

Univerzita Palackého v Olomouci
Filozofická fakulta

Bakalářská práce

Herecká versatilita Robina Williamsa
Analýza hereckého štýlu
vo vybraných filmech

Peter Daniš

Katedra divadelních a filmových studií

Vedoucí práce: Mgr. Milan Hain, Ph.D.

Studijní program: Teorie a dějiny dramatických umění

Olomouc 2019

Prehlasujem, že som bakalársku prácu na tému Herecká versatilita Robina Williamsa Analýza hereckého štýlu vo vybraných filmoch vypracoval samostatne s použitím v práci uvedených prameňov a literatúry. Ďalej prehlasujem, že táto práca nebola použitá k získaniu iného alebo rovnakého titulu.

V Olomouci 17. apríla 2019

.....

Podpis

Pod'akovanie

Rád by som poďakoval Mgr. Milan Hain, Ph.D. za jeho cenné rady ústretovosť a trpezlivosť. Ďalej by som rád poďakoval svojej dobrej kamarátke Ing. Petre Vidličkovej za podporu a optimizmus.

Obsah

1. Úvod	6
2. Teoretická časť	9
2.1. Vyhodnotenie literatúry.....	9
2.1.1. Metodologická literatúra.....	9
2.1.2. Predmetná literatúra.....	10
2.2. Vyhodnotenie prameňov	11
2.3. Vymedzenie a problematika pojmu - filmové herectvo	12
2.4. Téma a metodologické prístupy	15
2.4.1. Päť kódov analýzy herectva Jamesa Naremore	15
2.4.2. Tri aspekty syntézy Andrewa Klevana	16
2.4.3. Sociologicko-semiotické hľadisko Richarda Dyer	17
2.4.4. Aplikácia metodológie.....	18
3. Analytická časť	19
3.1. Vplyvy na hereckú tvorbu Robina Williamsa.....	19
3.2. Dobré ráno, Vietnam	20
3.2.1. Hraničné a rétorické kódy.....	21
3.2.2. Expresívne a harmonické kódy.....	22
3.2.3. Antropomorfické kódy.....	24
3.2.4. Závery analýzy.....	24
3.3. Spolok mŕtvych básnikov	25
3.3.1. Hraničné a rétorické kódy.....	26
3.3.2. Expresívne a harmonické kódy.....	27
3.3.3. Antropomorfické kódy.....	28
3.3.4. Závery analýzy.....	29
3.4. Kráľ rybár.....	29
3.4.1. Hraničné a rétorické kódy.....	30
3.4.2. Expresívne a harmonické kódy.....	31
3.4.3. Antropomorfické kódy.....	33
3.4.4. Závery analýzy.....	34

3.5. Vtáčia klietka.....	34
3.5.1. Hraničné a rétorické kódy.....	35
3.5.2. Expresívne a harmonické kódy.....	36
3.5.3. Antropomorfické kódy.....	38
3.5.4. Závěry analýzy.....	38
3.6. Dobrý Will Hunting	39
3.6.1. Hraničné a rétorické kódy.....	40
3.6.2. Expresívne a harmonické kódy.....	41
3.6.3. Antropomorfické kódy.....	42
3.6.4. Závěry analýzy.....	43
4. Záver	44
Použitá pramene a literatúra	46
Pramene	46
Literatúra	47
Obrazová príloha	49
Film Dobré ráno, Vietnam	49
Film Spolok mŕtvych básnikov	51
Film Kráľ rybár	53
Film Vtáčia klietka	56
Film Dobrý Will Hunting.....	59

1. Úvod

Predmetom tejto bakalárskej práce je analýza hereckého štýlu amerického herca a stand-up komika Robina Williamsa, ktorý sa naprieč dekadami stal ikonickou postavou najmä komediálneho žánru. Téma bola zvolená na základe osobného záujmu o život, filmy a osobnosť tohto legendárneho herca a zabávača. Ďalším dôvodom je záujem o menej prebádanú a pomerne ťažko uchopiteľnú oblasť analýzy a písania o herectve, ako jednej z podstatných zložiek filmu respektíve pokusov o jeho detailnejší rozbor.

Herecký prejav je jeden z najpodstatnejších no zároveň najproblematickejších a najzložitejších z prvkov filmového diela, ktorý možno analyzovať. Ako tvrdí David Bordwell vo svojom článku „Acting up“. Filmové herectvo je ťažké analyzovať. Považuje za zložité preniknúť k samotnému prejavu s rovnakou precíznosťou, metodológiou, ako prenikáme k analýze strihu, rámovaniu, alebo filmovej hudby. Herecký výkon podľa Bordwella predstavuje niečo málo uchopiteľné nemajúce jasne rozdelené prvky nezávislé od iného aspektu filmu a žiadny metodologický systém, ktorý by nám dovolil ho analyzovať rovnako podrobne, ako napríklad opakujúce sa hudobné motívy v hudobnej zložke filmu.¹ Z tohto tvrdenia vyplýva, že herectvo nemôžeme chápať ako niečo presne merateľné a hodnotiteľné podľa vopred stanovených kvalitatívnych, či kvantitatívnych kritérií.

Cieľom tejto práce je analýza hereckého prejavu Robina Williamsa a poukázanie na jeho hereckú univerzálnosť a špecifický štýl v jeho žánrovo pestrej tvorbe. V tejto práci budú zvolené metodologické prístupy Jamesa Naremore a Andrewa Klevana skombinované s konceptom hviezd Richarda Dyera. Vymenované metodologické postupy sú si v mnohých ohľadoch veľmi podobné, a vzájomne sa dopĺňajú.

Kvôli absencii českej alebo slovenskej literatúry analýza bude vychádzať z prístupov vyššie zmienených autorov, ktorí sa ako jedny z malá zaoberajú problematikou filmového herectva a prístupujú k nemu s relevantnou

¹ BORDWELL, David. *Acting up*. In: davidbordwell.net [online]. 26. 2. 2009 [cit. 10. 11. 2018]. Dostupné z: <http://www.davidbordwell.net/blog/2009/02/26/acting-up/>

metodológiou. Oblasť filmového herectva nie je v Českej, Slovenskej republike a z veľkej časti ani v zahraničí podrobne preskúmaná. O prehľadné spracovanie teoretických prístupov k herectvu sa detailnejšie venuje práca A. Schnapkovej z ktorej táto práca rovnako čerpá.²

Práca bude pozostávať z dvoch častí. V prvej teoretickej časti vymedzím pojem filmového herectva a predstavím metodologicko-terminologický rámec pre analýzu. Prvoradé tu bude určenie metodologických východísk. Tie poslúžia k priblíženiu metódy s akou budem pristupovať k vlastnej analýze Williamsovho hereckého štýlu. Súčasťou tejto časti je problematika vymedzenia pojmu filmového herectva a stručný exkurz do historických prístupov a definovaní hereckého umenia.

Druhá časť je zameraná čisto analyticky s krátkym vymedzením inšpiračných zdrojov a vplyvov, zohrávajúcich vo formovaní hereckého prejavu dôležitú úlohu. Cieľom tejto časti bude podrobná analýza hereckého prejavu vo filmoch *Dobré ráno, Vietnam* (Good Morning, Vietnam, 1987), *Spolok mŕtvych básnikov* (Dead poets Society, 1989), *Kráľ Rybár* (The Fisher King, 1991), *Vtáčia klietka* (Birdcage, 1996) a *Dobrá Will Hunting* (The Good Will Hunting, 1997). Súčasťou každej analýzy je krátky úvod do kontextu filmu v rámci Williamsovej kariéry. V závere je krátke zhrnutie zistení z analyzovaného filmu. Vo vyššie vybraných filmoch je možno vidieť hercovo časté kolísanie medzi rôznymi typmi postáv, ktoré častokrát prepájajú prvky komickej aj dramatickej postavy. Najlepšie sa tak na vybraných snímkach demonštruje jeho herecká všestrannosť a schopnosť nielen postavu komicky zveličiť, ale aj psychologicky znútorniť. Unikátnou ostáva Williamsova schopnosť tieto jednotlivé a od seba odlišné typy postáv prepojiť. V čisto dramatickej úlohe terapeuta, či učiteľa môžeme nájsť ukrytého komika, čakajúceho na svoju príležitosť odľahčiť danú situáciu improvizovanou vložkou.

Filmy boli vybrané na základe dôkladného oboznámenia sa s tvorbou a kariérou Williamsa. Všetky tieto snímky sú v jeho filmografii nejakým spôsobom prelomové. Najlepšie dokladajú pestrosť jeho postáv a dokazujú jeho versatilitu a jeho zaslúžené miesto aj na poli vážnych dramatických rolí. Toto časové obdobie

² Rád by som objasnil ako postupujem pri menách a prekladoch do slovenského jazyka. V celej práci budem kvôli zotrúchneniu používať priezvisko herca – Williams v príslušnom páde. Preklady textov z anglického jazyka sú uvedené pod čiarou. Pokiaľ nie je inak uvedené jedná sa o vlastný autorský preklad.

približne desiatich rokov predstavuje pravdepodobne najzlomovejšie obdobie v jeho kariére. Williamsovi sa podarilo presadiť svoj status komika a získať si miesto na poli cenených hercov. V prípade filmu *Dobry Will Hunting* sa mu nakoniec aj po troch nomináciách podarilo vyhrať cenu akadémie za najlepší mužský herecký výkon vo vedľajšej úlohe. Ďalším faktorom sú aj prevažujúce pozitívne kritické ohlasy vybraných filmov a ich mnohé nominácie a ocenenia na rozdiel od mnohých jeho neskorších filmov.

2. Teoretická časť

2.1. Vyhodnotenie literatúry

2.1.1. Metodologická literatúra

Ako aj bolo v úvode spomenuté, táto práca vznikla okrem záujmu o danú oblasť aj z dôvodu nedostatočného prebádania problematiky rozboru filmového herectva. V tejto práci predovšetkým herectva Robina Williamsa. K vytvoreniu metodologického postupu poslúžia tri publikácie v úvode spomenutých autorov *Acting in the Cinema* (James Naremore, 1988), *Film Performance: From Achievement to Appreciation* (Andrew Klevan, 2005) a *Stars* (Richard Dyer, 1998). Postupy uplatňované pri rozbere herectva sú si v nich v mnohom podobné. Z nich sa táto práca pokúsi utvoriť čo najjednoduchší a pre prácu najvhodnejší metodologický prístup. V prípade literatúry, či odborných prác napísaných v českom a slovenskom kontexte vzniklo len niekoľko málo prác zaoberajúcich sa nejakým spôsobom problematikou herectva.

V roku 2015 vznikla na Univerzite Palackého v Olomouci diplomová práca Andrei Faltýnkovej *Filmové Herectví a teorie filmu*, ktorá mapuje a porovnáva doteraz známe metodologické prístupy k filmovému herectvu v kontexte rôznych teórií filmu. V rovnakom roku vznikla práca Lenky Konařikovej *Herectví Greta Garbo a příchod zvuku*, metodologicky podobná prístupu v tejto práci. Autorka komparatívnou metódou analyzuje herecký prejav Greta Garbo medzi dvoma filmovými érami. Ďalšou prácou zaoberajúcou sa herectvom je minuloročná práca Dominika Vontora *Konstrukce postav ztvárněných Jennifer Lawrence ve filmech David O. Russella*. Táto práca skôr používa iba čisto Dyerov prístup vychádzajúci skôr z literárnej tradície. Vontor tak skôr rozoberá akými spôsobom herečka Jennifer Lawrence svoje postavy vytvára.³ Vyššie uvedené práce sa herectvom zaoberajú buď z čisto teoretického a dejinného hľadiska alebo analyzujú herecký prejav s použitím jedného vybraného prístupu. Prípadne analyzujú vývoj herectva medzi nemou a zvukovou érou filmu.

³ VONTOR, Dominik. *Konstrukce postav ztvárněných Jennifer Lawrence ve filmech David O. Russella*. Olomouc: 2017. Univerzita Palackého. Filozofická fakulta. Katedra divadelních a filmových studií,

2.1.2. Predmetná literatúra

Mimo metodologickej literatúry sa budem opierať o dve biografie. Novšia nesie názov *Robin Williams: A Biography*⁴ od Andyho Dougan mapujúca jeho kariéru do roku 1998. Najnovšia súborná biografia nedávno vydaná s názvom *Robin*⁵ napísaná známym reportérom New York Times Daveom Itzkoffom kompletizuje celý jeho život a kariéru až do jeho nedávnej smrti.

V prípade ďalších menej známych, ale komplexných biografii som zvolil nasledujúce dve k podrobnejšiemu rešeršu: *The Life and Humor of Robin Williams* (Jay David, 1999)⁶, *Robin Williams: When the Laughter Stops* (Emily Herbert, 2014)⁷. Jedná sa obvykle iba o popularizačnú literatúru, kde autori mapujú iba život a kariéru veľmi bulvárnym spôsobom. O ucelenejší rozbor, alebo analýzu jeho hereckého prejavu sa nepokúša ani jedna z uvedených publikácií.

Čo sa týka mediálnych textov recenzii na vybrané filmy, článkov a rozhovor s tvorcami a Williamsom je ich objem asi najväčší. Problémom však bola ich dostupnosť. Niektoré recenzie boli pravdepodobne kvôli veku z webových stránok dávno vymazané.

Z dostupnej vybranej vzorky som zistil, že recenzie venujú minimálnu, alebo takmer žiadnu časť hodnoteniu hereckého výkonu. Vyskytuje sa skôr opisný charakter postáv stvárnených Williamsom, prípadne popisujú pár významných čŕt, ktoré Williams v konkrétnej postave má. Autori sa často odvolávajú na jeho možné improvizáčne schopnosti (v prípade *Dobré Ráno, Vietnam*). No napriek tomu sú aj tieto pokusy o rozbor herectva vágne a plné superlatív.

Samostatnú kategóriu v prameňoch potom zastupujú videoeseje. Paradoxne ako jediné pokúšajú o hlbší rozbor hereckého prejavu. Youtube kanál *Every frame a Painting Robin Williams In Motion* rozoberá jeho unikátne pohybové schopnosti a vyjadrovanie prostredníctvom gestikulácie.⁸

⁴ DOUGAN, Andy. *Robin Williams: A Biography*. Thunder's Mouth Press. 1999. 264 s.

⁵ ITZKOFF, David. *Robin*. Henry Holt and Co. 2018. 529 s.

⁶ DAVID, Jay. *The Life and Humor of Robin Williams: A Biography*. Harper Perennial; 1st edition. 1999. 218 s.

⁷ HERBERT, Emily. *Robin Williams: When the Laughter Stops 1951–2014*. John Blake Publishing, Limited. 2014. 244 s.

⁸ *Robin Williams – In Motion*. In: YouTube [online]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=I8lQKLjmoWI&list=WL&index=2>

Videoesej Ryana Hollingera *How Robin Williams Makes us smile* zase vyzdvihuje jeho improvizачný talent a snaží sa zadefinovať ako pracuje s metódou takzvaných voľných asociácií vo svojej tvorbe a hlavne v stand-upoch.⁹

Kanál Fandor označuje Williamsa až za akéhosi tvorca samotných filmov, v ktorých stvárnil postavy. Vyzdvihuje podstatu a hĺbku jeho dramatických rolí často prehliadaných kvôli jeho statusu komika a poukazuje na presahy medzi nimi.¹⁰

Z vyššie uvedených argumentov vyplýva, že vo všetkých preskúmaných zdrojoch prevláda popularizačny a bulvárny pohľad na Williamsovu osobu. Čo nie je pri tomto type publikácii, článkov a rozhovoroch ničím nezvyčajným. Recenzie a biografie rozoberajú jeho herectvo len sporadicky, minimálne. Skôr sa jedná o stručný popis postavy, zákulisné informácie, osobný život, škandály a pod. Podrobnejšie sa o zachytenie jeho herectva snažia len spomenuté videoeseje bohužiaľ úplne bez metodologickejšieho rámca či štruktúrovaného postupu. Často tak sklznú k fanúšikovskej perspektíve až glorifikácii Williamsovej osoby.

