

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

FILMOVÁ A TELEVIZNÍ FAKULTA

Filmové, televizní a fotografické umění a nová média

Režie

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

**HERECKO-REŽIJNÍ SPOLUPRÁCE KLAUSE KINSKÉHO
A WERNERA HERZOGA**

Marek Čermák

Vedoucí práce: MgA. Marek Bouda

Oponent práce: MgA. Radim Špaček

Datum obhajoby: 4. 9. 2018

Přidělovaný akademický titul: BcA.

Praha, 2018

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci na téma

Herecko-režijní spolupráce Klause Kinského a Wenera Herzoga

vypracoval samostatně pod odborným vedením vedoucího práce a s použitím uvedené literatury a pramenů.

Praha, dne

.....
podpis diplomanta

Upozornění

Využití a společenské uplatnění výsledků diplomové práce, nebo jakékoliv nakládání s nimi je možné pouze na základě licenční smlouvy tj. souhlasu autora a AMU v Praze.

ABSTRAKT

Tato bakalářská práce se zaměřuje na analýzu herectví Klause Kinského ve filmech Wenera Herzoga. Cílem práce je odhalení dominantních postupů, které Kinski v daných filmech využívá pro ztvárnění různých charakterů. Práce se chronologicky zabývá všemi pěti filmy, na kterých oba spolupracovali. Metodologicky text vychází z modifikovaného pojetí neoformalismu, v závěru pak dochází ke komparaci a shrnutí zjištěných poznatků ze všech analýz. Každý film je uvozen do kontextu, který zastával ve společné filmografii obou tvůrců.

ABSTRACT

This bachelor thesis focuses on the analysis of Klaus Kinski acting in films by Werner Herzog. The main goal of the thesis is to discover key method which Kinski used in order to play different characters in those movies. All five films which they made together are included in this thesis in chronological order. This text is methodologically approached as a modified neoformalism and in the end there is a conclusion from results from all five analyses. Context of filmography position is also given for each film.

OBSAH

ÚVOD	6
METODOLOGIE	8
AGUIRRE, HNĚV BOŽÍ	11
NOSFERATU: FANTOM MOCI	16
VOJCEK	22
FITZCARRALDO	26
ZELENÁ KOBRA	30
ZÁVĚR	33
SEZNAM PRAMENŮ A LITERATURY	34
SEZNAM FILMOVÝCH PRAMENŮ	34

ÚVOD

Záleží jen na tom, co je na plátně. I když se herec chová jako zhoubná choroba - jako Kinski - tak na tom vůbec nesejde. - W. Herzog pro server Masterclass.com

K práci filmového režiséra neodmyslitelně patří (spolu)práce s hercem. Oba se podílejí na tvorbě filmové postavy a oba mohou výsledek tohoto procesu razantně ovlivnit. Tato pracovní symbióza je základem pro filmovou tvorbu, neboť prostřednictvím hercem ztvárněné postavy divák přijímá děj a situace zamýšlené režisérem. Historie filmu nabízí značné množství případů, kdy režiséři po dobu celé své kariéry opakovaně spolupracovali jen s několika málo herci, jelikož v nich našli ideálního partnera. Jednou takovou dvojicí je i režisér Werner Herzog a herec Klaus Kinski. Na rozdíl od většiny těchto dvojic však jejich spolupráci nelze považovat za symbiotickou, neboť byla naplněna značnou dávkou antipatie.¹

V této bakalářské práci se budu zabývat pěti společnými filmovými projekty, na kterých se oba tvůrci spolupodíleli. Cílem práce je pak neoformalistická analýza hereckého projevu Klause Kinského v kontextu vztahu, který měl s Wernerem Herzogem. Práce si naopak (vzhledem k rozsahu) neklade za cíl detailní analýzu herectví, neboť pro ni by bylo nutné analyzovat všechny filmy, ve kterých se Klaus Kinski objevil. Pro potřeby této bakalářské práce je předmět jasně omezen pěti snímky (*Aguirre: hněv Boží, Nosferatu, Wojcek, Fitzcarraldo a Zelená kobra*)² a práce by tak mohla sloužit jako základ pro další odborný text.

Toto téma práce jsem si zvolil z několika důvodů. Předně mě jako aspirujícího režiséra fascinují tyto dlouhověkové spolupráce, jelikož mám za to, že čím déle se oba tvůrci znají, tím lépe dokáží vystihnout záměr toho druhého a tím zajímavější pak může být výsledek. Proto chci touto prací odkrýt fungování jedné z takových dvojic. Druhým důvodem je tematický rozptyl, který Kinski v Herzogových filmech ztvárňoval - jeho role od sebe byly často velmi odlišné a spojovalo je pouze, na první pohled značně expresivní, herectví. I z tohoto důvodu pokládám za důležité analyticky se věnovat výše zmíněným filmům, které tvoří předmět této práce.

¹ Zároveň je také opředena mnoha mýty. Jedním z nich je například fáma, že Herzog režíroval Kinského za kamerou s nabitou a namířenou zbraní. Ačkoliv se toto nikdy nestalo, je například pravda, že Herzog zcela vážně při natáčení filmu *Aguirre, hněv Boží* Kinskému řekl, že pokud se pokusí předčasně opustit natáčení, zastřelí ho.

² Režie Werner Herzog: *Aguirre: hněv Boží* (1972), *Nosferatu* (1979), *Wojcek* (1979), *Fitzcarraldo* (1982) a *Zelená kobra* (1987).

Primárními prameny jsou výše uvedené snímky, dále pak dokumentární filmy *Břímě snů*³ a *Můj milovaný nepřítel*.⁴ Metodologicky tento text vychází z terminologie a konceptu neoformalismu Davida Bordwella a Kristin Thompsonové, což dále rozvedu v následující kapitole. Sekundární prameny, prostřednictvím kterých chci doplnit kontext vzniku analyzovaných filmů, tvoří kniha rozhovorů *Herzog on Herzog* a webová série *Masterclass with Werner Herzog*.

V první části této bakalářské práce představím metodologický postup, krátce shrnu další prameny a literaturu. V druhé části se budu zabývat jednotlivými filmy v chronologickém pořadí a na závěr provedu komparaci zjištěných poznatků, z čehož vyjde ustálený herecký profil (či "rejstřík"), který v Herzogových filmech Kinski využíval.

³ Režie Les Blank: *Břímě snů* (1982).

⁴ Režie Werner Herzog: *Můj milovaný nepřítel* (1999).

METODOLOGIE

Primární metodologický koncept, který jsem se rozhodl v práci aplikovat vychází z neoformalistického přístupu k filmu, který definovala Kristin Thompsonová v knize *Breaking the Glass Armor*⁵ a jehož část vyšla v češtině v časopise *Illuminace* pod názvem *Neoformalistická filmová analýza: Jeden přístup, mnoho metod*.⁶ Výsledkem neoformalistické analýzy je nalezení dominanty - „tedy hlavního formálního principu, jehož užívá dílo či skupina děl k organizaci prostředků do jednoho celku.“ Z definice je jasné, že Thompsonová hovoří o formálních postupech v práci s kamerou, střihem či mizanscénou, nicméně princip dominanty jde však dle mého aplikovat i na podstatu herecké práce. Hledání dominantního přístupu k hereckému ztvárnění určité role se dá vyložit analogicky k hledání formálního postupu v rámci stavby filmového díla. Thompsonová ani Bordwell v neoformalistické příručce *Umění filmu*⁷ sice přímo nenabízí aparát k analýze herecké práce, ale některé jeho aspekty řadí k práci s mizanscénou: „Možná si myslíte, že nejdůležitějším úkolem, který stojí před hercem, je pronést slova přesvědčujícím a strhujícím způsobem. Jistě, hlas a způsob řeči jsou ve filmu velice důležité, ale budeme-li o herci uvažovat v kontextu mizanscény, je třeba si uvědomit, že vždy také bývá součástí celkové vizuální podoby filmu.“⁸ Dále Thompsonová s Bordwellem popisují důležité prvky hereckého zjevu: ústa, oči, obočí, ruce a celkové postavení těla. Stejně tak se věnují kostýmům a maskám. Základní rozlišení hereckého projevu však spatřují v dvou rovinách: funkce a motivace. Zde bych využil definici Kristin Thompsonové, která se týká neoformalismu jako takového:

- Prostředek – jakýkoliv jednoduchý prvek či jakákoli struktura, která v uměleckém díle hraje roli – pohyb, rámcová povídka, opakované slovo, kostým, téma atd.
- Funkce – cíl, kterému slouží všechny přítomné prostředky. Funkce je rozhodující pro pochopení jedinečných kvalit uměleckého díla, neboť zatímco mnohá umělecká

⁵ THOMPSON, Kristin. *Breaking the Glass Armor: Neoformalist Film Analysis*. Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1988. ISBN 0-691-06724-4.

