

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

FAKULTA FILMOVÁ A TELEVIZNÍ

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

POHYB JAKO VÝRAZOVÝ PROSTŘEDEK V ŽÁNRU FILMOVÉ KOMEDIE

Duong Viet Anh

Vedoucí práce: Mgr.Miloš Vojtěchovský

Oponent práce: MgA. Ondřej Vavrečka PhD

Datum obhajoby: 11.9.2019

Přidělovaný akademický titul: BcA.

Duong Viet Anh

Praha, 2019

ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE

FILM AND TELEVISION SCHOOL

BACHELOR'S THESIS

MOVEMENT AS A FORM OF EXPRESSION IN COMEDY FILM

Duong Viet Anh

Thesis supervisor : Mgr. Miloš Vojtěchovský

Thesis opponent : Mga. Ondřej Vavrečka PhD.

Date of thesis defense: 11.9.2019

Academic degree: BcA.

Prohlášení

Prohlašuji, že bakalářskou práci na téma “Pohyb jako výrazový prostředek v komedii filmu” jsem vypracoval samostatně pod odborným vedením a s použitím uvedené literatury.

Praha, dne.....

.....
Podpis diplomata

Upozornění

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

Poděkování

Děkuji Miloši Vojtěchovskému za podnětné vedení mé bakalářské práce.

Abstrakt

Tato bakalářská práce se zabývá pohybem jako výrazovým prostředkem trojice výrazných osobností: Charlieho Chaplina, Bustera Keatona a Rowana Atkinsona. Jde o herce, kteří dokážou přenést určitou situaci postavy pomocí fyzičnosti divákovi. Analýzou kódu, které herci ztvárňují se pokusím ukázat, co je spojuje a v čem se liší. Jaké herecké metody a techniky pomohly těmto hercům k úspěchu?

Každý z výše jmenovaných je výjimečnou postavou kinematografie s odlišným stylem, přesto je jisté věci spojují. Protože vybraní herci pracovali v jiných časových obdobích, tuto analýzu a porovnání zasadím do kontextu němého filmu, kdy technologie reprodukování synchronního zvuku nebyla dostupná a herci se museli vyjadřovat mimikou a pohybem, jako jedinou formou komunikace., S nástupem zvuku se tato situace ve filmu mění.

Summary

This bachelor thesis deals with movement as a form of expression. In this thesis I will talk about significant personalities such as Charlie Chaplin, Buster Keaton and Rowan Atkinson. These actors can broadcast a certain attitude of character through their physical abilities to the viewer. By analyzing the attitudes of these personalities, we will also find out what connects them. What acting approaches have helped these actors to succeed? Each of them is an exceptional character of a comedy cinematography, with a different style, yet there are certain things that connect them. Since actors that I picked comes from different period of time, it is appropriate to put this analysis and comparison into the context of sound and silent film, where sound transmission was not possible and actors had to express themselves only by their movement, as the only form of communication with the viewer, then everything changed with inventing sound in cinematography.

OBSAH

Abstrakt	1
Úvod	3
1. Charlie Chaplin	5
1.1. Významné dílo	5
1.2. Analýza	6
1.3. Chaplinův přístup	7
2. Buster Keaton	7
2.1. Významné dílo	8
2.2. Analýza	8
2.3. Keatonův přístup	9
3. Rowan Atkinson	10
3.1. Významné dílo	10
3.2. Analýza	11
3.3. Atkinsonův přístup	11
4. Pohyblivý obraz	12
5. Němý film	12
5.1. Herci - Interpretace a “tlumočení”	13
5.2. Pohyb herce	13
5.3. Divácká percepce	14
6. Zvukový film	16
6.1. Herci - interpretace	18
6.2. Divácká percepce	19
6.3 Rozdíl mezi diváky zvukového a němého filmu	19
7. Kolize: Chaplin, Keaton a Atkinson	20
Závěr	21
Zdroje	22

ÚVOD

Předávání informací prostřednictvím pohybu, tedy řeč těla a mimika tváře patří mezi módy sociální komunikace, podobné jako mluvená řeč nebo písmo. Kombinace neverbální a verbální komunikace obsahuje jak racionální, tak emoční reakce. Budeme-li brát v potaz jen pohyb, můžeme ho popisovat a rozebírat do detailu, ale nezachytíme jeho „pravou podstatu“. Přesto rozumíme pohybu a gestu v určitém sociálním kontextu, protože tento jazyk je sice částečně intuitivní a subjektivní, ale zároveň podléhá řadě sémantických gest, konvencí a kódů interpretace chování mezi sdělujícím a příjemcem sdělení. Řeč je srozumitelná, pokud si předem definujeme referenční body a pojmy. Také v pohybu nebo tanci lze přesně definovat gesta, polohy a akce, ale poselství a vyznění se mění podle společenského kontextu a momentální situace.

Pohyb, nebo postavení těla je archaický a univerzální komunikační nástroj, kterým lidé přenášejí celou škálu emocí - smutek, vztek, radost, sympatie, nepřátelství, hrozba. Kinematografie umožnila v začátcích komunikovat s divákem - podobně jako tomu bylo u dalších performativních druhů umění, jako je tanec, nebo pantomima – tedy „beze slov“. Ale technologie filmu přinesla novou možnost pohyb a gesto také zachytit, zaznamenat, reprodukovat a pak masově šířit v komunikačních systémech. Tímto způsobem nově vznikající „filmové gesto“, které je rozdílné od hereckého pohybu a gesta v divadelním prostoru, pronikalo do různých sociálních kontextů a začalo ovlivňovat, inovovat a transformovat stávající styly a kódy v nebývalém měřítku. V bakalářské práci se zabývám tím, jak se toto nové „filmové gesto“, tento filmový výrazový prostředek během století utvářel a proměňoval. Pokusím se to ukázat na příkladu tří filmových tvůrců, kteří jsou považováni za stylově umělce tak jak dovedou pomocí gest a pohybem těla komunikovat s divákem.

I když se zabývám zejména vizuálitou – tedy pohybem a gestem, beru v potaz také roli zvukového média ve filmu a změny, které nastaly s příchodem zvuku v percepci filmového díla. Odděleně se zabývám herectvím z období němého filmu (Charlie Chaplin a Buster Keaton) a z období zvukového filmu - Rowana Atkinsona.

V první kapitole se zaměřím na Chaplinův přínos ve filmu Moderní doba. Stejným způsobem rozeberu Bustera Keatona na příkladě filmu Frigo na mašině a nakonec pojednám tvorbu Rowana Atkinsona. Protože pro problematiku gesta je klíčovým faktorem nejen herec ale i divák, zmiňuji také rozdíly ve vnímání u němého a zvukového filmu. Shrnutím hereckého stylu tří herců se pokusím ozřejmit čím jsou specifictí a co je spojuje.