2.2. Vyhodnotenie prameňov

Okrem samotných vybraných filmov je pre mňa cenným zdrojom informácií nápomocných pri analýze aj veľké množstvo mediálneho obsahu. Ten zahrňuje jeho stand-upy, interview v rôznych nightshows a talkshows a rôzne rozhovory, alebo útržky rozhovorov. Najznámejším z nich je potom Williamsov výstup v známej show Jamesa Liptona *Inside the Actor's Studio*, kedy v celom diely demonštruje svoje improvizачné schopnosti.¹¹

Dokumentaristka Marina Zenovich natočila v roku 2018 aj celovečernú dokumentárnu snímku pre káblovú televíziu HBO *Robin Williams: Mysl na dlani* (*Robin Williams: Come inside my Mind*, 2018).¹²

V roku 2014 sa zase objavil v dvoch častiach dokumentárneho cyklu americkej televízie *PBS Pioneers of Television*.¹³

⁹ *How ROBIN WILLIAMS Makes Us Smile*. In: YouTube [online]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=Z4PcCWaKIoc&list=WL&index=11>

¹⁰ *The Pure and Singular Magic of Robin Williams*. In: YouTube [online]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=jRF-9bjFelM&index=2&list=WL>

¹¹ *James Lipton: Inside Actor's studio*, 93. diel, Robin Williams [epizóda televíznej relácie]. USA, Bravo, 2001.

¹² *Robin Williams: Come inside my Mind* [dokumentárny film]. Réžia Marina Zenovich. USA, 2018.

Oba tieto dokumenty sú iba vhl'adom do hercovho súkromného života tvorbe a prínosu do kinematografie sa takmer nevenujú.

2.3. Vymedzenie a problematika pojmu - filmové herectvo

Zadefinovanie pojmu herectvo vzbudzuje u teoretikov už od antiky celú škálu otázok a námietok, dodnes neobjasnených.¹⁴

Problematické je aj vnímanie herectva ako umenia, či herectva ako remesla vychádzajúceho z prirodzeného dejinného vývoja. Otázkou ostáva aj rozdiel medzi skutočným, prirodzeným správaním a napodobňovaním – imitovaním určitých odporovaných vzorcov správania.¹⁵

Pojem herectvo nemusí nutne znamenať iba vystupovanie na javisku. Označuje tiež akékoľvek verejné vystupovanie. V javiskovej reprezentácii je herec prezlečený za postavu. Vytvára tak ilúziu jedinca a tú predvádza iným postavám stvárnenými ďalšími hercami. Celá táto ilúzia je následne adresovaná divákovi.¹⁶ Každodenné správanie prináša so sebou určité rysy herectva a teatrálnosti obmedzené a zviazané spoločenskými konvenciami. Pri tomto vystupovaní dochádza k seba-reprezentácii a utváraní našej vlastnej identity u ostatných ľudí vyvolaním určitého dojmu.¹⁷

Okrem nášho vlastného autentického chovania popri tom môžeme imitovať vo väčšej či menšej miere vzory chovania známe z filmu, divadla, alebo z ďalších kultúrno-politických kontextov.¹⁸

Formy hereckého chovania sú podľa Naremore umelecky, formálne a ideologicky determinované.¹⁹

Podobný názor detailnejšie rozvinutý zdieľajú aj Cynthia Baron a Sharon Marie Carnicke vo svojej prelomovej publikácii *Reframing Screen Performance*,

¹³ PBS *Pioneers of Television*. 5. diel, Robin Williams Remembered [epizóda televíznej relácie]. USA, PBS, 2014.

¹⁴ FALTÝNKOVÁ, pozn. 1, s. 30.

¹⁵ Tamže s. 30.

¹⁶ PEŠÁK, Lukáš. *Padouch Mr. Hollywood Wrestler jako dominantní složka hvězdného obrazu Andyho Kaufmana mezi lety 1979–1984*. Brno: 2017. Masarykova Univerzita. Filozofická fakulta. Ústav filmu a audiovizuálnej kultúry.

¹⁷ Tamže s. 4

¹⁸ Tamže s. 5–6

¹⁹ NAREMORE, pozn. 1, s. 28–30.

kde poskytujú ďalší z možných náhľadov na problematiku analýzy a vymedzenia filmového herectva.²⁰

„Voľba záberov, pohyby kamery, výber šošoviek a ďalšie faktory zosilňujú alebo oslabujú konotácie vytvárané hercovými gestami a výrazmi...”

To ale neznamená, že rámovanie strih a ďalšie formálne náležitosti filmu vytvárajú herecký výkon sami o sebe. Je to skôr celkový dôraz na konkrétne detailné prvky hereckého prejavu ako sú detaily v gestách, hlase, pohybe skúmané ako súčasť naratívu a celkového audio-vizuálneho dizajnu.²¹

Andrea Faltýnková vo svojej diplomovej práci nahliada na pojem herectva z dvoch rôznych hľadísk. Herec predstavuje kreatívny proces reprodukcie umeleckého diela, na ktorom sa pod vedením režiséra podieľa len on sám. Herec vystupuje ako kreatívny umelec – tvorca, kedy do vlastnej reprezentácie vnáša svoje vnútorné rysy a podobu.²²

Výrazným inšpiračným zdrojom pre filmové herectvo bolo v prvých rokoch nového média herectvo divadelné. Divadelní herci boli často prítomní aj na filmovom plátne, kam prinášali svoju prehnanú expresivitu.²³

Filmové herectvo tak nevzniká ako úplne nový koncept, ale je súčasťou dlhoročnej tradície herectva divadelného, a to najmä realistického. Realistické herectvo v divadle sa výrazne premieňa s príchodom nového média a vytvára tak úplne nový koncept s vlastnými špecifikami, spojený skôr s filmom a televíziou.²⁴

K vývoju divadelného realistického herectva prispeli Richard Wagner, Georg II, André Antoin. Postupy týchto tvorcov predstavujú inšpiračné zdroje pre novodobé divadelné realistické tendencie vznikajúce najmä na pôde Moskovského umeleckého divadla (MCHAT). Koncepty takzvaného psychologického herectva jednej z najvýznamnejších osobností divadelného prostredia dvadsiateho storočia Konštantína Sergejoviča Stanislavského sú už v mnohých obmenách

²⁰ BARON, Cynthia, CARNICK, Sharon. *Reframing Screen Performance*. Michigan: The University of Michigan Press 2008.

²¹ Tamže s. 61

²² FALTÝNKOVÁ, pozn. 2, s. 31.

²³ Tamže s. 34

²⁴ Tamže s. 29

a modifikáciách spojené čisto s filmom a takzvanou metódou (The Method).²⁵ Medzi hlavné ciele tejto novej hereckej školy patrilo odblokovanie prekážok. Hľadanie a nachádzanie hlavne v zmysle negatívnych návykov pri stvárnení role. Hľadanie a nachádzanie cesty k vlastnej spontaneite a emocionalite.²⁶

Stanislavského myšlienky sa dostávajú do Ameriky – a zároveň teda aj do prostredia filmového herectva. Nielen kvôli hosťovaniu Moskovského umeleckého divadla vystupujúceho v niekoľkých amerických mestách medzi rokmi 1923 až 1924, ale aj prostredníctvom jeho žiakov Michaila Čechova a Richarda Boleslavskijeho. Myšlienky Stanislavského prístupu bývajú najviac spojené s dnes už legendárnym Actor's Studio. To sa preslávilo až spätne práve vďaka slávnym filmovým hercom, ktorí z neho vzišli (Marlon Brando, James Dean neskôr napríklad Al Pacino, Robert De Niro a i.). Prístupy k herectvu a odkazu Stanislavského boli v tomto novovzniknutom „hereckom laboratóriu“ nesmierne rozvetvené a rôznorodé. Každý z propagátorov tejto novej hereckej techniky Strasberg, Kazan, Adler, Clurman si Stanislavského metodiku obmieňal a interpretoval podľa seba, mnohí z nich využívali len určité prvky. Prístup Stelly Adler je založený na záujme o koncentráciu, detail a špecificky vytvorené fyzické jednanie pre konkrétnu postavu. Herec podľa nej nesmie používať spomienky z minulosti, aby vytváral emócie, ale má sa sústrediť a čerpať z daných okolností. Naproti tomu Strasberg chápal moment pripomenutia situácie z vlastného života ako nesmierne dôležitý výkon-formujúci faktor.²⁷

Andrea Faltýnková v závere svojej práce stručne porovnáva jednotlivé tendencie filmového herectva. Tvrdí, že teória filmového herectva bola najvýraznejšie ovplyvnená dejinnými, technickými, umeleckými inováciami, udalosťami a tiež premenou poetiky filmovej teórie a každý z týchto aspektov prechádza ešte vlastným dejinným vývojom a členením.²⁸

²⁵ Tamže s. 36–41

²⁶ BUCHTOVÁ, Karla. *Actor's studio a herecký styl Marlona Branda*. Olomouc: 2008. Univerzita Palackého. Filozofická fakulta. Katedra divadelných, filmových a mediálnych štúdií. s. 19.

²⁷ BUCHTOVÁ, pozn. 1, s. 19–20.

²⁸ FALTÝNKOVÁ, pozn. 3, s. 160.

2.4. Téma a metodologické prístupy

2.4.1. Päť kódov analýzy herectva Jamesa Naremore

Knihá Jamesa Naremore *Acting in the Cinema*²⁹ ponúka ucelený metodologický pohľad na herectvo vychádzajúci predovšetkým z hollywoodskeho štýlu herectva a prístupuje k nemu z pohľadu diváckeho, voyeuristického. Kľúčovým sa pre neho stáva prístup k hereckým konvenciám z dvoch hľadísk a to viditeľného (samotný herecký prejav) a neviditeľného, ktoré možno nazvať aj ideologické zahrnujúce samotnú manipuláciu s filmovým médiom – kamera, strih, scenár, režisérsky zámer. Kľúčovou je pre túto prácu predovšetkým kapitola „Performance in the Age of Mechanical Reproduction“, kde Naremore poskytuje postup a nástroje pre analýzu. Súhrne nazvané five codes of performance: hraničný, rétorický, expresívny, harmonický a antropomorfský. Jednotlivé kódy predstavujú aparát na analýzu hereckého prejavu. Hraničný kód nastavuje pomyselné hranice medzi hercom a divákom pričom tieto hranice sú obvykle nejednoznačné, vytvárajúce rozličné druhy interakcií medzi týmito dvoma skupinami. Rétorický kód je súborom rétorických konvencií medzi, ktoré spadá ostentatívnosť hereckého prejavu a pozícia v hracom priestore a miera jeho adresnosti. Oba tieto kódy tak zjednodušene zahrňujú vzťah herca ku kamere, pozíciu a pohyb v rámci konkrétneho záberu. Expresívnym kódom má autor na mysli samotný herecký prejav zahrňujúci hercove gestá, mimiku, posturiku prácu s hlasom a pod. Harmonický kód, alebo aj kód koherentnosti predstavuje súdržnosť a dôveryhodnosť hereckého prejavu – logika súvislostí dovoľujúca hercom pôsobiť navonok zosúladene so zmenami v deji, pričom stále zostávajú viac menej verní postave, ale aj sami sebe. Posledným antropomorfským kódom je myslená mizanscéna - všetky prvky, ktoré do nej patria (herecký kostým, make-up a objekty s ktorými herec príde do kontaktu a napomáhajú tak dotvoriť herecký výkon.

V analytickej a aplikačnej časti „Star Performances“ podrobne rozoberá herecký štýl siedmich dobových filmových hviezd známych predovšetkým pre svoj špecifický herecký prejav a štýl. Vzorka hercov je vybraná naprieč filmovými dekadami od ranných Griffitových filmov cez Chaplina až po rozmach slávnej

²⁹ NAREMORE, pozn. 2, s. 307.

Stanislavského Metódy. Posledná tretia časť „Film as a Performance Text“ má byť syntézou všetkých troch predchádzajúcich. Na príklade dvoch filmov *Rear Window* a *King of comedy* oboch závislých na diváckej oboznámenosti s hviezdny systémom (zahrňujúcim v sebe aj herecké výkony, kastingové postupy a rétorické stratégie) aplikuje svoje analytické postupy.³⁰

Naremoreov prístup je prínosný najmä vďaka zohľadňovaniu veľkého množstva prvkov hereckého prejavu pri samotnej analýze a ich stručného kategorizovania do piatich kódov. Devízou je aj viac kontextuálny orientovaný prístup.

2.4.2. Tri aspekty syntézy Andrewa Klevana

Druhou metodologickou publikáciou pre túto prácu je kniha Andrewa Klevana *Film Performance: From Achievement to Appreciation*.³¹

Klevan stanovuje dva dominantné prúdy v analyzovaní herectva vo filmoch. Prvou je podľa autora vonkajší kontextuálny prístup (technológie, fanúšikovstvo, star system, stratégie štúdia). Druhým prístupom viac kladie dôraz na samotný herecký výkon a jeho ovplyvnenie rôznymi aspektami, ako Vaudeville, melodráma, kabaret, alebo Stanislavského herecké techniky. Oba tieto prúdy obchádza a tvrdí, že sa k herectvu stavajú z príliš externého hľadiska a s pomocou neho analyzujú a hodnotia samotný herecký výkon. Klevan ponúka vo svojej knihe prístup celkom iný. Herectvo berie ako vnútorný element, zložku osobitného hereckého prejavu. Ten má byť v symbióze s celkovým štýlom filmu a jeho ostatnými zložkami.

Ďalšie podkapitoly sú venované trom odlišným aspektom tejto syntézy – pozícia a perspektíva, miesto, príbeh (dej). Pod pozíciou a perspektívou je mienený vzťah medzi hercom a kamerou a ich pozícia v rámci záberu. Miestom je myslený vzťah herca, ku konkrétnej lokácii k dekoráciám, nábytku a ďalším objektom v zábere. Dejom je určený vzťah herca k vývoju naratívu. Klevan si berie na analýzu predovšetkým filmy z tzv. zlatého veku Hollywoodu v žánroch komédie, melodrámy a thrilleru. Podľa autora tieto žánre dôsledne a jednoducho ustávajú vzťah medzi hercom a prostredím.³²

³⁰ Tamže, s. 4–5.

³¹ KLEVAN, Andrew. *Film Performance: From Achievement to Appreciation*, Wallflower Press, 2005. 144 s.

³² Tamže, s. bez číslovania.

Pre potreby tejto práce sú dôležitejšie prvé dva aspekty syntézy a to pozícia–perspektíva a miesto. Klevan na rozdiel od Naremore pracuje s týmito kategóriami oveľa vecnejšie a presnejšie. V analýzach s nimi pracuje navyše oveľa kontinuálnejším spôsobom.

