

# **Aplikace prvků divadelní stylizace ve filmu na základě tvorby Petra Zelenky**

Bc. Radovan Majer

---

Diplomová práce  
2020



Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně  
Fakulta multimediálních komunikací

---

Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně

Fakulta multimediálních komunikací

Ateliér Audiovize

Akademický rok: 2019/2020

## **ZADÁNÍ DIPLOMOVÉ PRÁCE**

(projektu, uměleckého díla, uměleckého výkonu)

Jméno a příjmení: **Bc. Radovan Majer**  
Osobní číslo: **K18451**  
Studijní program: **N8209 Teorie a praxe audiovizuální tvorby**  
Studijní obor: **Audiovizuální tvorba – Režie a scenáristika**  
Forma studia: **Prezenční**  
Téma práce: **1. Teoretická část:  
Aplikace prvků divadelní stylizace ve filmu na základě tvorby Petra Zelenky  
2. Praktická část:  
Audiovizuální dílo nebo tematický soubor audiovizuálních děl, délka minimálně 20 minut, režie a scenáristika.**

# Zásady pro vypracování

## 1. Teoretická část:

Rozsah práce: minimálně 30 normostran textu bez započítání obsahu, rejstříku a obrazových příloh.

Formální podoba: Jednotná formální úprava teoretické části práce, její uložení a zpřístupnění se řídí aktuální verzí příslušné směrnice rektora. Student odevzdává 1 ks fyzické (tištěné) práce v kroužkové či pevné vazbě. Tištěná verze práce obsahuje originální „Zadání DP/BP“ včetně příslušných podpisů a studentem podepsané Prohlášení o původnosti práce. Práce v elektronické podobě obsahuje nascanované „Zadání DP/BP“ se všemi formálními náležitostmi a také nepodepsané Prohlášení studenta o původnosti práce. Plný text elektronické verze ve formátu PDF/A student odevzdá nahráním do IS/STAG a do příslušné složky na NAS-AAV (viz níže).

Pokyny k vypracování: prostudujte a analyzujte dostupné materiály z profesního hlediska a formulujte závěry a získané vědomosti do podoby akademického/odborného textu.

## 2. Praktická část:

- a) Režie audiovizuálního díla v minimální délce 20 minut či soubor audiovizuálních děl oficiálně schválený před odevzdáním Výrobní komisí ateliéru Audiovizuální tvorba.
- b) Upoutávka, teaser či trailer na předložené audiovizuální dílo.
- c) Písemná explikace z pohledu dané specializace. Minimální rozsah 2 normostrany.
- d) Anotace.
- e) Technický scénář.
- f) Štábová listina.

V případě, že je dílo autorským počinem nebo není součástí praktické části SZZ studenta produkce, je nutné dodržet dále zásady: a – h (dle zadání praktické části práce na oboru Produkce). Tato data odevzdává za projekt vždy jeden člověk. Nezbytná je konzultace s vedením AAV.

Všechny odevzdávané materiály musí splňovat vnitřní technické normy AAV pro odevzdávání prací a musí být řádně popsány (jméno, název, logo fakulty, formát, rozlišení). Součástí závěrečné práce je vytištěný a podepsaný formulář „Údaje o magisterské práci studenta“.

Ve složce na NAS-AAV, označené „Bakalářská / Magisterská práce“ uložte:

1. Teoretickou práci ve formátu PDF/A dle specifikací výše.
2. Vytvořte podsložku Praktická práce, která bude obsahovat materiály částí a- f. Film ve formátu HD (1080p) či 4K (2160p) v odpovídajícím datovém toku a kontejneru MPEG-4 part10 (MPEG-4 AVC).
3. Vytvořte podsložku s názvem Katalog, která bude obsahovat „Podklady pro katalog FMK UTB ve Zlíně“: 10 kusů obrazové dokumentace praktické části závěrečné práce pro využití v publikacích FMK. Formát pro bitmapové podklady: JPEG, barevný prostor RGB, rozlišení 300 dpi, 250 mm delší strana. Formáty pro vektory: AI, EPS, PDF. Loga a texty v křivkách. V samostatném textovém souboru uveďte jméno a příjmení, login do portálu UTB, obor (ateliér), typ práce, přesný název práce v češtině i v angličtině, rok obhajoby, osobní e-mail, osobní web, telefon. Přiložte svou osobní fotografii v tiskovém rozlišení.

Rozsah diplomové práce: **dle vnitřní normy**  
Rozsah příloh: **dle vypracování**  
Forma zpracování diplomové práce: **Tištěná/elektronická**  
Jazyk zpracování: **Slovenština**

**Seznam doporučené literatury:**

BORDWELL, David a Kristin THOMPSON. *Umění filmu: úvod do studia formy a stylu*. V Praze: Nakladatelství Akademie múzických umění, 2011, s.639 ISBN 978-80-7331-217-6.

BERNÁTEK, Martin, David DROZD a Šárka HAVLÍČKOVÁ KYSOVÁ. *Úvod do teorie divadla: vybrané kapitoly*. Brno: Masarykova univerzita, 2014, s.61 ISBN 978-80-210-6766-0.

Vedoucí diplomové práce: **doc. Mgr. MgA. Jan Gogola**  
Ateliér Audiovize

Datum zadání diplomové práce: **13. prosince 2019**

Termín odevzdání diplomové práce: **15. května 2020**

L.S.

---

**doc. Mgr. Irena Armutidisová**  
děkanka

---

**MgA. Irena Kocí**  
vedoucí ateliéru

Ve Zlíně dne 13. prosince 2019

## PROHLÁŠENÍ AUTORA BAKALÁŘSKÉ / DIPLOMOVÉ PRÁCE

### Beru na vědomí, že

- bakalářská/diplomová práce bude uložena v elektronické podobě v univerzitním informačním systému a bude dostupná k nahlédnutí;
- na moji bakalářskou/diplomovou práci se plně vztahuje zákon č. 121/2000 Sb. o právu autorském, o právech souvisejících s právem autorským a o změně některých zákonů (autorský zákon) ve znění pozdějších právních předpisů, zejm. § 35 odst. 3;
- podle § 60 odst. 1 autorského zákona má UTB ve Zlíně právo na uzavření licenční smlouvy o užití školního díla v rozsahu § 12 odst. 4 autorského zákona;
- podle § 60 odst. 2 a 3 mohu užít své dílo – bakalářskou/diplomovou práci - nebo poskytnout licenci k jejímu využití jen s předchozím písemným souhlasem Univerzity Tomáše Bati ve Zlíně, která je oprávněna v takovém případě ode mne požadovat přiměřený příspěvek na úhradu nákladů, které byly Univerzitou Tomáše Bati ve Zlíně na vytvoření díla vynaloženy (až do jejich skutečné výše);
- pokud bylo k vypracování bakalářské/diplomové práce využito softwaru poskytnutého Univerzitou Tomáše Bati ve Zlíně nebo jinými subjekty pouze ke studijním a výzkumným účelům (tj. k nekomerčnímu využití), nelze výsledky bakalářské/diplomové práce využít ke komerčním účelům;
- pokud je výstupem bakalářské/diplomové práce jakýkoliv softwarový produkt, považují se za součást práce rovněž i zdrojové kódy, popř. soubory, ze kterých se projekt skládá. Neodevzdání této součásti může být důvodem k neobhájení práce.

### Prohlašuji, že:

- jsem na bakalářské/diplomové práci pracoval samostatně a použitou literaturu jsem citoval. V případě publikace výsledků budu uveden jako spoluautor.

Ve Zlíně dne: .....10.8.2020.....

Jméno a příjmení studenta: ...Radovan Majer.....  
podpis studenta

## **ABSTRAKT**

Petr Zelenka sa vyznačuje kvalitnou prácou na poli filmovom, ale aj divadelnom. Táto diplomová práca analyzuje prieniky divadelnosti do Zelenkovej filmovej tvorby, pričom sa zameriava hlavne na aspekt priestoru. Súčasťou témy je aj aplikácia týchto prvkov do praktickej časti: krátkometrážneho diplomového filmu.

Kľúčové slová: Petr Zelenka, Karamazovci, Príbehy obyčajného šialenstva, Rok diabla, divadelná štylistika

## **ABSTRACT**

Petr Zelenka is characterized by superior work on film and theatre field. This diploma thesis analysis theatre intersections into Zelenka's film projects while focuses mainly on aspect of the set design. The goal si also to apply these elements into practical part: short film.

