra. Na základě uvedených srovnání tak můžeme říci, že teorie filmového herectví spjatá v tomto období s fenoménem typologizace, vnášela na počátku na obecně analogické rovině do jednotlivých tendencí více méně shodné předpoklady, jež však byly na základě národně-kulturních předpokladů a následných genetických vlivů dále specificky formovány. Díky těmto sekundárně modelujícím systémům tak vzniklo v rámci tendencí množství různých konceptů, které však na první pohled nevykazují prvky vzájemné shody. Jedná se například o genetický vliv Münsterbergova konceptu na kognitivní tendence kladoucí rovněž důraz na emoční stránku herectví či přístupy sahající hluboko do oblasti divadelní tradice zdůrazňující význam neverbálních předpokladů hereckého projevu, které ovlivnily rané formy filmového herectví.

Druhá oblast závěrečné komparace představuje novější tendence, v jejichž popředí zájmu nebyl apriori herec, ale vzájemná souhra a koexistence mezi ním a divákem. Divák se tak stává společným jmenovatelem těchto tendencí, z nichž některé se vzájemně ovlivňují na genetické úrovni. Jednou z prvních tendencí zabývajících se diváckou recepcí byla sémiotika, která diváka vnímala ještě s částečným odstupem. V popředí zájmu tak ještě zůstával herec jakožto hlavní distributor významů, zatímco divák byl pouze jejich pasivním příjemcem. Kognitivní tendence však v porovnání s tím přinesla nová východiska, neboť vytvořila z diváka aktivního příjemce, jehož psychologické předpoklady jsou dominantním prvkem při recepci díla. S tímto předpokladem se setkáváme i u neoformalistických tendencí, které však namísto psychoanalytických aspektů, vůči nimž se striktně vymezovaly, začaly vztah mezi hercem a divákem vnímat na

úrovni silných kognitívnych procesů, kdy divák zůstal aktivním činitelem. K proměně došlo však na úrovni jeho vlastních psychologických předpokladů, jež již nebyly zkoumány optikou psychoanalýzy, ale na úrovni emočního rámce utvářejícího se mezi hercem a divákem.

Třetí oblastí, kde můžeme v rámci závěrečného srovnání sledovat teoretický dialog, je oblast zahrnující přístupy akcentující jako herce, tak i diváka. Jedná se o teoreticky nesmírně podnětnou oblast neverbální komunikace, která je svým způsobem přítomná ve většině konceptů<sup>465</sup>. Neverbální prostředky hereckého projevu se šíří prostřednictvím přímého i nepřímého genetického vlivu, neboť v tomto případě by typologický vliv ani nebyl možný. Neverbální aspekt totiž představuje stěžejní aspekt hereckého projevu, který byl zdůrazňován již u Denise Diderota a velkou měrou pak v rámci repertoárového divadla u Delsarta a Auberta, kteří dokonce pro účely divadelních představení vytvořili systémy kodifikovaných gest, která byly herci využívány. Explicitní odkaz na tato kodifikovaná gesta nalézáme například u Richarda Dyera, který na základě emblematických gest jakožto jednoho z prostředků buduje obraz herce ve smyslu znakového systému. Vliv divadelních forem je na úrovni nepřímého vlivu patrný i v konceptech Balázse a Lukácse, kteří vycházeli z předpokladu němého filmu, kde bylo hercovo „tělo“ jediným prostředkem artikulace mezi ním a divákem. Jako prostředek distribuce významů chápe hercovo „tělo“ i sémiotika, která se v rámci vlastních analýz soustřeďuje mimo verbální právě na neverbální projev, jenž skýtá obrovský významový potenciál. Ve srovnání s předešlými koncepty přináší odlišné hledisko kognitivní tendence, která chápe lidské „tělo“ a jeho projevy jako prostředek pro přenos hercových emocí směrem k divákovi, jež umožní jeho vlastní identifikaci s city a prožitky postavy. V současné době je neverbální aspekt hereckého projevu přítomen na genetické úrovni vlivu také v rámci „*performance studies*“, které jej nenahlížejí z estetického hlediska, nýbrž z perspektivy každodenního života, která přináší nová teoretická východiska a nové podněty pro další výzkum.

Vlastní komparace výše uvedených tendencí tak potvrzuje dialogickou povahu teorie filmového herectví, která je uskutečňována napříč zkoumaným spektrem. Její rozmanitost a různorodost tak odpovídá stanovenému cíli diplomové

---

<sup>465</sup> Objevuje se u raných divadelních tradic, v raných tendencích u Balázse a Lukácse, v rámci sémiotiky, neoformalismu, kognitivismu a v současné době i v rámci „*performance studies*“.

práce, na základě něhož byly postihnuty jednotlivé oblasti vývoje teorie a zároveň i její dialogičnost, která byla díky komparativní metodě zdůrazněna. Filmové herectví tak již není nazíráno jako abstraktní entita či mentální konstrukt, ale jako mnohvrstevnatá heterogenní teorie složená z dílčích tendencí, která není stabilním konstruktem, neboť s vývojem filmové teorie může dále měnit svou podobu v souladu s interkulturními a estetickými předpoklady.