Teoretický kontext

V přístupu k této problematice jsem se inspiroval uvažováním a texty původem českého a filosofa a teoretika médií Viléma Flussera (1920–1991), který se proslavil zejména koncepcemi týkajícími se „technického obrazu“, aplikovaných na teorie fotografie a digitálního umění. Flusserovy zájmy byly mnohem širší a jeho sémiologické úvahy o gestu byly v roce 2014 sebrány v knize *Gestures* (Minneapolis Press). Flusser se jazyku těla a gestu věnuje i v jiných článcích a publikacích jako jsou například *Komunikologie* (1996, slovensky Bratislava, 2002), nebo v eseji, která vyšla v českém překladu „Gesto telefonování, Gesto psaní, Gesto filmování“ (přeložil Jiří Fiala, *Revolver Revue* 2004, č. 56, s. 63–74), kde se příležitostně dotýká i filmového média.

Podle Flussera se lidé nedorozumívají „přirodním“ (přirozeným) způsobem, ale vytvářejí si specifické nástroje - symboly, nebo kódy uspořádané do systémů. Flusser rozeznává dva základní modely komunikačních mechanismů, kterými jsou dialog a diskurz. „Každý dialog je možno pokládat za sérii diskurzů zaměřených na výměnu. A každý diskurz je možno pokládat za část dialogu“. Gesto je podle Flussera „pohyb těla a v širším smyslu, pohyby nástrojů, připevněných k tělu.“ Gesto je tak vždy „výrazem úmyslu, záměru“ a tedy také vědomé vůle a svobody. „Efektivita není vlastnost, kterou se liší pohyb těla od jiných druhů gest (například od intuitivního pohybu, odpovídající efektivní - reflexní reakci). Flusser tak spojuje prvek svobody v používání gesta s možností přetvářky, šalby, podvodu, hry, iluze, protože „gesto obsahuje prvek svobody gestikulujícího něco ukrýt, nebo naopak něco odkrýt před ostatními“. (viz Vilém Flusser, *Gestures*, Minneapolis, MN: University of Minnesota Press, 2014, in *International Journal of Communication* 11(2017), Reviewed by Raúl Rodríguez-Ferrándiz University of Alicante. Právě tento paradox, Flusserovo určení prvku ambivalence u gesta, napětí mezi „pravdou“ a „iluzí“ jsou inspirativní v dalším uvažování o gestu jako výrazovém prostředku, využívaném ve filmovém jazyku.

Zdroj: *Komunikologie*, Mannheim 1996; Frankfurt 1998, 2000 2003, 2007, *Komunikológia*, Bratislava 2002.

<https://www.ucl.cas.cz/edicee/images/data/prirucky/obsah/pruvodce/Komunikologie.pdf>

Filmovým gestem u němého filmu se zabýval ve 30. letech minulého století například literární teoretik

1. CHARLIE CHAPLIN

“Život je tragédie pokud ho vidíme ve velkém detailu, ale ve velkém celku je to komedie”.

Chaplinův umělecký talent je připisován jako vliv výchovy jeho rodičů, kteří se živili jako pouliční hudebníci. K herectví se dostal jako osmiletý, kdy začínal hrát komediální burlesky v londýnských kabaretech a music-hallech. Již v útlém věku byl znát jeho talent pro pantomimu. Jeden z jeho největších úspěchů slavil v představení Noc. Ve dvacetitřech letech se odstěhoval do Spojených států, kde se v Hollywoodu seznámil s filmařem Mackem Sennettem. Ten ho přivedl k podpisu smlouvy se společností Keystone, která se specializovala na filmovou komedii a skeče. Krátce poté vytvořil jednu z nejslavnějších filmových postav všech dob – tuláka Charlieho. Svě diváky neoslovil dynamickými příběhy, ale uměním předat divákovi emoce pomocí gesta a pohybu. Po konci druhé světové války se rozešel s Hollywoodem a vrátil se do Evropy, do Švýcarska. Pro jeho tak zvanou „neamerickou aktivitu“ mu byl odepřen přístup do USA až do roku 1972. Rok ve kterém mu byl udělen Oskar za celoživotní dílo, která přispěla k umístění na Hollywoodském chodníku slávy.

1.1 Významné dílo

Moderní doba /Modern times (1936)

Příběh filmu Moderní doba začíná v továrně, kde tulák pracuje jako dotahovač šroubů. Tato práce mu nedělá dobře a je odvezen na psychiatrii, ze které po svém „vyléčení“ odchází s úmyslem vrátit se zpět do továrny, kterou ale nachází zavřenou. Při náhodném připojení se k pouliční demonstraci a mávání rudou vlajkou je zavřen a osočen ze sympatií k radikálnímu hnutí. Ve vězení pomůže překonat vzpouru a to vede k propuštění a doporučení k zaměstnání jako šerif. Protože se mu v přiděleném zaměstnání nedaří, nechává se dobrovolně zatknout, přičemž na cestě zpět policejním autem do vězení potkává dívku. Během okamžitého zamilování spolu utíkají a tulák se nechává zaměstnat jako noční hlídač obchodu, ve kterém se svou milou přespává. Protože v obchodě přespává i se svou milou, stává se opět vězněm. Po odpykání trestu, i se svou dívkou, je zaměstnán v továrně, ze které je po stávce opětovně zadržen a uvržen do vězení. Opět na svobodě si oba dva nacházejí práci v kavárně, kam si pro tulákovu přítelkyni přichází policie, poté uprchnou kamsi do daleka.

zdroj

CHAPLIN, Charles. Můj životopis. Vyd. 1. Praha: Odeon, 1967

https://en.wikipedia.org/wiki/Charlie_Chaplin

BROŽ, Jaroslav. Věčný tulák Charlie. Vyd. 1. Praha: Československý spisovatel, 2011

1.2. Aalýza

Chaplin odmítal dialogy ve filmu, i přes nástup zvuku svou budoucnost viděl v němém filmu. Ve snímku *Moderní doba* se několik dialogů odehraje, ale žádný z nich není explicitně řečen člověkem, ale strojem či robotem. Jde o metaforu nástupu zvuku, který Chaplin odmítal. podle jeho přesvědčení zvuk přispěl k „dehumanizaci filmu“ (citace zdroj) . Chaplin zachytil společnost po velké ekonomické krizi v roce 1921, kdy lidé přišli o práci nástupem technologie. *Moderní doba* je poslední groteskou, kde Chaplin ztvárňuje tuláka, jehož charakter užil ve většině svých děl (jako Tulák nevystupuje například v díle *Diktátor*, ve kterém odkazuje na postavu Adolfa Hitlera. Jeho proslov „We are not machines“ akcentuje lidskou přirozenost, kterou popsal a akcentoval důležitost svobody). Chaplin chtěl Tuláka udržovat jako univerzální postavu, která může hrát v různých scénách a filmech. Pokud by Tulák promluvil, jasně by se definoval a svou postavu by tím zarámoval do něčeho co nechtěl. Ve filmu buduje atmosféru, která navozuje, že postava ztvárněná Chaplinem promluví, to se však stane až ve výstupu s „Nonsense songem“, ve kterém slyšíme jeho hlas, ale jeho sdělení není srozumitelné. “

Moderní doba je považována za „přechod mezi němým a mluveným filmem“. Uzavírá jednu éru a otevírá epochu zvuku. Oslavuje tvorbu filmu. Chaplinovy pohyby a mimika jsou daleko excentričtější a výraznější než pohyby vedlejších postav. Gesta jsou vyzdvižena a provedena výrazně, tak aby divák neměl problém se čtením scény. Jeho vzhled a pohyby jsou středem pozornosti. Ani v tomto snímku nechyběla Tulákova ikonická chůze, která trochu připomíná pohyb tučňáka nebo chůzi invalidy. .