⁶ THOMPSONOVÁ, Kristin. Neoformalistická filmová analýza: Jeden přístup, mnoho metod. *Illuminace* 29, 1998, č. 1, s. 5-36. ISSN 0862397X.

⁷ BORDWELL, David - THOMPSONOVÁ, Kristin. *Umění filmu. Úvod do studia formy a stylu*. Přel. Petra Dominková, Jan Hanzlík, Václav Kofroň. 1. vyd. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2011. 639 s. ISBN 978-807-3312-176.

⁸ *Umění filmu*, strana 187.

díla mohou užívat stejného prostředku, funkce tohoto prostředku může být v každém díle jiná.

- Motivace – důvod, který dílo poskytuje pro přítomnost jakéhokoliv konkrétního prostředku. (...) Existují čtyři základní typy motivace: kompoziční, realistická, transtextuální a umělecká.⁹

V *Umění filmu* pak ohledně herectví autoři zmiňují už jen to, že je nutné opustit naše konvenční tíhnutí k realismu a pro potřeby analýzy vztahovat funkce pouze k účelům, kterým herectví slouží.¹⁰

Metodologicky budu v analýzách postupovat od zjevných aspektů jako jsou kostýmy a líčení, které sice spadají pod výtvarnou složku mizanscény, ale spoluutváří a spolupodílí se na tvorbě filmové postavy. Posléze se budu věnovat dílčím částem hereckého projevu, kinetice pohybu, gestikulaci a práci s mimikou. Ve všech těchto složkách budu hledat sjednocující prvek (dominantu) a zajímat se o jejich funkci a motivaci.

Jsem si vědom toho, že na výsledném dojmu, který ovlivňuje divákovu vnímání hereckého projevu se značnou měrou podílí také zvolená filmová řeč. V takových to případech se opět budu terminologicky opírat o neoformalismus, konkrétně z knihy *Umění filmu*, přesněji z části 3 - Filmový styl.

Před každou analýzou bych chtěl každý film krátce uvést do kontextu spolupráce dvou zmíněných tvůrců. K tomu budu primárně vycházet z knihy rozhovorů *Herzog on Herzog*,¹¹ které v průběhu let 2001 a 2002 s Herzogem vedl americký spisovatel a pedagog Paul Cronin. Cronin s Herzogem zevrubně prochází celou jeho filmografii a nechává režisérovi velký prostor k vyjádření se ke všem aspektům jeho celoživotní profese. Zvláště v částech, kdy se Herzog zmiňuje o spolupráci s Kinskim, je dle mého názoru kniha velmi cenným zdrojem informací, neboť se nebojí popisovat ani důvěrné a razantně kritické vzpomínky. Sám Herzog však nebyl ze vzniku knihy zcela nadšený. Tuto knihu je však nutno chápat jako soubor vzpomínek (bez pejorativního podtextu) a ne jako teoretické úvahy o herectví. Tento "handicap" bych rád vyvážil souborem vzdělávacích videí, které Werner

⁹ *Illuminace*, strana 16-17.

¹⁰ *Umění filmu*, strana 187.

¹¹ HERZOG, Werner a Paul CRONIN. *Herzog on Herzog*. New York: Faber and Faber, 2002. ISBN 9780571207084.

Herzog svolil natočit pro internetový portál Masterclass.¹² V těchto online-lekcích filmařiny se Herzog věnuje všeobecně všem aspektům práce na filmu, od tvorby scénáře, až po obecné rady typu "jak přežít jako filmař". Primární pro mě však jsou dvě části: *Working with actors - Creating the Character* a *Working with actors - On set*. V obou dvou videích Herzog dost často a výrazně zmiňuje právě spolupráci s Klausem Kinskim.

Výraznými prameny, které je nutné brát v potaz jsou dva dokumenty, z nichž jeden sleduje natáčení Herzogova filmu *Fitzcarraldo (Břímě snů)* a ten druhý natočil přímo Herzog o svém vztahu s Klausem Kinskim (*Můj milovaný nepřítel*).

V této bakalářské práci jsem se rozhodl nevyužít autobiografickou knihu *Kinski uncut*,¹³ neboť jsem v ní neshledal žádný aspekt, který by rozvíjel mnou zamýšlené téma. Kinski v knize popisuje celý svůj život a sobě vlastním způsobem se vyjadřuje o jednotlivých událostech. Kniha je sice zajímavým čtením, ale pro odborný text je přinejmenším problematická z hlediska ověřitelnosti faktů, neboť se autor často stylově i obsahově uchyluje k subjektivní dojmologii.

¹² Stejně jako další režiséři, například Martin Scorsese nebo Ron Howard.

¹³ KINSKI, Klaus. *Kinski uncut: the autobiography of Klaus Kinski*. New York, N.Y., U.S.A.: Viking, 1996. ISBN 978-0670867448.

AGUIRRE, HNĚV BOŽÍ

Kinski se snažil být pořád před kamerou, s tím jeho zuřivým obličejem a já se mu snažil vysvětlit, že on ale není vedoucím té expedice... Kinski zuřil, že se ze mě stal megaloman. Odpověděl jsem: „Tak teď jsme prostě dva.” - W. H.

První společný film vznikl v letech 1970-1972, tedy v době, kdy za sebou tehdy osmadvacetiletý Herzog ještě neměl žádný mezinárodně přijatý projekt, zatímco Kinski, kterému bylo čtyřicet čtyři, platil v Německu za výrazného herce. Na začátku sedmdesátých let popudil celé Německo svou interpretací Nového zákona, jehož přednes pojal jako happeningovou-sólo performance, během které urážel posluchače a diváky.¹⁴

Herzog Kinského znal už z dětství, bydlel s ním totiž ve velkém společném bytě s dalšími šesti rodinami. V dokumentu *Můj milovaný nepřítel* vzpomíná na to, jak Kinski všechny obyvatele bytu terorizoval a jak prostřednictvím svých výbuchů vzteku demoloval vše co mu přišlo pod ruku.

Když Herzog poslal Kinskému scénář k *Aguirrovi*, rovnou mu také nabídl titulní roli, s čímž Kinski nadšeně souhlasil. Kinski však do Peru na natáčení dorazil přímo z „biblického turné”, při kterém se natolik identifikoval s rolí Ježíše, že měl problémy s opuštěním jeho charakteru.¹⁵ Celý film měl rozpočet 370 000 dolarů, z čehož třetina celého rozpočtu šla přímo na honorář Klause Kinskiho.

Snímek *Aguirre, hněv Boží* se odehrává v šestnáctém století, kdy se skupina španělských vojáků vydává do hluboké džungle s cílem najít bájný El Dorado a zbohatnout. Klaus Kinski zde ztvárnil jednoho z vojáků, Aguirreho, kterého postupně nejvíc ovládne touha a který se rozhodne pokračovat v cestě dál, i kdyby to mělo znamenat zkázu všeho a všech.

Poprvé se s postavou Aguirreho setkáváme v úvodní sekvenci, kdy celá expedice putuje přes strmé vrcholky hor poblíž Machu Picchu. Aguirre jako jeden z anonymního davu slézá úzkou kamenitou cestou. Zdánlivě se neodlišuje od ostatních vojáků, má dlouhé kožené boty, prošíváný kabát s kovovými přezkami, z pod kterého rukávy a límecem vylézá rudě červená košile. Ta rozbíjí jinak monotónní

¹⁴ Právě videozáznamem z této události také začíná dokument *Můj milovaný nepřítel*. Celé vystoupení zachytil v dokumentu *Ježíš Kristus Spasitel* Peter Geyer (2008).