## Závěr

Filmové herectví představuje oblast filmového bádání, jejíž výzkumné pole se široce rozprostírá napříč filmovou teorií. Z důvodu zachování vlastní koherence textu proto bylo téma diplomové práce zúženo na oblast teorie filmu, v rámci níž byly zkoumány dílčí reflexe filmového herectví. Cílem diplomové práce bylo zmapovat, kriticky vyhodnotit a komparovat jednotlivé koncepty, které se v chronologickém vývoji filmové teorie objevují. Pro tvorbu metodologického aparátu práce byl vybrán koncept Petra Václava Zimy, jenž je nastíněn ve stati *Komparatistika*<sup>466</sup>. Tento koncept byl pro účely diplomové práce vhodně zvolen zejména z toho důvodu, že poskytuje účinná teoretická východiska a metodologické nástroje, díky nimž je možno metodu komparace uplatnit také v rámci filmové teorie. Zimovo moderní komparatistické hledisko tak umožnilo provést srovnání nejen na úrovni národní estetiky, ale rozšířit jeho hranice na nadnárodní úroveň zkoumání na ose západ – východ, kterou Oldřich Král<sup>467</sup> vymezil pro americkou a evropskou estetickou tradici. Před zahájením samotné komparace však bylo nutné redukovat lingvistické hledisko Zimova konceptu ve prospěch kulturně-sociologické perspektivy, díky níž bylo možné provést komparaci na koherentní úrovni, která nebyla nijak narušována sociolingvistickými zvláštnostmi jazyka, jež by tak mohly být samostatným předmětem jiné odborné práce.

Před samotnou komparací, jež byla jako dílčí závěr provedena na konci každé kapitoly a jako hlavní závěr na konci diplomové práce, však bylo nutné splnit dva základní předpoklady, bez nichž by srovnání nebylo možné. Za prvé bylo důležité každou ze zkoumaných tendencí uvést do historického a estetického kontextu v rámci vývoje filmového stylu a teorie. Druhým stěžejním bodem pak byl výklad jednotlivých teoretických konceptů a jejich vývoje v rámci každé z tendencí, díky němuž bylo možné určit styčné body pro dílčí i závěrečnou komparaci. V rámci každé z tendencí tak byla zachycena určitá teoretická linie teorie filmového herectví, která byla na základě určení genetických a typologických vztahů, následně komparována s předešlými tendencemi. Zde se pak nejvýrazněji projevil

---

<sup>466</sup> ZIMA, Petr Václav. *Komparatistika*. In TUREČEK, Dalibor (ed). *Národní literatura a komparatistika*. Brno: Host, 2009, s. 105-237. ISBN 978-80-7294-305-0.

<sup>467</sup> KRÁL, Oldřich. *Význam srovnávací poetiky*. In SVATOŇ, Vladimír, HOUSKOVÁ, Anna, KRÁL, Oldřich (ed). *Mezi okrajem a centrem*. Praha: Univerzita Karlova, 1999.

produktivní charakter kategorie *vlivu*<sup>468</sup>. Dílčí komparativní závěry splnily svůj účel, neboť rozkryly konkrétní síť kontaktních vztahů a analogií, díky čemuž pak mohla být provedena generální komparace v závěru práce, která na jejich základě již sledovala pouze dominantní estetické přístupy, jejichž vzájemná interakce podnítila formování teorie filmového herectví jakožto dynamicky se rozvíjející dialogické teorie. Na základě nastíněného postupu tak došlo k naplnění výzkumných cílů, které si diplomová práce vytyčila ve svém úvodu.

V rámci diplomové práce byly rovněž sledovány výzkumné otázky, jež byly definovány v metodologickém úvodu práce. V rámci každé z kapitol proto byl určen výchozí společensko-kulturní kontext, jenž rozkrýval zejména historické vztahy mezi vývojem filmu a filmovou teorií, jejichž nesporný význam umožnil reflektovat problematiku filmového herectví v rámci jednotlivých konceptů z odborně-teoretického hlediska. To ozřejmilo zejména teoretický pojmový aparát, jenž byl explicitně přítomen v každé z tendencí. Otázka samotné proměny poetiky filmového herectví byla reflektována jako součást dílčích komparativních závěrů i v rámci generální komparace, díky čemuž bylo možné konkrétně pojmenovat a teoreticky nastínit jednotlivé proměny, které se na dialogickém poli teorie filmového herectví v průběhu let odehrávaly.

Na základě postihnutí specifík jednotlivých proměn, tak můžeme říci, že proměny probíhaly buďto: 1. Na úrovni adaptování původního teoretického konceptu do nové oblasti zájmu, jako tomu bylo například u Jindřicha Honzla či Bély Balázse v rámci převzetí premis z divadelní tradice; 2. Na úrovni přeinterpretování původního konceptu filmového herectví, jenž byl obohacen o nová teoretická východiska, což můžeme spatřit například v rámci kognitivní tendence, která vycházela z původního konceptu Huga Münsterberga či v rámci neoformalistické tendence, jež se inspirovala u sovětského formalismu a pražského strukturalismu; 3. Na úrovni přeinterpretování konceptu pocházejícího z jiné teoretické oblasti, jenž byl využit pro teorii filmového herectví, což probíhalo například v případě sémiotiky či psychoanalýzy, jež poskytly svá teoretická východiska a metodologický aparát pro formování nového přístupu k filmovému herectví.