CHAPLIN, Charles. *Můj životopis*. Vyd. 1. Praha: Odeon, 1967

<https://www.youtube.com/watch?v=bwTbZeTx6G8&t>

<https://thetwingeeks.com/2019/02/04/modern-times-aversion-to-innovation/>

ANDRÉ BAZIN, *What is cinema*. UNIVERSITY OF CALIFORNIA PRESS
Berkeley, Los Angeles, and London 1967

1.3. Chaplinův přístup

Jeho oblibou bylo využívat dlouhých sekvencí, které dodávaly filmu realistický dojem a podtrhovaly komický efekt. . Kvůli dobové ceně filmových pásů byly jeho filmy nákladné, ale tento aspekt Chaplin ignoroval, jelikož si byl vědom síly takových záběrů, které detailněji demonstrovaly situaci a vztahy aktérů. Tím pro diváka bylo snazší předvídat vývoj děje a mohl tak zakoušet pocit uspokojení, když se domýšlený děj skutečně odehrál. S krátkými záběry by bylo obtížné uvěřit jistým situacím a nebylo by lehké je předvídat.

Dokázal využít neomezeného prostoru, který mu film nabízel, na rozdíl od uzavřeného pódia nebo divadelní scény. Využil možnosti postavit záběr tak, aby zachytil obraz tak, jak v divadle není možné, jako například detailní mimiku obličejů.

2. BUSTER KEATON

“Co nevidí kamera, nevidí ani postava”.

Buster Keaton narodil v roce 1895 v městě Pickway v Kansasu. Jeho rodiče byli podobně jako je tomu u Chaplina varietní umělci. přezdívku Buster dostal od Harryho Houdiniho v deseti měsících při neúmyslném pádu ze schodů. Buster znamená ve volném překladu „nezmar“. Houdini vytupoval jako iluzionista a spolupracoval s Bustrovým otcem. Od čtyř roky později vystupoval jako plnohodnotný člen rodinného podniku a absolvovali turné po Anglii. Ve dvaceti letech se Keaton vypravil do New Yorku, kde podepsal smlouvu s broadwayskou revue „The Passing Show of 1917“. V tomto podniku nesetřval dlouho a spřátelil se s producentem Josephem Schenckem, se kterým natočil první film „The Butcher Boy“. Dále vystřídal několik dalších producentů, se kterými točil hlavně krátkometrážní snímky, které mu napomohly k cestě do Hollywoodu. Zaujal zejména kamenným výrazem v tváři. "Už jako dítě jsem se poučil, že s tím u obecnstva nejlíp pochodím. Filmoví fanoušci také záhy objevili v mé práci něco, čeho jsem si vůbec nebyl vědom. Pár fanoušků se ptalo, proč se ten malý muž ve filmu nikdy neusměje. Toho jsme si dosud nevšimli. Prohlédli jsme si tři krátké filmy, které jsme společně udělali, a zjistili, že mají pravdu. Nebyl to úmysl. Soustředoval jsem se na to, co jsem právě dělal, a svůj výraz jsem si uvědomil, až mě na něj upozornili i jiní a až jsem uviděl ty filmy při předvádění." (Buster Keaton)

Z kraje druhé světové války byl povolán do armády, Po návratu dostal nabídky od společností Warner a Fox, které však odmítl a vrátil se ke svému původnímu producentovi Schenckovi. Vzápětí natočil sérii „dvoucívkových grotesek“ zvaných Buster Keaton Comedies.

zdroje a citace:

<https://www.youtube.com/watch?v=UWEjxkkB8Xs>

https://en.wikipedia.org/wiki/Buster_Keaton

KEATON, Buster. Můj nádherný svět grotesky. Vyd. 1. Praha

2.1. Významné dílo

Frigo na mašině (1926)

Příběh je zasazen do války Severu proti Jihu, kde se hlavní postava ztvárněná Bustrem Keatonem pohybuje mezi dvěma láskami – parní lokomotivou jménem Generál a dívkou Annabelle. Během útoku severanů na Fort Sumter ztratí obě své lásky. Jakmile se to dozví, začíná neprodleně jednat a vydává se hledat. Protože jedná bez plánu a spontánně, nevědomě se ocitá za nepřátelskou linií v domě, ve kterém se sešli dva důstojníci severanů. Tak se náhodou dozví kde vězní dívku, a kde ukrývají lokomotivu The General a jaké plány má nepřítel. Dívku, i lokomotivu vysvobozuje a vrací se zpět na jih. Odposlouchané plány prozradí krajanům a napomůže tak k vítězství v nadcházející bitvě.

2.2. Analýza

Film Frigo na mašině se vyznačuje odvážnými kousky Bustera Keatona, při kterých mu hrozila i smrt při pohybu na pohybující se lokomotivě. Skáče z vagonu na vagón, visí na boku vlaku nebo přehazuje výhybky čímž uchvátil ale i vystrašil diváky. Přestože tento film nebyl původně považován za komedii, ale spíše za dobrodružný a akční snímek, Keatnova schopnost pohybovat se s lehkostí v nebezpečných situacích, vyvolala v publiku nadšení a zábavu. Bez kamenné mimiky, by efektu nejspíš nedosáhl.

zdroje a citace:

HANISCH, Michael, Buster Keaton, Harold Lloyd, Laurel & Hardy. 1. vyd. Praha: Panorama, 1982
KEATON, Buster. Můj nádherný svět grotesky. Vyd. 1. Praha: Šulc, 1993

2.3. Keatonův přístup

Hlavním klíčem ke konstruování filmového obrazu a situace pro Bustera Keatona je herecká akce, gesto a pohyb. Keaton byl hlavně vizuálním vypravěčem, v tomto případě nemyslím ani tolik kameru, ale řeč těla. Nikdy nebyl fanouškem titulků snažil se je omezovat na minimum. Dobový film používal asi 240 mezi-titulků, zatímco Buster Keaton toto číslo snižoval na cca 50. Eliminoval četnost mezi-titulků zejména gesty, mimikou, pantomimou. Podle Keatona má herec komunikovat s divákem pouze pohybovou akcí. Byl zastáncem toho, že by se herec němého filmu neměl nikdy opakovat - každý pohyb by měl být unikátní. "Každý jednotlivý pád nabízí možnost být kreativním". Říkal, že na place bylo téměř padesát procent improvizace. Některé vtipy se mu líbily natolik, že je častokrát zopakoval ve stejném gagu. Některé skeče měl silně promyšlené, pak se stávalo, že byly technicky nemožné a musel se jich vzdát.