Keywords: Petr Zelenka, Karamazov Brothers, Wrong Side Up, Year Of The Devil, theatre style

Týmto by som sa chcel úprimne poďakovať doc. Mgr.Mga. Janovi Gogolovi za intenzívne odborné a aktívne vedenie mojej práce, za poznámky, nápady a vylepšenia, bez ktorých by sa práca nikdy nedostala do podoby, v ktorej je dnes. Tiež sa chcem poďakovať mojej mame, Adriane Žbirkovej, za nezištnú pomoc s gramatikou a štylistikou textu.

Prehlasujem, že odovzdaná verzia diplomovej práce a verzia elektronická nahraná do IS/STAG sú totožné.

## **OBSAH**

<b>ÚVOD</b> .....	<b>9</b>
<b>I TEORETICKÁ ČASŤ</b> .....	<b>11</b>
<b>1 DIVADELNÁ A FILMOVÁ ESTETIKA PRIESTORU</b> .....	<b>12</b>
1.1    DIVADELNÁ ESTETIKA PRIESTORU.....	12
1.2    FILMOVÁ ESTETIKA PRIESTORU.....	14
<b>2 PETR ZELENKA</b> .....	<b>16</b>
<b>II PRAKTICKÁ ČASŤ</b> .....	<b>18</b>
<b>3 ANALÝZA</b> .....	<b>19</b>
3.1    KAŽDÝ ZÁBER VO FILME MÔŽE BYŤ JAVISKOM.....	21
3.2    SVETLO AKO STENA.....	28
3.3    HERECKÝ PRIENIK DIVADLA A FILMU.....	32
<b>4 VLASTNÁ AUTORSKÁ TVORBA</b> .....	<b>37</b>
4.1    BIOTOP.....	37
4.2    O MARÍNE – PRAKTICKÁ ČASŤ.....	40
<b>ZÁVER</b> .....	<b>43</b>
<b>ZOZNAM POUŽITEJ LITERATÚRY</b> .....	<b>45</b>
<b>ZDROJE</b> .....	<b>46</b>
<b>ZOZNAM OBRÁZKOV</b> .....	<b>47</b>



## ÚVOD

V tejto diplomovej práci sa budem zaoberať divadelnými prvkami vo fimoch Petra Zelenku, inšpirovanými jeho vlastnou divadelnou tvorbou, analyzovať ich a hľadať výhody a nevýhody ich uplatnenia. Ako študent filmovej réžie a scenáristiky budem zároveň teoretické a analytické poznatky aplikovať na vlastnú autorskú filmovú tvorbu.

Pôvodný zámer práce bol skúmať všeobecné prvky divadelnej štylizácie používané vo filmoch svetovej kinematografie. Avšak na odporúčanie, že by téma mohla byť príliš široká a neuchopiteľná, som sa rozhodol zúžiť ju do lokálnejšieho charakteru a aplikovať tú istú otázku na tvorbu súčasného tuzemského autora - Petra Zelenku.

Petr Zelenka je vyštudovaný filmový dramaturg a scenárista, ale veľkú časť jeho autorskej práce zahŕňa divadelná tvorba. Snažil som sa dostať čo najhlbšie do aspektu divadelnej štylizácie vo filme, ktorý tiež rád používam, a vybral som si najmä prácu s priestorom v divadle, ale aj vo filme, ktorú Zelenka využíva najmä z hľadiska uplatnenia platformy javiska - čo znamená pre divadlo javisko, čím je odlišná filmová scéna a ako Zelenka využíva javisko a priestor vo filmovej tvorbe.

Na začiatku som hľadal čo najviac dostupných prameňov informácií. Keďže nikde nie je publikácia, ktorá by sa venovala konkrétne tejto téme, rozhodol som sa postupovať najmä analytickou cestou, t.j. snažiť sa pomenovať a zachytiť metódu Zelenkovej práce, význam a remeselnú cestu. Vedecké zdroje som mal obmedzené a tak som k nim odkazoval hlavne cez pomenovanie jednotlivých javov v rámci analýzy. Cestu k Zelenkovej tvorbe som hľadal cez jeho najvýznamnejšie filmy a záznamy k divadelným inscenáciám. Po pozretí som si vybral najkompatibilnejšie tituly k téme a začal som pracovať na analýze, ktorá tvorí väčšinu jadra práce. Primárne som vychádzal z diel *Příběhy obyčejného šílenství*, ktoré vzniklo najskôr ako Zelenkova autorská divadelná hra (zastrešil text aj réžiu) a neskôr bola ním samým adaptovaná do rovnomenného hraného filmu, ako aj filmov *Karamazovi* a *Rok d'ábla*. *Karamazovi* kvôli tomu, že je to Zelenkov zatiaľ najvýraznejší prienik filmu a divadla v jednom diele a *Rok d'ábla* hlavne kvôli priestoru javiska. Javisku, ako priestoru som sa venoval majoritne, zaujíma ma predovšetkým vzťah divadelného a koncertného javiskového priestoru. Počas práce som sa však príležitostne, v momentoch, keď to bolo potrebné, dotýkal aj zvyšku jeho tvorby.

Nebolo jednoduché nájsť pramene, ktoré sa dotýkajú takto úzko vyprofilovanej témy divadelných aspektov v Zelenkovej tvorbe. Vychádzal som však z literatúry, týkajúcej sa definícií divadelnej a filmovej estetiky, o ktoré som sa potom mohol oprieť.

Po analýze Zelenkových diel na základe poznatkov divadelnej a filmovej estetiky som sa venoval jeho vlastnej autorskej a režijnej tvorbe. V prvom prípade som analyzoval použitie štylizácie divadelného priestoru, svetiel, ale aj herectva pri svojej klauzúrej práci s názvom *Biotop*, ktorá je špecifická práve divadelným prístupom k štylizácii obrazu aj herectva.

Potom som plynulo prešiel k praktickej časti diplomovej práce, filmu s názvom *O Maríne*. V nej spájam dve roviny, pričom obidve pracujú s prienikom reálnych a nereálnych aspektov. Práve tie neskutočné, fantazijné, ktoré sa odohrávajú na povale, sú štylizované do divadelného priestoru v zmysle podkrovia, ktoré je javiskom malého, osamelého dievčaťa. Podkrovie predstavuje javisko neskutočného sveta a amfiteáter javisko sveta skutočného.

Cieľom práce bolo čo najpodrobnejšie analyzovať Zelenkovu tvorbu s ohľadom k téme a nájsť v nej konkrétne prvky a metódy, ktoré budem následne vedieť aplikovať vo svojej tvorbe. Súčasťou je rozšírenie vedomostí o použití tejto špecifickej estetiky vo filme, prípadne v iných audiovizuálnych dielach.

## **I. TEORETICKÁ ČASŤ**

# 1 DIVADELNÁ A FILMOVÁ ESTETIKA PRIESTORU

## 1.1 Divadelná estetika priestoru

*„Divadelná inscenácia je syntetické dielo, jeho zložky: literárna, výtvarná, herecká a hudobná, však nie vždy vytvoria dokonalú umeleckú výpoveď, po ktorej inscenátori túžia a ktorú by radi videli na scéne. Keďže ide o syntézu, aj scénická výprava je jednou z jej zložiek. Ale nemôžeme ju posudzovať samostatne ako priestorový obraz, sochu alebo prinajmenšom ako architektonický priestor. Môžeme ju posudzovať a hodnotiť iba v rámci ostatných zložiek. Musíme si uvedomiť jej začlenenie do dramatickej štruktúry, musíme zisťovať, nakoľko prispela k plastickejšej dramaturgicko-režijnej koncepcii, pokiaľ ju ovplyvnila, prípadne nesplnila, ba dokonca porušila a skreslila. Musíme si pritom uvedomiť, že divadelné umenie je umenie časopriestorové a túto vlastnosť má i scénografia. Preto pri základnej úvahe o scénografickej koncepcii je dôležité si uvedomiť, že riešime priestor s tromi rozmermi a sama existencia hercovej postavy na javisku je vlastne priestorovou kompozíciou, ktorá sa premieta do javiskového pôdorysu. Javiskový priestor možno definovať ako neviditeľnú planimetrickú a stereometrickú sieť línií. Tieto línie organizujú hmotné zoskupenie priestoru a ovplyvňujú človeka, ktorý doňho vstupuje<sup>1</sup>.“*