---

<sup>468</sup> ZIMA, Petr Václav. *Komparatistika*. In TUREČEK, Dalibor (ed). *Národní literatura a komparatistika*. Brno: Host, 2009, s. 105-237. ISBN 978-80-7294-305-0.

Třetí výzkumná otázka vlivu národní kultury a identity do teorie byla v konečném srovnání nejvíce problematickou oblastí, neboť se do samotné komparace promítala jen místy pouze v rámci počátečních tendencí sovětské teorie, filmového realismu, hollywoodského star systému a francouzské Nové vlny, které se rozvíjely v těsném sepjetí s národním zázemím, které představovalo dominantní ideologickou perspektivu, jež se do podoby jednotlivých konceptů promítala. U ostatních tendencí, jako je raná tendence, sémiotická, psychoanalytická, neoformalistická, kognitivní tendence a oblast moderních směrů bádání, národní hledisko postrádáme, neboť jejich jednotlivé koncepty se již nerozvíjely jako součást národní teoretické diskuse, nýbrž jako součást širší nadnárodní diskuse, která již nebyla ve své podstatě limitována hranicemi jednotlivých států.

Hlavní motivací pro tvorbu diplomové práce byl nejen autorčin osobní zájem o problematiku filmového herectví v rámci teorie filmu, ale zejména nedostatečné zpracování tohoto tématu, které je v akademickém prostředí přítomno pouze prostřednictvím teoretický úzce profilovaných monografií, dílčích analýz a případových studií, jež však postrádají širší teoretický rámec. Diplomová práce je pro teorii filmu přínosem právě proto, že představuje problematiku filmového herectví v širším teoretickém kontextu, který je navíc obohacen i o historické hledisko, jež tak umožňuje herectví chápat širším měřítku. Vlastní badatelský přínos diplomové práce spočívá v účelném využití komparatistické metody, která pomohla poukázat na interkulturní povahu teorie, jež bývá často v teoretických textech opomíjena. Význam tak nepřisuzujeme pouze umělecké povaze konceptů, jejichž existence by nebyla možná bez silných kulturních a velmi často také politických vlivů, které vzájemně interferují na národní a dokonce i nadnárodní úrovni. Zde můžeme zařadit například vlivné koncepty sovětské teorie filmu i divadla, jejíž vliv byl velmi silný napříč časovým spektrem. Méně silný vliv pak můžeme spatřovat například u tendence filmového realismu, jejíž předpoklady se promítly do formování premis francouzské Nové vlny. Při tvorbě studií tohoto typu proto na tento aspekt musí být brát vždy zřetel. Ze závěrečné komparace totiž vyplývá, že srovnání nelze provádět na vzorcích interkulturně izolovaných od svých původních kořenů. Na základě toho tak můžeme dojít k závěru, že rovněž není vhodné v rámci teorie filmového herectví komparaci provádět pouze na několika selektivní metodou zvolených tendencích, neboť vztahy mezi koncepty jsou natolik provázané a složité



konstruované, že mohou sahát až do období několik desítek let pozpátku. Diplomová práce tak zdůrazňuje především multiverzální charakter teorie filmového herectví, která tak není pouze jednotným univerzálním konceptem, nýbrž bohatě vrstvenou a rozmanitou teorií.

Další přínos práce spočívá v původnosti teoretického aparátu, jenž v závěru práce vyústil, na základě doposud dosažených komparativních poznatků. Autorka proto do kapitoly generální komparace zahrnuje svou vlastní perspektivu pro kategorizaci jednotlivých tendencí teorie filmového herectví, jejichž povaha na základě uvedených konceptů značně liší. Autorka proto navrhuje vydělit v rámci teorie tři možné přístupy k filmovému herectví, které podávají primární obraz o daném konceptu. Definuje proto: 1. *Estetické* přístupy, kde řadíme zejména rané tendence; 2. Přístupy *metodické*, kam patří sémiotická, psychoanalytická, neoformalistická a kognitivní tendence; 3. Přístupy *konceptuální*, mezi něž řadíme sovětské teorie, tendence filmového realismu, hollywoodskou tendenci a tendenci francouzské Nové vlny.

Dílčí badatelský přínos práce můžeme spatřit nejen v uvedené deklaraci dialogičnosti teorie filmového herectví, ale také v samotném kontextuálním ukotvení jednotlivých konceptů v rámci tendencí, jejichž zevrubná interpretace umožnila na obecné rovině stanovit jejich základní teoretické rysy a formulovat premisy, které pak v komparaci s dalšími přístupy umožnily rozkrýt vzájemné shody a antagonismy mezi tendencemi. Kontextuální ukotvení a interpretace teoretických konceptů, jež byly nezbytným krokem před provedením komparace, umožnily nad rámec původních pramenů (teoretické koncepty), které byly předmětem komparace, rozšířit oblast metatextuální literatury o významné relevantní zdroje, jež byly v práci využity po podrobném heuristickém mapování výzkumného pole v rámci každé z tendencí. Tato sekundární literatura tak představuje základní teoretický korpus, jenž by mohl být využit jako výchozí bod pro další teoretické bádání, jež by mohlo být rozvinuto jako samostatná práce v rámci některého z dílčích přístupů.