Jedním z pravidel Bustera Keatona bylo, že filmový svět má být plochý - pokud kamera něco nevidí, tak tu věc nemá vidět ani herec. To dává prostor k vytváření vtipných situací, které dávají smysl vizuálně (kamerově), ale ne logicky. řada jeho gagů je založena právě na tom, že jeho filmový svět je „plochý“, to znamená, že se postavy mohou pohybovat doprava, doleva, nahoru, dolů, od kamery a ke kameře.

Keaton . Vytvářel tzv. je "impossible gags" neboli nemožné gagy. Dalším pravidlem, kterým se Buster Keaton řídil bylo, "Never fake a gag". Keaton byl přesvědčen, že pokud má publikum věřit tomu co vidí na plátně, musí samotnou akci provést doopravdy sám a bez stříhu. "Pokud toto nedokážeme v jednom záběru, vyřadíme celou scénu". technologie nemůže soupeřit s tím, co je skutečné .

zdroje a citace:

HANISCH, Michael, Buster Keaton, Harold Lloyd, Laurel & Hardy. 1. vyd. Praha: Panorama, 1982

[HTTPS://WWW.YOUTUBE.COM/WATCH?V=UWEJXKKB8XS](https://www.youtube.com/watch?v=UWEJXKKB8XS)

KEATON, BUSTER. MŮJ NÁDHERNÝ SVĚT GROTESKY. VYD. 1. PRAHA: ŠULC, 1993

3. ROWAN ATKINSON

“Dělat něco běžného zábavným způsobem”.

Narodil se roku 1955 a vyrostl v britském Consettu. Již od mala projevoval nadání komika. Jak vyrůstal, trval na běžném povolání se stabilním příjmem, ale po studiích na vysokých školách v Newcastleu a Oxfordu se nakonec na dráhu baviče vydal a začal psát scénáře pro divadlo Oxford Playhouse. Časem ke scénáristice přidal i herectví a prosadil se v seriálu Nezprávy v devět v televizi BBC. Mimo televizní scénu se prosadil v rádiu, kde byl odvysílán jeho pořad The Atkinson Family. Jeho popularita rostla. Obdržel ocenění British Academy Award a stal se osobností BBC roku 1980. Sehrál hlavní roli ve filmu Černá zmije z roku 1989 a jeho popularita stoupala.

Vrcholem jeho úspěchu se stal televizní seriál Mr.Bean, vysílaný ve 245 zemích světa 15 epizod během jednoho roku.

Podobně jako u Chaplinova Tuláka se Mr.Bean stal hlavní asociací ke jménu Rowan Atkinson, s tím rozdílem, že divák spíše vnímal postavy Charlieho Chaplina a Mr.Beana spíš, než Tuláka a Rowana Atkinsona. Seriál byl vysílán až do roku 1995. O dva roky později k seriálu přidal filmy Mr.Bean: Největší filmová katastrofa a o deset let později Mr.Bean comeback s filmem Mr.Bean ve filmu: Prázdniny pana Beana.

Mezitím účinkoval v hlavní roli neschopného agenta Johnnyho Englisha ve stejnojmenném celovečerním filmu, který stejně jako Mr.Bean zažil návrat v roce 2011: Johnny English se vrací; a v roce 2018: Johnny English ve filmu: Johnny English znovu zasahuje.

3.1. Významné dílo

Bean (1997)

V tomto filmu Atkinson vystupuje jako člen ochranky v londýnské galerii. Jeho charakter je stejný, jako v předešlých snímcích. Pan Bean je dobře míněným avšak nemotorným až neschopným strážcem galerie, toho si všimá vedení a má v úmyslu mu dát výpověď, kromě předsedy, který ho má z nějakého důvodu stále rád. Správní rada se však chce pana Beana zoufale zbavit a nechtěně ho posílají do Spojených států, aby londýnskou galerii zastupoval při odhalení portrétu Whistlerovy matky v hodnotě 50 milionů dolarů. Jeho návštěvu měl na starosti kurátor místní galerie David Langley.

zdroje a citace:

https://en.wikipedia.org/wiki/Rowan_Atkinson

<https://www.youtube.com/watch?v=uBUmdd5-iA> - Mr. Bean Master Of Physical Comedy

3.2. Analýza

Pan Bean používá výrazná gesta a mimiku. Obvykle aby zvýraznil své pohyby a ukázal divákovi, co dělá. Jeho řeč těla je jedním z hlavních nástrojů, které Atkinson používá. Hlasové a zvukové vyjádření používá spíš zřídka; Většinou, když je přímo někým osloven a je nucen hned odpovědět, také je to proto, že by divák danou situaci nemusel pochopit, pokud by bylo odehraná pouze řečí těla. Občasné zamumlání je alternativa mezitulků ve filmu. Pokaždé, když mluví, jeho hlas je obvykle slyšet nízkým tónem, mluví pomalu a někdy mumlá záměrně, tak, aby mu divák opravdu nerozuměl, ale nakonec víme co tím chtěl sdělit. K tomu aby divák ještě lépe porozuměl řeči těla a herecké akci Rowana Atkinsona, využívá rekvizity a kostýmy, které mu dopomáhají vykreslovat postavu a situace, zároveň mu to usnadňuje komunikaci s divákem.

3.3. Atkinsonův přístup

Nikdy nic nenapsal, vždy improvizoval, například stál před zrcadlem a začal si prostě hrát se svou mimikou, gesty a pohyby – vše spontánně. Vytvořil postavu a charakter, který se může zdát tak trochu hloupý, vypadá divně, a chová se exentricky a využívá zvláštních způsobů, jak řešit problémy. Pokud postavu chvíli pozorujeme, zjišťujeme že je vlastně chytrá a kreativní v tom jak některé problémy řeší. Mr. Bean je anarchista, ale nesnaží se jím být nějak nuceně nebo falešně, Snaží se aby jeho život plynul hladce. Rowan Atkinson se inspiroval zejména ze svého vlastního života stejně jako jeho komediální předchůdci (Charlie Chaplin, Buster Keaton). Když Rowan Atkinson vymýšlel postavu Mr. Beana, představoval si ji jako devítiletého rebela. Mr. Bean je postavou, která sice dodržuje pravidla a zákony pouze do té chvíle, dokud mu vyhovují. Řídil se Chaplinovou filozofií co se týče natáčení komedie, která říká, že “Život je tragédie, pokud se odehrává v detailu, ale pokud se život odehrává ve velkém celku, je to komedie”. To samé uplatňoval při natáčení Mr. Beana. Záběry na detaily mimiky obličej Mr. Beana často nebyli vůbec zajímavé. “Pokud chcete zachytit člověka a jeho absurditu, je mnohem efektivnější snímat postavu z větší vzdálenosti”. Rowan Atkinson se plně ztotožňoval s přístupem Charlieho Chaplina.

