

Herectví mezi filmem, divadlem a televizí

Ačkoliv málokdo by si troufnul napadnout tvrzení týkající se hereckého ztvárnění postav jako integrální součásti filmových děl, přece jen tato problematika pro filmovou teorii vždy představovala rizikovou oblast. Většina diváků cítí, že rozezná dobrý, respektive přesvědčivý herecký výkon od špatného, nicméně ve valné většině se jedná o čistě intuitivní soudy a hodnocení, založené spíše na empatii či sympatiích nebo na vágních koncepcích typu talentu. V případě těchto laických soudů se však často vytrácí vnímání herectví jako specifické tvůrčí práce a tato profese se stává neviditelnou; na okraji širšího zájmu pak zůstávají ty herecké výtvořky, které jsou vytvořeny v non-realistickém duchu anebo jejichž cílem je zprostředkování abstraktnějších koncepcí na úkor externalizace individuální psyché.

Kinematografie v tomto ohledu není příliš nápomocná, neboť už od klasického období tihne k upozadování hereckých otázek. Vytvoření role totiž neleží pouze na herci, ale v tomto úkolu jsou mu nápomocny hlavně kamera, mizanscéna a střih. Jak v úvodu sborníku *Movie Acting, The Film Reader* ukazuje editorka Pamela Robertson Wojcik, rané filmové teorie přisuzovaly filmovému aparátu a střihu minimálně stejné, ne-li výraznější tvůrčí schopnosti než samotným hercům. Béla Balázs, Hugo Münsterberg nebo Jean Epstein viděli největší klad nového média v detailním záběru, který podle nich umožňoval přístup k pravdě. Hercova tvář může být velmi disciplinovaná nebo kamenná, ale v detailním záběru lze spatřit všechny minimální pohyby nebo výrazové nuance, které nesou hlubší svědectví o skutečném stavu věcí. Podobně Kulešovův efekt demonstruje, jak jeden a ten samý záběr získá význam až ve vztahu k předcházejícím nebo nadcházejícím výjevům.¹⁾ Pozdější vyzdvihování snímků jako ryze autorských počinů performery redukovalo na služební element ve snaze režisérů realizovat jedinečnou uměleckou vizi; v ideologicko-kritických koncepcích filmového aparátu Jeana-Louise Baudryho či Christiana Metzeho podmiňuje identifikaci diváka s postavou přítomnost kamery, a nikoliv konkrétní tvůrčí volby daného hereckého představitele.²⁾ Současná inklinace k výzkumu produkční

1) Pamela Robertson Wojcik (ed.), *Movie Acting. The Film Reader*. Abingdon and New York: Routledge 2004, s. 1–13.

kultury nám sice dovoluje vnímat ustálené postupy a praktiky, kterých členové filmových štábů využívají nebo vůči nimž se vymezují, avšak podobná citlivost vůči herecké tvorbě, vycházející ze zkušenosti, praxe a vzdělání, nám zatím chybí.

Převažující nezájem o herecké otázky ve filmovém diskursu způsobuje rovněž sepětí herecké profese s divadlem. Řadu let se filmová teorie soustředila primárně na náležitosti ryze kinematografické, kam postava a její ztvárnění nespádaly. Ve svém kreativním rozměru znamenalo vytváření figury nechtěné dědictví divadelní praxe; naopak ve filmově-technologickém rámci je sehraná úloha zredukovaná na výsledek rámování, pohybu kamery, mizanscény a střihových operací. České (resp. československé) prostředí výše naznačené pozice de facto kopírovalo a herecké záležitosti tak přináležely spíše teatrologii — například relevantní portréty hereckých ikon pocházely až na výjimky od divadelních historiků (Vladimír Just o Vlastovi Burianovi,³⁾ Zuzana Sílová o Otomaru Krejčovi⁴⁾ a další⁵⁾); naopak filmová věda vydala k herecké problematice doposud jen kusé příspěvky (zejména *Illuminace* č. 1 z let 2005 a 2012). Takovému rozvržení sil napomáhají také sami herci; pokud píší své životní vzpomínky nebo poskytují rozhovory, inklinují spíš k upřednostňování umělecky zásadnější práce divadelní než filmové a později televizní.

K tématu „Herectví mezi filmem, divadlem a televizí“ přinášíme v tomto čísle *Illuminace* tři původní studie. Ačkoliv jde o texty zasazené v různých obdobích, analyzující hereckou práci pomocí různých metodologických perspektiv, jejich společný rys představuje pozornost upřená na domácí prostředí. Do roku 1918 nás přivádí studie Radomíra D. Kokeše „Filmové herectví, česká němá kinematografie a otázky studia stylu“, představující jak svěbytnou polemiku s existujícími publikacemi k tématu herectví v němém filmu, tak přinášející srovnávací řez napříč třemi filmy s hlavní ženskou protagonistkou. Přestože zvolené období nabízí jen minimum značně disparátních pramenů, které by umožnily plnohodnotnou rekonstrukci konkrétních hereckých voleb, studie využívá autorovy bohaté znalosti tohoto komplikovaného výzkumného pole. Kokeš přesvědčivě dokládá, že aplikovat východiska vlivné studie Roberty Pearsonové o herectví ve filmech Davida W. Griffitha lze v domácím prostředí jen s těžkou. ⁶⁾ Namísto toho pracuje s trojicí filmů z roku 1918, které mu namísto sdílené, soustavně uplatňované logiky tvůrčích voleb umožňují podchytit právě různorodost herectví v představených případech. Z Kokešova textu konečně také vyplývá, nakolik může být studium hereckého projevu přínosné pro širší výzkum dějin filmového stylu, a naopak — jak lze využít formální rozbor při analýze herectví.