¹⁵ *Herzog on Herzog*, strana 105.

barevnost, spíše laděnou do šedé a hnědé. Na hlavě má Aguirre přilbici s rozepnutým koženým popruhem. Vzhledem k minimální délce, ve které je postava v záběru, je skoro nemožné jakkoli ji důkladněji analyticky hodnotit. Herzog divákům zatím ničím nedává najevo důležitost této osoby (jejím jednáním, filmovým záběrováním, ani výrazným kostýmem), což může znamenat, že funkci takového způsobu exponování hlavní postavy je nutno číst ve vztahu k okolnímu prostředí (hory), které prozatím plní roli protagonisty.

Skutečnou expozicí Aguirreho z hlediska narativu je až následující scéna, kdy se svěřuje se svými obavami z expedice. Už jen jeho umístění v záběru působí významotvorně, což ještě Kinski zdůrazňuje svou fyziognomií, viz obrázek č. 1.



Kinski je oproti hereckému protějšku nahrbený (zde se pravděpodobně projevuje Herzogovo původní přání, aby Aguirreho hrál herec s hrbem) a téměř hmatatelně z něj vyzařuje spiklenectví. Vzhledem k tomu, že je v rámu obrazu i další herec, nabízí se, že divák bude obě osoby porovnávat. Kinski využívá svých velkých očí a předklonu hlavy, takže stavbu vorů v dáli sleduje jakoby z podhledu, zatímco druhá postava je napřímená a její pohled působí přirozeně. V této fázi se proměňuje také funkce kostýmu, který v předchozí scéně nepůsobil nijak významně. Přilba se najednou zdá velká a nepadnoucí, jakoby se pod ní Aguirre schovával. Význam má i umístění postavy před pozadí rozbouřené řeky, která v druhém plánu plní metaforickou funkci vůči povaze hlavního hrdiny. Nicméně jak scéna pokračuje,

proměňuje Kinski rysy ve tváři, čímž se zcela mění divákovo čtení protagonisty. Pouhým povolením mimických svalů, jemným narováním těla a těkáním očima má divák poprvé možnost zachytit drobnou předzvěst, ze které se později vyklubá Aguirrovo šílenství.

Jeho energičnost pak Herzog zobrazuje hned v následující scéně, kdy hrozí, že část expedice uvízne v blátě z rozbouřené řeky. Aguirre vpadne mezi otroky z původního obyvatelstva a začne je popohánět k práci. Zde se už zcela projevuje síla a kuráž Kinského, neboť mezi unavenými otroky působí jeho postava jako uragán. Zcela bez zábran popadá jednoho člověka za druhým a třese s ním do takové míry, že téměř povalí celou skupinu.¹⁶

Pokud zůstaneme u rozboru celé postavy, stojí za povšimnutí fakt, jakým způsobem se Kinski pohybuje. Aguirre se většinou z místa na místo přesunuje houpavou chůzí, nebo pohybem hraničícím s plížením. Při chůzi tak postava působí jakoby opile, což však jen ve výsledku dodává na pocitu, že není sebejistý a že jeho psychický stav není vyrovnaný. Ačkoli nám Herzog nikdy neukáže fakt, že by Aguirre trpěl nějakou fyzickou deformací, způsob jeho pohybování se rozhodně naznačuje opak. To také podporuje kostýmní složka, neboť Herzog s kostýmními návrháři udělali jeden z rukávů Aguirrovy košile delší, aby tak vznikl dojem, že má postava jednu paži kratší. Stejně tak pověsili Aguirrovi meč téměř na úroveň hrudi (místo k pasu), což opět jen utvrzuje dojem nevyrovnanosti.

Herzog často nechává v obraze jen Kinského tvář, jelikož jde na ni pozorovat vzrůstající šílenství až nakonec bezmoc. Pro srovnání uvádím tři momenty, ze začátku (obr. č. 2), středu (obr. č. 3) a konce filmu (obr. č. 4)



¹⁶ Kinski byl nechvalně známý svou výbušnou povahou i tím, že když byl v roli, tak nebral ohledy na své herecké kolegy. Například během natáčení filmu *Aguirre, hněv Boží* zranil Kinski několik komparzistů, když do nich ve scéně plenění domorodé vesnice skutečně švihal ostrým mečem. V dokumentu *Můj milovaný nepřítel* jeden z nich ukazuje jizvu na hlavě, která mu od té doby zůstala.



Tvář Klause Kinského je jednoznačně nejvýraznějším prvkem filmové postavy a Herzog ji proto nechává i bez výrazného líčení. V rámci juxtaopozice totiž znovu uplatňuje kontrastní princip, kdy se ostatním členům expedice s postupem času mění prostřednictvím make-upu rysy ve tváři. Na obličejích se jim objevují modřiny, podlitiny, špína, pot, ale Aguirre zůstává až do samého konce filmu stále stejný. Mění se jen jeho výraz (viz výše). Funkce tohoto přístupu je jasná, dává totiž divákovi pocit určité "nadřazenosti" hlavní postavy a Herzogovou motivací pro tento postup zcela jistě bylo podpořit téma filmu - cílem filmu nebylo ukázat, že Aguirre je stejný jako všichni ostatní a zjednodušeně řečeno, obsahem filmu není roadmovie o skupině dobrodruhů, kteří jsou postupem času stále více strhaní, ale o vzestupu a pádu člověka, který věřil, že byl vyvolený - a aby měl film dostatečnou sílu, divák tomu musí věřit. Andreas Rost v *Lexikonu světového filmu* píše, že „*Navzdory své silné vůli musí Aguirre, který je ve scénáři popsán jako fanatický, posedlý a bezmezně ctižádostivý, nutně ztroskotat.*”¹⁷

Posledním aspektem, kterému bych se chtěl věnovat v rámci analýzy hereckého ztvárnění, je způsob verbálního projevu. Postava Aguirreho obecně mluví

¹⁷ TÖTEBERG, Michael, ed. *Lexikon světového filmu*. Praha: Orpheus, 2005. Lexica. ISBN 80-903310-7-6. Strana 18.

velmi málo, důležité tedy je, jakým způsobem věty napsané Herzogem Kinski herecky interpretuje.¹⁸ V celém filmu není jediná replika, kdy by Aguirre přímo v dialogu navazoval na předchozí text. Naopak, před každou promluvou si dává na čas, čímž více vyniká jeho pohled a vzniká tak dojem, že nad svými slovy notně přemýšlí. Příkladná je pro tento princip hned druhá, již zmíněná scéna ze začátku filmu, když Aguirre pronáší obavy o budoucnosti expedice. Poslední replika před Aguirreho reakcí zní: „*Odtud to bude snazší.*” Odpověď v podání Klause Kinského však zazní až po třinácti sekundách: „*Ne. Všichni zemřeme.*” Čas mezi těmito dvěma replikami je však Kinským plně využit: nejprve se na kapitána pomalu otočí (což je ještě stále v podstatě konvenční přístup), posléze si jej opět velmi pomalu dvakrát prohlédne odshora dolů očima, mírně se k němu nahne a pak potichu, ale rázně pronese výše zmíněnou větu, načež se znovu pomalu odvrátí směrem k řece.

Kinski velmi často používá v hereckém rejstříku téměř šepot, což opět přispívá ke zvýšení divácké ostražitosti, neboť tichým větám obecně přikládáme v našem běžném životě atribut tajemství, který podněcuje naši přirozenou zvědavost.¹⁹ Ve filmu Aguirre místy také křičí, ale řev je v těchto případech většinou logicky svázán s exponovanými místy narativu a nepůsobí na diváka tedy nijak významotvorně. Avšak pravděpodobně nejhlasiťejší moment filmu přichází v druhé třetině, kdy si Aguirre poprvé uvědomí, jak křehkou (až nulovou) obranu jim poskytuje prostředí voru a když jednoho z jeho mužů zabije otrávená šipka vystřelená z neznámého místa neproniknutelné anonymní džungle, rozkřičí se excentricky na vojáky: „*Střílejte, dělejte hluk!*”

Pokud bych měl krátce shrnout celý rozbor herectví Klause Kinského ve filmu *Aguirre, hněv Boží* (důkladnější závěr a komparace proběhne až v poslední kapitole po všech analýzách), dominantním přístupem se mi jeví důraz na fyziognomii (těla i tváře) a práce s tempem verbálního projevu.