Ďalej Zavarský píše o priestore v súvislosti pohybom herca ako o organizovanom akčno-priestorovom diagrame hry, ktorý je vlastne prvým projektovým zmaterializovaním režijno-výtvarnej koncepcie. V tomto akčno-priestorovom diagrame je zakliata divadelná predstava a myšlienky režiséra do scénického obrazu. Iba komponovaný pohyb umožňuje divákovi, aby prítomnosť herca logicky prijal a uveril jeho umeleckej štylizácii. Takto starostlivo, racionálne a s divadelným citom prekomponovaný priestor dáva možnosť vzniku režijného pôdorysu s kompozičnou sieťou pohybu a významovými ťažiskami deja. V takomto pôdoryse, ktorý je stvárnený horizontálne i vertikálne, smeruje k dramatickému oblúku nielen text, ale aj sama výtvarná koncepcia.<sup>2</sup>

Ján Zavarský je jeden z najvýznamnejších slovenských scénografov, ktorý sa preslávil najmä spoluprácou s brnianskym Divadlom na provázku a neskôr spoluprácou so slovenským režisérom Blahom Uhliarom v Trnavskom divadle. Jeho kniha Kapitoly zo

---

<sup>1</sup> ZAVARSKÝ, Ján. *Kapitoly zo scénografie*. Bratislava: Národné osvetové centrum v Bratislave, 1993, s.15. ISBN 80-7121-054-4

<sup>2</sup> Tamže.

scénografie patří k základnej literatúre o scénografii. Okrem toho je spoluautorom inštalácie Biely priestor v bielom priestore (1973-1974), jednou z najdiskutovanejších avantgardných výtvaných diel Československa.<sup>3</sup>

Jan Císař v *Človeku v situácií*, v kapitole Divadelný priestor referuje o umení inštalácie a vkladá ho do súvislostí s divadelnou scénou. Cituje Jiřího Machalického, ktorý sa o inštalácii zmieňuje ako o umení, ktoré dosiahlo najpozoruhodnejší vývoj, pretože inštalácia je charakteristická svojou univerzálnosťou, ktorá sa dá využiť v používaní netradičných metód v akomkoľvek priestore. „Spája v sebe vlastnosti sochy, objektu a divadelnej scény a môže prinášať posolstvá o spoločnosti, alebo sa stať optickou hrou.“ Myslím si, že vo svete filmového aj divadelného priestoru dokážeme nájsť množstvo prvkov referujúcich práve na inštaláciu, ktorú v divadelnej scéne môžeme prezentovať ako súčasť scénografie.<sup>4</sup>

Inštalácia preniká do divadelného, ale najmä do filmového priestoru. Císař píše o festivale *2krát4 dny*, ktorý sa odohral v starej čističke vôd v Holešoviciach. Čistička, industriálny, „funkčný“ priestor sa tak zmenil na divadelnú scénu a jednotlivé technické pohybové zariadenia vytvárali výtvarnú hodnotu bez ohľadu na ich pracovnú funkciu.<sup>5</sup>

Prostredie Zelenkovej oceliarne v *Karamazovcoch* pracuje s podobnou inštaláčnou estetikou, najmä v scénach prechodu továrne, kde sledujeme „inštalácie“ hákov na posúvanie ťažkého železa a tavenie. Pritom reálie továrne vytvárajú samostatnú scénu, s ktorou sa fyzicky v predstavení pracuje. Továrň sa mení tak na scénu plnú kulís, inštalácií a scénografie pracovného priestoru.

Jan Císař patrí k najdôležitejším osobnostiam kritickej obce českého divadla nielen posledných dekád. Jeho rozpravu o inštalácii, ktorú spomínam, môžeme vnímať ako materializovaný diagram Zavarského teórie o javisku, ktorá sa však zaobíde bez herca. Prípadný pohyb inštalácie tak nie je komponovaný na herca ako ľudskú bytosť, ale samotný materiál preberá úlohu ľudského tela v dramaturgii priestoru. Inštalácia ako súčasť scénografického priestoru, tak dokáže tvoriť mosty medzi javiskom mentálnym a javiskom fyzickým. Alebo medzi javiskom vo filme a javiskom v divadle.

V Zelenkových *Karamazovcoch* sa prelína priestor javiska ako miesta pre divadelnú hru, priestor továrne ako javisko pre ľudský príbeh hercov, ktorí hru hrajú a inštalácia ako

---

<sup>3</sup> JABLONSKÁ, Beata. Ján Zavarský: Divadlo nesmie vypadnúť z električky. *Denník N* [online]. Bratislava: N Press, 2019 [cit. 2020-08-09]. Dostupné z: <https://dennikn.sk/1492881/divadlo-nesmie-vypadnut-z-električky/>

<sup>4</sup> CÍSAŘ, Jan. *Člověk v situaci*. Praha: ISV, 2000, s. 24. Média. ISBN 80-85866-67-6.

<sup>5</sup> CÍSAŘ, Jan. *Člověk v situaci*. Praha: ISV, 2000, s. 25. Média. ISBN 80-85866-67-6.

metaforický prienik medzi nimi. Kovové monštrum zložené z ramien a klepiet oceľových továrenských strojov môžeme vnímať ako chladné podobenstvo kovu namiesto citov v postavách Karamazovcov aj ich hereckých protagonistov. Zároveň sa stávajú fyzickým v momentoch, kde režisér skrýva násilie mimo záber, pri divadelnej vražde Fjodorova a pri konečnej tragédií údržbára.

## 1.2 Filmová estetika priestoru

Jedným z rozdielov filmového priestoru oproti tomu divadelnému je ilúzia trojrozmerného priestoru, ktorý v divadle ilúzny nie je. My sa však na plátne pozeráme na dvojrozmerný obraz s ilúziou trojrozmernosti. V diváckom vnímaní oboch priestorov však markantný rozdiel ani nemusí byť vnímaný tak odlišne, pretože aj filmový sa snaží vyvolať podobný dojem reálneho priestoru, v ktorom sa herci nachádzajú. Kým divadelný priestor je subtílnejší a očakáva sa vyššia divácka snaha ho pochopiť, pretože je vystavaný na metaforickom spôsobe odhalenia, filmový priestor, okrem špecifických žánrov a diel, sa snaží poskytnúť priestorový realizmus. Realizmus, pokiaľ ho berieme z hľadiska priestoru, respektíve mizanscény, sa však samozrejme nedá objektívne posúdiť ako realizmus. Je totižto rozdiel medzi realizmom západnej a východnej kultúry, realizmom vyspelého a rozvojového sveta, a podobne.<sup>6</sup>

V snahe rozčleniť priestor, podobne ako je scéna v divadle rozčlenená na jednotlivé oblasti, film využíva plány, aby dokázal priestor rozdeliť. Základnými sú popredie, stredný plán a pozadie.<sup>7</sup>

Môžeme si skúsiť rozčleniť priestor vo filme ako priestor mentálny, kým ten divadelný ako fyzický. Priestor vo filme, keď ho pozeráme v kine ako finálny produkt, totiž fyzicky prestáva existovať. Je nahradený ilúziou priestoru, premietnutou na obyčajnú dvojrozmernú stenu (a to aj v rámci ďalšej ilúzie, technológie 3D). Film potrebuje v obraze vytvárať plány, ktoré navodzujú predstavu, že plátno je hlboké, napriek tomu, že je fyzicky

---

<sup>6</sup> BORDWELL, David a Kristin THOMPSON. *Umění filmu: úvod do studia formy a stylu*. V Praze: Nakladatelství Akademie múzických umění, 2011, s. 216. ISBN 978-80-7331-217-6.

<sup>7</sup> BORDWELL, David a Kristin THOMPSON. *Umění filmu: úvod do studia formy a stylu*. V Praze: Nakladatelství Akademie múzických umění, 2011, s. 216. ISBN 978-80-7331-217-6.

ploché. Divadelná mizanscéna síce tiež využíva plány, ale tie už nie sú pre funkčný výsledný tvar diela také dôležité, pretože každý divák dokáže vnímať reálny, fyzický priestor javiska ako trojrozmernú plochu a na nej sa orientovať.

Filmový priestor a mizanscéna patria k filmovým aspektom, ktoré v divákovi zanechajú po skončení filmu najväčšiu stopu. Na rozdiel od strihu, kamery, zvuku alebo scenáristických mostíkov, používaných, aby ich divák vo filme nespozoroval, má mizanscéna funkciu diváka sama sebou zaujať.