Diplomová práce není vyčerpávající komparací všech možných konceptů filmového herectví. Její význam tkví v uvedení do problematiky teorie filmového herectví, jejíž vývoj je demonstrován na stěžejních tzv. velkých teoriích zvolených

v souladu s vývojem teorie filmu, které nastiňují hlavní teoretické problémy, jež by bylo v budoucnu možné dále prohloubit v rámci komparatistických studií věnovaných vývoji jednotlivých konceptů v rámci každé z tendencí, jimž tak diplomová práce přináší účinné metodologické nástroje a východiska, díky nimž by mohla být teorie filmového herectví do budoucna pojednávána jako legitimní oblast zájmu filmové teorie.

## Seznam použitých pramenů a literatury

### Prameny

1. ARNHEIM, Rudolf. In praise of Character actors. In ROBERTSON WOLCIK, Pamela (ed.). *Movie acting. The film reader*. 1. Vyd. New York: Routledge, 2004. S. 205 – 207. ISBN: 0-415-31025-3.
2. BALÁZS, Béla. Podstata filmu. In BROŽ, Jaroslav; OLIVA, Ljubomír. *Film je umění*. 1. Vyd. Praha: Orbis, 1963.
3. BARBANO, Umberto. L'attore (a cura). *Bianco e Nero*, 1938, č. 2.
4. BAZIN, André. *Co je to film?* 1. Vyd. Praha: Československý filmový ústav, 1979, 240 s.
5. BENJAMIN, Walter. 1936. *Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti* [online]. [citováno 21. 8. 2014]. Dostupné z WWW: <https://is.cuni.cz/studium/predmety/index.php?do=download&did=26774&kod=JJM085> .
6. BORDWELL, David. *Narration in the Fiction Film*. 2. Vyd. London: Routledge, 2013, 384 s. ISBN 1136099247.
7. BRANIGAN, Edward. *Point of View in the Cinema: A Theory of Narration and Subjectivity in Classical Film*. 1. Vyd. Berlin: Walter de Gruyter, 1984, 246 s. ISBN 3110817594.
8. BRECHT, Bertold. *O divadelnom umení*. 1. Vyd. Bratislava: Slovenské vydavateľstvo krásnej literatury. 1959.
9. BRECHT, Bertolt. *Der Dreigroschenprozess*, in: *Versuche* 8-10. [sešit] 3., Berlín 1931.
10. CARROLL, Noël. *Theorizing the Moving Image*. 1. Vyd. Cambridge: Cambridge University Press, 1996, 426 s. ISBN 0521460492.
11. DECORDOVA, Richard. *Picture Personalities. The Emergence of the Star System in America*. 2. Vyd. Illinois: University of Illinois Press, 1990, 160 s. ISBN 0-252-07016-x.
12. DE SICA, Vittorio. Můj život, moje filmy, moje prohry. *Film a doba*, 1956, č. 4. s. 491.
13. DIDEROT, Denis. *Herecký paradox*. 2. Vyd. Olomouc: Votobia, 1997, 155 s. ISBN 8071981877.

14. DYER, Richard. *Stars*. 2. Vyd. London: British Film Institute, 1998, 256 s. ISBN 0851706436.
15. ECO, Umberto. *La struttura assente. La ricerca semiotica e il metodo strutturale*. 1. Vyd. Milan: Bompiani, 1968. 464 s. ISBN 8858722817.
16. EJZENŠTEJN, Sergej, M., *Kamerou, tužkou i perem*. 2. Vydání. Praha: Orbis, 1961, 477 s.
17. EJZENŠTEJN, Vsevolod, Richard Taylor (ed.). *Writings 1934-1947: Sergei Eisenstein selected works*. London: I. B. Tauris, 2010, 384 s. ISBN: 0857716093.
18. EJZENŠTEJN, Vsevolod, Richard Taylor (ed.). *Writings 1922-1934: Sergei Eisenstein selected works*. 1. Vyd. London: I.B. Tauris, 2010, 344 s. ISBN 0857718061.
19. GRODAL, Torben. *Moving Pictures. A new Theory of Film Genres, Feelings, and Cognition*. 1. Vyd. Oxford: Clarendon Press, 1997, 306 s. ISBN 0198159838.
20. HEATH, Stephen. *Questions of cinema*. 1. vyd. Indiana: Indiana University Press, 1981. 268 s. ISBN 0253159148.
21. HILLIER, Jim (ed.). *Cahiers du cinéma 2: 1960 – 1968*. 1. Vyd. London: British Film Institute-Routledge and Kegan Paul, 1986, 312 s. ISBN 0674090659.
22. HONZL, Jindřich. Herec. In SZCEPANIK, Petr; ANDĚL, Jaroslav (ed.) *Stále kinema. Antologie českého myšlení o filmu 1904 – 1950*. Praha: Národní filmový archiv. Knihovna Iluminace, 2008, s. 174-175. ISBN 978-80-7004-136-9.
23. CHIARINI, Luigi; BARBARO, Umberto. *L'arte dell'attore*. 1. Vyd. Roma: Bianco e Nero, 1950, 330 s.
24. KOMISSARŽEVSKIJ, Fjodor, Fjodorovič. Film a herec. In MIHÁLIK, Peter (ed.). *Sovietska filmová teória a dvadsiaty rok*. Bratislava: Slovenský filmový ústav, 1986.
25. KRACAUER, Siegfried; VON MOLTKE, Johannes; RAWSON, Kristy (ed.). *Siegfried Kracauer's American Writings. Essays on Film and Popular Culture*. 1. Vyd. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 2012, 290 s. ISBN 978-0-520-95200-3.