¹⁸ Nutno podotknout, že Herzog během dvou dní napsal osnovu scénáře, ve které byl voiceover vypravěče a většina Aguirrových vět, nicméně zbytek promluv se improvizoval přímo na místě a často se stávalo, že herci (a neherci) nevěděli ani deset minut před začátkem natáčení, co budou ve scéně říkat.

¹⁹ Tichá mluva a šepot jsou ale samozřejmě často motivované i diegeticky, neboť se vojáci snaží v džungli neupoutat pozornost.

NOSFERATU: FANTOM MOCI

Další spolupráce pokračovala o sedm let později, roku 1979, remakem²⁰ kultovního díla německého expresionismu od Friedricha Wilhelma Murnaua - *Upír Nosferatu*.²¹ Herzog oproti Murnauovi použil (nyní samozřejmě už ve zvukovém filmu) jména postav přímo z literární předlohy a obsadil Klause Kinského do role hlavního antagonisty příběhu.

Ten byl také údajně ze spolupráce na filmu nadšený, i když podle Herzoga stále prožíval občasné záchvaty vzteku. Samotná postava hraběte Drákuly je ve filmu na plátně pouze minoritní část stopáže (asi sedmnáct minut z celkových sto sedmi), ale celý děj filmu spěje právě k těmto scénám. Hrozba Nosferatu je už od začátku filmu téměř fyzicky hmatatelná a Kinski se v roli mohl poddat výrazné stylizaci, o které se budu zmiňovat dále v textu. Film nepřehlédnutelně vychází z tradice expresionismu, který jakožto umělecký směr v kinematografii dominoval téměř celým dvacátým letům devatenáctého století.

Vzhledem ke stylizaci lze hned na začátku analýzy stanovit předběžnou dominantu, kterou je kostým a maska. Postava hraběte Drákuly sice vychází z tradic subžánru upířských filmů (jedna z vedlejších kategorií hororového žánru), ale její zevnějšek zároveň Herzog modifikuje pro svou aktualizovanou verzi. Drákula v Herzogově filmu není na první pohled pouhým monstrem a když se s ním divák (stejně jako protagonista) poprvé setkává, vystupuje ze stínu jako starý muž v černém plášti s tmavým kloboukem na hlavě (viz obrázek č. 5) a teprve v následujícím bližším záběru si začneme všimnout znepokojujících atributů jeho tváře a rukou (obrázek č. 6).



²⁰ Sám Herzog se však označováním za remake brání. Oproti tomu však přiznává, že původní Murnauovo dílo považuje za nejlepší německý film vůbec a že sám se tímto zpracováním chtěl jen napojit na filmovou tradici své země. *Herzog on Herzog*, str. 152.

²¹ Režie Friedrich Wilhelm Murnau: *Upír Nosferatu* (1922).

U Drákulova pláště je důležité zmínit také materiál, ze kterého je vyroben. Dle mého se s největší pravděpodobností jedná o látku typu sametu, neboť téměř neodráží světlo a postava hraběte tak vždy působí, jakoby, vystupovala přímo ze tmy a světlo pohlcovala.²² Zároveň však tento princip plní i druhou funkci ve vztahu k líčení, neboť daleko více zvýrazňuje bílé údy, které z kabátu vystupují. Až na sejmutí klobouku se kostým ve filmu nemění a Drákula zůstává do konce pořad ve svém "stejnokroji". Na samotném konci filmu se pouze změní typ svícení, takže předchozí efekt ztrácení se ve tmě je invertován a tentokrát se v něm naopak odráží skoro všechna světla ve scéně.

Maska, kterou na sobě Kinski po dobu filmu nosí, je taktéž minimalistická, avšak o to účinnější. Drákulovu neživotnost Herzog zobrazuje kompletně bílým makeupem z něž vystupují pouze rudé rty (neustále otevřené tak, aby z nich vyčnívaly dva nepřirozeně dlouhé špičáky) a oči, jež jsou ohraničené temnými stíny. Drákulova hlava tak vypadá téměř jako lebka, pouze na několika místech stále ještě pokryta masem. Proměnou prošly i Kinského uši, které Herzog pomocí drobných prostetických úprav modifikoval tak, aby tvarem působily jako netopýří křídla. Kinski si také denně musel holiť hlavu, aby podobnost s umrlčí lebkou byla výraznější.

Mimo hlavu jsou ruce jedinými dalšími prvky Drákulova těla, které má divák možnost spatřit. V momentu prvního setkání (okamžik o kterém jsem se již zmiňoval) je má Kinski volně složené, takže působí jakoby se stařecky opíral o hůl. Až po chvíli, kdy s nimi poprvé pohne, jemně pohybem zvýrazní nepřirozeně dlouhé nehty připomínající zvířecí pařáty. Daleko výrazněji je následně, tentokrát už zcela inscenovaně, Kinski použije hned v následující scéně u jídelní tabule když hrabě Drákula sahá pro víno. Herzog nechává Kinského sedět v druhém plánu a ten se tak musí pro víno na stůl mírně natáhnout, díky čemuž je celému pohybu dodán důraz. Ten je podpořen také tím, že ruka s vínem je nejsvětlejším místem v rámu kameru a automaticky tak na sebe strhává pozornost (obrázek č. 7).²³

Všech dosud zmíněných prvků využívá Herzog zvláště v hororových pasážích, kdy nejčastěji prostřednictvím hry se stíny ustanovuje Drákulu jako nebezpečné

²² Kameraman Jörg Schmidt-Reitwein v některých tmavých scénách musí používat silného kontra svícení, aby zdůraznil linii Drákulovy postavy a šlo tak poznat, kde končí tma a začíná osoba.

²³ To vše ještě Herzog podporuje vhodně zvolenou kompozicí, neboť místo, kde se Drákula natahuje pro víno, je v průsečíku pohledových linií obou postav. Divák tak kopíruje pohled Jonathana (postava na obrázku č. 7 vlevo) a má tak možnost stejně jako on prožít údiv nad nelidským zjevem hraběte Drákuly.



monstrum. Pro příklad bych rád uvedl dva momenty, z nichž v prvním z nich dochází k prvnímu setkání postavy Lucy Harkerové (v podání Isabelle Adjani) a hraběte Drákuly. V této scéně sedí Lucy ve své ložnici u stolu a češe si vlasy. Po náhlém otevření dveří se v chodbě před místností zhmotní na zdi Drákulův stín, který se po opětovném zavření přenesse na vnitřní stranu dveří. Jak se Drákula k Lucy přibližuje, stín se stále zvětšuje, ale stále nevidíme nic ze skutečné postavy. Herzog pořád využívá jen obrys Drákulovy hlavy s jeho nelidskýma ušima a jeho zvířecí pařáty. Zajímavý okamžik nastane ve chvíli, kdy se stín z obrazu konečně vytratí a divák čeká, že v následujícím momentu vstoupí do obrazu už sám Drákula. Když se z pravé strany rámu skutečně do obrazu vsune Drákulova ruka, divák ji v první okamžik (dle zažitých konvencí) pokládá už za skutečnou část Drákulova těla. Nicméně záhy se ukáže, že se stále ještě jedná o stín, neboť skutečná paže následuje až po chvíli. Vržený stín je navíc daleko větší, takže dochází k monumentalizaci hlavní postavy. Tento princip je nejočividněji patrný ve chvíli, kdy Drákula nosí rakve z lodi do starého kostela. Při průchodu městem jej Herzog nechává nasvítit tak, aby na okolních domech vynikl kolosální stín, který plní funkci zdůraznění hrozby (obrázek č. 8).