Môžeme skúsiť zadefinovať rozdiel medzi obidvoma spomínanými estetikami ešte inak. Tézou, že film je technický a divadlo je ľudské. Boardwell s Thompsonovou citujú v *Umění filmu* Andrého Bazina: „*Není divadla bez člověka, ale filmový příběh může probíhat i bez herců. Dramatičnosti mohou nabít zavírající se dveře, list ve větru, vlny narážející na pobřeží. Některá filmová veledíla používají člověka pouze jako přídávku: jako komparzu nebo kontrapunktu k přírodě, která se stává tou skutečnou ústřední postavou.*“<sup>8</sup>

Zdá sa mi to dôležité kvôli pochopeniu rozdielnosti estetik a najmä priestoru ako útreďného motívu, ktorému sa v porovnávaní a analýze venujem. Celý divadelný priestor je obvykle vybudovaný na charaktere a pohybe herca. Tak, ako píše Závarský o scénografickom diagrame, teda rozmiestnení objektov v závislosti od pohybu herca. Tento typ scénografie, samozrejme, nachádzame aj vo filmovom prostredí.<sup>9</sup>

Vo filme Petra Zelenku *Karamazovi* sledujeme pohyb hercov v scénograficky vystavanom prostredí poľskej továrne. Prostredie definuje pohyb a konanie hercov, je využívané ako rekvizity pre divadelnú hru. Je to priestor, ktorý je tam preto, aby mal kde byť herec. Lenže Zelenka dokáže herecké konanie zastúpiť záberom, detailom. Keď vo vrcholnej scéne vo zvuku počujeme výstrel a po reakciách hercov sa pozeráme na zábery surových, sivých továrenských hákov a prázdnu montážnu halu, pociťujeme surovosť a prázdnotu miesta, pretože je v ňom o človeka menej. Toto je práca s priestorom a estetikou, ktorá sa v divadle vytvoriť nedá, pretože javisku môžeme veriť, že je továreň, ale vo filme veriť nemusíme, pretože vidíme, že to tak je.

---

<sup>8</sup> BORDWELL, David a Kristin THOMPSON. *Umění filmu: úvod do studia formy a stylu*. V Praze: Nakladatelství Akademie múzických umění, 2011, s.162. ISBN 978-80-7331-217-6.

<sup>9</sup> ZAVARSKÝ, Ján. *Kapitolky zo scénografie*. Bratislava: Národné osvetové centrum v Bratislave, 1993, s.15. ISBN 80-7121-054-4

## 2 PETR ZELENKA

Petr Zelenka vyštudoval na pražskej FAMU scenáristiku a dramaturgiu, čím pokračoval v tradícii rodiny Zelenkových, pretože obaja jeho rodičia, Otto Zelenka a Bohumila Zelenková, boli scenáristi. Počas štúdií spolupracoval so spolužiakom Janom Hřebejkom, ktorý režíroval jeho scenáre. V roku 1988 spolu vytvorili študentský film *Co všechno chcete vědet o sexu a bojíte se to prožít* inšpirovaný dielom Woodyho Allena, *L.P. 1948 a Nedělejte nic, pokud k tomu nemáte vážný důvod*.<sup>10</sup>

Už počas štúdia nastúpil do Barrandova ako dramaturg. Pre Českú televíziu pracoval ako scenárista, neskôr ako režisér. Scenárom sa podieľal na štyroch televíznych hrách. Režijné sa začal realizovať v roku 1993, v ktorom si pre svoj filmový debut zvolil mokumentárny snímok *Visací zámek 1982 - 2007*. V duchu mokumentov hudobných kapiel pokračoval o tri roky neskôr filmom *Mňága – Happy End*. Nakoniec dokončil túto, akúsi voľnú hudobno-mokumentárnu trilógiu, jedným z jeho najúspešnejších filmov *Rok ďábla (2002)*, zobrazujúcom spoločné turné Jaromíra Nohavicu, Karla Plíhala a kapely Čechomor a okolností okolo neho, za ktorý získal šesť Českých levov. Medzitým v roku 1997 napísal a zrežíroval celovečerný film *Knoflíkáři* a v tom istom roku sa scenáristicky podieľal na filme Davida Ondříčka *Samotáři*. Obidva tituly zaznamenali veľký úspech. *Knoflíkáři* získali ceny za najlepší film, réžiu, scenár a mužský herecký výkon vo vedľajšej role na Českých levoch a za *Samotáře* nomináciu za scenár.<sup>11</sup>

Ďalším významne oceňovaným filmom je adaptácia vlastnej rovnomennej divadelnej hry *Příběhy obyčejného šílenství* (2005) a neskôr film *Karamazovi* (2008) ktorý bol poslaný za Českú republiku ako kandidát na Oscara v kategórii najlepší cudzojazyčný film. Ďalších Českých levov získal a na množstvo bol nominovaný Zelenkov počín z roku 2015 *Stratení v Mnichove* a v tomto roku (2020) je naplánovaná premiéra jeho zatiaľ posledného filmu *Modelár*.<sup>12</sup>

V rámci jeho práce pre televíziu dramaturgicky pripravil adaptáciu izraelského seriálu, ktorý bol v Česku uvedený pod názvom *Terapie* stanicou HBO v roku 2011 a v roku 2018 ďalší seriál *Dabing street* adaptovaný podľa Zelenkovej vlastnej divadelnej hry pre Dejvické divadlo. Petr Zelenka okrem filmu rýchlo inklinoval aj k divadlu a priestor našiel

---

<sup>10</sup> ORSÁGOVÁ, Dominika. Autorská a režijní tvorba Petra Zelenky v Dejvickém divadle. Olomouc, 2012, s.12. bakalárska práca (Bc.). UNIVERZITA PALACKÉHO V OLOMOUCI. Filozofická fakulta

<sup>11</sup> Tamže.

<sup>12</sup> Tamže.



v Dejvickom divadle, pre ktoré napísal a zrežiroval autorský projekt *Příběhy obyčejného šílenství*, jednu z najúspešnejších divadelných hier roku 2001. V Dejvickom divadle ostal pôsobiť a vytvoril ďalšie autorské predstavenie *Teremin* o ruskom vynálezcovi elektronického a bezkontaktného hudobného nástroja.<sup>13</sup>

Ďalšie tituly sú *Ohrozené druhy*, ktorými premiéroval na Novej scéne v Národnom divadle v Prahe, opäť spolupráca s Dejvickým divadlom *Dabing streets*, neskôr *Job interviews*- tentokrát v Jihočeském divadle a projektom pred otočným pódium v Českom Krumlove adaptáciu Arthura Conana Doylea, sherlockovský príbeh *Pes baskervillský*.<sup>14</sup>

Petr Zelenka sa zapája aj do politických tém. V rozhovore pre Český rozhlas vyslovil názor, že ho kapitalizmus sklamal a v roku 2010 sa kontroverzne zviditeľnil internetovým spotom *Přemluv bábu*, v ktorom sa obracia na voličov, aby volili pravicové strany.<sup>15</sup>

---

<sup>13</sup> ORSÁGOVÁ, Dominika. Autorská a režijní tvorba Petra Zelenky v Dejvickém divadle. Olomouc, 2012, s.13. bakalářská práce (Bc.). UNIVERZITA PALACKÉHO V OLOMOUCI. Filozofická fakulta

<sup>14</sup> Tamže.

<sup>15</sup> Tamže.

## **II. PRAKTICKÁ ČÁST**

### 3 ANALÝZA

V tejto časti sa budem snažiť z môjho pohľadu a v širších súvislostiach interperetovať prienik filmového a divadelného priestoru a charakteru obidvoch platforiem.

Film má oproti divadlu výhodu, že je schopný diváka po priestore rozpochybovať. Pri divadle sme v divadlnej sále pripútaní k sedačke, bez možnosti zmeny perspektívy, čo je významný rozdiel oproti filmu, kde sa spolu s kamerou dokážeme po priestore pohybovať, ísť dopredu, dozadu, bližšie, ďalej, vyššie, nižšie...

V Umení filmu sa píše, že filmový prestor je najmä realizmus. Neplatí to, prirodzene, pre všetky filmy, lebo žiadna obecná charakteristika nikdy neplatí pre všetky filmy, ale väčšinou to tak je. Filmová kamera ma schopnosť vierohodne, realisticky presunúť diváka do prostredia, v ktorom sa má nachádzať. Nepotrebuje, pokiaľ neexistuje režisérsky zámer, ktorý by si žiadal opak, spoliehať sa na obrazotvornosť diváka, ktorý by si mal v priestore domýšľať reálie. Je mu ich schopná ukázať.