Zatímco němá kinematografie ještě neřešila pravidelné přesuny herců mezi divadlem a filmem (a částečně i rozhlasem a nahrávacím průmyslem), s nástupem zvuku pozorujeme těsnou vazbu mezi těmito kulturními průmysly, personifikovanou v kariérách jednotlivých hereckých osobností. Právě do období druhé poloviny 30. a počátku 40. let spadá druhá tematická studie Šárky Gmíterkové s názvem „Zamilovaný netykavka, nezkažený

2) Cynthia Baron – Sharon Maria Carnicke, *Reframing Screen Performance*. Ann Arbor: University of Michigan Press 2008, s. 1–7.

3) Vladimír Just, *Věc: Vlasta Burian (I.). Rehabilitace krále komiků*. Praha: Rozmluvy 1991.

4) Zuzana Sílová, *Komedianti na české scéně*. Praha: Kant 2013, Zuzana Sílová (ed.), *Generace a kontinuita. K českému scénickému umění 20. století*. Praha: Kant 2008.

5) Jaroslav Vostrý, *O hercích a herectví*. Praha: Kant 2014.

6) Roberta E. Pearson, *Eloquent Gestures. The Transformation of Performance Style in the Griffith Biograph Films*. Berkeley – Los Angeles – Oxford: University of California Press 1992.

bohatstvím“. Oldřich Nový jako filmový herec v letech 1936–1945“. Protože v případě Nového máme co do činění s výraznou prvorepublikovou a protektorátní hvězdou, přistupuje k němu autorka prizmatem star studies, jako k hvězdné osobnosti. Řada zahraničních analýz filmového herectví zůstává vyhrazená právě hvězdám, neboť jejich idiosynkratický herecký rejstřík sice může být rozsahem nevelký, ale je poměrně konzistentní a rozvíjející se napříč sérií filmů.⁷⁾ Tato teze platí také v případě Oldřicha Nového, jehož herecký typ byl málo proměnlivý; vytvořený s ohledem na jeho silné performativní stránky, spojený s žánrem komorní hudební veselohry a udržitelný především díky četným pozicím v několika kulturních průmyslech. I když na Nového dodnes vzpomínáme především jako na hlavního protagonistu z filmů pro pamětníky a méně jako na divadelního herce, pečlivější analýzu jeho v domácím prostředí unikátního projevu jsme doposud postrádali.

Třetí studie Miroslavy Papežové s názvem „Marta Kubišová: ne-herečka s cenou Thálie. České pop-hvězdy 60. let mezi divadlem, filmem a televizí“ se přesouvá do 60. let. V tomto období jsme svědky zejména dvou fenoménů spojených s herectvím — jednak s návratem hvězdné slávy (ať už ve smyslu vytváření hvězd západního typu, jakou byla Olga Schoberová,⁸⁾ nebo znovuobjevování prvorepublikových a protektorátních stars) a za druhé s obsazováním neherců. Tuto kategorii jsme si zvykli vnímat hlavně v souvislosti s lidovými typy Josefa Votrčila nebo Josefa Šebánka ve filmech Formanových, Papouškových či Passerových, avšak máme tendenci přitom zapomínat na hvězdy pop-music, hrající v řadě uměleckých i žánrových snímků. Na případu kariéry Marty Kubišové autorka ukazuje, jak se jednotlivé profesní dráhy nadále tříštily už nejen mezi divadlo a film, ale nově také televizi. I tak hybridní formy jako analyzované písničkové recitály vyžadovaly specifickou formu hereckého projevu, opřené o výrazná gesta a sošné pózy, přičemž obojí dílem vycházelo z divadelní praxe Kubišové a dílem z účinkování v oblíbených televizních písničkách.