2.4.3. Sociologicko-semiotické hľadisko Richarda Dyera

Užšiu časť svojej metodológie čerpám z knihy britského teoretika Richarda Dyera zakladateľa star teórie. V jeho knihe *Stars*³³ nahliada na star systém z dvoch možných hľadísk – sociologického a semiotického hľadiska. V tejto práci bude využitý najmä druhý prístup semiotický. V siedmej kapitole v časti „The Construction of Character“ zaoberajúcou sa konštrukciou postáv poskytuje autor nástroj na analýzu hereckého prejavu. Rovnako ako Naremore sa snaží pristupovať z hľadiska diváckeho a kladie si otázku za pomoci akých znakov si diváci utvárajú charakter postavy. Herecký výkon teda neanalyzuje priamo, ale poukazuje na časti prejavu, ktoré dopomáhajú vytvoriť komplexný charakter postavy v mysli diváka. Môžu byť teda nápomocné aj pri rozbere hereckého štýlu. Znak postavy prehľadne rozdeľuje nasledovne: predchádzajúca divácka znalosť, meno postavy, objektívny korelát, reč postavy, gestá a vzhľad, názory ostatných postáv na analyzovanú postavu, herecká akcia, štruktúra a mizanscéna.³⁴

Z vymenovaných prvkov je zrejmé, že prvky ktoré autor rozoberá sú veľmi podobné, alebo dokonca totožné s metodológiou, s ktorou pracuje Naremore a Klevan. Dyer je oproti Klevanovi a Naremoreovi zameraný viac na analýzu toho, ako herci vytvárajú svoje charaktery, postavy pomocou jednotlivých zložiek. Celý princíp je viac literárneho a fikčného charakteru zameraný skôr na analýzu konštrukcie postáv než na analýzu konkrétneho hereckého prejavu a jeho prostriedkov. Prínosným pre túto prácu je Dyerovo sociologické hľadisko mimo iného kladúce dôraz na predchádzajúcu divácku znalosť, hercovu filmografiu, hviezdny status a profiláciu.

³³ DYER, Richard. *Stars*. 2. Vyd. London: British Film Institute, 1998, 256 s.

³⁴ Tamže, s. 106–125

2.4.4. Aplikácia metodológie

Ako bolo v práci už niekoľkokrát spomenuté prístupy J. Naremore a A. Klevana sa v mnohom prelínajú a podobajú. V analýze sa z nich pokúšam utvoriť akúsi syntézu, jednotný prístup. Pričom použijem vyhranenejšie delenie Naremore na jednotlivé dvojice kódov - hraničný a rétorický, expresívny, harmonický, antropomorfický. Pod týmito kódmi sa potom v jednotlivých odstavcoch pokúsím rozobrať prvky prejavu, ktoré do nich spadajú. Do kódov spadajú aj jednotlivé aspekty delenia s ktorými pracuje aj Klevan (pozícia, perspektíva a miesto). Do hraničných a rétorických kódov tak spadá a zodpovedá vzťah herca ku kamere a ich pozícia v zábere. Tomuto vzťahu sa Klevan venuje detailnejšie ako Naremore. V antropomorfickom kóde je zase vzťah herca k miestu a jeho dekoráciám, nábytku a objektom.³⁵

Detailnejšie rozobratie mimiky, gest, posturiky zhrnutými u Naremore pod expresívnymi kódmi Klevan samostatne nevyčleňuje a neoddeľuje. Čisto Naremorevský postup by bol pre túto prácu zase príliš kontextový. Autor viac zohľadňuje veľké množstvo vonkajších faktorov. Samotnej aplikovanej analýzy je v publikácii venovaná menšia pozornosť. Navyše by takýto postup bol veľmi obširný a presahujúci rozsah tejto práce. Klevan postupuje oveľa presnejšie a vecnejšie. Analýza jednotlivých filmov sa tak prikláňa viac k jeho štýlu. V samostatných úvodoch k jednotlivým filmom je načrtnutý stručný kontext filmu a pozícia tohto filmu vo Williamsovej kariére.

Ďalej sú tu naznačené faktory a okolnosti ovplyvňujúce Williamsovu voľbu a cestu k jednotlivým filmom. Začlenenie úvodov zodpovedá postupom a metodológii Naremore a Dyer. Obaja totiž pracujú s podobnými kontextovými informáciami. Dyer potom samostatne vyčleňuje kategóriu predchádzajúcej diváckej skúsenosti s hviezdny postavením herca.

Empirická metóda mi potom umožní hlbšie rozobrať Williamsov herecký štýl uplatňujúci vo svojich rozličných postavách. Cieľom analýzy je postihnúť a poukázať na všestrannosť jeho prejavu pri stvárnení rozličných postáv.³⁶

³⁵ Pozn: Tu by som rád podotkol, že nie všetky kategórie alebo prvky ktoré obsahujú tieto kódy musia byť nutne prítomné v rozbere každého filmu v tejto práci. Zámerne tak môže byť vynechaný napríklad rozbor make-up, kostýmu, či vzťah herca ku kamere a to z dôvodu jeho neprítomnosti či nevýraznosti v konkrétnom filme.

³⁶ DYER, pozn. 1, s. 107–108.

3. Analytická časť

3.1. Vplyvy na hereckú tvorbu Robina Williamsa

V prípade Robina Williamsa definícia vnímajúca herectvo, ako niečo neukotvené, ovplyvnené mnohými faktormi a neustále sa premieňajúce môže platiť dvojnásobne. Williams prešiel viacerými hereckými školami s odlišnými prístupmi k herectvu. Úplného formálneho, profesionálneho, hereckého vzdelania však nikdy nedosiahol. Kvôli pomerne „kočovnému“ spôsobu života – jeho otec sa často musel sťahovať kvôli práci pre Ford Motor Company.

Williams často striedal školy a nemal tak nikdy stálych priateľov – často bol ako dieťa pri hraní odkázaný sám na seba a svoju predstavivosť. Do styku s herectvom prichádza po prvý krát až na Claremont Men's College, kde mal študovať zahraničnú politiku a ekonomiku, aby uspokojil prania svojho otca. Osudným sa mu stal hneď prvý rok, kedy si zvolil z voliteľných predmetov divadelný seminár.³⁷

Tento kurz nebol kurzom tradičného divadelného herectva, ale bol založený skôr improvizáčne. Učil ho David Morse, pre ktorého metódu bola improvizácia imperatívom, ako pre komické tak pre dramatické postavy. Williams nabral na popularite veľmi rýchlo a v školských inscenáciách bol vyzdvihovaný pre svoj zmysel pre humor a pohotovú javiskovú um.³⁸

Po jeho vylúčení s Claremontu sa Robin definitívne vydal na hereckú dráhu. Štúdium na College of Martin pod disciplínou hnaným režisérom Jamesom Dunnom predstavujúceho dôležitý medzník v jeho budúcej kariére. Dunn bol totiž priateľom John Houseman významného britsko-amerického herca a spolupracovníka Orsona Wellsa. Welles sa stal riaditeľom novozriadeného dramatického odboru 1968 určeného na precízny tréning hercov na Julliarde v New Yorku. Na odporúčanie Dunna sa Williams prihlásil a bol prijatý.³⁹

Vtedajší Julliard mal medzi hereckými školami komplikovaný status. Na jednej strane to bola škola mnohými nesmierne uctievaná a na strane druhej veľmi obávaná s vysokou umeleckou prestížou. Štvorročný program pod vedením

³⁷ ITZKOFF, pozn. 1, s. 34–38.

³⁸ Tamže s. 34–38.

³⁹ Tamže s. 38–42

Housemanna, kladúceho dôraz na klasickú antickú tragédiu a Shakespearove hry pozostával v prvých dvoch rokoch z celodenného štúdiového tréningu (nazývané aj roky objavovania a transformácie). V druhých dvoch sa kládol dôraz na samotnú interpretáciu a hranie. V niektorých hereckých cvičeniach Williams vynikal. V iných si s ním pedagógovia nevedeli dať rady. Veľa z jeho mentorov začalo mať dokonca pochybnosti o tom, či má v jeho prípade vôbec zmysel pokračovať v štúdiu. „On nemal vybudované ani základy k tomu, ako má pristupovať k herectvu.“

Všetko čo stvárnil pochádzalo z jeho skvelej intuície a boli to skôr pokusy o napodobovanie než skutočná herecká kreativita.⁴⁰

Po vzájomnej dohode s fakultou a prekonaní komplikovaného milostného vzťahu kvôli, ktorému vynechával školu sa Williams rozhodol po troch rokoch nepokračovať v štúdiu.⁴¹

Nesmierne dôležitým faktorom pre jeho herecký prejav boli určite aj vplyvy stand-up komikov, ktorých Williams ako dieťa sledoval v televízii. Medzi nimi napríklad Danny Kaye, ktorý bravúrne napodobňoval rôzne prízvuky, ale najmä Jonathan Winters. Majster v pozorovaní a napodobovaní rôznych ľudských charakterov. Inšpirácia týmto komikom je najmä vo Williamsovom stand-upe, s pomerne frenetickým charakterom veľmi badateľná.⁴² Napokon ju vo väčšine rozhovoroch herec sám priznáva.

Napriek tomu, že Williams formálne herecké vzdelanie nikdy nedosiahol sú v jeho tvorbe prítomné všetky inšpiračné vplyvy, ktorými si herec prešiel. V jeho herectve sa tak snúbi klasický disciplinovaný herecký tréning, ktorý je narúšený improvizovanými vložkami s prvkami napodobňovania alebo čerpania z Williamsovej vlastnej detskej fantázie. Posledné dva zmienené princípy využíva najmä v prvom analyzovanom filme *Dobré ráno, Vietnam*.

3.2. Dobré ráno, Vietnam

Film Barryho Levinsona *Dobré ráno, Vietnam*, kde Robin Williams stvárňuje postavu frenetického a pomerne nekonvenčného rozhlasového DJ Adriana

⁴⁰ Tamže s. 47

⁴¹ Tamže s. 55

⁴² Tamže s. 17–18

Cronauera založenej na existujúcej rovnomennej postave rozhlasového moderátora a produkčného. Samotný námet vytvoriť fiktívnu postavu, pochádza tiež od Cronauera a jeho blízkeho priateľa Bena Mosesa. Moses neskôr ostal prítomný aj vo finálnej verzii s Williamsom, ako jeden z produkčných. Tvorcovia filmu si dokonca nepriali, aby sa Williams s Adrianom stretol. Pravdepodobne kvôli Williamsovmu umeniu a sklonom k napodobovaniu.⁴³

Williams tak vytvoril originálny charakter, len veľmi málo spätý s reálnou osobou Cronauera. Snímok je považovaný za prelomový v jeho kariére. Po siedmich filmových úlohách (z nich ani jeden nebol komerčne ani kriticky úspešným) to bola príležitosť, ktorá mala z Robina buď spraviť hviezdu na poli filmu, alebo ho poslať späť k stand-upu a televíznym začiatkom.⁴⁴ Williamsov kladne prijatý výkon bol pravdepodobne z väčšej časti aj zásluhou samotného režiséra Barryho Levinsona. Levinson bol mimo jeho režisérskeho schopností aj úspešným autorom komédií. Vo svojich filmoch často podporoval práve hereckú improvizáciu a hercom dáva voľnosť v nachádzaní svojich charakterov. V prípade tohto filmu nedával Williamsovi často vedieť, že kamery bežia a tak vzniklo niekoľko skutočne improvizovaných scén ako dôkaz jeho hereckej spontaneity.⁴⁵

Vystavanie príbehu dáva mimo komediálnemu talentu vyniknúť aj jeho dramatickejšej stránke. Prvá polovica filmu sa nesie v znamení improvizácie za mikrofónom. Druhá časť po výbuchu bomby a následnej dezilúzii charakteru sa nesie vo vážnejšom tóne a je tu prítomná len malá dávka komiky.⁴⁶ Ako podotkol sám Williams: „Toto mi pomohlo skombinovať dva svety, ktoré som dovtedy nechával oddelené. Jedným bol stand-up a tým druhým bolo herectvo.“⁴⁷

3.2.1. Hraničné a rétorické kódy

Na začiatku je potrebné spomenúť, že za kamerou stál Levinsonov dvorný spolupracovník Peter Sova *Konkurenti* (Tin Men, 1987), *Bistro* (Diner, 1982). V celom filme (až na pár výnimiek) zvolil pomerne konvenčný spôsob snímania jednotlivých scén. Jednou z kľúčových scén, je scéna prvého moderátorského

⁴³ Tamže s. 56

⁴⁴ DOUGAN, pozn. 1, s. 116–119.

⁴⁵ Tamže 121–124

⁴⁶ Tamže

⁴⁷ Tamže

vstupu Robina Williamsa ako Adriana Cronauera. Takmer celá sekvencia je snímaná v polodetailoch prípadne detailoch. (Obr. 1-4) Williamsovi bol daný obrovský priestor pre improvizáciu. Sám Levinson údajne často nechával kamery spustené bez Williamsovho vedomia, čo je v niektorých scénach pomerne rozpoznateľné.⁴⁸

Kamera a strih tak podtrhujú jeho nekohézny a nefiltrovaný prejav. Williams, akoby nikdy nevedel, z ktorej strany je snímaný. Celá voľne plynúca scéna tak pôsobí veľmi prirodzene a uvoľnene a má až voyeuristický nádych. Voľba záberov a snímania umocňuje tvorbu Williamsovho vlastného improvizovaného sveta vytváraného v scénach v rozhlasovom štúdiu. Williams ho kreje pomocou metódy svojich voľných asociácií⁴⁹, napodobňovania, intertextuálnych odkazov výrazných práve pre jeho osobnosť. Celkovo vo filme tento typ záberov prevláda nad ostatnými a dáva tak vyniknúť predovšetkým hercovej mimike a sústreďuje pozornosť viac na prácu s hlasom ako na gestiku a pohyb.

Zaujímavá je voľba častokrát statickejšieho charakteru záberov naprieč filmom najmä v scénach s Williamsom. Kamera je teda často už iba spomínaným pozorovateľom. Jediným dynamickým prvkom záberu je Williams a jeho búrlivý hlasový prejav v štúdiu.

Mimo scén snímaných vo vysielacom štúdiu je obdobne natočená aj scéna prvého kontaktu rozhlasovej celebrity s americkými vojakmi. Scéna je natočená v štýle záber-proti záber, kde je záber Cronauera predvádzajúceho jednotlivé gagy striedaný so záberom reakcie publika (vojakov). (Obr. 5-8). Herec vytvára v tejto scéne dynamický celok. Dynamiku sa mu darí vytvárať, len hornou časťou tela takmer bez výraznejšieho pohybu.

3.2.2. Expresívne a harmonické kódy

Postava Cronauera stvorená Williamsom sa nesie skôr v komickom duchu, kde môže naplno využiť svoje improvizáčne schopnosti spojené s jeho stand-up výstupmi. Williams do rádia vytvára, napodobňuje existujúce, alebo fikčné

⁴⁸ Tamže

⁴⁹ Termín pochádzajúci od psychoanalytika Sigmunda Freuda, ktorý požíval vo svojej psychoterapii. Metóda voľných asociácií necháva teda pacienta hovoriť o akejkoľvek myšlienke alebo téme, ktorá mu príde ako prvá zide na um bez ich cenzurovania alebo pocitu hanby. In: <https://psychcentral.com/encyclopedia/free-association/>

charaktery z rozličných filmov. Najzreteľnejším prostriedkom v tomto filme je jeho práca, s hlasom a mimika. Pri týchto charakteroch vytváraných obvykle v sede dochádza však k premene charakteru, celého hercovho tela (napriek tomu, že je Williams takmer bez pohybu). S každým týmto charakterom Williams vytvára špecifický súbor ich vlastností a osobitostí. Vlastnú mimiku, pohyby rúk, prízvuk, farbu hlasu a pod. V étery napríklad stvárňuje veľké množstvo upravených postáv z Flemingovho *Čarodejníka z krajiny Oz* (*The Wizard of Oz*, 1939) (Obr. 9-12). Ďalej sú tu pokusy o imitáciu Elvise, dobovo známych moderátorov či zosmiešňovanie bývalých amerických prezidentov.