Divadlo je nútené s priestorom pracovať vo väčšej miere metaforicky. Vytvára v jednom priestore javiska, ktoré je zväčša, pokiaľ na chvíľku zabudneme na veľkú tradíciu divadelných predstavení pod holým nebom v exteriéri, zabudované do interiéru. Nie nadarmo existuje pojem kamenné divadlo. Tieto divadlá potrebujú rôznymi spôsobmi vytvoriť vo svojom fyzicky interiérovom priestore miesta najrozmanitejšieho charakteru. Potrebujú diváka preniesť do izieb, hradov, jaskýň, do miest, na polia, lesy, lúky, moria... Divadelný priestor a s ním súvisiace ďalšie reálie, spomeniem rekvizity, kostýmy apod., preto musia zastávať viacero významových rovín, nie iba jednu. Dobrým príkladom tohoto rozdielu sú *Príběhy obyčejného šílenství*. Na doskách divadla tvorcom jeden fyzický priestor môže slúžiť ako Petrov byt, byt jeho rodičov, byt susedov, vernisáž... a kartónová krabica stačí na vytvorenie stolíka s občerstvením, aj kulisy pre improvizované lôžko pri bráni krvi. Naproti tomu film, ak nie je priznane štylizovaný, napríklad *Dogville* od Larsa von Triera, potrebuje všetky reálie aj priestory pred kamerou vytvoriť skutočné, doslovné a do istej miery pravdivé.

Do istej miery preto, pretože pravdivé v skutočnosti nikdy nie sú. Sú skreslené perspektívou kamery, nasvietením, nazvučením... je to simulovaná realita. Preto sa môže niekedy stávať, že nám divadelná scéna vytvorená z pár stoličiek a kartónu dokáže pripadať oveľa viac skutočná, než hromada filmov a to aj tých takzvané dokumentárnych. Divadelné javisko totiž v pravom zmysle slova neklame, hoci neukazuje skutočnosť. Je to, ako keď sa

deti hrajú na vojakov. Kričia, že sú vojaci, ale napriek tomu, že nimi nie sú, nedá sa to považovať za klamstvo, pretože sme predom upozornení na to, že sa teraz pohybujeme v nejakým spôsobom ohnutej štylizácii skutočnosti. Preto, keď vidíme jednu stoličku a stôl, ktoré v jednej divadelnej hry tvoria už tretí odlišný priestor, sme tomu ochotní často uveriť viac, ako keď sa pozeráme na filmový realizmus a vieme, že nie je skutočný, pretože je skreslený tak, ako to tvorcovia zamýšľajú. Hoci sa snaží navodiť dojem, že skutočným je.

Hlavným zámerom tejto diplomovej práce je analyzovať prvky divadelnej štylizácie, ktorú Zelenka, tak divadelný ako aj filmový tvorca, používa vo svojich filmoch. Zelenka si dáva veľmi dobrý pozor na to, aby pri filmovej tvorbe neskĺzaval do pátosu, prehrávania a štylizácie, ktorá by mohla navodzovať pocit divadla, v záujme skutočnosti, že film skrátka divadlo nie je a treba na to myslieť. Je to náročný, nebezpečný proces s možným nepríjemne prekvapivým výsledkom, keby sa snažil esenciu divadla vo filme aplikovať. Divák, zvyknutý na herecký filmový minimalizmus a realizmus by nemusel takú štylizáciu prijať a odrazilo by sa to na ohlasoch, ktoré by film vyvolal. Zelenka si je tohto problému zjavne vedomý a pracuje s filmom remeselne veľmi zdarne a prvky jednotlivých štylizácií vhodne aplikuje na médium, ktorým sa snaží príbeh rozpovedať. Napriek tomu sa jeho záľuba v divadle dá vo filmovej tvorbe objaviť.

### 3.1 Každý záber vo filme môže byť javiskom

Spravidla zvykne byť divadelný priestor formovaný interiérom a ohraničený hranicami javiska. Pravidlá sa však porušujú a aj v Zelenkovej divadelnej tvorbe nájdeme výnimky. Jednou z nich je napríklad nedávny projekt, adaptácia románu Arthura Conana Doylea *Pes baskervillský*. Zelenka sa tam odpútal od konvencií interiérov a javísk a v záujme tejto myšlienky využil aj hľadisko odpútané od nehybnosti a celé dielo zasadil do prostredia zámockého parku v Českom Krumlove pred otočné javisko. Celé predstavenie sa odohralo v exteriéri záhrady, ktorá opäť ponúkala množstvo možností nevyužitelných v klasickom formáte kamenného divadla.



Obrázok 1: Obrázok zo záznamu predstavenia *Pes baskervillský*

Druhým z príkladov je paradoxne film. Je ním voľná adaptácia románu Fjodora Michajloviča Dostojevského *Karamazovci*, ktorého sa budem v práci dotýkať ešte veľakrát. Zelenkov autorský projekt, zrežirovaný podľa vlastného scenára, je zasadený síce do interiérového priestoru, avšak (takmer až exteriérne) rozsiahleho a neštandardného voči klasickému divadlu, takže sa dá tiež považovať za výnimku. Je ním areál poľskej továrne, oceliarne, kde herci hrajú okrem vybudovaného javiska aj v priestoroch medzi oceliarenskými reáliami.



Obrázok 2: Screenshot z filmu *Karamazovi*

Napriek týmto výnimkám dokážeme vypozerovať, že Zelenkove priestory využívané v jeho filmoch charakterom nápadne pripomínajú práve klasický divadelný interiér. Priestor v divadle musí, ak nerátame výnimky štylizované inak, najmä plniť funkciu viacerých priestorov. Je to zväčša minimalistické miesto, v ktorom sa sústreďí príbeh a postavy, a ktoré odráža zmeny charakterov a ohraničuje scénu. Môžeme si ho nazvať minimalizmom perspektívy, keďže sa viaže na diváka „pripútaného“ v hľadisku na sedačke.

Ohraničenie scény je to, čo sa dá pozorovať v Zelenkových filmoch a v jeho práci s prostredím. *Příběhy obyčejného šílenství* je filmová adaptácia Zelenkovej rovnomennej divadelnej hry, v ktorej rozpráva príbehy ľudí, ktorí sa pohybujú na hranici šílenstva, hoci sklznúť doň sa im nemôže podariť, pretože ako tvrdí samotná postava Jiřího: „ Skutočné šílenstvo je vzácne ako absolútny sluch alebo genialita.“

Zelenka vo filme pracuje s priestorom špecifickým spôsobom, o ktorom som presvedčený, že vychádza najmä z divadelnej predlohy. Priestor scény v divadelnom predstavení je aranžovaný v prostredí Dejvického divadla. Je to malé javisko, scénu ohraničujú kulisy tvoriace charakter stien a žalúzií. Vytvára dojem stiesnenia, uzavretia. Táto do určitej miery klaustrofobická atmosféra funkčne odráža psychologické rozpoloženia charakterov, ktoré sú situované v úzkych podmienkach neschopnosti správnej komunikácie, obáv a pesimizmu. Postavy sú v hre dohnané na okraj životných možností. Každá z nich vrávorá na hrane príčetnosti, spôsobenej nedostatočným nadhľadom nad situáciou a uzavretím sa vo svete, v ktorom ich obklopujú ich vlastné problémy. Scéna je svetelne aj

scénograficky vystavaná v patričnom duchu, postavy sú „zadebnené“ podobne ako v poštových debnách a zo strán, kde „zadebnené“ nie sú, sú zamrežované žalúziami.

Priestor vo filme si z tejto scény berie silnú inšpiráciu. Napriek tomu, že filmová kamera má omnoho väčšie možnosti zaviesť nás na rozmanité miesta oproti divadelnému priestoru, každý z týchto rozmanitých priestorov má podobné ohraničenie. Postava Petra, ktorú hrá v oboch prípadoch herec Ivan Trojan sa ocitá v extrémne stiesnených priestoroch poštovej debny alebo malej skrinky. V interiéroch bytov a budov stiesneným dizajnom scén a dokonca aj keď sa ocitá v exteriéroch, vidíme zjavné ohraničenie poštovými balíkmi, vertikálnymi objektami a najmä autami.

Auto je prostriedok, ktorý funkčne mení exteriér na interiér. Darmo je postava vonku v širokom priestore, keď sedí v aute a je obklopená mrežami a zábranami v podobe konštrukcie kabíny a iba iluzívnou predstavou voľného priestoru, ktorý vytvárajú okná. Auto v rámci tejto práce vnímam ako javisko a je možné, že ho tak vníma aj Zelenka vo svojich filmoch. Hlavne v *Príběžích obyčejného šílenství* je auto charakterom príbuzné stiesnenej atmosfére javiska. Petr sa v ňom nachádza veľmi často, keď komunikuje dôležité veci s ostatnými postavami, napríklad pri scéne, kde sa pomaly sunie popri chodníku, na ktorom kráča jeho otec, alebo v jednej z vrcholných scén v rámci jeho vzťahu s Evou. Eva je Petrova veľká láska a bývalá priateľka, okolo ktorej sa točí celý Petrov príbeh, pretože sa ju snaží získať naspäť z rúk Aleša, jej neočakávaného snúbenca.



