

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

FILMOVÁ A TELEVIZNÍ FAKULTA

Filmové, televizní a fotografické umění a nová média

Režie

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

**SPOLEČNÉ ZNAKY FILMŮ INTEGRUJÍCÍCH FENOMÉN DIVADLA
DO SVÉ NARATIVNÍ I STYLICKÉ STRUKTURY**

Hana Merková

Vedoucí práce : MgA. David Jařab

Oponent práce: MgA. David Havas

Datum obhajoby:

Přidělovaný akademický titul: Bc.

Praha, 2016

ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE

FILM AND TV SCHOOL

Film, Television and Photography Arts and New media

Directing

BACHELOR THESIS

**COMMON FEATURES OF MOVIES INTEGRATING THE THEATER
PHENOMENON INTO THEIR NARRATIVE AND STYLISTIC
STRUCTURE**

Hana Merková

Supervisor: MgA. David Jařab

Opponent: MgA. David Havas

Thesis defense day:

Awarded academic degree: BcA.

Prague, 2016

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem bakalářskou/magisterskou/disertační práci na téma

vypracoval(a) 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 zabývá společnými znaky takových filmů zahraniční i české produkce, které integrují fenomén divadla do své narativní i stylistické struktury. Pro správné upřesnění oblasti zájmu nejprve vymezuje, že se nejedná o audiovizuální záznam divadelního představení, filmovou adaptaci dramatického textu ani o vložení divadelního představení nebo jeho části do obsahové složky filmu. V následujících kapitolách samostatně popisuje a analyzuje tři vybrané filmy pracující s divadelností, hledá zdůvodnění použití vzájemné komunikace dvou médií jako autorského postupu a v neposlední řadě shrnuje společné tematické i formální znaky těchto filmů.

Klíčová slova

divadlo, film, divadlo na divadle, divadlo ve filmu, metadivadlo, film o filmu, mystifikace, dokument, audiovizuální, záznam divadelní inscenace, filmová adaptace, Bertold Brecht, zcizovací efekt, ozvláštnění, epické divadlo, drama, společenskokritický, Dogville, Karamazovi, Marat/Sade, Petr Brook, Lars von Trier, Petr Zelenka

Abstract

The subject of this bachelor thesis is the common features of foreign and czech movies integrating theater phenomenon into their narrative and stylistic structure. For better explanation, firstly, the forms, which are not included in the area of interest are described- the audiovisual record of theater performance, film adaptation of dramatic play, or insertion of theater performance into the movie content. In following chapters, three different movie examples working with theater in their structure are being described and analysed. Then, thesis is trying to find the reasoning for the usage of two different mediums and their mutual communication as a principle of autorship. Finally, thesis is trying to summarize common thematic and formal characteristics of chosen movies.

Key words:

Theater, Movie, Theater in theater, Theater in movie, Meta-theater, Documentary, Mystification, Audiovisual, Film adaptation, Bertold Brecht, Distancing effect, Epic theater, Socio-critical, Dogville, Karamazovi, Marat/Sade, Peter Brook, Lars von Trier, Petr Zelenka.

OBSAH

ÚVOD.....	7
1. VYMEZENÍ OBLASTI ZKOUMÁNÍ A VYSVĚTLENÍ POJMU DIVADLA VE FILMU	
1.1. Audiovizuální záznam divadelního představení / televizní inscenace divadelního představení.....	8
1.2. Filmová adaptace dramatického textu divadelní hry.....	9
1.3. Divadelní představení jako obsahová i formální součást filmového díla.....	10
2. ANALÝZY JEDNOTLIVÝCH FILMŮ S DIVADELNÍM PŘEDSTAVENÍM JAKO SOUČÁSTÍ JEJICH NARATIVNÍ A STYLICKÉ STRUKTURY	
2.1. Karamazovi.....	13
2.2. Marat/Sade.....	20
2.3. Dogville.....	27
2.4. Společné formální a tematické znaky analyzovaných filmů.....	34
ZÁVĚR.....	36
SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY.....	37
INTERNETOVÉ ZDROJE.....	38

ÚVOD

Za předmět svojí bakalářské diplomové práce jsem zvolila téma – široce označeno- divadla ve filmu. Abych tento obecný pojem vymezila trochu přesněji, začnu tím, o čem v téhle práci nepojednávám a v jaké oblasti audiovizuální tvorby se nebudu pohybovat. Těmito oblastmi jsou- filmové adaptace původního literárního či dramatického textu a dále se v audiovizuální záznamy divadelního představení, televizními inscenacemi divadelního představení nebo pouhým vložení útvaru (paralelního, ilustračního) divadelního představení do filmu.

Zabývám se hlavně takovými filmy, které v sobě mají zakomponované divadelní představení, tedy jiné médium, jako svoji narativní i stylistickou (tedy dramaturgickou) součást. Pro názorné vysvětlení jsem si vybrala dva příklady ze české i zahraniční produkce: *Mart/Sade* Petera Brooka a Petera Schulze-Rohra z roku 1967 a *Karamazovi* Petra Zelenky z roku 2008. Třetím příkladem je film v této skupině trochu podvratný. Je to *Dogville* Larsa von Triera, který v sobě sice nenesou divadelního představení jako svůj předobraz, ale jelikož pracuje s postupy a znaky divadelního jazyka, využívá divadelní estetiky jako narativního a stylotvorného prvku.

V následujících kapitolách bych chtěla podrobněji vymezit různé útvary pracující se záznamy a zobrazováním divadla, popřípadě druhy adaptací dramatických textů. Vybrané a popisované filmy v hlavní části této práce nepatří, jak jsem již zmiňovala, ani do jedné kategorie bez výhrad, přesto využívají jejich metody a v rámci zařazení by se daly označit za útvar někde mezi velmi volnou adaptací a autorským záznamem představení. *Dogville* potom za jakýsi „falešný záznam“.

Cílem této práce je analyzovat tři jednotlivé filmy a přes jejich různost najít společné charakteristiky a znaky v jejich tematické i formální rovině. V neposlední řadě se pokusím interpretovat důsledky užití zvoleného diskurzu. Celý tento proces rámuje převážně teorie divadelní reformy Bertolda Brechta a jeho pojmy *Epické divadlo* a *Zcizovací efekt*. V pasážích o něm a jeho metodách vycházím z knihy Bertold Brecht: *Myšlenky*, kterou přeložil Ludvík Kundera, a z další doplňkové literatury o něm.

1. VYMEZENÍ OBLASTI ZKOUMÁNÍ A VYSVĚTLENÍ POJMU DIVADLA VE FILMU

1.1. Audiovizuální záznam divadelního představení/ televizní inscenace divadelního představení

Pro další upřesnění je potřeba se vrátit k výrazu *Audiovizuální záznam divadelního představení*, kterému jakožto „žánru“ v diplomové práci také nevěnuji z toho důvodu, že se v takovém případě většinou jedná o jednoduchý, statický záznam divadelního jeviště z jednoho nebo tří kamerových úhlů. *Televizní záznam divadelního představení* či *Televizní inscenace*¹ jsou opět tvary s ustálenými pravidly a metodami vzniku, přičemž většinou nedosahují kvalit děl filmových a nejsou formálně výrazněji propracovávány. Bývají charakteristické „papundeklovostí“ výpravy v levných ateliérech s chybějícími exteriéry, někdy i hereckou nevěrohodností nebo pocitem špatné orientace či technické nedotaženosti, to vše pramenící z nízkého rozpočtu a nutnosti rychlého zvládnutí produkce takovýchto projektů. Obvyklé bývá též realistické pojetí prostoru a kontinuální pojetí času. Zmínila bych několik příkladů pro lepší orientaci.