26. KRACAUER, Siegfried. *Theory of film. The Redemption of Physical reality*. 1. Vyd. Oxford: Oxford University Press, 1960, 346 s.
27. KRACAUER, Siegfried. *Teorie filmu. Studijní materiály dramaturgie 2*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1968, 132 s.
28. KUČERA, Jan. *Kniha o filmu*. 1. Vyd. Praha: Orbis, 1941, 223 s.
29. KULEŠOV, Lev. *Čtyři kapitoly ze základů filmové režie*. Skripta FAMU. 1. Vyd. Praha: SPN. 1974.
30. LUKÁCS, György. Myšlenky k estetice kina. *Film a doba*, 1965, č. 11, s. 625-627. ISSN 0015-1068.
31. MCDONALD, Paul. *The Star System. Hollywood's production on popular identities*. 1. Vyd. London: Wallflower Press, 2000, 134 s. ISBN 1-903364-02-7.
32. METZ, Christian. *Imaginární signifikant: Psychoanalýza a film*. 1. Vyd. Praha: Český filmový klub, 1991, 307 s. ISBN 8070040645.
33. MITRY, Jean. *The Aesthetics and Psychology of the Cinema*. 1. Vyd. Bloomington: Indiana University Press, 1997, 403 s. ISBN 0253213770.
34. MUKAŘOVSKÝ, Jan. Pokus o strukturní rozbor hereckého zjevu. Chaplin ve světlech velkoměsta. In MUKAŘOVSKÝ, Jan. *Studie z estetiky*. 2. Vyd. Praha: Odeon, 1971, 482 s.
35. MULVEY, Laura. Vizuální slast a narativní film. *Illuminace 5*, 1993, č. 3, s. 43-52.
36. MÜNSTERBERG, Hugo. *The film: A psychological study*. New York: Dover Publications, 1970. 100 s. ISBN 0-486-43386-2.
37. NAREMORE, James. *Acting in the Cinema*. 1. Vyd. Berkeley, Los Angeles: University of California Press, 1988, 316 s. ISBN 0-520-06228-0.
38. PASOLINI, Pier Paolo. *Empirismo eretico*. 1. Vyd. Milan: Garzanti, 1972. 320 s.
39. PLANTINGA, Carl. The Scene of Empathy and the Human Face on the Film. In: PLANTINGA, Carl; SMITH, Greg (ed.). *Passionate Views: Film, Cognition and Emotion*. 1. Vyd. Baltimore: John Hopkins University Press, 1999, 243 s.
40. PUDOVKIN, Vsevolod. *Film technique and Film Acting*. 1. Vyd. Sims Press, 2007, 357 s. ISBN 1406705446

41. PUDOVKIN, Vsevolod. *Film, scenár, réžia, herec*. 1. Vyd. Bratislava: Tatran, 1982, 473 s.
42. STANISLAVSKÝ, Konstantin Sergejevič. *Hercova práca na role./Dotvorenie herca*. Bratislava: SVKL, 1955. 418 s.
43. STRASBERG, Lee. *The definition of Acting*. [online] London Filmmakers studio [citovano 28. 05. 2014] Dostupné z WWW: <http://londonfilms.blogspot.cz/2009/09/lee-strasberg-definition-of-acting.html>
44. ŠKLOVSKIJ, Viktor. Sovietska škola herectva. In MIHÁLIK, Peter (ed.). *Sovietska filmová teória dvadsiatych rokov*. 1. Vyd. Bratislava: Slovenský filmový ústav, 1986.
45. TYŇANOV, Jurij. O podstatě filmu. In MIHÁLIK, Peter (ed.). *Sovietska filmová teória dvadsiatych rokov*. 1. Vyd. Bratislava: Slovenský filmový ústav, 1986.
46. WOLLEN, Peter. Sémiologie filmu. In: BENEŠOVÁ, Marie; SVOBODA, Jan (ed.). *Film jako znakový systém. Čtyři studie věnované sémiologické problematice filmu*. 1. Vyd. Praha: Český filmový ústav, 1971. 163 s.
47. WILEY, Norbert. Emotion and Film Theory. *Studies in Symbolic Interaction* 26, 2003, s. 169 – 187.
48. ZAVATTINI, Cesare. Neorealismus podle mne. In BROŽ, Jaroslav; OLIVA, Ljubomír (ed.). *Film je umění. Sborník statí*. 1. Vyd. Praha: Orbis, 1963, 286 s., s. 222 – 232.
49. ZAVATTINI, Cesare, *Neorealismo ecc*. Milan: Bompiani, 2002, 417 s. ISBN: 8845253333.