Obrázok 3: Screenshot z filmu *Príběžích obyčejného šílenství*

Sledujeme moment, v ktorom sa obaja nachádzajú na pumpe a komunikujú cez okienka svojich áut a tie im bránia sa k sebe dostať. Napokon však prekážku prekonajú a jeden po druhom preliezajú úzky priestor okna, aby sa spojili v bozku, ale nikdy svoju

bezpečnú zónu naplno neopustia. Tento moment mi evokuje divadelné herecké etudy, v ktorých herci preliezajú cez malé priestory, aby tým zvýraznili svoje rozpoloženie a momentálnu situáciu. Napríklad v *Karamazových*, kde sa postava Davida Novotného Dimitrij Kamarazov pri výsluchu, napodobňujúc svojho otca na súde, snaží pretlačiť úzkym priestorom medzi nohami stoličky, ktorá sa dá sama považovať za stoličkou vymedzený priestor – javisko.



Obrázok 4: Screenshot z filmu *Príbehy obyčajného šialenstva*



Obrázok 5: Screenshot z filmu *Karamazovi*

Či naozaj bola teória auta ako javiska využívaná spôsobom, akým som ho tu opísal, je samozrejme diskutabilné. Je množstvo iných filmov, ktoré zatvárajú postavy do prostredia áut, jedným z nich je napríklad ďalší Zelenkov film *Knoflíkáři*, alebo Jarmuschov Knoflíkářom podobný film *Noc na Zemi*, kde v oboch prípadoch je tento výrazový prostriedok ešte výraznejší. Zdá sa mi však spojitost' auta, priestoru, v ktorom sa odohrávajú



najmä dialógy, pretože na iné jednanie nie je miesto, a javiska, ako príhodné, pretože sa im nedá uprieť podobnosť. Zavorský píše o diagrame a vertikálnom a horizontálnom vytvorení divadelnej scény a konštrukciu auta môžeme vnímať ako takýto divadelný diagramový portál.<sup>16</sup> Aj v *Roku d'ábla* Zelenka využíva priestor auta. Dodávky, v ktorej sa presúva celá kapela a hlavne pamätnej scény s Plíhalom, v ktorej odmieta vystúpiť z auta a na otázky okolitého rozvášneného davu reaguje zalepením okien novinami.

Ono to najskôr súvisí so samotnou formatívnou povahou *Príbehů obyčejného šílenství*, keďže častejšie sa v ňom posúva dej dialógmi, než inými výrazovými prostriedkami. ale napriek tomu môžu byť ostatné priestory vnímané ako javisko, ibaže javisko zakotvené vo filmovom realizme. Petr sa na plátne väčšinu času objavuje najmä v priestoroch, ktoré by boli možné exponovať aj na javisku. V bytoch, miestnostiach, zasadačkách, sklade alebo v galérii. Zelenka využíva slobodu kamery a štábu, ktorá ho dokáže dostať do miest, ktoré divadlo môže len naznačiť. Vo väčšine však môžeme vypozerovať podobné rámcovanie a zovretosť. V prípade galérie je zaujímavé, že podobný dojem sa Zelenkovi darí vytvoriť napriek rozľahlému priestoru, kde využíva na ohraničenie fádnu belobu stien, ktoré s ňou biely rám ohraničujú okolie protagonistov, podobne, ako sa s tým pracuje pri karosérii auta, alebo na divadelnej scéne.



Obrázok 6: Screenshot z filmu *Príbehů obyčejného šílenství*

<sup>16</sup> ZAVARSKÝ, Ján. *Kapitolky zo scénografie*. Bratislava: Národné osvetové centrum v Bratislave, 1993, s.15. ISBN 80-7121-054-4

V *Příbězích obyčejného šílenství* vnímam stiesnenosť interiérových priestorov aj vo zvyšku filmu. Často sa nachádzame v úzkych reáloch bytov, rámujuúcich postavy cez zárubne, vytvárajúc pozorovateľský pocit pre diváka, ktorý je pripustený dosť blízko, aby bol v byte postáv, avšak nie dosť, aby bol s nimi v jednej miestnosti, takže ich má, ako na javisku, stále pred sebou.

Javisko prináša možnosť mystifikácie. Štandardne totiž divadelná, ale v menšej koncentrácii aj filmová scéna pracuje s nedoslovnými aspektami, ktoré sú určené pre stimuláciu divákovej schopnosti myslieť v rozličných súvislostiach. Zelenka túto možnosť využíva v *Roku d'ábla* najmä v scéne, kde kapela vidí modrých „duchov“ prechádzajúcich sa po javisku. V tom okamihu javisko divadelné a javisko koncertné splyývajú do jedného celku javiska vízie alebo dokonca javiska života.

Spájajúcim motívom oboch diel, *Příběhů obyčejného šílenství* aj *Roku d'ábla* je aj absurdnosť výťahov. Zelenka koncentruje scénu do výťahu, zmenšuje priestor takmer na minimum, aby tým vyjadril intenzívnosť situácie. V *Příbězích obyčejného šílenství* je to pasáž, v ktorej poranený Mucha leží a krváca na podlahe a medzi Petrom a Evou prebieha akútna výmena citov a následne aj tekutín v podobe bozku. Na Muchu pritom zabúdajú napriek tomu, že nebezpečne stráca krv.

*Rok d'ábla* podobne pracuje s výťahom ako s priestorom, v ktorom sa odohráva významná životná zmena. Jaz Coleman nastúpi do hotelového výťahu. V ňom je ako huslista zamestnaný budúci člen Čechomoru Karel Holas, pretože je pre hotel jednoduchšie zaplatiť človeka, než práva na výťahovú hudbu. Coleman huslistu Holasa vo výťahu energicky diriguje a zamiluje si jeho hranie.

K výťahovej hudbe sa dostávame aj v *Příbězích obyčejného šílenství*. Postava Jiřího totiž lamentuje nad skutočnosťou, že výťahy po celej krajine hrajú jeho hudbu a nikto mu za to nič neplatí.

V oboch prípadoch je povaha priestoru výťahu farebne oddelená zelenou farbou, ktorá kontrastuje s modrou a žltou, ale je aj ich prienikom. Zelenú farbu výťahu vnímam kontrastne, pretože situácia, kde ide skutočne o život postavy je svojou dramatisáciou kontrastná oproti zvyšku diela, a zároveň prienikovou, pretože aj Eva a Petr v tom výťahu nachádzajú prienik. Duševný aj fyzický, pozitívny aj negatívny.

V *Karamazovcoch* Zelenka využíva industriálnu scénu poľskej továrne, do ktorej netradične umiestňuje javisko divadelnej hry *Bratia Kamarazovci*. V *Roku d'ábla* nachádzame miesto podobného charakteru, ktoré mohlo Zelenku inšpirovať. Sledujeme moment, v ktorom prebieha skúška na prvý koncert Nohavicu s Čechomorom v akomsi

sklade. Tento sklad má v mokuvente značný význam, pretože sa povahou a vizuálom priestoru viaže k alkoholickej liečebni, kde Nohavicu sledujeme v expozícii diela. Má podobný starý, neupravený výzor interiérov. Nohavica sa v sklade od skúšania plynule presunie k jeho vlastnému výkladu alkoholickej teórie, čo sa prirodzene spája práve s liečebňou. Sklad ako rámujúce javisko.

*Karamazovi* sú splynutím oboch Zelenkových dramatických sfér, divadla aj filmu. Dej prechádza plynulo z postáv hercov do postáv, ktoré v hre hrajú, pričom dramaturgicky pracuje s prechodmi a splývaním oboch rovín. Herci prechádzajú zo svojich postáv a preberajú si ich konanie a zároveň vkladajú svoje charakterové prvky do divadelnej hry, takže časom nám mizne rozdelenie postáv na hercov a Kamarazovcov a vznikajú jednotné filmové postavy. Sledujeme prieniky Dimitryho a jeho protagonistu Jiřího Novotného, keď herec surovo, až bezcitne konfrontuje údržbára na záchodoch v domnení, že je to len režisérom nastrčená postavička. Alebo veľmi jednoduchá vetička od Ivana Trojana, keď štekne po Radkovi Holubovi „drž hubu,“ tak ako Fjodor po Smerdjakovovi. Igor Chmela sa práve dostáva do konfliktu s poľským údržbárom, ktorého dieťa bojuje v nemocnici o život. Otrasy Chmela od neho odchádza a ešte vonku sa stretne s Holubom, ktorý je v postave Smerdjakova a začne si s ním skúšať text. Obe postavy, Ivan Karamazov aj Igor Chmela sa v tom bode stretnú v jednej emócií prenikajúcej z divadla do „skutočnosti“.