Mezi televizní inscenace nepřesahující svou kvalitou omezené technické možnosti patří například britské produkce dramatických textů z osmdesátých let (podle her *Road* Jima Cartwrighta nebo *Steaming* autorky Nell Dunn) nebo většinu inscenací České Televize. I mezi televizními inscenacemi se ovšem dají najít kvalitativní výjimky, které bývají ale veskrze zásluhou silné autorské osobnosti a používáním právě filmových postupů, výsledný produkt se proto také spíše označuje jako *Televizní film* a v současnosti je možné ho vidat i v běžné kino-distribuci². Uvedme z historie například *Dvanáct rozhněvaných mužů* (*12 Angry Men*, Sidney Lumet, 1957),

¹ „Zde byla možnost dostatečně si nasvítit hrací plochu, ozvučit herce, nastavit kamery apod. To v kamenném divadle nešlo.“ LANDISCH, Eduard. *Dramatická televizní tvorba: Televizní postupy z hlediska hlavního kameramana*, Praha, FAMU, 1988, s. 84

² V současnosti, s prudkým rozvojem elektroniky a digitální techniky, tyto technické a umělecké komplikace postupně mizí, takže je možné totéž audiovizuální dílo zpracovat jak ve formě klasického filmu určeného pro promítání v kinech, tak pro uvádění v televizi – například český film *Saturnin* byl uváděn také jako *stejnomený televizní seriál*.
https://cs.wikipedia.org/wiki/Televizn%C3%AD_film

Smrt obchodního cestujícího (*Death of Salesman*, Volker Schlöndorff, 1985) nebo velkou část tvorby Ingmara Bergmana.

1.2. Filmová adaptace dramatického textu divadelní hry

Za klasické zástupce filmové adaptace dramatického textu se dají považovat taková díla, která využila původní dramatický text divadelní hry jako svoji předlohu a upravila je pro potřeby filmového scénáře. Na škále věrnosti původní předloze je možno se pohybovat od adaptací velmi věrně následující text až po filmy volně označované jako „na motivy“, přičemž také existují různé druhy adaptačních metod.

Filmové adaptace dramatického textu dosahující vysokých kvalit z produkčního i uměleckého hlediska jsou například *Tramvaj do stanice touha* (*A Streetcar Named Desire*, Elia Kazan, 1951), *Kdo se bojí Virginie Woolfové* (*Who's Afraid of Virginia Woolf?*, Mike Nichols, 1966) nebo *Na dotek* (*Closer*, Mike Nichols, 2004).

Nelze samozřejmě tvrdit, že televizní inscenace nenesou znaky filmové adaptace a naopak. Principy a postupy těchto útvarů se vzhledem ke své společné audiovizuální povaze mohou navzájem prolínat a ovlivňují se. A samotný pojem *Filmová adaptace*³ je samozřejmě mnohem širším pojmem procesu přetváření jednoho druhu média do druhého. Typ filmů, o kterých v této práci pojednává a o jejichž kategoriích se zajímám by se dal označit jako kombinace velmi volné filmové adaptace původní předlohy (*Marat/Sade* dramatického textu Petera Weisse, *Karamazovi* pak prozaické literatury Bratři Karamazovi F. M. Dostojevského) a autorsky ozvláštňným záznamem.

³ Filmová adaptace je převod jiného původního díla, jevu či objektu do filmové podoby. Za nejobvyklejší případ můžeme označit audiovizuální zpracování prozaického literárního textu (román, novela, povídka apod.), avšak jak píše v úvodu své knihy *A Theory of Adaptation* Linda Hutcheonová, při studiu adaptací si pouze s tímto vztahem nevystačíme. Předlohou filmu se může stát i drama, videohra, muzikál, balet, historická událost, rozhlasová hra, komiks, starší film (adaptace je pak označována za remake) https://cs.wikipedia.org/wiki/Filmov%C3%A1_adaptace

1.3. Divadelní představení jako obsahová i formální součást filmového díla

Druhy filmů, které jsem tedy vybrala k analýze, jsou takové, které do sebe nějakým způsobem divadelní představení integrují a jehož filmové vyjadřování s jazykem divadelním komunikuje. Tedy nejedná se o divadelní představení do filmu vložené a samostatně oddělené (princip divadelního představení v Shakespearově *Hamletovi* nebo Čechovově *Rackovi*). Zvolila jsem tři filmy s různými druhy prolínání se s divadelním médiem, a to z české i zahraniční produkce. Prvním filmem je *Marat/Sade* (Peter Brook a Peter Schulze-Rohr, 1967), v jehož případě se jedná o „zfilmování“ skutečného divadelního představení vzniklého podle dramatického textu divadelní hry (*Pronásledování a zavraždění Jeana Paula Marata předvedené divadelním souborem blázince v Charentonu za řízení Markýze de Sade*). Dalším filmem jsou *Karamazovi* Petra Zelenky z roku 2008, což je také příklad „zfilmování“ skutečného divadelního představení Dejvického divadla, které vzniklo ale jako dramatisace prozaické literární předlohy (knihy *Bratři Karamazovi* Fjodora Michajloviče Dostojevského z roku 1880, jedná se o dramatisaci Evalda Schorma⁴). A třetím filmem je *Dogville* Larse von Triera z roku 2004, kterýžto sice nevznikl podle divadelního představení, výrazně však využívá vyjadřovacích prostředků a možností jazyka divadelního a film tak ozvláštňuje.

Všechny tři příklady formálně využívají principy ozvláštňující, anti-iluzivní efekty „divadla na divadle“ (meta-divadla) a dále je aplikují i na médium filmu, přesahují tak do formy „divadla na divadle ve filmu“ a tím svůj metajazyk dále multiplikují. Už samotné sebeuvědomění média či zapojení druhého média do média prvního vyvolává jejich vzájemnou komunikaci a jejich dialog tím pádem přináší nové významové možnosti a přesahy. Toto spojování dvou uměleckých forem v rámci jednoho díla ústí zpravidla do sebe-reflexivního tvaru, přinášejícího možnost zacházet v jejich interpretaci hlouběji do filozofických vrstev sahajícím k otázkám významu a smyslu média samotného nebo dokonce (dramatického) umění jako takového.

⁴ <https://dejvickedivadlo.cz/repertoar-fotogalerie?bratri-karamazovi>

V oblasti remediačních teorií Jaye Davida Boltera a Richarda Grusina⁵ je tento jev známý pod pojmem *Hypermediace*, kterou dále popisuje Petr Szczepanik ve své práci věnující se intermedialitě: „Hypermediaci lze definovat jako zviditelňování procesu mediace a kombinace různých médií, navozování pocitu estetické slasti z kontempace formálních kvalit odlišných médií. Při sledování filmu je pak tento proces přesným opakem ke snaze zapomenout na způsob tvorby. Divák si médium jako takové uvědomuje, sleduje jeho výstavbu, přemýšlí o technice, pozoruje jednotlivé fragmenty a mediální kombinace. Jednotný prostor analyzuje na jeho původní složky.”⁶

Kombinace různých médií v rámci divadelního představení je charakteristická už tvorba Bertolda Brechta, významného dramatika a režiséra první poloviny dvacátého století, který tohoto principu využívá k efektu, který je právě sjednocujícím prvkem všech tří vybraných filmů. Je to princip *Epického divadla* a jeho *Zcizovacího efektu* (*Verfremdungseffekt*).

Brechtovo epické divadlo se vymezuje vůči klasickému dramatickému tvaru v mnoha ohledech. Hlavním cílem je změna způsobu divákovy vnímání předkládaného díla. Základem klasického dramatu podle *Aristoteléské poetiky*⁷ je hlavní hrdina, který musí jednat v kauzálně propojených dramatických situacích v jeden konzistentní celek za účelem dosažení svého vytyčeného cíle. Je kladen důraz na dostatečnou psychologizaci hlavního hrdiny, aby se do něj divák mohl vžít, prožívat s ním jeho drama na cestě za vytyčeným cílem, aby s ním po zdolání všech překážek bránících mu v této cestě dospěl ke katarzi, především té emocionální. Brechtovo epické divadlo tento model nabourává a divadlo vnímá jako svým způsobem didaktický systém, prostřednictvím něhož lze změnit společnost. Jeho požadavkem a programem je, aby divák na předkládaný příběh nahlížel racionálně, kriticky, s odstupem, aby byl schopen reflektovat v něm souvislosti s jeho vlastní situací a společensko-ekonomickým kontextem. Brechtova dramatická postava má být od své role distancovaná, má u ní být zřejmé, že již na začátku a v průběhu

⁵ Bolter, J. D., Grusin, R. *Imediace, hypemediace, remediace*. *Teorie vědy* 14, 2005, č.2. s. 40.

⁶ Szczepanik, P. *Intermedialita*. *Cinepur*, 22, 2002, s. 36. Szczepanik, P. *Filmy, které vidí vlastní vidění*. Brno, Masarykova univerzita FF Ústav divadelní a filmové vědy 2002, s. 51.