## Literatura

1. BARRATT, Daniel. Post-Theory, Neo-Formalism and Cognitivism. In: COOK, Pam (Ed.): *The Cinema Book*. 3. Vydání. London: British Film Institute, 2007. 610 s. ISBN 9781844571925.
2. BARON, Cynthia; CARSON, Diane; TOMASULO, Franc, P. *More than a Method: Trends and Traditions in Contemporary Film Performance*. 1. Vyd. Detroit: Wayne State University Press, 2004, 355 s. ISBN 0814330797.

3. BARON, Cynthia; CARNICKE, Sharon Marie. *Reframing Screen Performance*. 1. Vyd. Michigan: University of Michigan Press, 2008, 311 s. ISBN 0472025414.
4. BARTHES, Roland. Rétorika obrazu. In: CÍRAŘ, Karel (ed.): *Co je to fotografie?*. 1. Vyd. Praha: Herrmann & synové, 2004, 365 s., S.51-62.
5. BEGUIRISTAIN, Mario Eugenio. *Theatrical Realism: An American film style of the fifties*. 1. Vyd. Michigan: University of Southern California, 1978, 1310 s.
6. BORDWELL, D., THOMPSONOVÁ, K. *Dějiny filmu*. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2007. ISBN 978-80-7331-091-2.
7. BORDWELL, David; CARROLL, Noël. *Post-Theory: Reconstructing Film Studies*. 1. Vyd. Madison: Wisconsin University Press, 1996. 582 s. ISBN 0299149439.
8. BRAUDY, Leo; COHEN, Marshall. *Film Theory and Criticism. Introductory readings*. 1. Vyd. Oxford: Oxford University Press, 2009, 905 s. ISBN 978-0-19-536562-7.
9. BROŽ, Jaroslav; OLIVA, Ljubomír. *Film je umění*. 1. Vyd. Praha: Orbis, 1963, 286 s.
10. CASETTI, F., *Filmové teorie 1945-1990*. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2008. ISBN 978-80-7331-143-8.
11. COMEY, Jeremiah. *The Art of Film Acting: A Guide For Actors and Directors*. 1. Vyd. London: Taylor & Francis, 2012, 290 s. ISBN 1136047212.
12. DARKE, Chris. *The French New Wave* [online]. Routledge [citováno 25. 2. 2015]. Dostupné z WWW:  
<http://cw.routledge.com/textbooks/9780415582599/data/The%20French%20New%20Wave%20-%20Chris%20Darke%20%284th%20ed%29.pdf>
13. ECO, Umberto. O artikulacích filmového kódu. *Film a doba*, 1968. č.1, s. 26-37.

14. EJCHENBAUM, Boris. Problémy filmové stylistiky. In MIHÁLIK, Peter (ed.). *Sovietska filmová teória dvadsiatych rokov*. 1. Vyd. Bratislava, 1986, S. 23
15. ERLICH, Victor. *Russian Formalism: History-Doctrine*. 4. Vyd. Berlin: Walter de Gruyter, 1980, 311 s. ISBN 3110873370.
16. FEATHERSTONE, Mike; HEPWORTH, Mike; TURNER, Brian S. *The Body: Social Process and Culture Theory*. 1. Vyd. London: Sage, 1991, 408 s. ISBN 9780803984127.
17. GABBARD, Krin. *Black Magic: White Hollywood and African American Culture*. 1. Vyd. New Brunswick: Rutgers University Press, 2004, 324 s. ISBN 0813533848.
18. GATES, Philippa. *Detecting Man: Masculinity and the Hollywood Detective Film*. 1. Vyd. New York: SUNY Press, 2012, 356 s. ISBN 0791481387.
19. GARFEIN, Jack. *Life and Acting: Techniques for the Actor*. 1. Vyd. Evanstone: Northwestern University Press, 2010, 292 s. ISBN 0810126737.
20. GLEDHILL, Christine. 1. Vyd. *Stardom: Industry of desire*. London: Routledge, 2003.360 s. ISBN: 1134940905.
21. GOFFMAN, Erving. *Všichni hrajeme divadlo. Sebereprezentace v každodenním životě*. 1. Vyd. Praha: Nakladatelství Studia Ypsilon, 1999, 247 s. ISBN 8090248241.
22. HELLER, Jan M., Mezi náhodou a nutností. [online]. ILiteratura [citováno 3. 11. 2013] Dostupné z WWW: <http://www.iliteratura.cz/Clanek/24527/claudio-guillen-mezi-jednotou-a-ruznosti>.
23. HIGSON, Andrew. Film Acting and Independent Cinema. In: ROBERTSON WOJCIK, Pamela (ed.). *Movie Acting. The Film Reader*. 1. vyd. London: Routledge, 2004. 240 s. ISBN 0-415-31025-3.s. 145-164.
24. HOCHSCHILD, Arlie. Emotional Work, Feeling Rules, and Social Structur. *American Journal of Sociology*, 1979, č. 85, s. 551 – 575.
25. HOLLINGER, Karen. *The Actress: Hollywood Acting and the Female Star*. 1. Vyd. London: Routledge, 2013, 272 s. ISBN 1135205892.