Detaily a velké detaily se hodí například na vtipy, které jsou vyprávěny verbálně, ale i tak by podle Atkinsona neměl být větší než polo-detail. Čím blíže kamera snímá postavu tím víc tragicky vypadá, pokud jde o žánr jako je ten jeho. Samozřejmě tyto techniky skvěle fungují v kinematografii jako takové, ale pro komedii je důležitá celá řeč těla, divák potřebuje vidět hereckou akci s dostatečným odstupem. Atkinsonovy skeče jsou často rozdělené na jeden záběr nebo dva záběry. “Není to jen o vtipných věcech, ale je to o normálních situacích, které děláme vtipným způsobem”. Podle Atkinsona se divák často směje věcem, se kterými se dokáže ztotožnit, věci které každodenně vidíme na ulici, ve vlaku a podobně. A i když se mohou zdát urážlivé, šilené, otřepané, stále je to pravda se kterou se můžeme ztotožnit a pak už záleží jen na herci/, jakým způsobem je publiku či divákovi podá.

Čím se liší od jeho předchůdců, je schopností využít pohyb a celkově fyzičnosti k upřímnému předání opravdové povahy ztvářované postavy divákovi, nejen výraznými pohyby a grimasy, ale jeho celkovým přirozeným přístupem jeho osobě vlastní.

4. POHYBLIVÝ OBRAZ

Příjezd vlaku

Za počátek filmu je považován film bratří Lumiérů, zachycující příjezd vlaku. Přestože se nejedná o složitý děj, ze samotných pohybů a aktů dokážeme vyčíst celou pointu děje. Divák zpozoruje klidný příjezd vlaku, společně s chvatem průvodčího, cestujících na odjezdu do práce. Vše je samovysvětlující - netřeba slov, zvuku. Zachycení jednoduché, realistické scény pokračovalo k filmům s komplexnějším příběhem. Natočení scény bez zvuku není filmově náročné z hlediska nápadu, tvorby, zpracování a vnímání.

5. NĚMÝ FILM

S příchodem filmového pásu a schopnosti na něj cokoliv zaznamenat a pouštět stále dokola se spustila vlna němého filmu. Zvuk nebylo stále možné přidat, přestože o tom mnozí od počátků snili, tak se film dalších třicet let zvuku nedočkal. Otevřela se brána novému byznysu. Začala se zakládat filmová studia, která umožnila vzniku nových povolání jak pro umělce, tak pro techniky. Stejně jako každá inovace vznikla stylem „pokus omyl“, u filmu tomu nebylo jinak. Pohyb hrál, mimo technologii, snad tu nejvýznamnější roli. Podle Davida Hintona je jakýkoliv pohyb tancem. Pomineme-li stereotyp pojmenování pohybů nebo stavů lidského těla, lze říci, že člověk či zvíře či stroj tančí jakýmkoliv gestem nebo tělesnou reakcí. (Ovšem za podmínky, kdy filmový snímek drží určité tempo sekvence záběrů nebo se tímto pravidlem řídí reakce natáčeného. Stejně jako se živý tanec drží tempa a rytmu.)

zdroje a citace:

David BORDWELL. Dějiny filmu : přehled světové kinematografie. Praha: Akademie múzických umění, 2007

5.1. HERCI – INTERPRETACE A „TLUMOČENÍ“

Na úvod kapitoly ujasním pojem interpretace v kontextu herectví a tlumočení dané interpretace hercem směrem k divákovi. Interpretace příběhu či sdělení si žádá náležitý komunikační nástroj a v případě filmu je to herec, který předává autorovu vizi divákovi. Umění můžeme vnímat, jako interpretované a tvorbu vlastním přičiněním. *Je ovšem na autorovi, jakým způsobem povede herce k ideálnímu výkonu dle svých představ.* Úkolem herce je divákovi poskytnout informace o situaci, ději a kontextu (dle instrukcí autora), takovým způsobem, aby se neodklonil od původního záměru, s tím, že je žádoucí do jeho výkonu vnést svůj um a dát představení širší rozměr. Pokud jde o němý film, měl herec k dispozici pouze jeden výrazový prostředek a to pohyb vlastním tělem. Protože je pohyb abstraktní, tak se často děj či poslání díla odklonilo od původní myšlenky, ale nutně to neznamenal neúspěšnou komunikaci k divákovi. Spojení autorova záměru a hereckého výstupu dává dohromady kolektivní produkt.

5.2. POHYB HERCE

Pro náš případ vnímejme pohyb jako komunikační prostředek. Jeho cílem je neverbálně předat pozorovateli co nejvíce informací k pochopení obsahu. Pochopení ale v případě abstraktního umění nemůžeme vnímat jako racionální akt. Je to empatie – schopnost diváka vžít se do role herce nebo do prostředí, ve kterém vystupuje. Typickým abstraktním pohybovým vyjadřovacím prostředkem je tanec, který často ani sám tanečník nedokáže zpětně definovat a popisovat. Co tím chtěl říci, jaké pocity, myšlenky nebo vnitřní stavy svým vystoupením divákovi míní poskytnout. Protože se tanečník nechá svojí prezentací unést a přechází v improvizaci, je v okamžiku, své činy si nutně v daný okamžik neuvědomuje a nepamatuje, tudíž stejný výkon nedokáže zopakovat podruhé.

Protože herci němých filmů byli často původem herci divadelní, kde byli zvyklí přehrávat, tak z počátku své zvyky přenášeli do kinematografie. Na divadelním jevišti má herec jen jednu příležitost, což znamená, že improvizace, komunikace s divákem na místě a tlak na kvalitu, v herci vyvolali energii a fungovalo kouzlo okamžiku. Takové výkony ale na plátně působí jiný dojem než naživo na jevišti. Protože původem divadelní herci přenášeli na plátno, jejich výkon ovlivňovalo mnoho aspektů, týkající se samotného procesu natáčení a produkce. Na záběry je více času, vše je možné opakovat, místo obecenstva štáb, který neustále podporuje a podílí se na finálním výkonu. Díky tomu, vznikla obliba v kinematografii, jelikož se vše zdálo být „perfektní“ pro diváka.