Zelenka využíva netradičný divadelný priestor v oceliarni, v ktorej je vytvorené pódium, na ktorom hrajú herci, ale nie sú ním ohraničení a v priebehu hry sa pravidelne dostávajú do iných častí, využívajú väčšiu rozlohu a miestne reálie. Ako keby bolo javisko pohyblivé a všetko, na čo herci vstúpia, sa javiskom stáva.



Obrázok 7: Screenshot z filmu *Karamazovi*

### 3.2 Svetlo ako stena

Zelenka mal na javisku jeden fyzický priestor, ktorý potreboval rôznymi metódami rozdeliť do mnohých významových rovín. Často používa svetelné oddelenie významových alebo atmosférotvorných rovín. Je to zrejme napríklad v divadelnej scéne *Příběhů obyčejného šílenství*, keď Petr telefonuje s Evou, že mu ožila deka a nachytá ho pri tom otec. Petr je zaliaty modrým svetlom, ako znázornenie duševného stavu človeka, ktorý si myslí, že šalie, pretože mu ožila deka, a zároveň mystično okolo deky vytvorené, zatiaľ čo otec v žltom svetle je preňho relatívne bezpečná kotva k prítomnému životu. Pracuje najmä so scénou zasvietenou a aj scénicky a kostýmami ladenou do žltých teplých farieb, a na druhú stranu do modrej. Tiež pracuje s tmou a tieňmi, ako silným výrazovým prostriedkom. Zalieva scénu do tmy, v ktorej vidíme hlavne kontúry hercov, alebo ju koncipuje do pruhovitých tieňov vytvorených žalúziami. Práve pruhy cez žalúzie počas jednotlivých telefonátov, ktoré sú opakujúcim sa motívom, dokážu schopne vytvoriť dojem neprítomnosti a zároveň prítomnosti osoby na druhom konci šnúry. Telefón je nástroj, ktorý sprítomňuje človeka na druhom konci drôtu, ale nikdy ho nesprítomní úplne. Vytvorí iba akúsi ilúziu, že obaja volajúci sú spolu. Presne, ako tie žalúzie. Cez škáry v žalúziach sami sebe prítomní sú, ale žalúzie samotné tvoria napriek tomu stenu.



Obrázok 8: Sceenshot zo záznamu predstavenia *Příběhů obyčejného šílenství*

V *Roku d'ábla* sa tak v podstate ocitáme na javisku spolu s Nohavicom a Čechomorom. V tomto prípade je to ešte o to viac príhodné, že obaja sú síce vo filme hudobní interpreti, ale sú aj protagonistami a keďže to nie je autentický dokument, tak aj hercami a k tomu aj nehercami, pretože hrajú to, čo žijú, teda sami seba. Podobne ako v *Príběžích obyčejného šílenství* je svetelne komponovaný priestor javiska, ale aj celého filmu, zasadený do modrej a žltej, teda teplotne kontrastných farieb, čo sa dá vnímať ako kontrast skutočnosti a mystičnosti, kontrast kariérneho rozletu a psychickej nepohody. Okrem toho, občas používa pre koncerty príhodnejšiu kombináciu červenej a modrej, ktorých kontrast je ešte výraznejší. Podobne kontrastná je však väčšina filmu, snád najžiarivejším prípadom je moment, v ktorom sa plynule prechádza z divokej scény takmer pohanského rituálu na javisko, kde Čechomor spolu s orchestrom spieva a hrá jednu z ich najznámejších diel *Mezi horami*. Je totižto divadlo rituálom? Je koncert rituálom? Je ním pozeranie filmu? Rituál ako možný, až pravdepodobný zdroj (alebo jeden zo zdrojov) divadla, ktoré následne veľmi ovplyvnilo film, je tu významovo prepojený s koncertom a divadlom.

Charakter javiska, jeho formálna aj významová stránka prechádza v *Roku d'ábla* premenou, podobne, ako premenou prešlo javisko v *Príběžích obyčejného šílenství* v dvoch smerovaniach. Prvým je farebnosť. Zelenka v prípade obidvoch filmov strieda koncepčne teplé svetlo so studeným, pričom spočiatku prevláda svetlo žlté a teplé a čím bližšie sa príbeh posúva k záveru, tým viac sa do popredia derie chlad modrých filtrov, ktorý odráža čoraz väčšie zúfalstvo postáv v snahe dosiahnuť svoj cieľ. Takto využíval svetlo Zelenka v *Príběžích obyčejného šílenství* na oboch použitých platformách, v divadelnej aj filmovej verzii.

Pri expozícii Františka Černého v *Roku d'ábla* ho nachádzame na scéne, kde v kostýme ženy predstiera, že spieva. Javisko je osvetlené teplými farbami bez výraznej miery štylizácie. Ku koncu, na jednom z posledných koncertov Nohavicu s Čechomorom, sa už pohybujeme vo sférach silne červeného a modrého svetla, ktoré vizuálne rozdeľujú priestor na prostredie mystické a racionálne. František Černý vo výpovedi hovorí, že sa tých koncertov začal báť a že sa bál pesničky Kometa. Že sa tam diali zázraky. Tak to pretínanie pragmatického, reálneho, živého červeného sveta sa na koncerte, ktorý bol už vlastne trochu aj rituálom, mieša s tajomným, záhadným, strašidelným modrým svetom. Podobne je to v *Príběžích obyčejného šílenství*. Tam síce začíname štylizovanou modrou, avšak to je skôr obraz s funkciou ohraničenia celého divadla, pretože modrou príbeh aj končí a tu vnímam

snahu o zobrazenie zacyklenia postáv v bezvýhodiskovej situácii. Celá zvyšná expozícia je v rámci divadelného „sveta“ prirodzene nasvietená takmer jednotným spôsobom.



*Obrázok 9: Screenshot z filmu Rok d'ábla*



*Obrázok 10: Screenshot z filmu Rok d'ábla*

Spoločnými znakmi *Karamazových* s predchádzajúcimi dielami, ktoré som analyzoval, je najmä farebné rozdelenie priestoru, ale aj svietenia a kostýmov. Zelenka opäť koncepčne pracuje s rozdelením do žltej a modrej a využíva zelené prostredie na rozbitie, respektíve zvýraznenie momentu. Rozbija to pasážami, keď sú herci vonku v prirodzene zelenom prostredí trávnatého a listnatého vonkajšieho areálu fabriky. V tých momentoch sa

vraciamе z Ruska naspät' do továrne k hercom ako postavám, vnímame ich kontakt a kontrast s okolitým industriálnym, skutočným svetom. Rovnako zelená farba, ktorá takto rozbíja dej, dáva oddýchnuť a zároveň precítiť pretnutie divadelného a skutočného sveta, použitá na ohraničenie scény vraždy Trojanovho Otca Karamazova a docieli tým upnutie diváka k momentu.



Obrázok 11: Screenshot z filmu *Karamazovi*

Opäť sa dostávame k Zelenkovmu čiastočnému mokumentu *Rok d'ábla*. Dielo sleduje životnú etapu, v ktorej sa pretli životné cesty Jaromíra Nohavicu, Karla Plíhala a kapely Čechomor.

Film sa vo veľkej miere odohráva v prostredí divadiel a na javisku, ale teraz z trochu odlišného dôvodu, pretože divadlá sa menia na miesta hudobných vystúpení. Na druhú stranu, je koncert niečo esenciálne iné, ako divadelné predstavenie? O tom sa dá polemizovať. Hudobník, rovnako ako herec, prenáša emócie a vnemy z javiska do hľadiska a opiera sa pritom o technickú aj dramaturgickú zložku takmer rovnakým spôsobom. Javisko je pre hudobníka v dobe koncertu celý svet, má svoje pravidlá, zákonitosti a hľadisko s divákmi, od ktorých ho oddeľuje a záleží na ňom, či to oddelenie jeho postava akceptovať bude alebo nie. Hudobník je hercom a postavou. Sú hlavné postavy a hlavní hudobníci a aj vedľajšie postavy a vedľajší hudobníci. Divadlo rozpráva jeden veľký príbeh zložený z menších príbehov každej z postáv, hudobník rozpráva príbeh zložený z menších príbehov

jednotlivých piesní. Jediný zásadný rozdiel vnímam v dramaturgickom vystavaní a formálnom prejave.