Ještě, než přejdu ke gestikulaci a mimice, chtěl bych se pozastavit u toho, jakým způsobem Kinski tentokrát pohybově pojal svou roli. Jak už vyplývá z textu výše, Drákula je stylizován do podoby starého muže, čemuž Kinski (ve svých padesáti tří letech!) přizpůsobuje tempo a svou vnitřní energii. Jako Drákula se pohybuje většinu času velmi pomalu a obezřetně, každý jeho krok působí, jako by na něj musel vydat velkou dávku energie. Opět se zde projevuje Herzogova motivace stavět vedle sebe kontrastní osoby a situace, takže dojem křehkosti nejvíce vyniká v momentech, kdy například Drákula provází Jonathana po svém hradu. Kinski ale do postavy dostává kromě jisté rozvážnosti (ve spojení s pomalými pohyby) i znejistující prvek, neboť eliminuje veškeré přirozené pohyby - nejvýrazněji toto působí při chůzi, neboť Kinski zcela potlačuje jemné kývání svého těla a jeho kroky pak získávají na jisté umělosti. Výsledek potom působí, jakoby Drákula nad zemí téměř levitoval.

Veškeré pohyby, které Drákula vykonává, Kinski prodlužuje. Například, když si sedá s Jonathanem ke stolu, jen pouhý pohyb jeho usazení trvá přes sedm sekund. Kinski tím v postavě vytváří hrůzostrašné napětí, které se potvrdí ve chvíli, kdy se Jonathan řízne do prstu a hrabě Drákula ucítí krev. V ten okamžik zmobilizuje své síly a nebývale rychle a energeticky se chce na ránu podívat (a vysát ji). Z celé scény pak Drákula Kinského prostřednictvím vychází jako pavouk, který klidně čeká na svou kořist.

Tento moment však není jediným příkladem, kdy se zcela změní energičnost zkoumané postavy. Podobnou kinetiku Kinski probouzí v roli i ve scéně, kdy Drákula přenáší rakve na pevninu. Jednak už samotný fakt, že on sám uzvedne rakev jakoby to bylo pírho (kontrastně ke scénám, kde je nosí několik mužů) působí děsivě a divák si okamžitě tvoří představu o jeho nelidské síle. Mimo to Kinski poprvé za celou dobu filmu běhá a ani jeho další pohyby nejsou zpomalené. Byť toto můžeme chápat jako narativní důsledek plynoucí ze situace, kdy se Drákula během cesty lodí nasytil na námořnicích, čímž se mu vrátila část sil. Kinski však nespolehá pouze na prvoplánový efekt, který je důsledkem rozdílné energičnosti předtím a potom. Opět přidává do Drákulových pohybů něco navíc, čímž roli přidává na hloubce. Například krátký okamžik, kdy se (už s rakví v podpaží) Drákula zastaví před opuštěním lodi, na okamžik ustrne a rozhlédne se po nočním Londýně, dodávají postavě osobnostní rysy, které z ni dělají skutečnou bytost (v přeneseném slova smyslu) a zbavují ji umělosti a automaticnosti, nutně vedoucí k bagatelizaci. Sám Herzog chtěl postavu hraběte Dráculy oproti původnímu filmu polidštit, neboť Murnaův upír mu připadal jako hmyz, takže s ním divák nemohl projít celou existenciální tísní.²⁴

Z hlediska mimiky je Kinského práce na roli velmi umírněná a pravděpodobně nejvíc ze všech společných filmů je důraz kladen pouze na jeho výrazné oči. Kinski stejně jako u celkové figury minimalizuje veškeré projevy na nutnosti a nechává působit svou bíle nalíčenou tvář. Téměř po celou dobu filmu nelze v jeho obličejích číst žádnou výraznou emoci (což je přístup, který se výrazně odlišuje od předchozího filmu *Aguirre, hněv Boží*, kde naopak proměna emocí v tváři byla důležitým prvkem hereckého projevu) kromě dvou momentů - tím prvním je už zmíněný okamžik Jonathanova říznutí se do prstu. Kinski v Drákulově téměř letargické tváři začne velice jemně pohybovat svaly v okolí nosu, což působí jakoby nasával pach čerstvé krve.²⁵ Po chvíli Kinski přidává také zkřivení rtů podporující Drákulovu touhu po ochutnání rány. Ve stejné scéně, ale už poté, co Drákula skutečně začne Jonathanovi sát krev (se záminkou před hrozící otravou), se upírův obličej semkne do strnulosti, díky čemuž se efektně zdůrazní žíly, které má Kinski na čele. Celý výjev pak působí, jakoby Drákula vydával do této činnosti značnou energii, neboť je pro něj něco nepopsatelně významného.

²⁴ Herzog on Herzog, strana 155.

²⁵ Celý okamžik je ještě podpořen stříhovou skladbou, kdy v okamžiku říznutí Herzog využívá prostříhu na polodetail, ve kterém Drákula škube hlavou směrem k Jonathanovi.

Druhý případ výraznější práce s mimikou je až na samotném závěru, kdy se Lucy chystá obětovat, aby Drákula během sání její krve zapomněl na východ Slunce a byl tak zničen ranními paprsky. Lucy leží odevzdaně na posteli, ale když se k ní poprvé Drákula nenasytně vrhne a ona ze strachu sepne ruce, Kinski hned reaguje jemnou, avšak kompletní změnou výrazu. Z původní bestie, která se dere na svou kořist Kinski pouhým uvolněním mimických svalů zcela změní náladu situace. Ta se rázem promění tak, že v Drákulově výrazu lze poprvé za celý film vyčíst starost, lítost, ale i něhu - atributy, které do té doby postavě hraběte Drákuly nikdo nepřisuzoval. Když posléze Lucy opět pustí ruce podél těla, změní se také ještě jednou Drákulův výraz. Tentokrát, což je podpořeno ještě gestem, se do scény dostává chťič a informace o tom, že Drákula možná po Lucy touží i jinak, než jen jako po potravě. Samotné kousnutí je pak něžné až laskavé, neboť na rozdíl od výše zmíněné scény Kinski nezatíná tolik svaly v obličeji. Tím pádem mu tolik nevystupují žíly na hlavě a celý okamžik má zcela jiný kontext.

Hrabě Drákula opět nemá ve filmu příliš textu, ale Kinski využívá svůj herecký rejstřík tak, aby do promluv dostal co nejvíc z osobnosti postavy. Předně všechny repliky pronáší stejnou hlasitostí a nedává tím pádem důraz na žádná konkrétní místa. Jeho promluvy pak působí odosobněně až monologicky (to je podpořeno i scénářem, neboť často pokládá otázky na které si poté sám odpovídá), jakoby jej mluva vyčerpávala. Na rozdíl od předchozího filmu ale tentokrát nedělá tak výrazné pomlky mezi replikou jiné postavy a jeho odpovědí. Pouze tón jeho hlasu a upřený pohled napovídají, že hrabě Drákula nemá zájem na konverzaci, protože ji považuje za nutnou část před činností, která jej zajímá víc. Mimo slova ještě stojí za zmínku nonverbální zvuky, které Kinski v roli vydává například ve chvílích, kdy Drákula ucítí Jonathanovu krev. Tyto zvuky nemají s řečí nic společného a jejich funkce je pouze taková, aby podpořila nelidskou a zvířecí součást osoby hraběte Drákuly.

Dominantními prostředky hereckého projevu Klause Kinského je ve filmu *Nosferatu - Fantom noci* předně mimická drobnokresba a stejně jako v předchozím filmu také schopnost pracovat s kinetikou vlastního těla s přihlédnutím k fyzickým (a dramaturgickým) vlastnostem vyobrazované postavy.²⁶

²⁶ Jen zajímavostí je, že sám Herzog o hereckém výkonu Klause Kinského prohlásil, že si je jistý, že i kdyby dal k hledání jiného herce milion dolarů a padesát let, stejně by nikdo nenašel nikoho lepšího. *Herzog on Herzog*, strana 158.

VOJCEK

Herzog začal *Vojcka* točit prakticky hned po konci natáčení předchozího filmu. Situace v komunistickém Československu byla pro zahraniční filmaře dost komplikovaná a jelikož se zde už natáčely části *Nosferatu*, Herzog nechtěl čekat na vyřízení povolení a tak jen úřadům oznámil, že stále pokračuje ve stejném natáčení, zatímco už dávno točil jiný film.