Když se podíváte na počátky filmu, celá kinematografie byla postavena na tom, co lze vyjádřit fyzicky. Velké filmové hvězdy na začátku filmové éry – Chaplin, Keaton, nebo Fairbanks –, všichni byli velice pohybově nadaní a nebáli se se svým tělem pracovat. A dodnes je základní poučkou na filmových školách, že co je ve

filmu vyjádřeno fyzicky, je vždy silnější než to, co je vyjádřeno verbálně. Já považuji taneční a pohybové filmy za čistou filmařinu. A také za tu nejpůsobivější.“

5.3. DIVÁCKÁ PERCEPCE

Abychom mohli zkoumat pohled, vnímání a dojmy diváka, je důležité si nejprve ujasnit, jak rozumíme pojmu percepce pohybu ve filmu. Percepce neboli vnímání je kognitivní proces, týkající se znalostí a vědomostí o okolním světě. Člověk, který pozoruje, učí se a vnímá, pouští do vědomí jen určité výrazy, čemuž se věnuje selektivní psychologie. V lidské vůli není možnost rozhodnout se co budeme vnímat, vše je řízeno nevědomě.

Všichni jsme limitováni svou odborností, zkušeností a vrozenými předpoklady hodnotit situace. Při jisté situaci je odborník ovlivněn a lajk si jistých jevů nemusí všimnout, právě z důvodu neznalosti. Chiropraktik si všimá postojů nebo chůze – lajk vidí pouze stojící nebo pohybující se postavu. Mím si je vědom gest a symbolů obličeje – neznalý si všimá nevědomě výrazů, ale nedokáže nad nimi přemýšlet/meditovat svým přičiněním. Tanečník vnímá abstraktní vyjádření a pocity prezentujícího tanečníka – netanečník možná ocení dovednost a práci s tělem, ale samotného ho nenapadne uvažovat nad emočními projevy, pokud nejsou pohyby zřetelně interpretované. Vše co neznalého pozorovatele projevu pohybu nevědomě zasáhne, přejde bez hlubšího povšimnutí a zamyšlení. Způsobené emoce cítí, ale nedokáže je popsat a odůvodnit.

Selektivní vnímání člověk zapojuje i ve vztahu k umění, ať statickému nebo pohybovému. V případě filmu, běžný divák sleduje především narativ a povahy postav. Sled obrazů vnímá jako komplexní celek a pouze v případech, které se dotknou jeho osobní zkušenosti nebo odbornosti, dokáže ocenit a pochopit situaci, a v některých případech ji dokáže i explicitně odůvodnit. Znalci filmu vnímají různé aspekty filmového výtvaru, jako střih, kamera, práce s herci velmi kriticky, přesto komplexně, jako každý běžný divák. Jeho odbornost mu však může zkazit nebo posílit zážitek. Stejně tomu může být naopak u laika, který může být ochuzen svojí nevědomostí, například u experimentálních snímků. Tuto situaci můžeme analogicky přirovnat k vnímání architektury. Laik může snadno přehlédnout architektonický skvost, za kterým přijíždějí nadšenci z celého světa. Odborník výtvar ocení do posledního detailu a nevdá mu obraz sledovat hodiny, film vidět mnohokrát nebo několikrát navštívit stejná místa.

Po vyjasnění vnímání člověka běžné situace se můžeme věnovat vnímání diváka němých filmů – bez řeči, hudby, zvuku a ruchů

Na počátku němých filmů divák zvukový doprovod neměl k dispozici. Z diváka se stává pozorovatel, který nevnímá nic jiného než vizuální složku filmu. Můžeme se na takovou situaci podívat jako zjednodušení dnešního ozvučeného filmu. Vypustíme zvuk a nezbude nám nic jiného než-li vnímat vizuál. Pro vizuál neexistuje samovysvětlení, pokud je dlouhotrvající. V případě krátkého vizuálního dojmu je často snadné

dobrat se významu. V kapitole Nehybný obraz jsme se věnovali prvnímu filmu zpracovaný bratry Lumiéry, ve kterém přijíždí vlak do stanice. Co si z takového snímku vzal tehdejší divák? Jedním z aspektů, které je na místě zmínit je, že se jednalo o první kamerové záběry a lidé nic podobného předtím neviděli. Zamysleme se nad tím, jakých dojmů divák nabyl mimo obdiv inovace. Jedná se o prostý statický záběr, z podobné perspektivy, jakby na místě člověk stál sám, pouze bez zvuků a ruchů. Vše je běžné, nepřekvapující a nepodněcující žádné otázky.

Pokud se zabýváme dlouhým časovým úsekem, množství pojatých informací se zvětšuje a tím se snižuje divákova šance na pochopení umělcova úmyslu.

Interpretace a zprostředkování umělcem, který do svého výkonu věnuje emoce, které vizuálně nelze komunikovat s divákem doslovně, tak aby situace pozbyla komentářů.

Vezmeme-li němý film a porovnáme komplexní dojem diváků z jednotlivých scén, dobereme se podobných závěrů, ale rozebereme-li film jako celek, zjistíme, že se jednotlivé interpretace liší.

Divák zvyklý na neozvučené filmy věnuje svou pozornost na dění na plátně a vnímá vše zrakem, který podněcuje emoční reakce a dojmy. Dokázal z takového zážitku extrahovat a zapamatovat si dojmy ze scén, ze kterých si z odstupem od shlédnutí filmu utvářel buď nové dojmy nebo se v těch prvotních ještě více utvrdil.

6. ZVUKOVÝ FILM

Historicky prvním zvukovým filmem byl *The Jazz Singer* z roku 1927, ve kterém účinkoval v té době populární zpěvák Alan Jolson. Tento přelomový snímek byl vytvořen společností Warner Bros, která bojovala o přežití a uchýlila se k přehlíženému synchronnímu spojení zvukového záznamu s filmem. Risk se bratrům Warnerovým vyplatil a jejich společnost opět začala růst. S postupným rozšiřováním zvukového filmu bylo nutné aktualizovat vybavení kin z technického hlediska. Některým konkurenčním společností Warner Bros trvala i několik let než se stihly přizpůsobit.

Ten kdo se neadaptoval, zkrachoval a byl nucen s filmem skončit, ten kdo změny přijmul byl schopen, v kariéře pokračoval. I Charlie Chaplin a Buster Keaton se s přechodem vypořádali. Keaton vzal zvuk jako výzvu a pustil se do něj s vervou se společností MGM. Oproti němu Chaplin otálel a dělal to pouze to nejnnutnější pro setrvání v oboru. Do dnes známá scéna z prvního filmu MGM „*Singing in the rain*“, sklídila senzační úspěch i s Keatonem ve vedlejší roli.

Buster Keaton si svou největší slávu, z počátku éry zvukového filmu, prožil po filmu *Free and Easy* v roce 1930. Keaton hrál důležitou roli v šíření filmu do zahraničí, jelikož se stal jediným hercem, který film namluvil do němčiny, francouzštiny a španělštiny. Přestože jeho přízvuk nebyl pro rodilé mluvčí nejpříjemnější, jeho výkon byl postačující. Časem se k filmům přidávaly titulky nebo dokonce dabing. Keaton věděl, že pokud chcete dostat film mezi co nejvíce lidí, je zapotřebí inovací.