⁷ Aristotelés. *Poetika*. Praha: OIKOYMENH, 2008.

hry zná konec. Samotný příběh se má podobat spíše epickému útvaru než dramatu, tedy má jít spíše o vyprávění než o jednání a má být nahlížen z různých úhlů pohledu a analyzován. Cílem totiž není momentální vjem, ale další uvažování o zobrazeném. K tomu, aby Brecht dosáhl požadovaného účinku, využívá tzv. Zcizovacího efektu (Verfremdungseffekt), což je prostředek vyjadřování, jehož účelem je upozornit diváka, že předváděná hra je pouze a právě jen hrou, nikoli skutečností a může se vztahovat na všechny narativní a stylotvorné složky dramatického díla, v našem případě divadla i filmu, tedy ve výstavbě narativu, herectví, použití hudby, práci s časoprostorem, mizanscéně, scénografii, kostýmech, kamerovém záběrováním a střihu. Konkrétně například prezentace a sebe prezentace postavy, popisy a ilustrace, přímé oslovení publika, přiznání vlastního autorství, hru ve hře, hraní si „na“, titulky, songy, postavu/y mluvčího, vrstvení fikčních rovin uvnitř jevištní situace, případně komentáře, které prozrazují nebo rekapituluji vývoj děje.

V následujících kapitolách jsou u tří vybraných filmů tyto konkrétní postupy popisovány ve vztahu ke svému médiu v rámci divadelního i filmového principu.

2. ANALÝZY JENDOTLIVÝCH FILMŮ S DIVADELNÍM PŘEDSTAVENÍM JAKO SOUČÁSTÍ JEJICH NARATIVNÍ A STYLISTICKÉ STRUKTURY

2.1. Karamazovi

„Jsou chvíle, kdy lidé milují zločin. Všichni říkají, jak je to strašné, ale všem se to líbí.“⁸

Karamazovi Petra Zelenky považují za výjimečné dílo české kinematografie. Jedná se o svéráznou filmovou adaptaci (která měla být původně právě pouhým záznamem) skutečně existujícího divadelního představení pražského Dejvického divadla podle dramatisace rozsáhlé literární klasiky Bratři Karamazovi F. M. Dostojevského z osmdesátého roku devatenáctého století, které se ujal Evald Schorm⁹.

Děj filmu je následující. Soubor herců z Dejvického divadla jede s představením Karamazovi na festival do Polska, aby ho přezkoušeli v site-specific prostoru slévárny Nové Hutě v Krakově a „přiblížili tak diváka blíže k realitě“¹⁰. Když přijedou na místo, dozvídají se o nehodě syna hlavního údržbáře, která se ve slévárně stala před několika dny. Dostávají tedy varování ohledně bezpečnosti a začínají zkoušet. Generální zkouška probíhá vcelku, bez přerušování. Zájem kamery se střídá mezi jevištěm, tedy dějem hry Karamazovi a mezi všemi ostatními prostorami Hutě, kde sleduje, co dělají herci, kteří mají zrovna pauzu. Objevuje se problém jednoho z nich, Davida Novotného, který náhle zjišťuje, že musí být tentýž večer zpátky v Praze na natáčení, aby nepřišel o dvě stě tisíc, a rozehrává se série pokusů o povolení režiséra, následně o útěk a výčitky ostatních kvůli pokusu o zradu, což vede k napětí v souboru a debatě o morálce v něm. Postupem času se dovídáme, že syn technika nakonec zemřel. Přesto, že mu zemřel syn, zůstává a dívá se na představení, sám je nabádá, aby nepřestávali. Je to

⁸ Film *Karamazovi*, režie Petr Zelenka, 2008.

⁹ <http://www.dejvickedivadlo.cz/repertoar?bratri-karamazovi>

¹⁰ Film *Karamazovi*, režie Petr Zelenka, 2008.

jejich jediný divák a je do hry zcela pohroužen. A když skončí, ukončuje výstřelem svůj život i on.

Formálně film začíná záběry z autobusu jedoucího do Polska a jsou zde exponovány filmové postavy- skupina divadelních herců, kteří hrají sami sebe. Ivan Trojan hraje Ivana Trojana, Martin Myšička hraje Martina Myšičku apod. Zprvu to vypadá, jakoby šlo o Film o filmu (resp. Film o divadelním zájezdu) a cesta je dokumentárně zaznamenávaná. Herci ale na přítomnost kamery nijak přímo nereagují (tak to zůstane i nadále po celou dobu trvání filmu). Všechny informace o zájezdu se dozvídáme s rozhovorů a situací mezi postavami- herci, což diváka postupně ujistí, že se jedná o „běžné“ filmové vyprávění. Už zde tedy můžeme vidět první znaky hry s médiem. Skupina postav vytváří docela klasický obraz souboru herců- chovají se velmi bezprostředně, šaškují, škádlí se mezi sebou, začínají se rýsovat náznaky jejich vztahů. Zároveň si povídají o hereckém životě a zazní zde anekdota o vnuku Fjodora Dostojevského a replika „*Rusko a západní svět si nemůžou vůbec porozumět*¹¹“.

Po příjezdu do slévárny se objevují další postavy filmu. Režisér, který přijel zvláště svým autem se svou milenkou, další herečkou vedlejší role, dále polská produkční Kasia, která má na starosti celý festival ve slévárně, a hlavní údržbář. Exponuje se prostředí, ve kterém bude představení i celý následující film probíhat. Když soubor dostane varování kvůli bezpečnosti a režisér dá pokyn k začátku zkoušky, ozve se nediegetická, instrumentální, vznešená hudba a kamera se poprvé přeorientuje na mizanscénu jeviště, uprostřed hracího prostoru. Z rezervovaného, klidného Ivana Trojana v tričku se stává žlučovitý, cholerický Fjodor Pavlovič Karamazov v dobovém kostýmu, jedna z hlavních postav románu a divadelního představení, otec synů Karamazových.

¹¹ Film *Karamazovi*, režie Petr Zelenka, 2008.



Samotná divadelní hra začíná soudním přelíčením, vyšetřováním otcovraždy, což je jakýsi druhý úvod filmu. V rovině divadelní hry je celé její následující dění v ní vlastně divadelní flashback, ve kterém se chronologicky dozvídáme, co se stalo a co k nařčení Dimitrije Karamazova, nejstaršího syna (David Novotný), vedlo. Na konci divadelní hry i filmu zároveň se pak v této otevírací scéně ocitáme znovu, aby byla dokončena vyřknutím ortelu- Dimitrij Karamazov je vinen z otcovraždy, což je, jak se z převyprávění hry dozvíme během filmu, lež a nespravedlnost. Co se týče časoprostorového pojetí, ač je prostor slévárny jediným, společným a sjednocujícím dějištěm hry i filmu, v otázce časovosti podléhá divadelní hra „uvnitř“ filmovému médiu „zvnějšku.“ Přestože se jedná o celistvou zkoušku, výběr scén divadelního představení a řazení jejich vyobrazení podléhá prostřednictvím paralelního střihu narativu filmu.

Obsahově i formálně jsou tedy *Karamazovi* mnohohrstevnatým pojednáním o společenskokritických i filozofických otázkách umocňovaným právě svojí intermediální diskurzivitou a hrou s jejich vzájemným sebeuvědoměním (mystifikační dokumentární forma filmu). Zelenka otevírá prostor pro nespočet asociací a interpretací, nabádá hledat nové souvislosti mezi několika historickými obdobími i současností a činy rodiny Karamazových. Zasazení filmového a divadelního příběhu do prostředí Nové Huti je příznačné. Historicky totiž odkazuje jak ke komunistickému režimu, tak k hnutí Solidarita, která se tam v minulém století paradoxně formovalo (ve filmu se mluví o Walesovi¹²) a prostor slévárny se tak tematicky ke hře o (nejen) justičním omylu, hodí. Polsko je další takovou zrcadlící významotvornou volbou- je národem i dnes stále silně věřícím. „*Současnost se tak proplétá s komunistickou minulostí, realitou 19. Století, zobrazenou v románu Dostojevského. Otázka víry v Boha a odpovědnosti člověka je nadčasová a aktuální. Film tak tvoří několik vrstev příběhu, a jak upozorňuje Wojciechowski (2009: 30), divák se někdy obtížně orientuje mezi realitou*

¹² Lech Walesa https://cs.wikipedia.org/wiki/Lech_Wa%C5%82%C4%99sa

*odpovídající jeho zkušenosti, realitou zobrazenou filmem a realitou zobrazenou divadelním představením.*¹³