Vojcek je adaptací fragmentu německého dramatu z devatenáctého století od autora Georga Büchnera. Kinski ve filmu ztvárňuje postavu prostoduchého Vojcka, který nakonec ze žárlivosti zabije svou milou jménem Marie. Natáčení mělo začít hned na druhý den po skončení produkce *Nosferatu*, ale štáb musel počkat než narostou Kinskému vlasy.²⁷ Takto malá časová prodleva mezi dvěma rolemi byla pro Kinského, který byl zvyklý svými rolemi žít ještě dlouho po natáčení velmi náročná. V dokumentu *Můj milovaný nepřítel* o natáčení mluví představitelka Marie Eva Mattesová jako o vyčerpávajícím, ale zmiňuje, že Kinski dokázal vyčerpání využít a vložit do ztvárňované postavy tak, aby ji naplnil křehkostí.

Hlavní protagonista je ve *Vojckovi* představen hned úvodní titulkovou sekvencí, která se však obsahem, náladou i formálním zpracováním zcela odlišuje od zbytku filmu. Postava Vojcka v ní pod vojenským drilem až nesmyslně cvičí se zbraní i bez ní a neustále se dívá přímo do kamery. V několika záběrech Herzog dokonce snímá dění před objektivem zrychleně.

Vojckův kostým je tentokrát bílo šedý, s černými botami a opaskem. Důležitým prvkem je také vojenský baret, který si Vojcek několikrát ve filmu sundá, čímž vzniká dojem dvou odlišných světů - oficiálního vojenského a osobně intimního. Nijak jinak se kostým opět neproměňuje a Vojcek se celý film pohybuje v tomto vojenském stejnokroji. Proměna povahy charakteru pomocí nasazování a sundávání pokrývky hlavy je využita i ostatními postavami ve *Vojckově* fikčním světě. Když si z Vojcka dělají legraci jeho "nadřízení", sundávají mu čepici právě tak, aby jej odhalili a zostudili. Bez ní totiž působí Kinského hlava s krátkými světlými vlasy křehce až směšně. Zároveň kostým je na konci filmu také předmět, prostřednictvím kterého se odhalí Mariina vražda - lidé v hospodě si všimnou zakrvácené košile.

Mezi úvodní sekvencí a zbytkem filmu však dojde k výrazné proměně líčení. Na začátku je Vojcek strhaný, potí se a tmavý make-up mu zvýrazňuje vrásky

²⁷ Původně byla role Vojcka nabídnuta Brunovi Schleinsteinovi, ale Herzog si to během preprodukce rozmyslel a roli místo toho nabídl Kinskému.

v obličejí (Kinski efektu pomáhá tím, že výrazně svažuje čelo a opět zatíná některé mimické svaly). V jednom z polodetailů, kdy se Vojcek/Kinski čelně dívá přímo do kamery, si jde všimnout, že má dokonce jednu polovinu obličejě mírně nateklou. Odpověď na otázku proč nabízí sám Herzog: „Během záběru, kdy Vojcek dělá kliky do něj má kopnout jeho nadřizený. Klaus mi řekl, že do něj musí opravdu kopnout, že to nemůže jen předstírat. (...) Kinski byl nakopnutý tak silně, až mu začala otékat tvář. Viděl jsem to a řekl: „Klausí, nic nedělej, nehýbej se, jen se na mě podívej.“ Byl ještě stále vyčerpaný z těch kliků, ale zahleděl se do kamery s takovou silou, že to udalo tón zbytku filmu.”²⁸ (viz obrázek č. 9)



Pro jasné srovnání uvádím ještě screenshot z pokračování filmu (obrázek č. 10).



²⁸ Herzog on Herzog, strana 160.

V úvodní sekvenci je Vojecek také daleko energičtější, než ve zbytku filmu. Herzog jej nechává běhat a cvičit, což jsou činnosti, které Vojecek po zbytek filmu už neprovádí. Naopak. Zbytek filmu je zároveň snímán dlouhými (až čtyřminutovými) záběry a to vždy v jednom konkrétním prostředí. Všechny postavy tak v záběrech buď stojí, sedí, nebo se pohybují jen minimálně. Vojecek je tentokrát od mimo úvodní sekvenci pohybově utlumený, jeho gesta jsou ladně plynulá a oproti ostatním postavám tak působí až snově. Kinski se často pohledem a celým směřováním těla odvrací od spolujednajících herců a nastavuje svůj blouznivý výraz na kameru, směrem k divákovi. Tato stylizace místy působí výrazně teatrálně, ale divák tím má opět možnost sledovat probouzející se Vojkovo šílenství (tentokrát vzbuzené žárlivostí).

Celá herecká koncepce Kinského interpretace postavy Vojcka souvisí s Herzogovým záměrem dvojího vyobrazení, o kterém jsem se již zmiňoval výše. Kinski dokáže Vojkovi dodat potřebnou míru razance a energičnosti, která je nutností pro jeho vojenskou profesi. Kinski chodí vzpřímeně, rázně a když se zastaví, aby zasalutoval, tak nepohne žádným jiným svalem. Oproti tomu ve chvílích, kdy jej šíří žárlivost, se jeho fyziognomie razantně proměňuje. Kinski Vojcka nechává shrbeného, neustále popocházejícího, dokonce místy hledajícího správné těžiště. Pro srovnání uvádím dva různé tyto dva protipóly na obrázcích 11 a 12.



Tyto proměny se většinou dějí ze scény na scénu, avšak Herzog Kinského schopnost "proměny" využívá někdy i v rámci jednoho souvislého záběru, aby byl divák svědkem Vojkovy niterní devastace v reálném čase.

Proměna se samozřejmě netýká jen držení těla, ale projevuje se i v jemné gestikulaci a mimice. Vojkovu křehkost Kinski zobrazuje většinou prací s rukama, kdy si je buď mne, nebo zatíná v pěst. Když Vojecek mluví o svých představách a vidinách o přírodě, nedívá se ostatním postavám do očí a mluví ke kameře (dokonce ani ve scéně Mariiny vraždy ji nehledí do očí, ale dívá se někam mimo, do

přírody). Před důležitou promluvou mnohdy beze slov zamumlá, jakoby se něco bál říct nahlas a teprve poté promluví. Kinski tímto zdůrazňuje existenci Vojckova vnitřního světa, kterému jednak nerozumí ostatní postavy, ale kvůli výše uvedenému postupu si ani divák nemůže být zcela jistý, jestli před ním Vojcek taky něco neskrývá.

Na rozdíl od předchozích filmů je Vojcek postava s poměrně výrazným podílem textu. Mluví prakticky v každé scéně a součástí role jsou i dlouhé vnitřní monology. Ty však Kinski prakticky vždy pronáší tichým zasněným hlasem, kterým ještě více Vojckovu postavu polidšťuje a pro diváky je tak snazší se s ní identifikovat. Hlas Vojcka se mění až v předposlední scéně filmu, kdy se po Mariině vraždě vrací do hospody. Když se ostatní všimnou jeho zakrvácené košile, začne ztěžka oddechovat a pronášet: „*Co chcete? Co je vám potom? Uhněte! Copak si myslíte, že jsem někoho zavraždil? Že jsem vrah? Co čumíte? Na sebe čumíte,*” načež vyběhne ven na místo vraždy hledat zahozený nůž. Při tomto krátkém monologu, který Kinski opět pronáší s klidem a v pomalém tempu, se už však postava Vojcka dívá všem ostatním přímo do očí.

Ve *Vojckovi* je dominantním prvkem v rámci Kinského herectví snaha o minimalismus a to jak verbální tak non-verbální. Největší důraz je zde kladen na kontrast mezi vnitřním a vnějším stavem hlavní postavy.