26. HYVNAR, Jan. *Herec v moderním divadle*. 1. Vyd. Praha: Akademie múzických umění, 2011, 271 s. ISBN 8074370607.
27. CHURCHER, Mel. *Acting For Film*. 1. Vyd. London: Ebury Publishing, 2011, 288 s. ISBN 0753547465.
28. KRAMER, Peter; LOVELL, Allan. *Screen Acting*. 1. Vyd. London: Routledge, 2014, 200 s. ISBN 9781317972495.
29. KRÁL, Oldřich. *Význam srovnávací poetiky*. In SVATOŇ, Vladimír, HOUSKOVÁ, Anna, KRÁL, Oldřich (ed). *Mezi okrajem a centrem*. Praha: Univerzita Karlova, 1999.
30. KUNDERA, Ludvík. *Brecht*. 1. Vyd. Brno: Janáčkova akademie múzických umění, 1998, 186 s. ISBN 808542938-1.
31. LEVACO, Ronald. *Kuleshov on film. Writings of Lev Kuleshov*. 1. Vyd. Berkeley and Los Angeles: California University Press, 1974, 226 s. ISBN: 0-520-02659-4.
32. MARIE, Michel. *The French New Wave: An Artistic School*. 1. Vyd. Oxford: Blackwell Publishing, 2003, 184 s. ISBN 0631226583.
33. MATHIJS, Ernest; SEXTON, Jamie. *Cult cinema*. 1. Vyd. Oxford: Blackwell Publishing, 2011, 304 s. ISBN 978-1-4051-7373-5.
34. MCARTHUR, Benjamin. *Actors and American Culture, 1880-1920*. 1. Vyd. Chicago: University of Iowa Press, 2000, 289 s. ISBN 0877457107.
35. MENEFEE, David W. *The First Female Stars: Women of the Silent Era*. 1. Vyd. Santa Barbara: Greenwood Publishing Group, 2004, 238 s. ISBN 0275982599.
36. METZ, Christian. *Essais sur la signification au cinéma*. 1. Vyd. Paris: Klincksieck, 1968, 463 s.
37. MIHÁLIK, Peter. Úvod. In MIHÁLIK, Peter (ed.). *Sovietska filmová teória dvadsiatych rokov*. 1. Vyd. Bratislava: Slovenský filmový ústav, 1986.
38. MINER, Earl. *Comparative Poetics, An Intercultural Essay on Theories of Literature*. Princeton Univerzity Press, 1990, 259 s. ISBN 2780691014906.
39. MISTRÍK, Miloš. *Herecké techniky 20. storočia*. 1. Vyd. Bratislava: Veda, 2003. 305 s. ISBN: 80-224-0779-8.

40. MENNEL, Barbara. *Queer Cinema: Schoolgirls, Vampires and Gay Cowboys*. 1. Vyd. New York: Columbia University Press, 2013, 136 s. ISBN 0231850204.
41. MONACO, James. *Jak číst film. Svět filmů, médií a multimédií: umění, technologie, jazyk, dějiny, teorie*. 1. Vyd. Praha: Albatros, 2004. 735 s. ISBN 978-80-00-01410-4.
42. PAVICE, Patrice. *Analyzing Performance. Theatre, Dance and Film*. 1. Vyd. Michigan: University of Michigan Press, 2003, 362 s. ISBN 0472066897.
43. PULLER, Kirsten. *Like a natural women: Spectacular Female Performance in Classical Hollywood*. New 1. Vyd. Brunswick: Rutgers University Press, 2014. 288 s. ISBN 0813573912.
44. QUINN, Michael. Celebrity and the Semiotics of Acting. In: *New Theater Quarterly* 6, 1990, č. 22. S. 150.
45. ROBERTSON WOJCIK, Pamela. *Movie Acting. The Film Reader*. 1. Vyd. New York: Routledge, 2004. 240 s. ISBN 0-45-31024-5.
46. SHILLING, Chris. *The Body and Social Theory*. 2. Vyd. London: Sage, 2012, 313 s. ISBN 9780857025333.
47. SHINGLER, Martin. *Star Studies. A Critical Guide*. 1. Vyd. London: Palgrave MacMillan, 2012, 240 s. ISBN 978-1-84457-490-2.
48. STAIGER, Janet. *Seeing stars*. In GLEDHILL, Christine (ed.). *Stardom: Industry of Desire*. 1. Vyd. London: Routledge, 1991, 360 s. ISBN 978-0415052184.
49. STACEY, Jackie. *Star Gazing: Hollywood Cinema and the Female Spectatorship*. 1. Vyd. London: Routledge, 2013, 296 s. ISBN 1136142126.
50. STEINER, Petr. *Ruský formalismus. Metapoetika*. 1. Vyd. Brno: Host, 2011, 292 s. ISBN 978-80-7294-405-7.
51. STRASBERG, Lee; COHEN, Lola. *The Lee Strasberg Notes*. 2. Vyd. New York: Routledge, 2010, 200 s. ISBN 0415551862.
52. TASKER, Yvonne. *Spectacular Bodies: Gender, Genre and the Action Cinema*. 2. Vyd. London: Routledge, 2012, 220 s. ISBN 113487300x.