Sebeuvědomění a sebe-reflexivita se uplatňuje i v rovině dramatických postav. Ve filmu *Karamazovi* hrají herci sami sebe a zároveň postavy divadelního představení, tedy Ivan Trojan starého Karamazova, David Novotný Dimitrije Karamazova (nejstarší syn, opilec), Igor Chmela Ivana Karamazova (prostřední syn, ateista), Martin Myšička Aljošku (nejmladší syn, silně věřící), Radek Holub Smerďakova (nemanželského syna Karamazova), Michaela Badinková Kateřinu, Lenka Krobotová Grušenku, Lucie Žáčková čerta a pěvkyni finální modlitby zároveň, Jan Kolařík Zelenkou přidanou postav Sněgirova, která umožňuje onu příběhovou paralelu s údržbářem a jeho synem. Postavy čistě filmové jsou Roman Luknár jako režisér inscenace, technici v čele s hlavním údržbářem a polská produkční Kasia. Od chvíle, kdy zkouška začíná, sledujeme, jak postavy filmu plynule přecházejí do rolí divadelních a potom z nich zase vypadávají. I prostřednictvím kostýmů můžeme vidět, jak postupem filmu postavy filmu stále více a více přebírají postavy hry za své – na začátku na sobě mají jen jednoduché kusy kostýmů či rekvizit a postupně je na sebe přibírají, až jsou na konci oděni v nákladných róbách. Stupňování se projevuje i v rámci projevu. Na začátku filmu si herci nejistě zkoušejí jazykolamy a krátké repliky ze scénáře, kdežto v druhé třetině už si i „v civilu“ odpovídají tím, že na sebe pateticky křičí pasáže ze hry, které dávají i v jejich civilní konverzaci smysl. Užívání filmově-divadelních dvojrolí jedním člověkem tak předkládá otázky hranic reality a fikce pro samotné aktéry i diváky. Další rovinu komunikace sem vnáší postava údržbáře, která je jediným divákem celého představení a vstupuje do dialogu s jeho tvůrci. Je jakousi personifikací vlivu divadelního představení na diváka a jeho reálný život, zároveň paralelou účinku filmu *Karamazovi* na filmového diváka. Herci, kteří zrovna nezkouší, se ve filmu průběžně také stávají diváky svého vlastního představení.

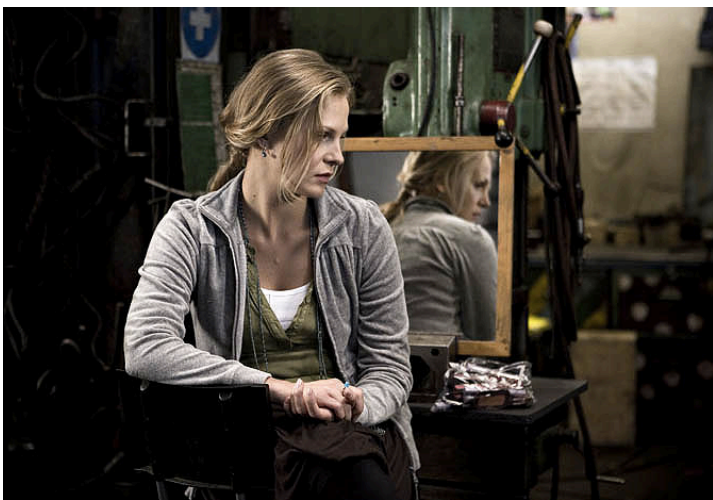
¹³ Kaczmarek, K. *Karamazovi Petra Zelenky jako aktualizovaná interpretace románu F. M. Dostojevského. Kniha, filmový pás, internet.* Ediční příprava a redakce Alice Jedličková. Praha, 2012. [online]. ©2012 <http://www.ucl.cas.cz/slk/?expand=/2011/sbornik>



Od momentu, kdy údržbář zjistí, že jeho syn je mrtev, jakoby za sebe nechával projevovat svoje emoce právě herci a v jejich představení. Po telefonátu z nemocnice jde do umývárny, kde se jen kouká do zrcadla a opláchne si tvář vodou, zatímco Kolář v roli Sněgirova, otce, kterému v divadelní hře zrovna také zemřel syn Iľjušečka, zvířecky několikrát za sebou zakřičí.

Témata a motivy divadelní hry se dostávají do reality herců a zrcadlí se v jejich situacích a chování, role postav divadelních a filmových se propojují. Význam replik postav-herců splývají s významy replik postav ve hře. Údržbář, přesto, že mu zemřel syn, zůstává a dívá se na představení, sám je nabádá, aby nepřestávali. V prostoru pauz jednotlivých herců s nimi diskutuje o zásadních otázkách víry vzešlých ze hry, Igor Chmela mu dokonce vypráví paralelní příběh o Indických matkách, které usmrcují své děti, což ho rozzuří a možná ovlivní v jeho konečném rozhodnutí. Davidem Novotným je dokonce nařčen, že se chová ke své situaci naprosto neadekvátně, že by měl jít raději domů a truchlit, ne sledovat, „*jak Pražáci šaškují v divadle.*“¹⁴ Drama vrcholí tím, že se údržbář ihned po skončení představení zastřelí. Herci svým představením na svého diváka dosáhli maximálního účinku.

¹⁴ Film *Karamazovi*, režie Petr Zelenka, 2008.



Mnohvrstevnatost fikčního světa velmi dobře formálně spolupracuje a slouží složitosti pojednávaného tématu a jeho problematiky, která prostupuje napříč různými dějinnými obdobími i „vrstvami osobnosti“ zároveň. Divák je nucen během sledování filmu přepínat mody vnímání jednotlivých postav, což ho vytrhává z transu a nutí ho přehodnocovat názory ohledně předkládaných situací a hodnotí je po řetězci vedoucím od postavy divadelní, přes filmovou až k vlastní osobnosti.

„Zelenkův film tak otevřel nové možnosti nejen ostatním médiím a intermediálnímu a interdisciplinárnímu diskurzu, ale i divákovi, který v takto otevřeném prostoru umění nachází odpovědi na tradiční otázky i formulaci otázek nových.“¹⁵

¹⁵ Kaczmarek, K. Karamazovi Petra Zelenky jako aktualizovaná interpretace románu F. M. Dostojevského. *Kniha, filmový pás, internet*. Ediční příprava a redakce Alice Jedličková. Praha, 2012. [online]. ©2012 <http://www.ucl.cas.cz/slk/?expand=/2011/sbornik>

2.2. Marat/Sade

„*To act this weighty role, we chose a lucky paranoid.*“

Film *Marat/Sade* z roku 1967 je film obsahující slavné divadelní představení významného autora historie britského divadla, Petera Brooka. Tento režisér, herec a scénárista je jedním z nevlivnějších divadelních režisérů dvacátého století a díky jeho působení v Královské Shakespearovské společnosti byl soubor ve své době jedním z nejprogresivnějších v Evropě. Ve svých divadelních inscenacích často kombinuje různé divadelní formy a výrazové prostředky dramatických žánrů pro dosažení požadovaných účinků na diváka. Zaměřuje se hlavně na herectví a v jednom představení se nebojí vystřídat jeho různé typy od poloh velmi realistických a civilních přes to výrazně expresionistické, fraškovitost, pantomimu, verše a zpěvy, až po velmi minimalistické, distancované herectví. V divadle, ale i ve filmu *Marat/Sade* formálně hned pracuje s anti-iluzivními postupy vycházejícími právě z metod Bertolda Brechta a jeho zcizovacích efektů hned na několika úrovních. Dramatická předloha divadelního textu Petera Weisse¹⁶ s nimi ostatně počítá.