Zvuková stránka prejavu je tak postavená najmä na práci s rôznymi polohami hlasu v jeho registroch a jeho intenzite. Ženské postavy spravidla v jeho podaní hovoria tichšie a opatrnejšie než tie mužské, v ktorých si bol Williams pravdepodobne viac istý. Prechody medzi jednotlivým postavami pôsobia veľmi plynule napriek veľkej polarite charakterov. To môžeme vysledovať napríklad medzi fiktívnymi rozhovormi s vojakmi nasadenými do akcie (obaja sú vytvorený Williamsom). Roosevelt predstavuje charakter zemitého, priamočiareho macho armádnika, preberajúceho kontrolu nad samotným vedením rozhovoru. Dialóg je rozličný so zmenami v hlase.

Pri Rooseveltovi, od ktorého sa snaží získať aktuálnu predpoveď počasia používa rýchlejšie tempo reči a nezrozumiteľný strohý slang a tiež hrubší hlas. Protipólom je mu charakter spomaleného, malátneho vojaka trpiaceho vedľajšími účinkami po nervovom plyne s rečovou vadou. Williamsov hlas je tu viac nazálny a vyššie položený. Tento charakter je dokonca tvorený dvoma ďalšími protipólmi. Prvá je línia ospanlivého, spomaleného človeka a druhá predstavuje náhly záchvat v podobe sledu náhodných slov, zvolaní či zvukov ako vedľajší účinok po zásahu nervového plynu, kedy dochádza k plynulej zmene intenzity a tempa hlasu vzápätí vracajúcemu sa späť ku zmyslom a pôvodnej osobnosti charakteru. Významnú súčasť tvoria aj samotné zvukové efekty často veľmi dôveryhodne napodobnené sú napríklad zvuky písacieho stroja, psa či filmová zvučka.

Mimická časť v prípade Williamsa je úzko spätá so zvukovou stránkou. V tomto filme prevláda nad gestickou čo je pre Williamsa pomerne ojedinelé vďaka jeho pohybovým schopnostiam, v mnohých nasledujúcich a predošlých filmoch. Pohyby tváre uspôsobuje jednotlivému a aktuálne stvárňovanému charakteru.

Mimika pri už spomínanom Roosveltovi je napríklad ostrejšia. Williams ma oveľa výraznejšie pohyby úst. Tieto výraznejšie pohyby úst sú sprevádzané aj celkovým zvrátením čela a očí (Obr.13,14). Hlásateľ počasia (Walter Cronkite) je zase Williamsom vyobrazený, ako úplný opak s minimálnym množstvom akejkol'vek mimickej činnosti, zapríčineným pomalým až monotónnym tempom reči. (Obr. 15,16)

3.2.3. Antropomorfické kódy

V prípade kostýmu je Williamsova postava Cronauera jediná odetá v ležérnejšom štýle (ako jediný príslušník armády má vo filme uniformu len vo vážnejších scénach, alebo v scénach pri stretnutí s oficiálmi). Obvykle má na sebe voľnejšiu vrchnú časť odevu košeľu alebo tričko. Už v úvodnej scéne má neformálny odev, pripomínajúci skôr róbu – jediným prvkom uniformy je len čiapka. Williamsovi to neobmedzuje pohyb a rovnako to výborne charakterizuje jeho postavu voľnomyšlienára v oficiálnom prostredí.

K expresívnym objektom a využívanie rekvizity ako vyjadrovacieho prostriedku je aj samotný mikrofón. Napríklad v scéne, kde má Cronauer hlásiť cenzurovanú správu o výbuchu baru, ktorého bol sám svedkom. Williams vyjadruje svoj vnútorný rozpor sám so sebou sklesnutím hlavy do mikrofónu (Obr. 17,18). Následnú rozhorčenosť z nedopovedania skutočnosti a uvedomenia si bezmocnosti, v danej chvíli vyjadruje pomalým zosadeným slúchadiel a odvrátením mikrofónu na stranu. (Obr. 19,20).⁵⁰

3.2.4. Závěry analýzy

V prípade filmu *Dobré ráno, Vietnam* sú výrazne využívané najmä hlasové a mimické predispozície Williamsovho prejavu. Úloha Cronauera mu pomáha zužitkovať zo všetkých analyzovaných filmov najviac jeho improvizačné a imitačné schopnosti. Mimická časť tu v mnohých scénach dopĺňa aktuálne stvárnený charakter, no nemá dominantné postavenie. Ostatné prvky prejavu ako

⁵⁰ Naremore tento termín preberá od Pudovkina. Redefinuje a zužuje jeho význam na moment, kedy ľudský subjekt (herec) a ním používaný objekt (predmet) sú vo vzťahu v ktorom nie sú jasne vymedzené, oddeliteľné hranice. Tento vzťah sa odohráva na dvoch úrovniach. Symbolickej (zastupujúcej) a osobnej, kedy predmet pomáha hercovi dotvoriť postavu s. 85–86.

pohyb, gestikulácia do prejavu výraznejšie nezasahujú a sú menej výrazné. Veľmi dôležitú úlohu k vyniknutiu týchto prvkov zohráva kamera a obmedzené prostredie mizanscény (obvykle štúdio). Ďalším výrazným faktorom bolo voľnejšie režisérске vedenie Barryho Levinosona, ktorý poskytol Williamsovi dostatok priestoru na vlastnú realizáciu.

3.3. Spolok mŕtvych básnikov

Po skončení ovácii a úspechu zožatého za rolu Cronauera sa Williams objavil v malej úlohe vo filme *Dobrodružstvá baróna Prášila* (The Adventures of Baron Munchausen, 1988). V roku 1988 v divadelnej produkcii *Čakanie na Godota* (Waiting for Godot, 1988) od dramatika Samuela Becketta so Stevnom Martinom. Hra, ale nezožala príliš veľký úspech a bola mnohými kritikmi zatracovaná, čo viedlo k rapidnému zníženiu návštevnosti a derniéra hry sa tak uskutočnila ešte v tom istom roku.⁵¹

Takmer dva roky po Williamsovej prvej úlohe, ktorá získala kritický ohlas a nomináciu na cenu akadémie za najlepší mužský herecký výkon, prišiel ďalší zlomový okamih v jeho kariére. Film austrálskeho režiséra Petra Weira *Svedok* (Witness, 1985), *Master & Commander: Odvrátená strana sveta* (Master and Commander: the far side of the world, 2003), priniesla Williamsovi možnosť hrať v podstate čisto dramatickú postavu učiteľa Johna Keatinga.⁵²

Rola anglického rebelujúceho učiteľa prichádzajúceho učiť na chlapčenskú akadémiu vo Weltone vyniesla Williamsovi ďalšiu nomináciu na Oscara. Williams priznáva, že pri stvárnení tohto nekonvenčného, učiteľa a intelektuála so špecifickým prístupom k vzdelávaniu a životu vôbec, mu poskytla inšpiračný podklad postava jeho bývalého učiteľa a vlastného otca.⁵³

Cesta k tomuto filmu ale nebola priamočiara. Scenár napísaný v roku 1980 Tomom Schulmanom bol prehadzovaný z jedného štúdia do druhého a nakoniec sa ho rozhodla spracovať spoločnosť Touchstone (divízia spoločnosti Disney) a réžie sa mal chopiť Jeff Kanew. Pôvodným zámerom štúdia, producentov aj samotného režiséra bolo pridať filmu na komických prvkoch, čomu nasvedčuje

⁵¹ ITZKOFF, pozn. 2, s. 230–231.

⁵² DOUGAN, pozn. 2, s. 152–153.

⁵³ Tamže, s. 153.

aj pôvodný pracovný názov *Dead Funny Poet Guy*. Na tento pôvodný a veľmi pravdepodobne úplne odlišný zámer bolo oslovených hneď niekoľko dnes už zvučných hereckých mien, ako Alec Baldwin alebo Liam Neeson. Medzi nimi sa samozrejme ocitol aj Williams, ktorý pripadal štúdiu a režisérovi ako najrozumnejšia voľba a to najmä kvôli tomu, že spomenutí herci boli v tej dobe v porovnaní s ním pomerne stále neznámi.⁵⁴

Williamsov vzťah k tomuto projektu bol spočiatku ambivalentný a nikdy sa napriek tlaku zo strany spoločnosti Disney jasne nevyjadril, či má o projekt záujem. Popri tlaku vyvíjanom na Williamsa sa dokonca na krátky čas aj produkcia spustila a znovu zastavila nakoľko sa hneď v prvý deň Williams na pľaci neukázal. Projekt znovu dostal zelenú, akonáhle sa ho chopil austrálsky režisér Peter Weir. S prepismi scenáru a oceňovaným režisérom, inou víziou filmu uvidel Williams film v úplne odlišnom svetle.⁵⁵

Napriek tomu, že Williams nestvárňuje vo filme hlavnú postavu a scén, kde sa nachádza je pomerne málo navyše s krátkou stopážou. Jedná sa o veľký míľnik v jeho kariére, kedy stvárnil jednu zo svojich prvých vážnejších dramatických postáv, ktorej sa dostalo pozitívneho kritického a diváckeho ohlasu.

3.3.1. Hraničné a rétorické kódy

V kameramanských postupoch John Seale *Rain Man* (Rain Man, 1988), *Gorily v hmle: Príbeh Dian Fosseyovej* (Gorillas in the Mist: The Story of Dian Fossey, 1988) častejšie zvolil snímanie z nižších, či vyšších uhľov (nadhľadov a podhľadov). Pri voľbe záberov prevažujú polo detaily prípadne detaily na Williamsovu hlavu a tvár. Zvolený spôsob snímania opäť teda kladie dôraz viac na jeho mimické a hlasové dispozície, viac ako na gesticujúcu a pohybovú stránku prejavu, nakoľko typy týchto záberov sú pohybovo viac obmedzujúce. Spôsob tohto snímania často dopomáha vystihnúť komornú a intímnu atmosféru panujúcu v mnohých scénach filmu. Zmena spomínaných perspektív nadhľad-podhľad je využitá hneď na prvej vyučovacej hodine s Keatingom.

Zakončenie scény, kde chlapci trhajú metodologický úvod k čítanke poézie (ako merať poéziu) je snímané najprv z podhľadu, mierne z pozície žiaka sediaceho

⁵⁴ ITZKOFF, pozn. 3, s. 231–233.

⁵⁵ Tamže s. 233–234.

za lavicou v celku. (Obr. 21,22). Vo chvíli ako Keating prejde k objasňovaniu významu poézie v ľudskom živote pozícia sa mení na nadhľad v detaile a dáva tak vyniknúť predovšetkým mimike a oduševnenému tónu v hlase s akým Keating o poézii rozpráva. (Obr. 23,24)

3.3.2. Expresívne a harmonické kódy

Vo Williamsovom stvárnení nekonvenčného učiteľa Johna Keatinga je menej výrazná pohybová a gestická zložka celého prejavu a do popredia sa tak dostáva jeho práca s hlasom najmä dikcia a dôraz vo vetách. Mimicky sa tiež jedná viac o minimalistickejšiu rolu. Williamsova postava Keatinga je skôr vážnejšieho charakteru s odľahčeným ladením nakoľko sú tú opäť zahrnuté rôzne komické a improvizované vložky. Ku Keatingovmu charakteru neodmysliteľne patrí práca s hlasom. Williams tu využíva svoj hlasový potenciál umiernennejšie. Počas viacerých scén z výuky rozpráva k chlapcom pravdepodobne jemu najprirodzenejšou polohou hlasu. Intenzita hlasu je tak mierne nižšia, sústredená na správnu artikuláciu. Neskĺzava však do monotónnosti a napriek tomu pôsobí živo až hravo. No stále autoritatívne a adresne. Intenzitu a hlasitosť používa na zdôraznenie zámeru (toho, čo chce zdeliť na svojich hodinách) a tiež ako prostriedok zanietenia svojho charakteru pre vec – literatúru a vieru v slobodného ducha. S týmito prvkami pracuje dvoma pomerne jednoduchými spôsobmi v rámci jednej scény. V prvom prípade zvyšuje hlas a graduje ho až do silne rozkazovacieho spôsobu (napríklad v scéne s trhaním nepotrebných stránok v učebnici). V druhom prípade v rovnakej scéne na obhájenie miesta poézie v ľudskom živote prechádza až do šepkania.

Učiteľskú adresnosť Williams používa aj v prípade gestiky. Williams pracuje prakticky len s motivovanými a teda nie s príliš nadbytočnými a prudkými gestami. Tie majú zdôrazňovať a dopĺňať obsah reči charakteru. Často sú práve ukazovacieho či znázorňovacieho charakteru (Obr. 25-27). Typickým a opakujúcim sú pre Keatinga aj ruky vo vreckách počas viacerých scén celého filmu. Toto gesto môže naznačovať pokus Keatinga o zrušenie pomyselných hraníc medzi žiakmi a učiteľom, či nastolenie neformálnej atmosféry. (Obr. 28,29) Gesto postupom času začínajú pri ňom uplatňovať aj chlapci ako znak uvoľnenej a atmosféry panujúcej počas výuky.

Adresnou ostáva aj mimická časť prejavu. Williams často zdôrazňuje význam Keatingových slov nielen dôrazom v hlase, ale aj zmraštením čela a úst sprevádzaným úplným prižmúrením očí. (Obr. 30,31). Oči veľmi často využíva aj pri priamej komunikácii na hodinách počas, ktorých nedochádza k prerušeniu očného kontaktu. Williams sa tak namiesto blúdenia očami po miestnosti snaží upierať svoju pozornosť priamo na žiakov a nesústreďuje sa na jedného, ale rozptyľuje pozornosť rovnomerne.

3.3.3. Antropomorfické kódy

Postava Johna Keatinga patrí k jednej z najformálnejšie a najstrohejšie oblečeným postavám v jeho kariére. Williams má na sebe obvykle odeté iba rôzne saká, alebo sveter skôr v zemitých a tmavších odtieňoch. Pod nimi kontrastuje obvykle biela košeľa doplnená výraznejšou kravatou. Spodná časť odevu dopĺňa vrchnú a nesie sa v rovnako formálnom charaktere. Voľnejšie tesilové nohavice s dostatkom priestoru vo vreckách a poltopánky. Nepoddajnosť konvenčným pravidlám etikety a celkovú slobodu charakteru, môže vyjadrovať tým, že sako častokrát na sebe vôbec nemá. V niekoľkých scénach vystupuje dokonca bez kravaty, či zapnutého vrchného gombíku. Vytvára tak kontrast v porovnaní s ostatnými členmi učiteľského zboru.

Od práce s ostatnými objektami, či rekvizitami je postava Keatinga pomerne oprostena. Williams tu prácu s nimi výrazne obmedzuje a nahrádza ju skôr prácou s gestikuláciou. V pár scénach však možno nájdeme využitie objektov k vyjadreniu expresie. Williams v dvoch scénach znázorňuje písanie kriedou na tabuľu mierne odlišným spôsobom.

Pri úvodnej hodine, kedy na tabuľu kreslí „graf“ slúžiaci na meranie poézie, píše veľmi opatrne, neochotne až opovrhovačne. (Obr. 32,33) Štýlom písania môže byť tak vyjadrený odpor k akademickému prístupu k poézii. V scéne, kde chlapci predčítavajú nahlas svoje básne a Keating v snahe vymaniť z Toda (Ethan Hawke) aspoň hlásku, píše na tabuľu vetu, ktorú chce, aby Tod nahlas prečítal. V tejto scéne je už písanie kriedou istejšie, ochotnejšie a plné energie. Čo sa odráža aj v štýle písma. (Obr. 34,35)

K ďalším využívaným objektom patrí napríklad zvonček na učiteľskom stole. Williams ho v jednej scéne použije ako džingel pri nesprávnej odpovedi (Obr. 36),

či vypínač v triede použitý ironicky ako dramatický prvok, potom čo chlapcom zadá za úlohu napísať vlastnú báseň.