Chaplin – Kritik zvukového filmu

S nástupem zvukových filmů, přezdívaných „talkies“, se od Chaplina očekávalo, že se do revoluce zapojí. Ten však prohlásil, že je nepřítelem „talkies“ a že nikdy takový film nenatočí. Protože byl ve své době sám sobě producentem a režisérem, nedělalo mu problém stále se věnovat němému filmu a byl jedním z posledních, který je točil. Prvním důvodem, proč natočit film se zvukem byla postava Tuláka, kterou vymyslel a ztvárňoval. Přestože uvažoval o alespoň částečné mluvě nebo mumlání Tuláka, neučinil tak, protože si byl vědom, že Tulák ztrácí svou autonomii. Je to postava, která může působit v různých situacích a scénářích, ale pokud by figuroval v dialogu, jasně by se tím vymezil.

Druhým důvodem, proč se postavil proti zvuku byl ten, že jakýkoliv sluchový vjem ničí ticho a tím také jedno z nejstarších umění – pantomimu.

Přestože Chaplin o svých filmech relativně rozhodoval jeho nadřízení a kolegové na něj tlačili, aby dodal film se zvukem. Chaplin se s tím vypořádal tak, že filmy dával do distribuce se zvukovým doprovodem, který sám komponoval. S takovým, doprovodem, který neruší pantomimu. Ukázal tím, že není jen

výjimečným hercem, ale také skvělým skladatelem.

Po dokončení filmu *Moderní doba*, který již byl natočen za éry zvuku, se rozhodl ke zvuku nakonec přistoupit. Jeho důvodem byly děti, které nerozuměli němým filmům a nechápali, proč se postavy dorozumívají pouze gesty a posunky. Prohlásil „Třebaže dobrý němý film byl umělečtější, musel jsem přiznat, že zvuk postavy víc zpřítomňuje.“ Uznal tím, že i sebevětší odpůrce musí jednou ustoupit. Jeho prvním zvukovým snímkem se stal *Diktátor* a následovali další: *Monsieur Verdoux*, *Světla ramp*, *Král v New Yorku* a *Hraběnka z Hongkongu*. Dokázal se se zvukem nakonec vypořádat jako umělec i jako člověk.

zdroje:

David BORDWELL. *Dějiny filmu : přehled světové kinematografie*. Praha: Akademie múzických umění, 2007

CHAPLIN, Charles. *Můj životopis*. Vyd. 1. Praha: Odeon, 1967

SUCHÝ, Ondřej. *Exkurze do království grotesky*. 1. vyd. Praha: Práce, 1981

<http://cinepur.cz/article.php?article=1262> - ZPŮSOBY PROŽITKU FILMOVÉ SEBEREFLEXIVITY

<http://cinepur.cz/article.php?article=1371> Hranice filmové fikce

6.1. HERCI – INTERPRETACE

V přecházející kapitole Němý film, podkapitole herci, jsme se zaměřili na přechod herectví divadelního do filmového. Předmětem však bylo zejména šance opakovat svůj výkon tolikrát, dokud autor a herec nebyli spokojeni s výsledkem, který se co nejvíce měl přiblížit původnímu záměru. Nebyl však zmíněn aspekt mluveného slova, kterým se budeme zabývat v této kapitole.

Přechod divadelního herce na neozvučený filmový snímek sebral herci možnost komunikovat s divákem verbálně a omezil ho na gesta, mimiku a řeč těla.

S příchodem zvukového filmu na konci dvacátých let, herec dostal svůj hlas zpět. Protože je jednodušší (a přirozenější) vše komunikovat slovy, komunikace pohybem přestala být výrazná a procítěná, jako v němém filmu. Protože si toho autoři byli vědomy, přizpůsobili tomu i výběr herců. Nároky přestaly být kladeny na práci s tělem, pohybem a mimikou, ale stačila dobrá barva hlasu a schopnost příslušně artikulovat. Kinematografie po vstupu mluveného slova se stala ještě daleko oblíbenější, protože se komplexní příběhy daly jednoduše předávat publiku.

Při hercovu soustředění na řeč, ustala koncentrace na pohyb a jeho výrazy, které dokreslují celý děj.

Na příkladech typů herců, vlastního dělení, vysvětlím jednotlivé přístupy k práci s tělem a řečí.

”Přirozený” (organický) – Charlie Chaplin

Herec je sám sobě vzorem a inspirací ke ztvárnění postavy. Do charakteru se pouze stylizuje svou náturu, ale nedovolí přebítí umělého charakteru jeho vlastní. Jeho vlastní osobnost je silnější než-li postava ztvárňovaná. Jeho pohyby a stavy těla se přibližují pohybům jemu vlastním z všedního života. Nesnaží se vytvořit umělý dojem. Záměrem je zapůjčení jeho těla postavě ztvárňované.

Flexibilní – Buster Keaton

Technicky založený herec, který se vžije do jakékoliv polohy role a nebere ohledy na svou přirozenost.

Dokáže se plně kontrolovat v rámci své postavy, držet její tvar a skriptu. Jeho mobilita je kontrolována jeho přičiněním a snaží se ji ovládat takovým způsobem, jakým by podle jeho představ taková postava skutečně dělala.

Spontánní – Rowan Atkinson

S nadsázkou řečeno, je spontánní herec takový, který hraje sám sebe. Podléhá impulzům a nedrží se skriptu. Jeho síla je v bezprostředním reagování na situace a přirozený dojem. Akce-schopnost a schopnost dynamické změny je zapříčiněna hereckým talentem a ne vzděláním.

6.2. DIVÁCIKÁ PERCEPCE

V kapitole Němý film jsem zmínil, že pro diváka neexistuje jednoznačné vysvětlení dlouhého úryvku části příběhu. K pochopení jednotlivé scény divákovi stačí mezi-titulky, které mu vysvětlily děj. Ale pokud si divák vysvětlení nestihl přečíst nebo ho zmeškal, začal se v ději ztrácet.

Ve zvukovém filmu není třeba žádných mezi-titulků, protože samotný zvuk, dialogy a ruchy fungují jako průvodce filmem. Divák je schopen vnímat jádro příběhu, i když zrak odvrátí od obrazu nebo filmu nevěnuje svou úplnou pozornost.

Pro diváka je snazší nevnímat tolik čas zvukového filmu, protože je jednodušší ho pozorovat, kvůli své poutavosti co se týká dialogů a zvuků okolí, které vnímáme podvědomě, zatímco u němého filmu pozorujeme pouze obraz a monotónní hudbu.

Je lidskou přirozeností pozorovat a poslouchat, takže zvuk si ve filmu našel své místo téměř ihned.

Například snímek *The Jazz Singer* zpočátku diváci brali jako atrakci, jako něco co přijde a pomine. Nedomýšleli však opravdový přínos takového díla. Třeba to vnímali jako film, ke kterému byl puštěn gramofon se zvukem a vnímali dvě věci najednou odděleně. Příchodem dalších zvukových filmů se otevřela brána novému umění, které se stalo rychle populární.