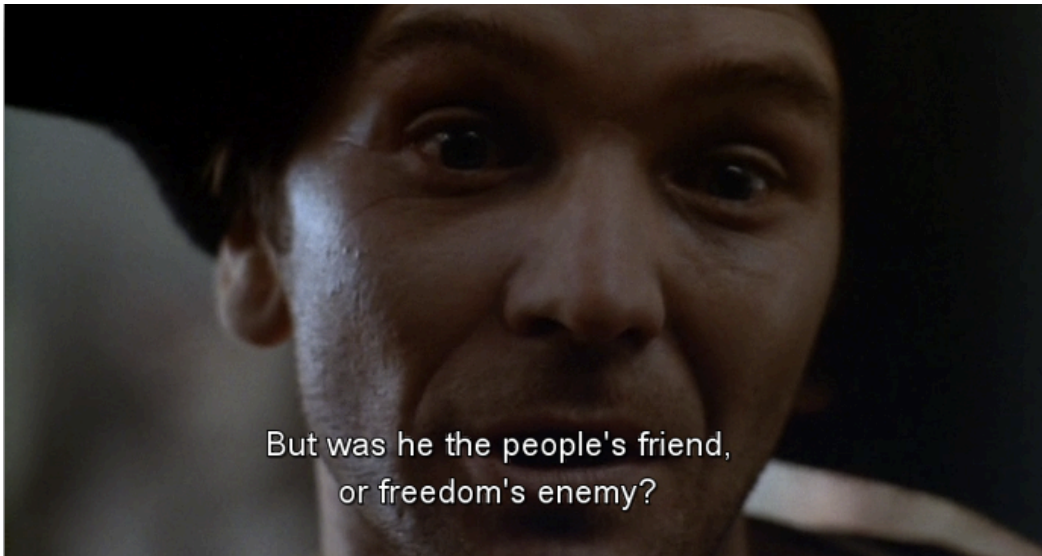
Tématem divadelního představení i filmu zároveň je tíha a nesnadnost rozhodování se a rozlišení mezi tím, co je správné a co je špatné, relativita těchto dvou principů vůbec. Bloudění politických a filozofických hlav i obyčejného lidu v kategoriích dobra a zla na pozadí událostí Velké francouzské revoluce a bezvýhodný dialog dvou mužů, osobností oné revoluce, kteří zastupují taktéž dva odlišné principy lidského uvažování, filozofického postoje. Jsou jimi Jean-Paul Marat, politik a prorevoluční extrémista, který prosazoval tvrdé postupy ve prospěch nastolení nových pořádků po svrnutí monarchie a Donatien de Sade, dramatik volnomyšlenkářský bohém, spisovatel kontroverzní pornograficko-filozofické literatury, neúmyslný zakladatel oficiálního pojmu sadismus, a aristokrat. Předmětem jejich dialogu během celého filmu je smysl veškerých činů

¹⁶ WEISS, Petr. *Pronásledování a zavraždění Jeana Paula Marata předvedené divadelním souborem blázince v Charentonu za řízení Markýze de Sade*. Brno: Větrné mlýny, 2000. ISBN 80-86151-34-4.

Maratových a motivace, které k nim vedly. Způsob ztvárnění těchto konverzací je právě to, co je na filmu tolik specifické a stejně komplexní jako problematika sama o sobě, a vyvolává otázky po smyslu důležitých historických rozhodnutí, budování historie a iluze moderní společnosti, stejně tak jako o vytváření samotné iluze skutečnosti v divadle a filmu.

Film začíná vstupem filmových postav (=divadelních herců=pacientů Charentonu) na divadelní jeviště (kamera vychází s nimi, jakoby byla jedním z nich, „z backstage“), poloviny velké místnosti s okny, která je oddělena od té druhé- hlediště s diváky, které je v naprosté tmě, věžeňskými mřížemi. Dvě z filmových postav nacházející se nyní na scéně, jsou vypravěči, kteří zároveň mluví do kamery, k filmovému divákovi i k publiku v hledišti, a uvádějí divadelní hru, která má pojednávat o zavraždění Marata v roce 1793. Mezitím vstupují na jeviště další filmové postavy- svěřenci ústavu Charenton, kteří mají hrát postavy Francouzské revoluce v onom představení, které uvádí ředitel této psychiatrické léčebny a zastává dále roli komentátora během představení. Druhý komentátor je již jeden z pacientů a zaujímá roli vypravěče děje uvnitř hry. Postupně všechny postavy představuje a vysvětluje jejich vzájemné vztahy. Ústřední postavou hry je právě Marat, který sedí v koupeli a jehož vražda má být na jevišti zrekonstruována. Jako autora celého představení uvádějí dalšího pacienta- samotného Markýze de Sade.





Ředitel z úvodu zároveň vítá dvě urozené dámy, které mají zaujímat roli dvou divaček uvnitř hry. Zároveň jsou ale i ony postavami pro početnější, „opravdové“ divadelní publikum za mříží, kam je občas umístěna i kamera pro ustavující záběry z odstupu. Ostatní pacienti léčebny hrají další postavy revoluce, dav lidu a pouliční maškary uvedené jako vokalisty. Tento zcizující efekt je velmi účinnou volbou, protože tito „blázni“ ztělesňují aktéry minulého režimu a prostý lid, který se dožaduje svých práv a svobody, ačkoliv je jejich volání po okamžitém zlepšení situace podobně beznadějně, jako volání choromyslných po svobodě a uznání „normálnosti“. Toto autorské řešení dává vyniknout například pudové stránce člověka, která má v době krize potřebu ukojit především základní fyzické potřeby jako je hlad, než bojovat za vysoké morální cíle a revoluční myšlenky. Jejich animálnost a jakási

nesvéprávnost umožňuje pochopit motivy jejich chování během šíleného střídání politických režimů. Motiv „použít“ jako dramatické postavy zastupující opravdové herce v divadelní hře usnadňuje i pochopení jednání Charlotte Cordaye, Maratovy vražedkyně, dívky z venkova konce 18. Století, kterou v divadelní hře ztvárňuje „*dívka trpící spavou nemocí a melancholií*.“¹⁷ A nakonec, sám Marat byl přece kontroverzní osobností a jeho jednání jsou diskutabilní, viz monolog jednoho vypravěčů z úvodu:

*„None of us knew the revolutionery more passionate than Marat. But was he the peoples' friend or the freedom's enemy?... Marat the good or bad? The choise is hard. Let us hear Marat debating with the Sade. Two champions wrestling with each others' views. How do we judge the winner? You must choose.“*¹⁸

Brechtovské zcizovací efekty jsou aplikovány ve všech třech vyprávěcích (fikčních) rovinách- v první, divadelním dramatickém (tady a teď) inscenování Maratovy vraždy, v druhé, epickém pozastavování a komentování inscenace vypravěči, debatě Marata a Sadeho, a třetí- sebe-uvědomělé filmové. K zcizovacím efektům v první úrovni patří také časté používání komentujících songů (jednotlivců i sborové, ztřeštěné „hulákání“ vokalistů) a hlavně neustálé zasahování vypravěčů do děje a zastavování samotného představení z důvodů zdánlivě nutného zásahu zřízenců léčebny například tehdy, když v divadelní hře zazní nějaké proti-režimové myšlenky, protože inscenace Maratovy vraždy z roku 1793 jakoby probíhala již za vlády Napoleona Bonaparta, ve zmíněném roce 1808. V tu chvíli vypravěč hru zastaví a spílá Markýzi de Sadovi, že něco takového napsal¹⁹. Ten mu na to vzápětí odpovídá a diskutuje o tom dále i s postavou Marata, čímž film nabývá esejistických rysů. Další přerušování plynulosti první úrovně hry vypravěči a tedy přepnutí mezi fikčními světy probíhá, když na jevišti propuknou příliš vášnivé interakce mezi herci-pacienty a musejí být usměrněni, nebo když udělají chybu v textu nebo ho zapomenou. To vyvolává komické situace (postavu Charlotte Corday hraje dívka se spavou nemocí a

¹⁷ Film *Marat/Sade*, režie Peter Brook/Peter Schulze-Rohr, 1967.

¹⁸ Tamtéž.

¹⁹ Typický příklad přechodu z první roviny reality do druhé (z dramatické do epické).

neustále usíná) nebo například relativizuje konkrétní okolnosti konkrétních revolučních bitev- šlechtic, který Charlotte Corday nabádá k činu, si plete při vyjmenovávání spojenců a protivníků Prusy se Španěly, Rakušany s Rusy a Angličany. Navíc ho hraje pacient trpící sexuální mánií, takže herečku fyzicky několikrát atakuje. Zasahování vypravěčů do děje a opravování replik upozorňuje na způsoby cenzury a manipulovatelnosti.