Předestřenými studiemi se latentně prolíná motiv složité uchopitelnosti herecké akce a jejího zafixování v konkrétních, finálních významech. Žádná z nich však tento aspekt nijak otevřeně nezdůrazňuje, proto jsme se rozhodli přeložit text britského teoretika Andrewa Klevana, který prostřednictvím detailního popisu zároveň interpretuje vybrané sekvence. Všímá si drobných gest, pohybů a sotva znatelných změn ve výrazu nebo postoji herce, které odhalují proces konstrukce fikční postavy. I v pojetí tohoto filmového teoretika, vycházejícího spíše z rozboru mizanscény, se filmové herectví vzpírá analýze, uniká přesnějšimu popisu a je nenápadné. Klevan se totiž zaměřuje na málo dramatické, nedějové nebo banální momenty, které ale díky jeho pozornému, živoucímu popisu podhalují interakci a integraci herce s dalšími prvky v mizanscéně. Herectví v jeho textu „Živý význam. Plynulost filmové performance“ se ukazuje jako fluidní proces, permanentně rozvíjející hru s možnými významy, které v důsledku ústí v interpretační nejistotu. I tento rys představuje důležitou, dokonce neoddělitelnou součást psaní o filmovém herectví.

7) Například Philip Drake používá pro tento individualizovaný herecký rejstřík termín idiolekt, který původně vychází z lingvistiky a označuje jazyk jednotlivce, projevující se jedinečným, osobním výběrem slovní zásoby, gramatiky nebo výslovnosti. Idiolekt vzniká pod vlivem příslušnosti k určité sociální skupině, etniku či genderu. Philip Drake, Reconceptualising Screen Performance. *Journal of Film and Video* 58, 2006, č. 1/2, s. 84–94.

8) Vladimíra Chytilová, Olga Schoberová, filmová hvězda v kontextu československé kinematografie 60. let. *Iluminace* 24, 2012, č. 1, s. 87–112.

Jedním ze základních rysů lokální kinematografie je simultánní zaměstnání herců v několika kulturních či mediálních průmyslech, mezi nimiž se úspěšní performeři přesouvají i v průběhu jediného dne. Právě tato charakteristická existence uvnitř několika uměleckých a mediálních systémů představuje hlavní téma edice archivních materiálů, zaměřené na Divadlo státního filmu v letech 1948–1951. Herectví tak v tomto čísle nevnímáme jen jako samotný performativní proces, ale rovněž jako věc institucionální. Dostáváme se do druhé poloviny 40. let, kdy se státní film snažil řešit dlouhodobě neúnosnou situaci s uvolňováním v divadle zaměstnaných herců pro potřeby natáčení. Ambiciózní, leč krátkodechý a finančně náročný projekt počítal s angažováním desítek primárně filmových herců, kteří by ve volném čase zkoušeli divadelní představení. Přestože teatrologie nehodnotí uměle vytvořenou instituci nijak příznivě (přece jen šlo o scénu/scény jako zkušebnu filmových námětů), představuje Divadlo státního filmu snahu o odvážné a bezprecedentní řešení dodnes palčivého problému.

Abychom však nezůstali uzamčení jen v dobách minulých, a s přihlédnutím k absenci relevantních studií zaměřených na současnou hereckou praxi, vyhradili jsme rubriku Hlas z praxe rozhovoru o aktuální castingové a zastupitelské praxi. Systematický přístup k obsazování filmů, televizních projektů, divadelních inscenací či reklam se po roce 1989 objevuje v domácím hereckém prostředí jako relativní novum. Pozice castingového režiséra či režisérky neznamena jen servisní mezistupeň, ale důležitou tvůrčí profesi, jak vyplývá z rozhovoru s majitelkou a ředitelkou agentury KO CASTING a spolumajitelkou zastupitelské firmy KO AGENCY Kateřinou Oujezdskou. Z jejích odpovědí dále plyne, že casting na špičkové úrovni vyžaduje schopnost selekce s přihlédnutím k požadavkům konkrétního projektu, režisérovým preferencím a silným performativním stránkám herců zvažovaných pro konkrétní role. Proces obsazování může pomoci autorům s ověřením koncepce a pojetí jednotlivých postav, i když jde o nepříjemný proces pro všechny zúčastněné strany. Zásadní komplikací se pak ukazuje absence systematického vzdělávání v oblasti filmového herectví, které vypadává jak z osnov DAMU, tak FAMU.

Přestože se povedlo složit tematické číslo *Iluminace* dotýkající se řady důležitých aspektů českého herectví mezi filmem, divadlem a televizí, další podoblasti této problematiky nadále čekají na podrobnější zpracování. To se týká zejména rozhlasového herectví, které by umožnilo ještě důkladněji zapojit transmediální perspektivu a rozevřít otázku hlasového projevu. Herectví se vždy těšilo vysoké společenské prestiži, neboť jeho čelným představitelům se už od doby obrozenecké připisovala významná role lidu nejbližších národních buditelů. Nebylo by tedy od věci se zaměřit na vztah herců a kulturní paměti, tedy jak konkrétně fungují a jak jsou recipovány různá ztvárnění významných historických postav. Další důležitý, i když setrvalé opomíjený rys představují možnosti mezinárodní kariéry českých herců — jejich účast v zahraničních (ko)produkcích a případové studie těch domácích osobností, jimž se alespoň částečně povedlo pracovat v transnacionálním měřítku. Nezbyvá než doufat, že představený tematický blok nezůstane solitérním počinem a že pozornost upřená na podmanivou oblast filmového herectví ve všech jeho podobách pevně zakoření v domácím akademickém prostředí.