3.3.4. Závěry analýzy

V protiklade k úlohe rozhlasového moderátora je Keating oveľa pokojnejším charakterom. Tu je naopak hlasový prejav pomerne nevýrazný a konzistentný v jednej polohe. Napriek tomu patrí k jednej z dominantných zložiek prejavu. V tejto viac dramatickej postave už nie je dôležitá poloha, farba a tempo, ale dôraz, zrozumiteľnosť a adresnosť. Gestá, pohyb a mimika sú rovnako umiernené. Obvykle silne motivované a dopĺňujúce. V tomto filme sa stále nachádza niekoľko improvizovaných vložiek, ktoré režisér Peter Weir ponechal. Williams sa už pravdepodobne oveľa striktnejšie drží scenára a režisérsko-scenáristického zámeru.

3.4. Kráľ rybár

Po úspechoch *Spolku mŕtvych básnikov* a narodení dcéry natočil Williams v období do uvedenia *Kráľa rybára* ešte zopár filmov. V dvoch z nich stvárnil vždy hlavnú, alebo jednu z hlavných postáv. Prvým projektom bol *Cadillac Man* (1990), ľahká komédia, v ktorej Williams stvárnil postavu predavača použitých áut. Williams priznal, že na tento film pristúpil z časti kvôli tomu, že hlavná postava mu v mnohom pripomínala jeho vlastného otca (pracoval vo Ford Motor Company). Ďalším oveľa úspešnejším titulom bola snímka režisérky Penny Marshall *Čas prebúdzania* (*Awakenings*, 1990).

Tá Williamsa oslovila práve kvôli jeho hereckému úspechu v roli Johna Keatinga vo filme *Spolok mŕtvych básnikov*. Prvotná možnosť voľby postavy sa dostala De Nirovi. De Niro si tak mohol zvoliť medzi charakterom doktora Sayera, alebo Lowea katatonického pacienta, ktorého nakoniec stvárnil. Williamsovi tak automaticky ostala rola psychiatra.⁵⁶ Scenár k filmu Williams údajne čítal v lietadle. Bol z neho nadšený a rolu prijal.⁵⁷ Tento film je v práci zámerne vynechaný kvôli menej výraznej Williamsovej úlohe a podobnosti s postavou Johna Keatinga.

⁵⁶ ITZKOFF, pozn. 4, s. 249–251.

⁵⁷ DAVID, pozn. 1, s. 141.

Nasledujúcou ďalšou výraznou postavou je už spomínaný Parry z filmu *Kráľ Rybár* Terryho Gilliama. Prvá spolupráca Amerického člena skupiny Monthy Python's Terryho Gilliama s Williamsom nastala už v roku 1988 bola pri filme *Dobrodružstvá baróna Prášila*, kde napriek výstrahám manažérov Williams nakoniec účinkoval. Tí chceli, aby sa vo filme neobjavil za žiadnu cenu nakoľko sa jednalo len o marginálnu postavu a mali strach z toho, že Williams bude použitý len ako značka pri propagácii filmu. Williams sa ale nakoniec vo filme objavil, no v titulkoch uvedený pod pseudonymom Ray D. Pre Gilliama po jeho skúsenostiach s Williamsom bolo obsadenie titulnej role pre jeho nasledujúci film *Kráľ Rybár* viac menej jasné. Williams bol taktiež rovnako dychtivý k ďalšej spolupráci s Gilliamom a postava zlomeného Parryho v ňom veľmi zarezonovala.⁵⁸

Scenár k filmu napísal Richard LaGravenese. Ten spojil stredovekú Arthurovskú legendu aktualizovanú do problémov súdobej Ameriky na počiatku deväťdesiatych rokov.⁵⁹ Príbeh svojrázneho, egocentrického rozhlasového moderátora (Jeff Bridges), ktorý si náhodne sformuje nezvyčajné priateľstvo s potulným bláznom, bývalým profesorom Parrym (Robin Williams), ktorému sa z pocitu viny snaží pomôcť vrátiť sa späť k normálnemu životu. „Stváranie charakteru tak psychicky zlomeného, ako bol Parry mu dalo možnosť preskúmať veľmi temnú ale pravú stránku jeho osobnosti, ako herca ako aj komika.“⁶⁰

Pre Williamsa (ako sám priznáva) bol charakter Parryho dovedy najväčšou výzvou v jeho kariére.⁶¹ Stváranie schizofrenického Parryho žijúceho vo vlastnej realite kvôli tragickej smrti svojej priateľky dalo Williamsovi možnosť zase spojiť svoj komický talent s plnou vážnosťou osudu tohto charakteru. Ako sám Gilliam dodáva: „Vec, ktorú Robin má je to, že dokáže okamžite prejsť zo šialenosti a pojašenosti, do nežnosti a zraniteľnosti.....“⁶²

3.4.1. Hraničné a rétorické kódy

Kameraman Roger Pratt známy vďaka filmom *Batman* (Batman, 1989), *Dvanásť opíc* (Twelve Monkeys, 1995) zvolil pre snímku pomerne rôznorodé

⁵⁸ ITZKOFF, pozn. 5, s. 256–258.

⁵⁹ Tamže, s. 257.

⁶⁰ Tamže, s. 258.

⁶¹ DOUGAN, pozn. 3, s. 176.

⁶² Tamže, s. 176.

a nejednotné kameramanské postupy. Vo filme sa tak vyskytuje široká škála typov záberov a kameramanských postupov od statickejších veľkých celkov cez nepríjemné veľké detaily narúšajúce osobnú zónu, ručnú či subjektívnu kameru a rôzne rakurzy či pohľady. Všetky Williamsove výraznejšie pohybové kreácie sú nasnímané v celkoch prípadne v americkom pláne. Williamsovy je tak umožnená absolútna sloboda pohybu v rámci záberu. Zaujímavé je, že sa skôr jedná o statickejšie zábery a kamera pohyb herca nenasleduje. Pohyblivým je často v rámci záberu iba Williams, nie samotná kamera. Úvodná scéna prvého stretnutia Jacka (Jeff Bridges) s Parrym v jeho príbytku v starej kotolni je napriek tesnosti miesta nasnímaná z celého filmu asi najpestrejšie a pomerne neštandardne.

Voľba záberov v tejto scéne v podobe nadhľadov, podhľadov a veľkých detailov na tvár dáva vyniknúť Williamsovmu pohybu v rámci záberu (Obr. 37-41). Napriek obmedzeným priestorovým podmienkam sa tu objavujú aj celky statického charakteru. Tie ešte viac kladú do popredia Williamsov pohyb po malej ploche mizanscény, kde tvorí jediný dynamický prvok záberu. Tento postup sa počas filmu niekoľko krát opakuje s rôznou skladbou záberov. Williams je takmer neustále snímaný v nejakom pohybe či už sa jedná o celkový pohyb tela pri chôdzi, alebo pohybu iba určitou časťou tela (ruky, hlava).

3.4.2. Expresívne a harmonické kódy

Stvárnenie vyšinutého schizofrenického Parryho žijúceho vo vlastnom svete, potom čo vytesnil tragickú smrť svojej priateľky je azda najpestrejšou, najširšou paletou demonštrujúcou rozsah Williamsových hereckých prostriedkov uplatnených v tomto filme. Fyzicky a psychicky náročná rola v sebe kombinuje Williamsovu pohybovú agilitu, impulzivnosť, improvizáciu, hravosť a možnosť využiť jeho formálne (hoci nedokončené) herecké vzdelanie na Julliarde. Williamsov zvukový, hlasový prejav je tu rozdelený do dvoch úrovní. Prvou je rovina Parryho a jeho psychotických stavov. Williamsov prejav je v úrovni Parryho viac odviazaný. Parry má obvykle rýchlejšie tempo reči s dôrazom na efekt. Prejav je doplnený o gestikuláciu viac teatrálnejší a deklamovaný. Hlasový prejav v úrovni Parryho nemá jednotný a jednoznačný charakter. Williams sa často pohráva so slovami, farbou, dikciou, polohami, tempom a dôrazom vo vete. Tieto faktory, s ktorými Williams pracuje dávajú vyniknúť ponoreniu sa Parryho do vlastného sveta.

Druhou úrovňou je viac umiernený prejav, kedy je Parry mimo svojich schizofrenických fáz a pravdepodobne bližšie svojmu reálnemu ja. Pohybová a gestická stránka prejavu ostáva rovnako neuchopiteľná. Miestami prehnaná až excentrická gestikulácia tu však slúži k lepšiemu dokresleniu charakteru. Nie je tak iba nemotivovaná, dopĺňujúca prejav, ako v prípade postavy Armanda z filmu *Vtáčia klietka*, ale dopomáha vyjadriť rozpoltenosť a nestálosť Parryho osoby. Prítomné sú tak väčšinou prudké a veľmi výrazne gestá, či výrazná mimická práca (Obr. 42-49). Veľmi výraznou je v tomto filme Williamsova práca s rukami. Parry s nimi prakticky nikdy neprestáva pohybovať, alebo nejakým spôsobom pracovať. Gestikuláciu rúk tiež používa rovnako opisným spôsobom, ako je tomu vo filme *Spolok mŕtvych básnikov*. Stojí tak na pomedzí adresnosti a teatrálnosti, kedy slúži skôr ako vyššie spomenutý ukazovateľ duševného stavu postavy Parryho.

Nekontrolovanosť a spontaneitu ukazuje Williams aj v pohybovej zložke časté sú úprky, zmena tempa chôdze, beh čo navodzuje pocit, akoby bol neustále v pohybe. V relatívne pokojných sekvenciách je tak navodený až neurotický pocit očakávania ďalšieho pohybu. Syntézu všetkých gestických a pohybových prvkov predstavujú pasáže, kedy sa Parry ocitá v štádiu záchvatu zo strachu z červeného rytiera, predstavujúceho vytesnenú spomienku na vraždu a odmietanie skutočnej reality. Vo filme sa nachádzajú hneď dve takéto scény. V prvej to z časti zapríčiňuje postava Jacka, kedy sa Parrymu logicky snaží vysvetliť, že vymyslená realita, v ktorej musí splniť dôležitú misiu neexistuje. Williams prechádza postupne od oponovania jeho tvrdeniam až k štádiu začínajúceho záchvatu, ktorý sa však plne v tejto scéne neprejaví. Williams graduje prácu s hlasom až do agresívneho odporu voči Jackovým rečiam. Vzápätí padá v záchvate hysterického revu na zem. Williamsov hlas prechádza z revu do stavu, kde Parry už nie je schopný artikulovať čo vyjadruje chrčaním. S telom a gestikuláciou zaobchádza obdobným spôsobom.

Z nekontrolovateľného váľania sa po ceste a rozhadzovania rukami do všemožných smerov do takmer statického kŕču celého tela.(Obr. 50-53). Druhá scéna takmer v závere filmu predstavuje zlomový okamih, po ktorom sa Parry ocitá v komatickom stave, no zároveň predstavuje katarziu a vyrovnanie sa s tragickou udalosťou straty priateľky. Williams do tohto stavu nepokojných spomienok prechádza postupne. Náznakmi vo výraze a prácou s rukami. Prsty na ruke má najprv vložené v ústach okusujúc si nechty, vzápätí sa chytá za nos pričom je jedna

ruka zložená pod ramenom. Následne ich nervózne zakladá spolu a prechádza do úzkostného kŕču blúdiac hlavou po priestore (Obr. 54-56). Vrcholom je prejdenie z kŕčovitého ohnutia do kľaku a žobranie o milosť, ktoré následne prechádza do zbesilého úteku pred červeným rytierom (Obr. 57-61). Obdobná je tu práca s hlasom. Ten prechádza z ľútostivého tónu až do hystérie a zúfalého, neartikulovaného škriekania.

3.4.3. Antropomorfické kódy

Williams v postave Parryho myslíaceho si o sebe, že ako stredoveký rytier musí splniť dôležitú úlohu na sebe nosí viac druhov otrhaného odevu. Symbolika odevu je tu zrejmá nakoľko sa jedná o časti odevu zastupujúce pravdepodobne plnú a pravú rytiersku zbroj. Červené pletené rukavice zastupujú plátové rukavice z brnenia (Obr. 62). Trblietavá vesta na vrchnej časti odevu môže zase pripomínať krúžkovú zbroj, čiapka ako prilba, z ktorej vystupujú perá (Obr. 63). Výraznú časť odevu tvorí v mnohých scénach zase otrhaný plášť. Ten dáva Williamsovmu pohybu pomerne veľkú zotrvačnosť. Plášť tak dodáva potrebné prvky zveličenia gesta či pohybu a dojem zhrbenej posturiky (Obr. 64). V druhej časti filmu sa ho postava Jacka snaží zaradiť späť do reálneho života a zoznámiť ho s jeho platonickou láskou Lydiou. V týchto scénach je už Parry oblečený formálne (v bielom obleku) a jeho prejav tak viac stráca na dynamike. Zarastený a zanedbaný vzhľad bezdomovca a najmä neustále strapaté a neupravené vlasy zase dopĺňajú prudkosť a vyšinutosť jeho charakteru.

Predmety, s ktorými prichádza Parry do kontaktu sú skôr funkčného charakteru a vzhľadovo veľmi podobné veciam, ktoré skutočne zastupujú (štit z kontajnera, čepeľ meču z časti nárazníku auta). Patria teda skôr do prostredia fantazijného sveta postavy Parryho a nedopĺňajú tak skutočné pocity postavy, alebo jej vlastnosti k doplneniu charakteristiky. Scéna, kde týmto spôsobom konkrétny predmet využíva je prvé stretnutie Parryho a Lydie (Amanda Plummer) vo videopožičovni. Parry zastupuje nafingovanú rolu predavača v zámienke zoznámiť sa bližšie s Lydiou. Williams dáva prvotnú nervozitu, stres, napätie a zároveň neohrabanosť charakteru najavo aj tým, ako pracuje so samotnými videokazetami. V snahe poradiť s výberom pobehuje stratený medzi regálmi s kazetami a „dopomáha“ tak nešikovnej Lýdií rozhadzovať kazety. Rovnako

neohrabane pôsobí aj spôsobom, ako s prehrabávaním a výberom medzi nimi pracuje. Kazety drží veľmi opatrne. Pohyb a vyberanie medzi nimi je rozfrázovaný, nepresný až hektický (Obr. 65-68). Týmto spôsobom haptickej práce s objektom tak vzbudzuje pocity nervozity a stresu pri prvom kontakte s jeho svojráznou platonickou láskou.

3.4.4. Závěry analýzy

Ak prvé dva filmy *Dobré ráno, Vietnam* a *Spolok mŕtvych básnikov* dávajú viac vyniknúť len určitým zložkám Williamsovho prejavu, tak *Kráľ rybár* ich zamestnáva všetky. Pohybovo náročná rola, v ktorej Williams znova spája komické a tragické prvky tejto postavy. V postave energického charakteru Parryho, sú maximálne využité Williamsove pohybové schopnosti a ich variácie. Ostatné prvky prejavu sú tiež frekventovane využívané počas celého filmu.

3.5. Vtáčia klietka

Obdobie medzi rokmi 1995 a 1996 bolo pre Williamsa obdobím osočovania zo strany kritikov. Najmä kvôli jeho posledným filmom menovite *Hook* (Hook, 1991), *Otec v sukni* (Mrs. Doubtfire, 1993), *Jumanji* (Jumanji, 1995), *Jack* (Jack, 1996). Narážalo sa na fakt, že v poslednom období nemá dostatočne pestré filmové úlohy a je tak zaseknutý na akomsi mŕtvom bode. Ďalším problémom bola séria charakterov, kde Williams stvárňoval postavy „dospelého dieťaťa“.⁶³

„Myslím si, že som už prekročil limit. Myslím, že som už dosiahol koniec stvárňovania obdobných charakterov. Možno som si tým len potreboval vyriešiť niečo z môjho detstva, ale človek dosiahne štádia, kedy by mal stvárňovať už iné postavy“⁶⁴.