Dalším formálním zcizením snímku je i její hudební, až muzikálový charakter, který působí při vážném tématu groteskně až parodicky. Hudebnost se silně pojí i se samotným herectvím, které se tempo-rytmicky často proměňuje (střídání mluveného slova v odlišných typech verše a dikce, různé typy písní, pochody, refrény). Samotný projev herců je díky verši velmi melodický a rytmický. Velmi zajímavou dikci používá představitelka Charlotte Corday, která vyslovuje jakoby s obtížemi a dělí slova do skupin po dvou, výjimečně nabere rychlý spád a spustí proud slov, aby se tím zase brzo vyčerpala a vrátila se unaveně do původního tempa. Vložené skladby slouží také jako malá intermezza mezi jednotlivými spory dvou hlavních aktérů a dávají tak divákovi „mentálně vydechnout“ a uspořádat si myšlenky,

rozvolňují tempo po intelektuálně intenzivních smršťích slov. Co se týče jazyka, v překladu z německého originálu Brook upravil akcenty různých rolí a hlavně vypravěči v nich mluví dnes již téměř vymizelým, urozeným „posh“ přízvukem.



Co film odlišuje od záznamu je například fakt, že se kamera zprvu chová, jakoby zastávala stanovisko jednoho z herců, postupem času „přepíná“ mezi mody divadelního diváka a diváka filmového, a tím situace v požadovaných momentech zcizuje. Divák je tedy z plynulého vyprávění hry neustále vyrušován, zde o to víc, když je zrovna zabírán přímý pohled herců do kamery ze vzdálenosti, která je více méně totožná té, když naproti sobě reálně stojí dva lidé a dívají se sobě navzájem do očí. Z rozzáběrování i chování herců vůči kameře je jasné, že jednotlivé scény byly předem pečlivě připraveny a nazkoušeny. Omezený dramatický prostor jedné místnosti a mystifikační prvek divadelního záznamu souvisí s tím, že časoprostor divadelní reality se v tomto snímku plně překrývá s časoprostorem filmu, oba

děje probíhají naprosto simultánně od začátku až do konce filmu. Co se týče časových rovin, pracuje se zde se třemi odlišnými fiktivními realitami.

Kostýmy a masky vokalistů jsou velmi výrazné (ne nepřipomínající film Federica Felliniho, Cassanova, jehož přítomnost během revoluce je zmíněna) až parodující, zatímco jevištní výprava svým způsobem velmi minimalistická. Všechny akce se soustředí do otevíratelných dřevěných cel v podlaze tvořící kruh, zastávající několik významů najednou a na pár kusů nábytku. K naznačení změny prostředí se využívá divadelních zkratk, zvuků a prosté představitivosti. Například když se Charlotte Corday třikrát zkouší dostat se k Maratovi, buší místo na dveře do vzduchu nad vypravěčovou nataženou rukou, přičemž v momentě pomyslného kontaktu pěsti s dveřmi vypravěč tluče tyčí do podlahy.

Závěr filmu se cyklí ve své tematicce- Marat je zavražděn, jak již bylo dopředu řečeno a soubor herců-pacientů za mříží začne sborově zpívat oslavnou píseň Napoleonovi. Z jejich řad však vystoupí postava ztvárňující Jacquese Rouxe a křičí, že Marat zemřel pro lid, který ho zradil. Propukne všeobecná hysterie a pacienti Charentonu začnou šilet a napadat postavy urozených dam zmíněné na začátku. Ředitel a Sade tomu přihlíží.

2.3. Dogville

Bill: „Možná bys je měl nechat na pokoji.“

Tom: „To si nemyslím... já... já...“

Bill: „Co když jim je fajn tak, jak jsou?“

Tom: „Myslíš si, že jim je fajn? To si nemyslím... Myslím, že je tu toho tolik, co tato země zapoměla. Jenom se snažím a oživuji paměť lidí pomocí názorných příkladů.“

Bill: „Takže, co ukázky na zítra?“

Tom: „Hm, ještě nevím. Podíváme se, jestli lidé v Dogville mají problém s přijímání novinek.“²⁰

Podle oficiálního textu distributora²¹ je Dogville „*Další z variací na téma lidské dobroty a zla od kontroverzního dánského režiséra Larsa von Triera s Nicole Kidman v hlavní roli. Děj se odehrává v Dogville, bohem zapomenutém městečku někde v americkém Coloradu. Sem přichází Grace hledat úkryt před gangstery, kteří ji pronásledují a chtějí ji zabít. Místní intelektuál a spisovatel jí poskytne ochranu a přesvědčí obyvatele městečka, aby uprchlíci přijali. Za jejich pomoc se jim má odvděčit domácími pracemi. Situace se však pro Grace komplikuje, když gangsteři zachytí její stopu až v Dogville. S rostoucím nebezpečím začínají obyvatelé městečka klást stále větší nároky na Gracin dík. To, co se zpočátku jevilo jako velkodušná pomoc, se postupně mění na využívání. Trier se při tvorbě filmu nechal inspirovat Trojgrošovou operou Bertolda Brechta, celý děj zasadil do ateliéru s minimem kulis, kde vytvořil stylizovaný fiktivní svět na psychologické přesvědčivosti charakterů a jejich hereckém ztvárnění.*“

V případě Dogville Lars von Triera se nejedná, na rozdíl od *Karamazových* nebo *Marata/Sadeho*, o žádnou formu filmové adaptace ani divadelního záznamu, ač to tak na první pohled vypadá. Je to mu právě

²⁰ Rozhovor Toma a Billa v úvodu filmu, který se týká, ač to divák ani postavy filmu neví dopředu, celého dalšího příběhu.

Film *Dogville*, režie Lars von Trier, 2004.

²¹ <http://www.csfd.cz/film/9390-dogville/prehled/>

naopak, v současnosti se Dogville úspěšně převádí naopak na divadelní jeviště (např. Dogville Miroslava Krobota v Národním divadle v Praze, 2015). Přesto Trierův první díl z plánované Americké trilogie (nakonec vznikly díly jen dva) také významně pracuje s divadelním principem, avšak tato přiznaná divadelnost je jen provokativní stylizací filmu. Nejedná se o spojování dvou médií, jak jsme mohli vysledovat u předchozích dvou příkladů, přesto je zde strategická mystifikace vedená podobnými zcizovacími postupy jako u předchozích dvou filmů, dovedená k dokonalosti.

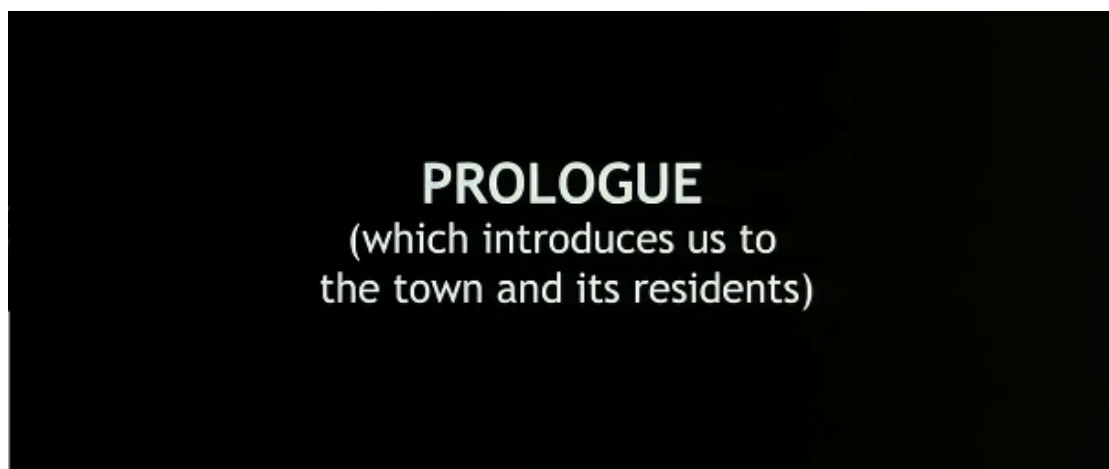
Divadelnost spočívá hlavně v jednotě místa, času a děje a ve způsobu uspořádání mizanscény. Filmové prostředí a kulisy jsou redukovány na plochu interiéru jednoho velkého filmového studia, kde je na černé podlaze načrtnut půdorys celého města bílou páskou. Což vytváří dojem právě spíše divadelního jeviště, s tím rozdílem, že chybí vymezené hlediště. Kamera se v tomto prostoru pohybuje volně, filmově, bez výhrad.