Možnost promluvit k divákovi skrz film ovlivnil obsazování herců do filmu. Divák rychle zpozoroval, že oblíbený herec již není tím co býval, kvůli jeho barvě hlasu. (tomu se snažil vyhnout Chaplin se svým *Tulákem*) Na druhou stranu otevřel cestu zpěvákům a ne tolik pohybově nadaným hercům.

6.3. ROZDÍL MEZI DIVÁKY ZVUKOVÉHO A NĚMÉHO FILMU

Při sledování němého filmu byl divák veden zejména pohybem a vizuálním dojmem z filmu, který mohl, ale nemusel být doplněn hudebním doprovodem. V období zvukového filmu je linie děje vedena dialogy, ruchy a hudbou, která diváka navádí k tomu jak film vnímat a jak ho interpretovat. S tím je ale divákova pozornost odvedena od řeči těla.

zdroj:

<http://cinepur.cz/article.php?article=1371> Hranice filmové fikce

<http://cinepur.cz/article.php?article=1262> - ZPŮSOBY PROŽITKU FILMOVÉ SEBEREFLEXIVITY

7. KOLIZE: Chaplin, Keaton, Atkinson

Jejich tvorba připomíná každodenní situace se kterými se dokážeme ztotožnit, přístupy obou byly ale rozdílné. Chaplin dbal na syrovost a prosté předání reality divákovi včetně všech radostí a smutků. Skvěle se mu povedlo ukázat divákům, že i slavní zažívají stejné situace. Oproti němu se Keaton opíral o absurdní předání reality, které tlačil do krajních mezí a situace přeháněl až za míru běžného. Užitím již zmíněných „impossible gags“ ukázal, že nejde vše brát tak vážně a jistým způsobem se mu dařilo zlehčovat každodenní lidské útrapy. Přehnaný, přesto však decentními a vkusnými obraty dějů dostával hrdinu do záludných situací, ze kterých se musel následně dostávat, často kaskadérskými kousky.

Schopnost okamžitě reagovat na nenadálé situace ve filmu spontánně byla vlastní všem hercům, kterými se v této práci zabýváme. Nejen improvizace při naplánované a naskriptované akci, ale i samotný scénář nemusel být připraven. Něco vzniklo nadšením a zápalem na místě a jiné věci řádnou přípravou. Touto kombinací dokázali držet linii děje a přesto překvapit a pobavit diváka. V případě nepovedeného vtipu byli schopni obrátit situaci ve svůj prospěch a přizpůsobit se.

Dá se říci, že Charlie Chaplin se improvizací dostal na filmové plátno a provázela ho celou jeho kariérou. Keaton oproti tomu nebyl schopen natáčet, dokud neznal konec příběhu. Potřeboval vědět, jakým směrem si může či nemůže dovolit jít. Poté byl improvizace schopen. Atkinsonova schopnost spontánního chování byla zapříčiněna jeho experimentováním, nebo hrou se svým vlastním tělem a obličejem.

ZÁVĚR

Cílem práce bylo vyjasnit si přístupy filmových tvůrců Charlieho Chaplina a Bustera Keatona, přičemž jsem kladl důraz na divákovo vnímání pohybu v rozdílnosti němého a zvukového filmu. Herci, kteří byli významní zejména v období němého filmu, jehož byli průkopníci, ale jejich tvorba přesahovala až do éry zvuku. Rowan Atkinson je hercem, který přebral jejich přístupy a aplikoval je v současnosti.

Chaplinova realita, Keatonova absurdita a Atkinsonova improvizace jsou klíčové prvky, které pomohly ukázat, že pohybová komunikace má na diváka stejně velký efekt v době bez i se zvukem. Dialogy a ruchy vedou diváka příběhem, ale zásadní dojmy způsobuje mimika, gestikulace a řeč těla. Mezi nejlepší komediální herce patří ti, kteří umí předat charakter pomocí svého těla a ne ti, kteří vtip předávají pouze verbálně. Pokud herec neumí mluvit skrze své tělo, ztrácí kontakt s publikem, tak tomu bylo a je i v divadelním herectví.

Co takové herce spojuje je možnost neomezeného filmového prostoru, příležitost ukázat takový obraz, ve kterém svou fyzičností vystihli emoci, dojem, náladu nebo situaci. Nedělají vtipné věci záměrně přehnané, ale vykládají běžné situace komicky. Každý pohyb provádějí unikátně, vytváří jej silou okamžiku a rychlou reakcí. Unášení sebe samého okamžikem při samotném natáčení a vědomím, že to co vznikne na místě improvizací může být lepší než předem uměle připravené situace.

Použitá literatura:

- BROŽ, Jaroslav: Věčný tulák Charlie. Vyd. 1. Praha: Československý spisovatel, 2011,
HANISCH, Michael: Buster Keaton, Harold Lloyd, Laurel
& Hardy. 1. vyd. Praha: Panorama, 1982
CHAPLIN, Charles: Můj životopis. Vyd. 1. Praha: Odeon, 1967
ANDRÉ BAZIN: What is cinema. UNIVERSITY OF CALIFORNIA PRESS
Berkeley, Los Angeles, and London 1967
KEATON, Buster: Můj nádherný svět grotesky. Vyd. 1. Praha: Šulc, 1993
SUCHÝ, Ondřej: Exkurze do království grotesky. 1. vyd. Praha: Práce, 1981
David BORDWELL. Dějiny filmu : přehled světové kinematografie.
Praha: Akademie múzických umění, 2007
Flusser, Vilém: KOMMUNIKOLOGIE, Mannheim 1996; Frankfurt 1998, 2000 2003, 2007,
Flusser, Vilém: KOMINIKOLÓGIA, Bratislava 2002.
Flusser, Vilém, Gestures (Mineapolis Press, 2014)
Gilles Deleuze, Film 1 / Obraz-pohyb, Národní filmový archiv, Praha 2000

Internetové zdroje:

www.csfd.cz – Československá filmová databáze

https://en.wikipedia.org/wiki/Buster_Keaton

https://en.wikipedia.org/wiki/Charlie_Chaplin

https://en.wikipedia.org/wiki/Rowan_Atkinson

<https://www.youtube.com/watch?v=uBUmdd5-iA> - Mr. Bean Master Of PhysicalComedy

<https://www.youtube.com/watch?v=UWEjxkkB8Xs> - Buster Keaton - The Art of the Gag

<https://www.youtube.com/watch?v=bwTbZeTx6G8&t=35s> - Charlie Chaplin Movie talks

<https://www.lookchup.com/> - Origin of Mr. Bean

<https://thetwingeeks.com/2019/02/04/modern-times-aversion-to-innovation/>

<http://cinepur.cz/article.php?article=1262> - ZPŮSOBY PROŽITKU FILMOVÉ

SEBEREFLEXIVITY

<https://www.ucl.cas.cz/edicee/images/data/prirucky/obsah/pruvodce/Komunikologie.pdf>