Film, ktorý mu pomohol vymaniť sa z tejto pomyselnej škatuľky bola práve *Vtáčia klietka*. Pôvodne francúzska divadelná komédia *La Cage aux Folles* lokalizovaná do kultúrnych podmienok západu s medzinárodným ohlasom.⁶⁵ Adaptáciu hry na filmové plátno preniesol režisér Mike Nichols *Absolvent* (The Graduate, 1967), *Kto sa bojí Virgínie Woolfovej?* (Who's Afraid of Virginia

⁶³ DOUGAN, pozn. 4, s. 215–218.

⁶⁴ Tamže, s. 215–218.

⁶⁵ Tamže, s. 215–218.

Woolf ?, 1966). Nemenej známe meno rezonuje aj na kameramanskej pozícii, kde sa objavil Emmanuel Lubezki. Meno skloňované najmä v poslednej dobe, spojené s jeho povestnými dlhými zábermi z Oskarových filmov ako *Gravitácia* (Gravity, 2013), či *Birdman* (Birdman, 2014). *Vtáčia klietka* je príbehom homosexuálneho páru vlastniaceho vychýrený travesti klub na Miami Beach. Extravagantný a bohatý spoločenský život tejto dvojice Armand Goldman (Robin Williams) a jeho výstredného okázalého milenca a zároveň hlavnej travesty hviezdy Alberta (Nathan Lane) vyruší príchod Armandovho syna Vala (Dan Futterman), ktorý oznámi svoje zasnuby. Pretože rodina jeho nastávajúcej je striktno konzervatívna a otec je navyše pravicový senátor. Val sa rozhodne požiadať svojho otca, aby pri príležitosti zoznamovacej večere re-dekoroval svoj dom a predstieral, že je heterosexuálny kultúrny atašé.

Večera sa však nevyvíja úplne plynule a Albert (prezlečený za Valovu matku) je nakoniec odhalený a tým aj celý zámer večere a ich skutočná identita. Napriek tomu, že Williams nestvárňuje hlavnú postavu a viac pozornosti na seba strháva svojim prejavom, práve Lane. Postava Armanda je v jeho stvárnení výrazným bodom v jeho kariére. Okrem toho tu Williams zohráva, dvojrolu homosexuálneho majiteľa klubu a jeho „sporiadané“ hetero alter ego pri príležitosti večere. Williamsovi bola najprv ponúknutá rola zženštilejšieho, excentrického transvestiti Alberta no odmietol ju a namiesto toho zvolil „mužnejší“ a dominantnejší charakter Armanda.

Dôvody boli údajne hneď dva. Prvým bola jeho predchádzajúca skúsenosť s vydávaním sa za ženu v rodinnej komédii *Otec v sukni*. Táto rola bola v mnohom podobná práve postave Alberta. Druhým dôvodom bola kritika zo strany samotných homosexuálov. Kritizovali Williamsa kvôli jeho stereotypnej reprezentácii gayov vo svojich stand-up vystúpeniach. Údajne bola často extravagantná, zženštilá a nadnesená.⁶⁶

3.5.1. Hraničné a rétorické kódy

Voľba záberov má pravdepodobne korešpondovať a dopĺňať ústrednú, výstrednú dvojicu. Scény s Williamsom a Laneom sú obvykle snímané vo veľkých celkoch, celkoch alebo americkom pláne. Tento spôsob snímania tak dáva vyniknúť

⁶⁶ DOUGAN, pozn. 5, s. 219.

predovšetkým pohybu a gestikulácii. Kľúčovým a najvýraznejším zložkám hereckého prejavu typických pre oba charaktery. V mnohých scénach je kamera rovnako statická len sledujúca dej. Napríklad v scéne, kde Williams demonštruje nechápavému performerovi charakter, ktorý má stvárniť. Zatiaľ čo Williams zaplňa priestor celého javiska svojimi tanečnými variáciami, kamera je statická sledujúca dej z pozície diváka v hľadisku (Obr. 69-74). V niektorých jedno záberových sekvenciách je naopak nasledujúca charaktery počas celej scény. Necháva ich tak plne rozohrať práve prebiehajúcu akciu. Toho Williams využil napríklad v spomenutej scéne snahy zdržať Alberta mimo bytu. Jedno záberová scéna trvajúca približne minútu snímaná v americkom pláne je tak Williamsom vygradovaná od verbálnych úplatkov, až po fyzickú simuláciu vytknutého členku ako udržať Alberta mimo bytu. (Obr. 75-80)

3.5.2. Expresívne a harmonické kódy

Hlavnou zložkou Williamsovho prejavu pri stvárnení charakteru Armanda Goldmana je výraznejšia práca s gestikuláciou a celkovo viac pohybovo smerovaný prejav. Napriek tomu, že Williams zatupuje menej exponovaný charakter, sú jeho gestické prejavy oveľa výraznejšie. Pri chôdzi pôsobí oveľa nadnesenejšie, akoby sa viac niesol priestorom, než chodil. Svoj podiel má na tom aj jeho gestikulácia. Časté dopomáhanie si rukami, alebo žmolenie a neopodstatnené prehnané pohyby (Obr. 81,82). Typickým, či dokonca dominantným gestom sú opakujúce sa ruky v bok (Obr. 83-85). Toto gesto sa opakuje vždy pri nejakej rezolúcii, zamyslenosti, či vyjadrení jasného a striktného postoja vo viacerých scénach.

Ruky ako už bolo spomenuté sprevádzajú a doplňujú chôdzu. Napríklad pri sekvencii, kedy má Armand udržať Alberta, čo najdlhšie mimo bytu, zatiaľ čo sa predstavuje má Williams ruku v lakti ohnutú a celý čas vystretú smerom dopredu s mierne rozprestretými prstami (Obr. 86,87). Prehnaná gestikulácia a pohyby rúk sú prítomné aj ďalej v scéne, kedy sa všemožnými výhovorkami a odbočkami snaží odpútať Albertovu pozornosť od návratu do apartmánu. Pohyby rúk tak zvyrazňujú vnútornú neistotu a paniku Williamsovho charakteru.

Výrazná zmena nastáva v scénach zoznamovacieho večierku, kedy sa z Armanda musí stať heterosexuál. Williams tu používa gestikuláciu len sporadicky, tá je navyše spolu s jeho chôdzou veľmi opatrná a kontrolovaná.

Výrazný rozdiel je napríklad pri pomerne bežnom geste (pohybe zápästia na kontrolu času). V scéne na začiatku filmu, v polohe kedy Armand predstavuje sám seba. Je gesto viac prehnané s pokrčenými prstami si jemne odhrnie rukáv, pridrží hodinky palcom a ukazovákom (Obr. 88). Podobný úkon sa opakuje v scéne pri večeri. Gesto je praktické a priamočiare bez nadbytočného pohybu vyjadrujúce rozhorčenie nad meškaním Valovej matky. (Obr. 89)

Demonštráciou Williamsových pohybových zdatností je aj pravdepodobne improvizovaná scéna, kedy Armand opisuje charakter postavy nechápajúcemu performerovi. Williams hovorí so zápalom pre vec v hlase a plynule prechádza do rôznych pohybových variácií dobových tanečných štýlov známych osobnosti (Bob Fosse, Marta Graham, Twyla Tharp, Madonna).⁶⁷ Plynule prechádza z jedného tanečného štýlu do druhého, využívajúc pritom všetky súčasti hereckého prejavu. Eklektické pohyby rúk, nôh a celého tela po priestore javiska, prácu s hlasom a v neposlednom rade prácu s kostýmom vo chvíli, kedy má zastupovať kus závoja.

Hlasová stránka prejavu nie je tak výrazná a vystupujúca na rozdiel od pohybovej. Williamsov hlasový prejav je v tomto striedmy a obvykle nevýrazný až stoicky (v porovnaní napríklad s filmami *Dobré ráno*, *Vietnam* a *Otec v sukni*). Je to pravdepodobne dané tým, že Armand má byť výrazne „mužnejšia“ postava z dvojice a vzniká tak oveľa väčší kontrast medzi hlasovým prejavom Williamsa a Lana. Vo filme nájdeme zopár zaujímavých pasáží, kde Williams z tejto línie čiastočne vystupuje.

V spomínanej scéne večere napríklad Armand prehnaným spôsobom artikuluje preľaknutie nad buchnutím šampanského. Williamsov hlas zrazu prejde do neprirodzene vysokého až takmer ženského výskotu. Rovnako pri pokuse o podávanie polievky (keď sa dozvedáme, že je to jediné jedlo ktoré Agador pripravil). Williamsova rozhorčenosť a rozčúlenosť v podobe hysterického záchvatu je sprevádzaná chrapľavým zatiahnutým hlasom, prednášaným v agresívnom tóne. Kričanie Armanda je sprevádzané zhoršenou artikuláciou a stupňujúcim sa tempom dikcie.

⁶⁷ DAVID, pozn. 2, s. 185–186.

3.5.3. Antropomorfické kódy

K dotvoreniu hereckého prejavu v tomto prípade nesporne dopomáha aj odev a stáva sa priamou súčasťou Williamsovho herectva. Postava Armanda je ladená do pomerne extravagantného štýlu. Williams má často na sebe rôzne róby a župany, voľné košele s odhaleným hrudníkom, doplnené extravagantnými doplnkami - prstene, retiazky, hodinky a pod. Voľná je aj spodná časť kostýmu. Rozvoľnený charakter oblečenia dobre korešponduje a viac zjemňuje Williamsovu ladnú chôdzu. Pri rôznych pohyboch, gestikulácii, či chodí sa teda kostým ešte samovoľne hýbe a má zotrvačnosť. Celkovo to pôsobí, ako by bol samotný pohyb ešte viac natiahnutý a prehnaný.

Medzi využívajúce objekty, ktorými Williams dotvára aktuálnu náladu charakteru patrí určite aj scéna s novinami respektíve spôsob čítania novín samotných. Scéna sa odohráva ráno po Valovom oznámení svadby. Armand si prichádza do kuchyne pre rannú šálku kávy a prelistovanie novín. Spôsobom akým novinami listuje zobrazuje jeho vnútorný rozpor a nevyrovnanosť s faktom, že jeho syn sa má oženiť. Williams len zbežne listuje novinami s častokrát úplne rozptýlenou pozornosťou a občasným rezignovaným komentárom. Očami spoza novín opätovne sleduje dianie a reakcie v kuchyni. (Obr. 90-93) V tomto filme sa však nenachádza toľko objektov, ktoré by stierali vzťah medzi hercom a objektom. Williams tu využíva objekty skôr na zlepšenie vonkajšej charakterizácie postavy „jednorazovo“, aby tak dal vyniknúť prehnanej gestikulácii.

3.5.4. Závěry analýzy

Z päťice vybraných filmov predstavuje *Vtáčia klietka* film, kde Williams stvárňuje čisto komickú postavu na rozdiel od predchádzajúcich filmov, kde je prítomné premiešanie komédie a drámy. Objavuje sa v menej očakávanej vedľajšej úlohe Armanda a vyžívaná je najmä a hyperbolizovaná gestikulačná a pohybová stránka prejavu. Napriek čisto komickej úlohe tu však pôsobí jeho herectvo oveľa kontrolovanejším dojmom s pravdepodobne minimom improvizovaných vložiek. Veľmi významnú úlohu tu zohráva kostým, ktorý aktívne dotvára postavu a naťahuje gestá a pohyby.

3.6. Dobrý Will Hunting

Po komerčne aj kriticky úspešnej komédii *Vtáčia klietka* v období medzi rokom 1996 až do premiéry *Dobrého Willa Huntinga* v roku 1997, Williams stihol natočiť ešte šesť celovečerných filmov. Komedialnu drámu *Jack*, kde mal možnosť spolupracovať s Francisom F. Coppolou. Filmu sa však nedostalo výraznejšieho kritického či diváckeho ohlasu a Williams hral opäť iba variáciu charakteru, ktorú už stvárnil niekoľkokrát predtým (rola prerasteného dieťaťa). Ďalej sa objavil v okrajovej postave v adaptácii klasickej hry Williama Shakespeara *Hamlet* (*Hamlet*, 1996), Kennetha Branagha. Pokračovanie dostala aj animovaná rozprávka *Aladin a kráľ zlodějov* (*Aladdin and the King of the Thieves*, 1996). Nasledovala spolupráca s Woody Allenom na čiernej komédii *Pozor na Harryho* (*Deconstructing Harry*, 1997) a odľahčená čisto mainstreamová snímka primárne určená pre detského diváka *Flubber* (*Flubber*, 1997).

V komédii *Deň otcov* (*Father's Day*, 1997) sa zase objavil po boku svojho dlhoročného priateľa a spolupracovníka Billyho Crystala a ponuku pravdepodobne prial iba kvôli chuti spolupracovať s Crystalom a úcte prechováajúcej k nemu. Film kriticky aj komerčne úplne prepadol so ziskom necelých 29 miliónov dolárov.⁶⁸ „Skutočnosť, že Robin Williams sa v tom istom roku objavil v dvoch úplne odlišných filmoch *Dobrý Will Hunting* a *Flubber* v skratke postihuje dve strany jeho kariéry. *Flubber* bol mainstreamový film určený pre deti. *Dobrý Will Hunting* bol film, ktorý robil pre seba. Bol to seriózny film, v ktorom stvárnil najlepšiu rolu od filmu *Kráľ Rybár*.“⁶⁹

Scenár k filmu *Dobrý Will Hunting* vznikol niekoľko rokov. Obaja scenáristickí debutanti a mladý začínajúci herci – Ben Affleck a Matt Damon napísali ambiciózny scenár dúfajúc, že by im mohol naštartovať kariéru. Od začiatku projektu bolo jasné, že do významnej vedľajšej role treba obsadiť zvučnejšie meno. Herca, ktorý mal mať vybudovaný už nejaký status.⁷⁰

Spočiatku do úvahy nepripadali žiadne konkrétne mená. Neskôr začali uvažovať nad osobnosťami ako Robert De Niro, Robert Duvall, Ed Harris či dokonca Morgan Freeman. Projektu sa chopilo nezávislé štúdio *Miramax* a film

⁶⁸ ITZKOFF, pozn. 6, s. 311–315.

⁶⁹ DOUGAN, pozn. 6, s. 228.

⁷⁰ ITZKOFF, pozn. 7, s. 315.

si získal pozornosť Gusa Van Santa režiséra nízkorozpočtových filmov ako, *Flákač* (Drugstore, 1989), *Moje súkromné Idaho* (My Own Private Idaho, 1991). Van Sant navrhoval obsadiť do role Dr. Seana Maguire Williamsa, s ktorým mal predchádzajúcu skúsenosť z ich spoločného no zrušeného projektu *The Mayor of Castro*. Williams dostal rovnako silné odporúčania vstúpiť do projektu od svojich agentov z CAA a priamo od netere svojej manželky. Tá sa údajne v tom čase osobne poznala s Mattom Damonom.⁷¹

Na rolu terapeuta sa Williams dôkladne pripravoval pracoval na svojom Bostonsko-írskom prízvuku. Samotný Gus Van Sant sa priznal, že očakával úplne iný charakter človeka než akým Williams v skutočnosti bol na natáčaní. Podľa jeho slov sa sám obával o jeho snahu vkladať za každú cenu nejakú vtipnú improvizovanú vložku, no nestalo sa tak. Williams bol vraj pri nakrúcaní veľmi umiernený a pokusy o improvizáciu skoro úplne upozadil a viac sa podriadil režiséorskému vedeniu.⁷²

Vedľajšia rola psychológa Seana Maguire mu po troch nomináciách za filmy *Dobré ráno, Vietnam*, *Spolok mŕtvych básnikov* a *Kráľ rybár* ocenenie nakoniec vyniesla.