53. TAYLOR, Aaron. *Theorizing Film Acting*. 1. Vyd. London: Routledge, 2012, 313 s. ISBN 0415509513.
54. *Terminologický slovní dramatické výchovy Janáčkovy akademie múzických umění* [online]. Divadelní fakulta Janáčkovy akademie múzických umění [citováno 28. 05. 2014]. Dostupné z WWW: <http://difa.jamu.cz/slovník-vdn/>
55. TUREČEK, Dalibor (ed). *Národní literatura a komparatistika*. 1. Vyd. Brno: Host, 2009. 280 s. ISBN 978-80-7294-305-0.
56. TRUFFAUT, François. *Jistá tendence francouzského filmu*. In: Román o Françoisi Truffautovi. 1. Vyd. Praha: ČSFÚ 1989, 197 s., s. 166–183.
57. VINCENDEAU, Ginette. *Stars and Stardom in French Cinema*. 1. Vyd. London: Bloomsbury Academic, 2000, 288 s. ISBN 0826447317.
58. VOLOŠINOV, Valentin N. *Marxismus a filozofie jazyka*. Frankfurt – Berlín – Vídeň: Ullstein, 1975.
59. WAGSTAFF, Christopher. *Italian Neorealist Cinema: An Aesthetic Approach*. 1. Vyd. Toronto: University of Toronto Press, 2007, 504 s. ISBN 978-0-8020-9761-3.
60. ZIMA, Petr Václav. *Komparatistika*. In TUREČEK, Dalibor (ed). *Národní literatura a komparatistika*. 1.vyd. Brno: Host, 2009, 280 s., s. 105-237. ISBN 978-80-7294-305-0.

## **Seznam obrázků**

Obrázek 1 - Schéma vývoje Post-teorie podle Daniela Barratta .....	145
--	-----

**NÁZEV:**

Filmové herectví a teorie filmu

**AUTOR:**

Bc. Andrea Faltýnková

**KATEDRA:**

Katedra divadelních a filmových studií

**VEDOUCÍ PRÁCE:**

Doc. Mgr. Zdeněk Hudec, Ph.D.

**ABSTRAKT:**

Tématem diplomová práce nesoucí název *Filmové herectví a teorie filmu* je reflexe filmového herectví rozvíjející se na poli teoretických úvah v rámci teorie filmu. Jejím cílem je zmapovat, kriticky vyhodnotit a zejména pak komparovat jednotlivé tendence, které jsou v souladu s vývojem teorie filmu řazeny v chronologickém pořadí. Stěžejním bodem práce je zejména moment komparace, díky němuž je možné postihnout teoretický dialog odehrávající se na poli teorie filmového herectví. Metodologickým východiskem práce je moderní komparatistický koncept Petra Václava Zimy umožňující navázat širší interkulturní dialog jdoucí po hlubších vrstvách teorie filmového herectví. Prostřednictvím dílčích komparatistických úvah je tak docíleno vykreslení teorie filmového herectví jakožto interkulturního dialogu, jenž navíc podléhá historickým, společenským a ideologickým vlivům. Teorie filmového herectví tak představuje dynamicky se vyvíjející teoretický konstrukt, který je utvářen vzájemnou interakcí jednotlivých teoretických tendencí a přístupů.

**KLÍČOVÁ SLOVA:**

Filmové herectví, teorie filmu, komparatistika

**TITLE:**

Film Acting and Film Theory

**AUTHOR:**

Bc. Andrea Faltýnková

**DEPARTMENT:**

The Department of Theatre, and Film Studies

**SUPERVISOR:**

Doc. Mgr. Zdeněk Hudec, Ph.D.

**ABSTRACT:**

The main thesis of this work, called *Film Acting and Film Theory* is a reflection of film acting being developed on the field of theoretical assumptions within film theory. The main goal of the thesis is to qualify, critically evaluate and most importantly compare individual tendencies that are with respect to the film theory development introduced chronologically.

The key point of the work is then the moment of comparison, thanks to which the discussion of theoretical dialogue within film acting theory is made possible. As for the methodology, the modern comparative concept of Petr Václav Zima is used to enable spreading of intercultural dialogue that reaches into deeper levels of film acting theory. Via individual comparative reflections, we get to present film acting theory as an intercultural dialogue that gives in to historical, social and ideological influence. Thereupon, film acting theory represents dynamically developing theoretical construct which is being created through interaction of individual theoretical tendencies and mindsets.

**KEYWORDS:**

film acting, film theory, comparative method