Ve studiu chybí i jakékoliv stavby, používá se jen pár kusů nábytku rozmístěného v imaginárních domech městečka. Nejsou tu ani jakékoliv přírodniny na území ulic, kde jsou pouze popisky názvů rostlin napsané na podlaze studia (např. angreštové keře, jablečný sad). Je tu pouze jeden jediný strom na okraji města, u lavičky, kde trávívá čas Tom se svými kontemplacemi, a tenhle „okraj existence“ ne náhodně připomíná jednoduchou scénu ze existenciálního, absurdního dramatu Čekání na Godota. K dotvoření pocitu jakési umělé opravdovosti jsou využívány zvukové efekty a ruchy: při klepání na dveře domu herec klepe na pomyslné dveře „ve vzduchu“, ale divák slyší zvuk reálného úderu o dveře. Stejně tak můžeme slyšet štěkot psa Mojžíše, kroky v písku, poryvy větru nebo zpěv ptáků. Pro ilustraci období zimy padá „na ulici“ umělý sníh.

Jak můžeme vidět ihned v prvním záběru, struktura filmu je sestavena a představena jako „vyprávění o devíti kapitolách, z nichž každá je uvedena textem s názvem kapitoly, doprovázena hudbou a jako první další záběr následuje často přímý nadhled ve velkém celku na celou plochu studia, metaforicky vesnice + nájezd pomalý na ni. Téměř kdykoliv jindy je kamera naopak uvolněná, ruční. Nevyužívá kompozici v hloubkách ostrosti, ale vždy

snímá všechny plány v rámování, což umožňují právě i neexistující zdi v výpravě a divák tak může vidět, co se děje před domem i v domě zároveň, zatímco odlišné postavy před domem to nevědí. Tento postup je velmi efektní například ve scéně, kdy Chuck ve svém domě znásilňuje Grace, zatímco Tom se zadumaně jako vždy prochází po ulici před ním.

První tři záběry filmu

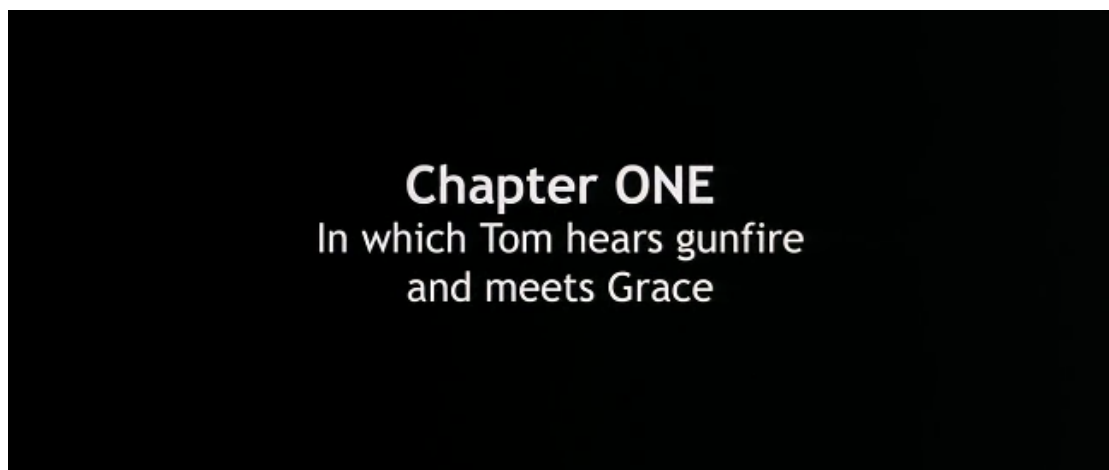


Informace na začátcích kapitol odkazují k éře němého filmu a zároveň dopředu vyzrazují, co se bude v dané kapitole dít. To je typický zcizovací efekt, který využívá právě divadlo (princip filmových titulků a komentáře) a v Dogville se vrátil zpět do filmu. Herectví je také očividně distancované a nerealistické, nejvýrazněji se týká hlavní postavy. Grace jedná spíše jako princip grace (v překladu milost, laskavost), než bytost z masa a kostí. Spoléhá a věří v dobrý úmysl obyvatel Dogville a nechá se sebou zacházet podle jejich libosti. Toto je jasný útok na diváckou snášlivost a úsudek. Na konci filmu dochází k explicitnímu sebeuvědomění postav- po dramatických peripetiích se v bezvýchodné situaci pro Grace navrací skupina gangsterů v černých autech a vychází najevo, že jde o Gracina otce. Gangsterský motiv se mění v jakési rodinné drama, celá situace se stává směšnou a neúměrnou s ohledem na celé předchozí Graciino utrpení ve vesnici (nešlo jí o život, byla „pouze“ rozhádaná se svým otcem). Tento třetí a poslední vpád „gangsterů“ do vesnice také působí jako Brechtův efekt *Deus ex machina*, tedy nečekaný zásah božího principu z nebes, zničehonic. Vzájemná debata Grace a jejího otce pak vyznívá jako komentář postav samotných nad sebou a jejich úlohou ve filmu. Debaty o tom, jak mají s hříšníky naložit, jsou debaty o tom, jak má film vlastně po sérii překvapení s Graciiným pravým původem skončit. Grace se poprvé rozhoduje jednat opačně svému dosavadnímu charakteru, významu svého jména a přesvědčení. Stává se nemilosrdnou. Po celou dobu filmu nechala obyvatele vesnice (postavy filmu) nakládat s ní, jak uznají za vhodné, což se jim na konci vymstí. Tento způsob chování je sám o sobě stejně manipulativní, jako Tomovo jednání s obyvateli města, jen ve skryté podobě.

Časové období syžetu je v Dogville nejdelší ze všech tří příkladů. Jedná se o události, které staly za období jednoho roku. Způsob narace je v podstatě klasický, kdy máme hlavní postavu (Grace) se svým cílem (skrýt se před gangstery v Dogville), který se dále dělí na profesionální linku (zbavit se své arogance, dokázat obyvatelům během dvou týdnů, že bude nápomocná) a linku milostnou (zapléta se s Tomem). Tato klasičnost je tu ale narušována zcizováním. Například tím, že o Grace jako diváci téměř nic nevíme a v situacích interakce s obyvateli se chová nepředvídatelně a

nečekaně. Nechá se postupem času v podstatě znásilňovat všemi muži z vesnice, ale Toma jako jediného intimně odmítá. Jako postava je nečitelná, což vybízí diváka v přání a vlastním představám a touhám, jak situaci vyřešit. Gracino snášení jakéhokoliv utrpení s Kristovským výrazem vnucuje výše popisovaný pocit, že postava už na začátku ví, co se stane v polovině příběhu i to, co jak příběh dopadne. Příběh a jeho atributy je to jediné, na co se divák má plně koncentrovat ve díle o člověku a složité povaze jeho svědomí a zodpovědnosti. Na ničem jiném moc nezáleží, vše okolo je ponořeno ve tmě, tedy mimo zájem pozornosti. Gracin Kristovský výraz je určitým výsměchem samotnému křesťanství, stejně jako úplný závěr filmu, ve kterém jediným přeživším obyvatelem města Dogville zůstává imaginární pes Mojžíš.

Kapitola 1 a ukázky záběrů z ní.





Konec filmu- Grace zastřelí Toma



2.4. Společné formální a tematické znaky analyzovaných filmů

Všechna rozebíraná díla mají mnoho společných znaků jak formálních, tak tematických. Témata, která filmy sdílejí, jsou většinou závažné společenské jevy vystavené kritice. Zpochybňovaná víra v boha, hranice osobní zodpovědnosti člověka ve vztahu k sobě, nejbližšímu okolí i společnosti jako systému, který by rád fungoval. Společnosti, kterou je jedinec jasně definován a determinován. Z toho vyplívající víra v člověka a jeho vlastní morální systém a „dobrotu“. Vyskytuje se zde motiv zavraždění jako východisko z nesnesitelné situace, za kterou jedinec viní svoje okolí. Nemanželský Karamazův syn zabíjí svého otce z nedostatku lásky a uznání a dopouští se tak „*nejtěžšího hříchu, jaký naše společnost zná*“, pod jehož tíhou pak sám páchá sebevraždu. Charlotte Corday zabíjí politického vůdce Marata, protože ho viní ze špatných sociálních poměrů celé země a dělá to ve jménu své víry. A konečně, Grace zabíjí úplně všechny v městečku, protože každý z nich se na ní dopustil hříchu. Odjíždí ironicky s čistým svědomím, protože si svoje jednání ospravedlnila. Při odjezdu spolu s otcem a gangstery je ale jasné, že se jako postava nezměnila ani nepolepšila. Že takováto situace už v jejím životě předtím nastala a ona všechno zopakovala znovu. A odjíždí najít další, jiné místo, kde se zachová pravděpodobně znovu stejně. Ke katarzi nedošlo. Došlo k vyprovokování diváka, čímž se dostáváme k formálním atributům popisovaných filmů.