3.6.1. Hraničné a rétorické kódy

Film *Dobry Will Hunting* je v prípade voľby záberov filmom, ktorý sa snaží v mnohých scénach navodiť atmosféru maximálnej komornosti a intimity medzi kľúčovými postavami. V dôverných dialógoch popretkávanej snímke tak prevláda užitie veľkého detailu a detailu. Williamsova pozícia v zábere a pohyb po mizanscéne je oklieštená na minimum. V porovnaní s ostatnými rozobranými snímkami v tejto práci sa jedná o úplný protipól k filmom *Dobré ráno, Vietnam*, *Kráľ rybár* a *Vtáčia klietka*. Najbližším filmom v rovine obmedzenia celkového pohybu po scéne je *Spolok mŕtvych básnikov*. Postava Johna Keatinga sa aspoň pohybuje po priestore triedy a mení pozíciu v zábere. V prípade scén terapeutických sedení Seana s mladým Willom (Matt Damon), kedy je Williams takmer úplne nehybný a pevne usadený v kresle pohyb úplne absentuje. Williamsove herectvo je odkázané hlavne na prácu s mimikou, hlasom prípadne

⁷¹ Tamže, s. 316.

⁷² Tamže s. 316–317.

miernou gestikuláciou. Obmedzenia ohraničujúce Williamsov prejav, sú tak zapríčinené voľbou záberov. Hneď po prvom sedení Seana s Willom nasleduje scéna, kde Sean sedí v rozhádzanom byte nad pohárikom whisky. Scéna je nasnímaná v celku a prechádza do detailu na Seana. Pričom je pohár s alkoholom v popredí a Williams si len veľmi opatrne a zamyslene odpíja a pokladá ho späť. Sú tu tak vyjadrené Seanove pocity po prvom stretnutí s Willom a pravdepodobne problematický vzťah postavy k alkoholu nakoľko je pohár v popredí a dominuje priestoru (Obr. 94,95).

3.6.2. Expresívne a harmonické kódy

Charakter svojského terapeuta Seana Maguiera pôsobí pokojným, meditatívnym často až stoickým dojmom. Všetky prvky hereckého prejavu sú ako bolo už spomínané veľmi jemné, nevýrazne až minimalistické. Gestická stránka prejavu je podobne nevýrazná ako vo filme *Spolok mŕtvych básnikov*. Williams nepoužíva gestikuláciu nadbytočným spôsobom. Gestá tak ostávajú v adresnej a motivovanej rovine a iba podporujú obsah reči. S rukami pracuje iba veľmi striedmo. Naznačuje a potvrdzuje nimi svoje tvrdenia, alebo argumenty. Opakovaným motívom sú často ruky založené vo vreckách, ako v prípade postavy Keatinga, či ruky založené spolu v lone pri jednotlivých sedeniach s Willom (Obr. 96-99). Gestikulácia však častokrát nie je úplne zrejmalá a viditeľná práve kvôli voľbe záberov. Jedinými ukazovateľmi, ktoré by sa dali zaradiť do roviny gestikulácie ostávajú iba pohyby a práca s hlavou a očami. Williams často odvracia zrak a skláňa hlavu smerom viac dolu k vyjadreniu zamyslenia, či sklamania a nesúhlasu z Willovej odpovede, alebo názoru. (Obr. 100,101)

V prípade mimiky tváre je situácia ešte strohejšia. Williamsova mimika je vďaka dlhej Seanovej brade značne obmedzená. Pohyby tváre nie sú dobre viditeľné a celá tvár pôsobí pomerne kľudným dojmom s minimálnymi zmenami vo výraze. Takmer neutrálne výrazy tváre ostávajú prítomné u Williamsa počas celého filmu. Zmeny nálad charakteru, konverzácie Williams skôr vyjadruje zmenou intonácie, prácou s očami. Podobne stoická ostáva aj zvuková stránka Williamsovho prejavu. Poloha hlasu, dikcia a tempo sa príliš nemenia a pôsobia až meditatívnym dojmom. Improvizované zložky, či rôzne komické vložky prítomné vo všetkých rozoberaných filmoch tu takmer úplne absentujú. V nich totiž

Williams zvykol používať prácu s hlasom najefektívnejšie. Výnimku tvorí pravdepodobne iba scéna, kedy Sean zdelí pomerne vtípnú a veľmi osobnú spomienku na svoju zosnulú manželku.⁷³

Williamsova poloha hlasu ostáva nemenná a veľmi pokojná aj vo vypätých scénach s Willom.

3.6.3. Antropomorfické kódy

Psychoterapeut Seana Maguier predstavuje postavu vzdelaného, no zanedbaného intelektuála, ktorý po smrti svojej životnej partnerky stratil životný smer. Jeho život tak zastal na mŕtvom bode a osciláciou medzi prázdny, bytom a prednášaním psychológie na Bunker Hill Community College. Williamsovu postavu charakterizuje špecifický a výrazne osobitý štýl oblečenia polo-formálneho až neformálneho charakteru, prípadne ich kombinácia (Obr. 102-105).

Zvyčajne sa jedná o voľnejšie oblečenie v podobe obnosene vyzerajúcich svetrov a košiel bez takmer akýchkoľvek doplnkov. Výnimku tvoria jednoduché náramkové hodinky prsteň po zosnulej žene, alebo okuliare dodávajúce charakteru väčšiu mierku dôveryhodnosti a vážnosti. Oblečenie je ladené skôr v tmavších farebných odtieňoch. Často sa vyskytujú odtiene zelenej, tmavozelenej až hnedej farby, ktoré v porovnaní s inými časťami oblečenia alebo prostredia výraznejšie nekонтastujú. Williamsov myšlienkovito hlbšie orientovaný charakter dopĺňa aj neupravenjší vzhľad v oblasti tváre – dlhšia šedivá brada a vlasy.

K práci s objektami, rekvizitami v tomto filme skoro vôbec nedochádza. Williams je odkázaný na čistotu svojho hereckého prejavu. Výnimku tvoria scény, kedy Sean požíva nejaký alkohol a jeho vzťah k nemu. Williamsov spôsobom práce s pohárom alkoholu môže vyjadrovať určitú nervozitu a napätie stretnutia po rokoch. V scéne prvého stretnutia s Jerrym (Stellan Skarsgård) po rokoch po celý čas nepúšťa pohárik vína z ruky. Rôznymi spôsobmi sa s ním hrá, prípadne s ním pohybuje (Obr. 106-108).

⁷³ Tamže s. 317

3.6.4. Závěry analýzy

Stvárnenie postavy Seana Maguiera patrí bezpochyby k Williamsovým najcivilnejším a najvernejším stvárneným postavám vôbec. V tomto filme je Williamsovo herectvo zbavené všetkých jeho signifikantných čŕt (práce s hlasom, pohybová agilita, improvizácia). Všetky prvky prejavu pôsobia veľmi minimalisticky až takmer úplne staticky. Do väčšej miery je v tomto filme podriadený režisérsko–scenáristickému zámeru. Stále sú však prítomné Williamsove dodatky no v omnoho menšej miere.

4. Záver

Cieľom tejto práce bola analýza hereckého štýlu Robina Williamsa a poukázanie na jeho všestrannosť a neopakovateľnosť. Rozbor sa týkal piatich filmov: *Dobré ráno, Vietnam* (Good Morning, Vietnam, 1987), *Spolok mŕtvych básnikov* (Dead poets Society, 1989), *Kráľ Rybár* (The Fisher King, 1991), *Vtáčia klietka* (Birdcage, 1996) a *Dobry Will Hunting* (The Good Will Hunting, 1997). Každý z týchto filmov predstavuje odlišný typ role a určitý medzník vo Williamsovej kariére. Postavám, ktoré stvárnil v týchto filmoch sa navyše dostalo aj najväčšieho kritického a diváckeho ohlasu naprieč celou hercovou filmografiou. Analýzy vychádzali zo syntézy metodologických prístupov Jamesa Naremore, Andrewa Klevana, Richarda Dyera.

Herectvo Robina Williamsa sa v sledovanom období približne desiatich rokov, v ktorom som analyzoval jeho prejav, pochopiteľne menilo z postavy na postavu a záviselo od mnohých faktorov. V práci sa hlavne snažím poukázať na jeho hereckú versatilitu a rôznorodú prácu so všetkými prvkami hereckého prejavu.

Zistenia vychádzajúce z analýz naznačujú že, Williamsove postavy nie sú často založené iba na jednej prevládajúcej zložke prejavu ale ich kombinácii. V niektorých filmoch je zase naopak možné vysledovať práve prevahu jednej výraznejšej stránky prejavu nad druhou. Pri Williamsovi však takmer nikdy nedochádza k pocitu úplnej syntézy, ktorá by vytvorila úplne koherentný prejav k danej postave. Vo filme *Dobré ráno, Vietnam* Williams v najväčšej miere využíva svoje improvizáčne schopnosti a hlasovú stránku prejavu. *Spolok mŕtvych básnikov* zase predstavuje protipól k predchádzajúcemu charakteru a jednu z prvých dramatickejších postáv s civilnejším prejavom. Stále však s prvkami improvizácie. Stvárnenie vyšinutého a nezastaviteľného schizofrenika Parryho, vo filme *Kráľ rybár* zase Williamsa prinútilo využiť všetky prvky prejavu od najmenších nuansí v mimike až po náročné fyzické pohyby. V čisto komickej roli Armanda z filmu *Vtáčia klietka* sa objavuje tiež v menej exponovanej vedľajšej roli a viac sa oddáva režisérskemu vedeniu Mike Nicholsa.

Posledný analyzovaný film *Dobry Will Hunting* predstavuje vrchol Williamsovej kariéry. V polohe maximálne umierneného a civilne stvárneneho

terapeuta Seana Maguiera oprostého takmer od všetkých svojich signifikantných prvkov a striktnéjšie oddaného vedeniu režiséra.

K tomuto pocitu nekohézności dochádza pravdepodobne vďaka Williamsovým častým improvizovaným (obvykle humorným) „odbočkám“ mimo scenár, pomocou ktorých prepájal a nadľahčoval aj tie najväznejšie postavy a situácie. Ďalším faktorom prispievajúcim k tomuto pocitu bola pravdepodobne aj miera voľnosti, ktorú zo strany režiséra dostal. K jeho oscilácii medzi rôznorodými charaktermi a otvorenosťou hereckého prejavu, pravdepodobne prispela vedomá snaha vymaniť sa z akéhokoľvek zadenovania. Súvisiaceho s jeho televíznymi začiatkami (*Mork & Mindy*), stand-up komédie a častým skloňovaním jeho mena iba v súvislosti s komediálnym žánrom. Pomerne pestrá paleta charakterov naprieč celou jeho filmografiou tieto tvrdenia podporuje. Tieto zistenia poukazujú práve na Williamsovu jedinečnosť a versatilitu jeho vlastného hereckého univerza a pomerne otvorený prístup k akémukoľvek charakteru.

Pri analýze hereckého štýlu sa však zďaleka nedajú postihnúť všetky faktory vplývajúce na hercov výkon. Rozsiahla a rôznorodá filmografia, začiatky v stand-up komédii a televízii, zložité životné situácie a rozhodnutia, a rôzne iné vonkajšie, alebo vnútorné vplyvy siahajú mimo oblasť a rozsah tejto práce.

Analyzovanie, skúmanie filmového herectva a predovšetkým jeho rozbor u konkrétneho herca je tak oveľa zložitejší a pestrejší proces, než by sa na prvý pohľad mohlo zdať.

Použité pramene a literatúra

Pramene

1. *Dobré ráno, Vietnam* [Good Morning, Vietnam] [film]. Réžia: Barry Levinson. USA, Touchstone Pictures, 1987.
2. *Dobrý Will Hunting* [Good Will Hunting]] [film]. Réžia: Gus Van Sant. USA, Miramax, 1997.
3. *How ROBIN WILLIAMS Makes Us Smile. In: YouTube [online]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=ZAPcCWaKIoc&list=WL&index=11>*
4. *Inside Actor's Studio* [televízna relácia]. USA, Bravo, 2001.
5. *Kráľ rybár* [The Fisher King]] [film]. Réžia: Terry Gilliam. USA, TriStar Pictures, 1991.
6. *PBS Pioneers of Television: Robin Williams Remembered* [televízna relácia]. USA, PBS, 2014.
7. *Robin Williams - In Motion. In: YouTube [online]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=I8lQKLjmoWI&list=WL&index=2>*
8. *Robin Williams: Mysl na dlani* [Robin Williams: Come inside my Mind] [dokumentárny film]. Réžia: Marina Zenovich, USA, 2018.
9. *Spolok mŕtvych básnikov* [Dead Poets Society]] [film]. Réžia: Peter Weir. USA, Touchstone Pictures, 1989.
10. *The Pure and Singular Magic of Robin Williams. In: YouTube [online]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=jRF-9bjFeIM&index=2&list=WL>*
11. *Vtáčia klietka* [The Birdcage]] [film]. Réžia: Mike Nichols. USA, United Artists, 1996.

Literatúra

1. BARON, Cynthia, CARNICK, Sharon. *Reframing Screen Performance*. Michigan: The University of Michigan Press 2008.
2. BORDWELL, David. *Acting up*. In: davidbordwell.net [online]. 26. 2. 2009 [cit.10.11.2018].Dostupné z: <http://www.davidbordwell.net/blog/2009/02/26/acting-up/>
3. BUCHTOVÁ, Karla. *Actor's studio a herecký styl Marlon Branda. Olomouc: 2008*. Univerzita Palackého. Filozofická fakulta. Katedra divadelních, filmových a mediálních studií.
4. DAVID, Jay. *The Life and Humor of Robin Williams: A Biography*.Harper Perennial; 1st edition. 1999. 218 s. ISBN 0688152457
5. DOUGAN, Andy. *Robin Williams: A Biography*. Thunder's Mouth Press. 1999. 264 s. ISBN 1560252138
6. DYER, Richard. *Stars*. 2. Vyd. London: British Film Institute, 1998, 256 s. ISBN 0-85170-648-7
7. FALTÝNKOVÁ, Andrea. *Filmové herectví a teorie filmu*. Olomouc: 2015. Univerzita Palackého. Filozofická fakulta. Katedra divadelních a filmových studií,
8. GRINNELL, Reneé *Free Association*. In: psychcentral.com [online]. [cit. 25.11.2018]. Dostupné z: <https://psychcentral.com/encyclopedia/free-association/>
9. HERBERT, Emily. *Robin Williams: When the Laughter Stops 1951-2014*. John Blake Publishing, Limited. 2014. 244 s. ISBN 9781784183004
10. ITZKOFF, David. *Robin*. Henry Holt and Co. 2018. 529 s. ISBN 1627794247
11. KLEVAN, Andrew. *Film Performance: From Achievement to Appreciation*, Wallflower Press, 2005. 144 s. ISBN 978-1904764243.

12. KONARŽÍKOVÁ, Lenka. *Herectví Greta Garbo a příchod zvuku*. Olomouc: 2015. Univerzita Palackého. Filozofická fakulta. Katedra divadelních a filmových studií
13. NAREMORE, James. *Acting in Cinema*. University of California Press. 1988. 307 s. ISBN 0520062280.
14. PEŠÁK, Lukáš. *Padouch Mr. Hollywood Wrestler jako dominantní složka hvězdného obrazu Andyho Kaufmana mezi lety 1979-1984*. Brno: 2017. Masarykova Univerzita. Filozofická fakulta. Ústav filmu a audiovizuální kultury.
15. VONTOR, Dominik. *Konstrukce postav ztvárněných Jennifer Lawrence ve filmech David O. Russela*. Olomouc: 2017. Univerzita Palackého. Filozofická fakulta. Katedra divadelních a filmových studií.