FITZCARRALDO

Po deseti letech od první společné spolupráce na filmu *Aguirre* se Herzog s Kinskim vrátil zpět do jihoamerické džungle na natáčení projektu, který se stal pravděpodobně nejznámějším Herzogovým filmem kvůli produkční náročnosti a fámám obestírající celé natáčení. Celý průběh sleduje v dokumentární filmu *Les Blank (Břímě snů)*, ve kterém se primárně věnuje nejexponovanějším momentům: snaha transportovat přes kopec skutečný tisícitunový parník, tragická úmrtí komparzistů a členů štábu nebo složitá kulturně-politická situace s místními domorodými indiány. V několika momentech však zachytává i Kinského záchvaty vzteku (konkrétně vůči vedoucímu produkce Walteru Saxerovi),²⁹ což poskytuje vhled do šílenosti a náročnosti spolupráce s tímto hercem.

Natáčení provázely i problémy z hlediska castingu - původní roli měl ztvárnit Jason Robards, se kterým se také natočila téměř třetina filmu, než mu lékaři zakázali další účast na projektu.³⁰ Herzog dokonce zvažoval, že by titulní roli ztvárnil sám: „*Fitzcarralda bych hrál, když by nebyla jiná možnost, ale byl bych dobrý Fitzcarraldo, protože to, co chce udělat hlavní postava ve filmu, je přesně tím stejným, co musím dělat já, jako režisér.*”³¹ Když roli nabídl Kinskému, ten nadšeně souhlasil, ale po příjezdu do Peru a spatření strmého kopce, po kterém chtěl Herzog/Fitzcarraldo přetáhnout parník, přestal projektu věřit a až do chvíle, než se parník během klíčové scény skutečně pohnul, byl prý doslova *nejnegativnější silou na natáčení*.³²

První setkání s postavou Fitzcarralda je oproti předchozím filmům dynamičtější, proběhne hned na úvodu a v jasně dané situaci - protagonista společně s dámským doprovodem ze tmy připlouvá na pramici ke břehu a spěchá na operu, ve které zpívá Fitzcarraldův idol, italský zpěvák Enrico Caruso. Během této krátké scény nás tvůrci seznámí téměř se všemi aspekty hlavní postavy, které zmíním od vnějších po vnitřní:

Dobrá fyzická kondice, neboť zápal s jakým Kinski v roli pádluje a po výstupu běží, je od všech předchozích filmů dost odlišný. Poté, co obě postavy vyběhnou na

²⁹ Což je shodou okolností člověk, který při natáčení *Vojcka* Kinského tak silně nakopl.

³⁰ V té době ještě byla ve scénáři role Fitzcarraldova společníka, kterého hrál Mick Jagger. S přeobsazením role Klausem Kinským se role pomocníka vyškrtla a Jagger pokračoval na turné s Rolling Stones.

³¹ *Herzog on Herzog*, strana 173.

³² Tamtéž.

břeh, máme možnost poprvé si prohlédnout Fitzcarraldův kostým: bílý oblek, který má však k eleganci daleko, neboť na něm jednak za cestu ulpěly nejrůznější skvrny, ale zároveň je také zválený a působí jakoby v něm někdo už několik dní spal. Herzog využívá i podobný postup z *Aguirreho*, protože sako na několika místech působí velkým, nepadnoucím dojmem - rukávy mají sice délku správnou, ale celková délka a zvolený materiál způsobují, že sako vypadá víc jako kuchařský pracovní kostým. Stejný princip Herzog zavádí i v rámci pokrývky hlavy, neboť slaměný klobouk je opět řádově větší, než by měl a Kinského hlava se pod ním ztrácí. Klobouk má zároveň jinou barvu od zbytku kostýmu (je béžový s hnědým vzorem), takže k postavě Fitzcarralda nezapadá ani po stránce barevné harmonie a přináší tak do obrazu minimálně nehodící se prvek (obrázek č. 13).



O další funkci kostýmu se ještě budu zmiňovat dále, ale zde ještě chci zmínit vnitřní aspekty, které se hned z první scény o postavě dozvíme. Fyzická kondice není jediný atribut vyplývající z energetičnosti, se kterou Kinski tuto situaci ztvárnil. Zároveň se tak dozvídáme o Fitzcarraldově odhodlanosti a cílevědomosti. Kinského pohyby nejsou jen rychlé, ale v určitých místech trhané a když chytá za ruku svůj doprovod, tak jde poznat i síla, kterou do toho vnáší. Všim tím se odlišuje začátek *Fitzcarralda* od předchozích společných filmů, jelikož zde je poprvé jasně definována hlavní postava se všemi jejími vlastnostmi.³³

³³ Fitzcarraldo ve scéně dokonce hned pronese větu o ústřední zápletce celého filmu - o touze vybudování opery městě obklopeném džunglí.

Kostým protagonisty zůstává opět po většinu filmu stejný a minimalistický, důležitým prvkem je však barva - bílý oblek s košilí a tmavou vázankou je v přímém kontrastu se všemi přírodními barvami, které se v džungli objevují. Fitzcarraldo je tak opticky podvědomě eliminován a na diváka se přenáší pocit, že protagonista do prostředí fikčního světa nepatří. To však působí psychologicky i opačně, jelikož tímto barevným vyloučením má divák menší důvěru ve Fitzcarraldův plán a podceňuje jej stejně jako další postavy ve filmu.

Na rozdíl od předchozích filmů je Kinski v tomto snímku herecky nejméně stylizovaný a dominantním rysem se stává snaha o přirozenost. Pohybově se to projevuje už od začátku, kdy Kinski všechna gesta provádí horlivě a místy až překotně. Když například pro něco sahá, ne vždy se hned trefí nebo při zastavení se na místě ještě kousek popochází. Tyto drobnosti naplňují postavu Fitzcarralda upřímnou lidskostí.

Do kontrastu s tím pak působí okamžiky, kdy protagonistu posedne touha postavit operu - Kinski v těchto okamžicích široce otevře oči, zpevní celé tělo i tvář a se strnulým úžasem (či jistou formou pýchy) se začne oddávat operním tónům. Když Fitzcarraldo vyleze na věž kostela a doslova jej posedne vidina vybudování své vlastní opery ve městě Iquitos, divák jeho frenetický stav přijme daleko samozřejměji, neboť jej do té doby poznal jako skutečného člověka se skutečnými tužbami a sny. I v této zmíněné scéně dominuje Kinského schopnost mimického hraní. Na kostelní věži totiž poprvé v prázdné záběru spatříme jen detail Kinského obličeje, na kterém se odehraje celá geneze šíleného nápadu (obrázek č. 14). Jak záběr pokračuje, Kinski začíná improvizovat, jelikož mu Herzog nedal před scénou přesné pokyny. Postupně zvyšuje intenzitu hlasu, jakoby první nápad říkal jen sám sobě, ale po vlastním přesvědčení chce svůj plán vyřvat do celého města. Záběr končí tím, jak Fitzcarraldo agresivně tluče kladivem na kostelní zvonu a freneticky přitom křičí a máchá hlavou.



Rozdílem od předchozích filmů je i změna v hlasovém rejstříku.³⁴ Kinski volí prakticky všechny varianty a možnosti, jakým způsobem přednášet svůj text. Ve *Fitzcarrald* jsou místa, kde Kinski mluví pomalu, rychle, tiše, nahlas, opatrně, bojácně... Mám za to, že tento postup opět přispívá k větší divácké identifikaci, jelikož z Fitzcarralda dělá normálního člověka a ne stylizovanou postavu. Pouze na konci, když jeho plán zklame a je nucen se vrátit zpět do Iquitos, zjemní Kinski promluvy jak temporytmicky, tak dynamikou. Výsledný dojem je pak takový, že se Fitzcarraldo vrátil sice poražený, ale vnitřně klidnější.

Dominantní princip je v tomto případě daný již od samého začátku filmu: důraz na přirozenost se kterým je spjaté výrazné rozšíření hereckého rejstříku (ve všech jeho aspektech) a snaha vyobrazit postavu jako obyčejného člověka, pomocí zdánlivé nedokonalosti (výše zmíněné přešlapování, opakované pohyby atd.).

³⁴ Tím nemám na mysli, že film byl natáčený v angličtině kvůli lepším možnostem mezinárodní distribuce.