Jak jsem poukázala, používání divadelního principu jako součásti narativní stylistické struktury filmového díla vede u všech třech případů k sebereflexi média. K sebeuvědomění postav příběhu, narace samotné a jejich nástrojů. Postupy k tomu užívané vycházejí z principů Brechtova epického divadla a jeho zcizovacích efektů. Epické divadlo se k předkládanému materiálu divákovi staví kriticky. Zatímco klasické drama pracuje s jakousi nadčasovostí a univerzálností, co se týče příběhu a postav, epické divadlo znázorňuje situaci konkrétní, zpravidla historicky podstatnou a vlivnou. Tu pak důkladně analyzuje i s jejími postavami které jsou logicky přímo ovlivňovány tímto většinou sociálně-politickým kontextem a jednají

podle toho. (U vybraných filmů Rusko 19. Století, Velká francouzská revoluce, Amerika 20. let. 20. Století). Konkrétní historická situace a její okolnosti člověka staví do bezvýchodných situací a ovlivňuje jejich chování a pomocí zcizujících efektů na tento jev upozorňuje. Děje se tomu tak ve všech třech případech. Prostřednictvím sebeuvědomění postav se poukazuje na relativnost „správné morálky“. V Karamazových Petra Zelenky se inscenuje zásadní dílo o osobní zodpovědnosti a víře v boha. Neustálým „přepínáním“ mezi postavami filmovými a dramatickými postavami hry se toto téma vyjevuje i v životech filmových postav, aniž by si toho zprvu byly ony samy vědomy. Stejný morální problém je zde předložen a konfrontován ve třech různých historických etapách, které se v díle vyjevují. Rusko 19. Století, současnost, ale i komunistické Polsko, díky situování a zkoušení představení v prostředí slévárny.

Peter Brook ve filmu Marat/Sade zachází ještě dál. Během toho, kdy se hraje divadelní představení sehrané pacienty blázince v Charentonu o zavraždění revolucionáře Marata pro váženou společnost již v době vlády Napoleona Bonaparta, pozastavuje jeden z vypravěčů inscenaci kdykoliv, kdy se postavy na jevišti příliš rozvášní, napomíná jejího autora Sadeho a vysvětluje jak divákům v sále, tak do kamery, že tyto nezbrocené vášně jsou znaky společnosti minulého, nezdravého režimu (ostatně aktéry revoluce hrají blázni), že tohle by se v dnešní, spořádané, moderní společnosti nestalo a hrdě ukazuje na portrét Napoleona visícího v rámu na zdi. Shazuje tedy zodpovědnost za zlo konané konkrétními lidmi na politický režim. Tyto ozvláštňující efekty vedou ke kritickému hodnocení situace divákem, protože je jasné, že i za Napoleonovy vlády a po ní následovaly nepokoje, bitvy a další změny režimů. V náznak a předtuchu tohoto „proroctví“ ironicky vrcholí závěr filmu.

V Dogville se, jak už jsem popisovala výše, pracuje s divadelností právě z důvodů najít nové komunikační schopnosti filmu, z předešlých příkladů poučen. Studiový prostor, dělení filmu do komentovaných kapitol s užitím dalšího vypravěče, Gracino stylizované herectví, nepřirozené reakce přílišnou dobrotou na příliš velké zlo, kterého se jí od obyvatel Dogvillu dostává. Doslovné pojmenovávání všeho, co divák uvidí a vidí u nechává prostor pro přemýšlení nad tím, jak by v pozicích filmových postav zareagoval

on sám. Kdo má zlo a utrpení na svědomí a má z něj vůbec špatné svědomí? Psychologizace hlavní postavy Grace je velmi omezená, stejně jako přímé odpovědi na otázky. Herecké výkony obyvatel měst jsou velmi přesvědčivé a vzhledem k jejich životním podmínkám a tomu, kam až je Grace nechává zajít, odůvodnitelné (přesto ne obhajitelné). Jde o jakýsi pokus ďábelského efektu. Když se situace zvrhne příliš a hrozí totální úpadek morálky, zasahuje vyšší princip v podobě příjezdu gangsterů, Gracina otce a také autora příběhu. Takové rozuzlení je nečekané, překvapivé a zase zcizující. Co to autor vlastně od začátku předkládal? Představil postavy a nastolil situace, ve kterých je nechal jednat, jejich jednání poté průběžně zpochybňoval a relativizoval jejich nedotknutelnost a osudovost.

ZÁVĚR

V bakalářské práci jsem se snažila rozdělit různé formy audiovizuálních počinů souvisejících s fenoménem divadla na široké škále od divadelních záznamů, televizních inscenací a filmových adaptací literárních i dramatických předloh. V hlavní části jsem se zaměřila na rozbor tří filmů integrujících divadelní představení do své narativní i stylistické struktury specifickými způsoby- *Karamazovi* Petra Zelenky, *Marat/Sade* Petera Brooka a Petera Schulze-Rohra a jednu výjimku, *Dogville* Larsa von Triera. Formy těchto vybraných děl se nacházejí někde na pomezí zmiňovaných žánrů a sebevědomě využívají jejich stylistické i narativní prostředky k vytvoření originálního, autentického a autonomního filmového díla.

Našla jsem společné tematické znaky všech tří děl, navzájem se protínající převážně v ironizované společensko-politické kritice a existenciálních otázkách souvisejících s vírou v Boha, politickou instituci či společenství. Tato témata jsou ve filmech zpracovávána velmi komplexním způsobem, který umožňuje obsáhnout jejich problematiku bez zjednodušování a předkládání jednoznačných závěrů. Jedná se hlavně o využívání intermediálních přístupů a aplikování Brechtových zcizovacích efektů, jakožto principů jeho teorie epického a didaktivního divadla. Oba přístupy vedou především k sebeuvědomění, reflexi a sebereflexi média divadla i filmu. Setkali jsme se s pojmy divadla na divadle, meta-divadla, mystifikačním dokumentem, filmem o filmu až k definici tvaru divadla na divadle ve filmu.

SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY

JOHNSON, Paul. *Intelektuálové*. Praha: Návrat domů, 1995.

BRECHT, Bertold. *Myšlenky*. Praha: Československý spisovatel, 1958.

THOSS, Michael. *Brecht for beginners*. London: Writers and readers Ltd, 1994.

BORDWELL, David, THOMPSON, Kirstin. *Umění filmu: Úvod do studia formy a stylu*. Praha: AMU, 2011. ISBN 987-80-7331-217-6.

HYVNAR, Jan. *Herec v moderním divadle: vize, metody a techniky herectví 20. stol.* Praha: Pražská scéna, 2000. ISBN 80-86102-07-6.

WEISS, Petr. *Pronásledování a zavraždění Jeana Paula Marata předvedené divadelním souborem blázince v Charentonu za řízení Markýze de Sade*. Brno: Větrné mlýny, 2000. ISBN 80-86151-34-4.

Ondruška, L. *Existenční modely v divadle na divadle*. (Magisterská diplomová práce) Brno: Masarykova univerzita, 2008.

Szczepanik, P. *Filmy, které vidí vlastní vidění: - Strategie intermediality a reflexivity v současné kinematografii*. (Disertační práce) Brno: Masarykova univerzita, 2002.

Havelková, P. *Zcizovací efekty v inscenacích divadla Komédie*. (Diplomová práce) Praha: Karlova univerzita, 2013.

Kaczmarek, K. Karamazovi Petra Zelenky jako aktualizovaná interpretace románu F. M. Dostojevského. *Kniha, filmový pás, internet*. Ediční příprava a redakce Alice Jedličková. Praha, 2012. [online]. ©2012

<http://www.ucl.cas.cz/slk/?expand=/2011/sbornik>

Bolter, J.D., Grusin, R. *Imediace, hypemediace, remediace*. Teorie vědy 14, 2005, č.2. s. 40.

LANDISCH, Eduard. *Dramatická televizní tvorba: Televizní postupy z hlediska hlavního kameramana*, Praha, FAMU, 1988.

ARISTOTELÉS. *Poetika*. Praha: OIKOYMENH, 2008. ISBN 978-80-7298-131-1

INTERNETOVÉ ZDROJE

www.csfd.cz

www.wikipedie.cz