Obrazová príloha

Film Dobré ráno, Vietnam



Obr. 1

Obr. 2



Obr. 3

Obr. 4



Obr. 5

Obr. 6



Obr. 7

Obr. 8



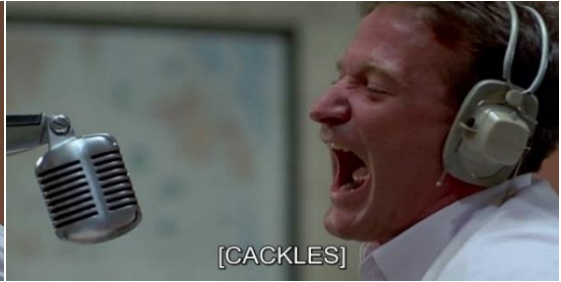
Obr. 9



Obr. 10



Obr. 11



Obr. 12



Obr. 13



Obr. 14



Obr. 15



Obr. 16



Obr. 17



Obr. 18



Obr. 19



Obr. 20

Film Spolok mŕtvych básnikov



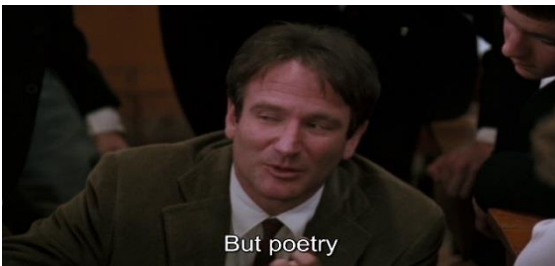
"and learn our rhyme and metre
and go quietly about the business...

Obr. 21



with going to business school
or medical school.

Obr. 22



But poetry

Obr. 23



beauty romance love- -

Obr. 24



Right? Maybe.

Obr. 25



Come on Mr Overstreet
you twerp.

Obr. 26



The difficulty in maintaining your own beliefs in the face of others.

Obr. 27



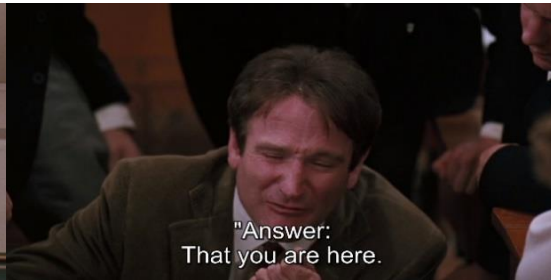
It's a good effort. It touched on one of the major themes: love.

Obr. 28



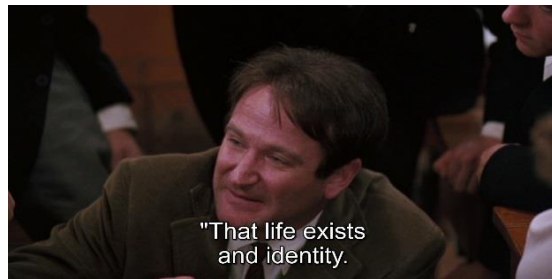
See the world looks very different from up here.

Obr. 29



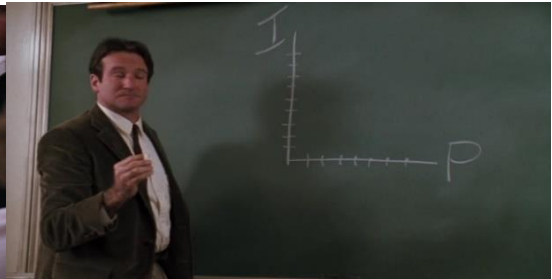
"Answer: That you are here.

Obr. 30

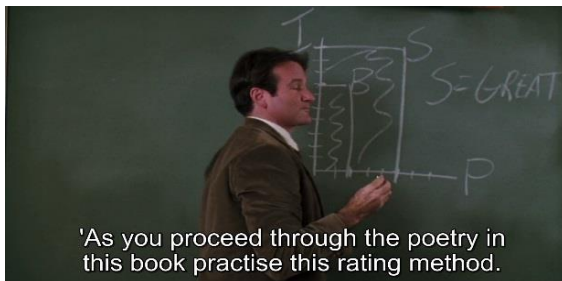


"That life exists and identity.

Obr. 31

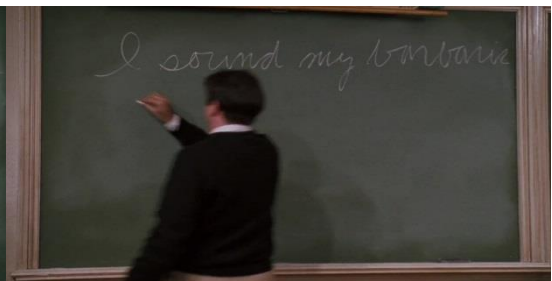


Obr. 32

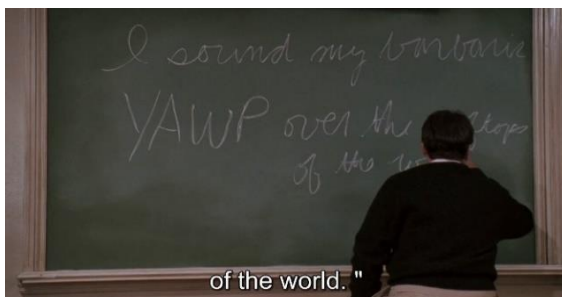


'As you proceed through the poetry in this book practise this rating method.

Obr. 33



Obr. 34



of the world. "

Obr. 35



- Anybody?
- To feel taller.

Obr. 36

Film Král' rybár



Obr. 37



Obr. 38



Obr. 39



Obr. 40



Obr. 41



Obr. 42



Obr. 43



Obr. 44



Obr. 45



Obr. 46



Obr. 47



Obr. 48



Obr. 49



Obr. 50



Obr. 51



Obr. 52



Obr. 53



Obr. 54



Obr. 55



Obr. 56



Obr. 56



Obr. 57



Obr. 58



Obr. 59



Obr. 60



Obr. 61



Obr. 62



Obr. 63



Obr. 64



Obr. 65



Obr. 66



Obr. 67



Obr. 68

Film Vtáčia klietka



You do Fosse, Fosse, Fosse! Or Martha Graham, Martha Graham, Martha Graham!

Obr. 69



You do Fosse, Fosse, Fosse! Or Martha Graham, Martha Graham, Martha Graham!

Obr. 70



You do Fosse, Fosse, Fosse! Or Martha Graham, Martha Graham, Martha Graham!

Obr. 71



Or Twyla, Twyla, Twyla! Or Michael Kidd, Michael Kidd, Michael Kidd!

Obr. 72



Or Twyla, Twyla, Twyla! Or Michael Kidd, Michael Kidd, Michael Kidd!



Or Madonna, Madonna, Madonna! But you keep it all inside.



- But you must have meant something.
- I meant you looked tired.

Obr. 73

Obr. 75



You look wonderful.
Let's go window shopping.

Obr. 74

Obr. 76



I'll buy you some.
- I need peds.

Obr. 77



(SCREAMS)

Obr. 78



- I'll bring down some ice.
- No, no!

Obr. 79



Why not?!
Ow, my arm!

Obr. 80



- I can't stand this.
- Forget about my feelings.

Obr. 81



The woman who is singing
invented you.

Obr. 82



Obr. 83



Obr. 84



Obr. 85



Obr. 86



Obr. 87



Obr. 88



Obr. 89



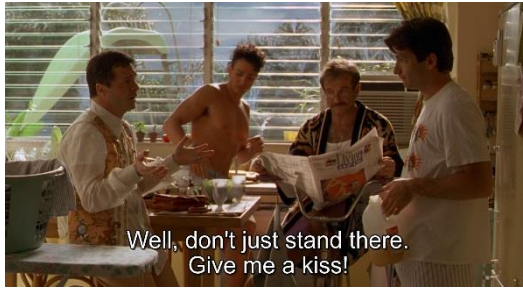
Obr. 90



Obr. 91



Obr. 92



Obr. 93

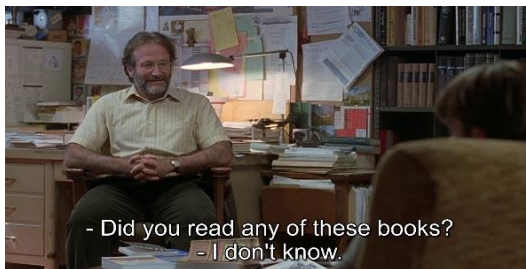
Film Dobry Will Hunting



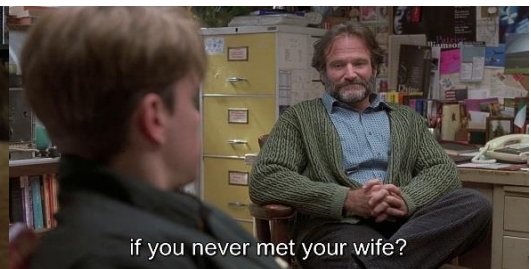
Obr. 94



Obr. 95



Obr. 96



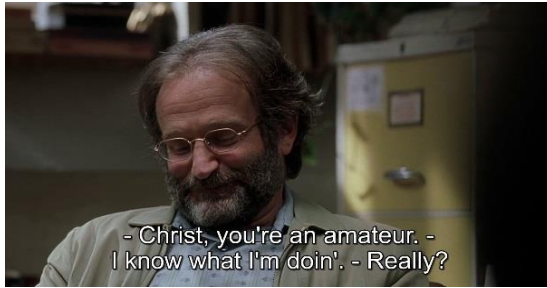
Obr. 97



Obr. 98

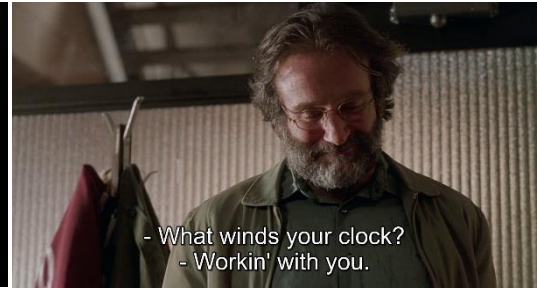


Obr. 99



- Christ, you're an amateur. -
I know what I'm doin'. - Really?

Obr. 100



- What winds your clock?
- Workin' with you.

Obr. 101

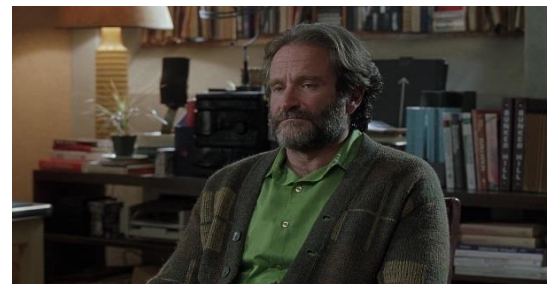


Obr. 102

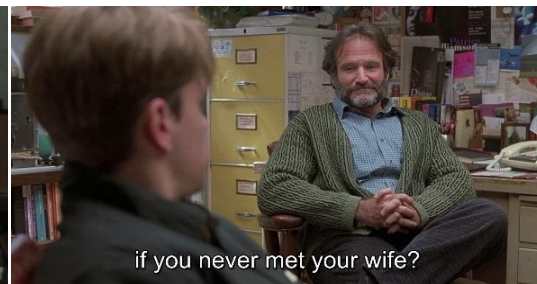


Come with me.

Obr. 103

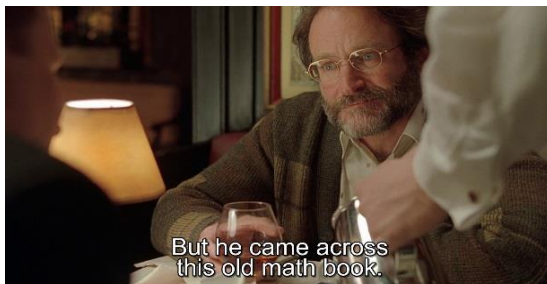


Obr. 104



if you never met your wife?

Obr. 105



But he came across
this old math book.

Obr. 106



- Why didn't you come to the reunion?
- Time. You know, I'm... I've been busy.

Obr. 107



I got your card.
It was nice.

Obr. 108

NÁZOV: Herecká versatilita Robina Williamsa: Analýza hereckého štýlu vo vybraných filmoch

AUTOR: Peter Daniš

KATEDRA: Katedra divadelných a filmových štúdií

VEDÚCI PRÁCE: Mgr. Milan Hain, Ph.D.

ABSTRAKT: Témou tejto bakalárskej práce bola analýza hereckého štýlu Robina Williamsa a poukázanie na jeho rôznorodosť a všestrannosť. Načrtnúť stručný kontext a faktory ovplyvňujúce voľbu konkrétnych filmov. Rozbor bol vystavaný na piatich filmoch. *Dobré ráno, Vietnam, Spolok mŕtvych básnikov, Kráľ rybár, Vtáčia Klieťka* a *Dobrý Will Hunting*. Metodologicky práca vychádza zo syntézy troch podobných prístupov. Menovite z knihy *Acting in the Cinema* Jamesa Naremore, *Film Performance: From Achievement to Appreciation* Andrewa Klevana a knihy *Stars* Richarda Dyera. Syntéza týchto konceptov mi umožnila zhrnúť hlavné zložky hereckého prejavu pod päťicu kódov (hraničný, rétorický, expresívny, harmonický a antropomorfický). Z analýz týchto filmov vyplynulo, že herectvo Robina Williamsa je založené buď na jednej alebo viacerých prevládajúcich zložkách prejavu. Jednotlivé zložky však nikdy nenadobúdajú pocit úplnej syntézy, následkom ktorej by bol koherentnejší prejav. Závěry analýz tak potvrdzujú Williamsovu hereckú versatilitu a pomerne otvorený prístup ku každému stvárnenému charakteru.

KLÚČOVÉ SLOVÁ: herectvo, Robin Williams, analýza herectva, James Naremore, Andrew Klevan, Richard Dyer

TITLE: Acting versatility of Robin Williams: Analysis of his performance in selected movies

AUTHOR: Peter Daniš

DEPARTMENT: The Department of Theatre and Film Studies

SUPERVISOR: Mgr. Milan Hain, Ph.D.

ABSTRACT: The theme of this thesis was an analysis of Robin Williams' acting style, pointing out its diversity and versatility, as well as outlining a concise context and factors influencing the choice of concrete movies. The analysis was carried out using five movies – Good Morning Vietnam, Dead Poets Society, The Fisher King, Birdcage and Good Will Hunting. Methodologically, the work is based on a synthesis of three similar approaches, namely the books *Acting in the Cinema* by James Naremore; *Film Performance: From Achievement to Appreciation* by Andrew Klevan and *Stars* by Richard Dyer. A synthesis of these three concepts has allowed me to summarize the main elements of acting expression under five different codes (boundary, rhetorical, expressive, harmonic, anthropomorphic). Based on this analysis, the acting of Robin Williams is based either on one or multiple prevailing elements of expression. However, all singular elements never achieve a feeling of total synthesis, which would result in a more coherent expression. The analysis thus confirms Williams' acting versatility and a relatively open approach to each portrayed character.

KEY WORDS: acting, Robin Williams, acting analysis, James Naremore, Andrew Klevan, Richard Dyer