ZELENÁ KOBRA

Poslední spolupráce Kinského a Herzoga se odehrála pět let po *Fitzcarraldovi*, v roce 1987. Herzog změnil prostředí z nehostinné jihoamerické džungle na vyprahlou africkou Ghanu a zasadil do ni historický příběh bandity, který začne podnikat s otroky. Produkce *Zelené kobry* byla opět problematická a to jednak z hlediska podnebí (někdy bylo takové vedro, že se nedalo vůbec vycházet ven), ale Herzog zároveň vzpomíná, že se jednalo o nejhorší spolupráci s Kinskim vůbec a že už během natáčení bylo oběma jasné, že toto bude jejich poslední společný projekt.³⁵

Z kostýmní stránky se jedná o nejuvýpravnější film, neboť jich na sobě Kinski vystřídá hned několik. V první části filmu, kdy potkáváme F. Manoela de Silvu jako neohroženého banditu, má volnou bílou košili, přes ni pás s náboji a přes půl těla přehozenou tmavozelenou tuniku. Výrazným prvkem jsou také Kinského dlouhé světlé vlasy, z nichž mu visí červený provázek s uvázanými plíškami.

Hned, co se de Silva dostane do lepší společnosti, změní se i kostým - tmavé kalhoty a bílá košile sice zůstanou, ale místo nábojů a tuniky získá tmavé sako. I tato drobná změna jednoho kusu způsobí, že Kinski přestane působit jako stereotypní lupič a povýší na společensko-hierarchickém žebříčku.

Poté, co de Silva vstoupí do obchodování s otroky (a tím pádem de facto i do námořnictva) znovu nastává změna kostýmu do vojenského kapitánského stejnokroje. Divákovi touto už druhou výraznou změnou, ale stále v první třetině filmu, Herzog dává najevo, že de Silva je člověk, který nemá pevný cíl, názory ani povahu. Zjednodušeně lidově řečeno "mění kabát, jak je potřeba". De Silvův mocenský pád je pak znázorněn tím, že přijde o výrazný, až napoleonský, klobouk. V rozepnutém námořnickém saku de Silva zůstává až do konce filmu. Pro ilustraci přikládám podoby jednotlivých kostýmů (obrázky č. 15, 16, 17 a 18).

³⁵ Kinski například v některých scénách trval na tom, aby byly podřízeny jisté stylizaci do žánru spaghetti-westernů. Herzog toto odmítal a docházelo tak k dalším tahanicím na place. CITACE 209



Z hlediska pohybu hlavní postavy je Kinski v roli umírněný a místy až letargický. V kombinaci s dlouhými velkými detaily na Kinského obličej vzniká víc dojem únavy a očekávání, než rozvahy (jako tomu bylo například v *Aguirrovi*). Jedinými místy, kde se projevuje Kinského energičnost, jsou chvíle zápasu s domorodci. De Silva se vrhá s šíleným výrazem ve vzteku na krk jednoho z Afričanů, ale jelikož tuto jeho rovinu jako diváci doposud neznáme, jeví se nám spíš jako připomínka dob, kdy byl de Silva mladý muž a takto impulzivně možná jednal častěji.

Únava se dá číst po celou dobu i v Kinského obličej. Oproti původním filmů je minimalizováno herectví pomocí mimiky v obličej. Zjednodušeně by se dalo říct, že téměř po celý film má Kinski jeden výraz, který jej sice činí tajnosnubným (zvláště při nadužívání obličejových detailů), na druhou stranu však zplošťuje postavu a ubírá ji na přirozené lidskosti. Kromě exponovaných dramatických momentů tak čteme Kinskému ve tváři jistou formu ztrápenosti, která vzhledem k ostatním aspektům působí vůči postavě místy melancholicko-nostalgicky (příklad na obrázku č. 19).



Za výjimečnou a vybočující z celého filmu lze však považovat finální scénu, ve které se de Silva snaží odtáhnout malou loďku z pláže do moře. Kinski v této scéně zcela podlehne utrpení a vyčerpání hlavní postavy a vše odehraje opět primárně jen v obličeji. Dramatické zatínání zubů se střídá s okamžiky, kdy povolí všechny svaly v obličeji, jakoby si de Silva na krátké momenty uvědomoval, že na odtažení lodě sám nestačí. Když pak vyčerpaný padne do vody, kde si s ním začnou pohrávat vlny, jedná se o jeden z nejsilnějších konců hlavních postav, které jsem kdy viděl.

Sám Herzog o poslední scéně říká, že *„to byla poslední scéna, kterou jsem spolu kdy točili. Dal do ní tolik intenzity, že se po natáčení zkrátka rozsypal. Ačkoli jsme to cítili oba, stejně za mnou přišel a řekl: Už nemůžeme pokračovat. Skončil jsem.”*³⁶

³⁶ Herzog on Herzog, strana 293.

ZÁVĚR

V této bakalářské práci jsem provedl analýzu hereckého projevu Klause Kinského v pěti filmech, které natočil s režisérem Wernerem Herzogem. Metodologickým východiskem pro mě byl neoformalismus, modifikovaný pro potřeby hledání dominantního přístupu v herecké práci pro ztvárnění konkrétní role.

Výsledky analýz se poměrně výrazně proměňovaly a tím pádem odhalily i širší postupy, které Kinski pro jednotlivé charaktery využíval. V majoritní části případů pracuje s celkovou energií a kinetikou hlavní postavy. Je si pevně vědom fyziologických možností a limitů, které by daný charakter měl mít. Ve spojení s Herzogem dodávali postavám také atribut fyzické deformace, čímž se zvýraznila i určitá duševní vlastnost.

Stejnou měrou Kinski pracuje se svou mimikou, čehož opět využívá Herzog v případech, kdy chce zobrazit proměnu charakteru v jednom záběru. Kinski nejčastěji pracuje se svým výrazným pohledem a se svaly v okolí úst tak, že jen jemným povolením či zatnutím svalů dokáže výrazně změnit celý svůj výraz.

Většina analyzovaných filmů je silně stylizovaná, takže z hlediska verbálního herectví často dochází k umělé limitaci hereckého projevu. V takových případech se nejvíce projevuje Kinského schopnost vhodné načasování repliky do temporytmu scény, aby opět podpořil vnitřní charakteristiky postavy.

Všechny zmíněné postupy Herzog často používá v kontrastu s ostatními postavami, z čehož mi vyplývá, že chtěl zdůraznit Kinského individuality. Ostatně ani on se nesnaží být hereckým partnerem pro zbytek obsazení, naopak, jeho postava má být vždy naprosto jedinečná.

SEZNAM PRAMENŮ A LITERATURY

BORDWELL, David - THOMPSONOVÁ, Kristin. Umění filmu. Úvod do studia formy a stylu. Přel. Petra Dominková, Jan Hanzlík, Václav Kofroň. 1. vyd. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2011. 639 s. ISBN 978-807-3312-176.

HERZOG, Werner a Paul CRONIN. Herzog on Herzog. New York: Faber and Faber, 2002. ISBN 9780571207084

KINSKI, Klaus. Kinski uncut: the autobiography of Klaus Kinski. New York, N.Y., U.S.A.: Viking, 1996. ISBN 978-0670867448.

THOMPSON, Kristin. Breaking the glass armor: neoformalist film analysis. Princeton, N.J.: Princeton University Press, c1988. ISBN 0-691-06724-4.

THOMPSONOVÁ, Kristin. Neoformalistická filmová analýza: Jeden přístup, mnoho metod. Iluminace 29, 1998, č. 1, s. 5-36. ISSN 0862397X.

TÖTEBERG, Michael, ed. Lexikon světového filmu. Praha: Orpheus, 2005. Lexica. ISBN 80-903310-7-6.

SEZNAM FILMOVÝCH PRAMENŮ

Friedrich Wilhelm Murnau: *Upír Nosferatu* (1922).

Les Blank: *Břímě snů* (1982).

Peter Geyer: *Ježíš Kristus Spasitel* (2008).

Werner Herzog: *Aguirre: hněv Boží* (1972), *Nosferatu* (1979), *Vojcek* (1979), *Fitzcarraldo* (1982), *Zelená kobra* (1987), *Můj milovaný nepřítel* (1999).