*Kamarazovcov* som sa už párkrát v tejto práci dotkol a mám to dôvod. Ak existuje Zelenkovo dielo, v ktorom je samotným námetom úplne prepojený film a divadlo, je to práve dielo *Kamarazovi*. Zelenkov film z roku 2008 exponuje postavy hercov z pražského divadla. V rámci poľského a európskeho projektu absolvujú výjazd do Poľska, kde budú hrať v miestnej oceliarni hru Fjodora Michajloviča Dostojevského *Batři Karamazovi*. Zaujímavosťou je, že herci hrajú sami seba. Vnímam v tom prienik Karamazovcov do dnešnej doby. Dostojevského dielo je veľmi nadčasové a to, že herci sú sami sebou v súčasnom Česku, poľsku, ak vezmeme do úvahy situovanie príbehu, reprezentuje prienik Karamazovcov do spoločenskej prítomnosti.

### 3.3 Herecký prienik divadla a filmu

Jedna z hlavných tém filmu *Karamazovi* je aj téma, ktorá Zelenku sprevádza skrz viacero jeho diel. Je to zodpovednosť človeka za svoje činy, jej prijatie, odmietnutie, pokračovanie života s následkami, dobrými, ale aj tými zlými.

Ja by som sa však okrem toho rád zamerlal na tému menej výraznú, subtílnejšiu, ale o nič menej dôležitú, ktorá priamo súvisí s priestorom divadelným, ale aj ne-divadelným. Verím, že ňou je odpoveď na otázku: Prečo je v tomto prípade dej aj javisko zasadené do prostredia poľskej továrne?

Odpovedať by som rád začal ďalšou otázkou, ktorá úzko súvisí s tým, prečo si vyberám priestor ako hlavný divadelný prvok v Zelenkovej filmovej tvorbe. Je fabrika javiskom a sú robotníci herci? A je auto javiskom a sú cestujúci herci? A je, keď sa na chvíľu vrátim k *Príběhům obyčejného šílenství*, verejná toaleta javisko a potrebu vykonávajúci ľudia herci? Verím, že Zelenka v *Karamazových* tvrdí, že áno.

Uprostred oceliarne prebieha dramatický, silný, priam veľkolepý ruský príbeh o nefunkčnej rodine, nefunkčnej spoločnosti a následkoch za svoje činy. Ale je skutočne menšia dráma to, čo sa odohráva mimo javiska? Nefunkčná spoločnosť hercov, ktorým „vládne“ despotický, cholerický režisér, s opovrhnutím v tvári sa trhá, pretože Ivan Novotný sa pokúša podraziť celé vystúpenie, lebo je sľúbený na natáčanie. A nestáva sa napriek tomu všetkému hlavnou postavou, hercom vo vedúcej úlohe a najväčším posúvačom deja „obyčajný“ robotník, ktorého syn bojuje v nemocnici o prežitie?



Hneď, ako sa nám postava údržbára exponuje, nachádzame sa v situácii, keď sa celý herecký zbor obzrie, aby sa pozrel na toho jediného muža v montérkach napoly ukrytého za „kulisami“ továrne. V tom okamihu sa otáča situácia, hľadisko sa stáva javiskom a divák hercom. Je to stav dramaturgicky vystavaný naprieč celým príbehom. Keď je herec na javisku, jeho pohyb, akcia, etudy, repliky, charakter, dávajú význam a život kulisám naokolo. Keď sa náš „herec“, údržbár stretáva vonku na cigarete s postavou Igora Chmelu a prevedie ho továrňou, opäť dáva kulisám továrne život. Lebo cez neho rozumieme nebezpečenstvu toho miesta, že je to robotníkov svet, že musí denno-denne hrať svoje divadlo. A hrá ho najintenzívnejšie zo všetkých hercov, ktorí prišli predviesť predstavenie. Ani raz pred nimi neukáže slabosť, strach, prázdnotu, ktorá sa v ňom nachádza. Že je na pokraji šílenstva, pretože každú sekundu trávi myslením na svojho syna v strese, aký si málokto dokáže vôbec predstaviť. A hrá ho tak dobre, že ho začnú herci upodozrievať zo spolčenia sa s režisérom, že to celé len predstiera, aby z nich dostal dobrý výkon.

Hra *Bratři Karamazovi* v celej svojej veľkoleposti sa tak stáva len kulisou pre to skutočné divadelné predstavenie, „monodrámu“ jedného obyčajného oceliara. Zelenka tu využíva dva odlišné herecké prístupy, ako to aj vychádza z povahy filmu. Prepletá dej Dostojevského hry *Bratři Karamazovi* s príbehmi hercov ako obyčajných ľudí, ktorí na mieste riešia svoje problémy. Zaujímavým faktorom je stopáž divadelnej hry. My vo filme môžeme v akomsi skrátrenom formáte sledovať celú hru, od začiatku až do konca, čo je netypické pre film všeobecne. Väčšinou filmy, ktoré pojednávajú o divadle sledujú hru minimálne, skôr sa zameriavajú na následky, ktoré na hercov má, alebo na problémy, ktoré okolo hry vznikajú. Takto je napríklad koncipovaný Iñarrituho *Birdman*, film, ktorý sa síce točí celý okolo divadelnej hry a odohráva sa v prostredí divadla, avšak samotné predstavenie hrá úlohu minoritnú.

*Bratři Karamazovi* sú silnou výpoveďou o dôsledkoch našich činov, priamych aj nepriamych. Je to príbeh o sebeckosti, uzavretosti, neschopnosti uvažovať ako ostatní ľudia v mojom okolí. Najproblematickejšie je to potom pri svojich blízkych. Otec Karamazov aj jeho traja synovia sú zaslepení svojou pravdou, svojím pohľadom na svet. Keďže je pri všetkých štyroch diametrálne odlišný, vzniká medzi ich vzťahmi hustnúce napätie. Všetci štyria sa navzájom dostávajú do šialene vyhrotených konfliktov, spôsobených neschopnosťou medzi sebou civilizovane komunikovať. Neexistuje jediná pasáž, v ktorej by si brat ateista a mních spolu sadli a pokúsili sa viesť filozoficko-teologickú debatu, aby sa navzájom pochopili. Neexistuje jediný moment, kedy otec vníma názor niektorého z jeho synov adekvátny tomu svojmu a bol ochotný o ňom komunikovať. Namiesto toho si hovíe

vo svojej komfortnej zóne zosmiešňovania a agresívnych útokov voči nim. Sám vraví, že klame celý svoj život, každý deň, každú hodinu. Ako by mohol človek otvorene komunikovať o svojom presvedčení v konštruktívnej debata, keď nedokáže na chvíľu opustiť tento svoj priestor a prestať klamať?

Dimitrij sa pohybuje medzi dvoma ženami. Jedna balamutí jeho, druhú balamutí on. Ani jedna dvojica si nie je schopná na rovnu povedať o čo im ide, všetci sledujú len svoje vlastné ciele a nesnažia sa hodnotiť, aké budú mať ich činy následky voči ostatným. Jediný, ktorý empatiu využívať dokáže je Smerdjakov, avšak ten ju zneužije pre svoje vlastné ciele, aj keď vie, že budú mať preňho, aj pre ďalšie postavy, fatálne následky. Aj tak mu to za to stojí.

Prečo o tom píšem. V popísanej téme vidím dôvod, prečo Zelenka využil „umenie v umení“, prečo zasadil takú veľkú časť divadelnej hry do filmu, ktorý by konvenčne nemal byť nasnímaným divadlom (na to máme divadelné záznamy). Zelenka sa snaží aplikovať problémy Dostojevského postáv na samotných hercov, ktorí ich hrajú a je dôležité, aby mal divák prehľad, o čom Dostojevský vo svojom diele hovorí a mohol tak odčítať Zelenkov zámer.

Herci sa totiž správajú rovnako ako Karamazova rodina. Všetci vnímajú svoje vlastné ciele, nesnažia sa ich komunikovať inteligentne a empaticky s ostatnými, namiesto toho sa dopúšťajú agresívnych útokov jeden na druhého a tiež aj na charaktery okolo. Keď sa Novotný dozvie, že musí byť večer v Prahe na nočnom natáčaní, čo urobí? Vymyslí si plán, akým spôsobom zdrhne zo skúšky, odcestuje do Prahy, odtočí si nočku a vráti sa naspäť. S týmto plánom príde za režisérom a keď to režisér odmietne, Novotný si urobí po svojom a chystá sa odísť, aj keď sa mu to nepodarí. Režisér sa však nespráva lepšie. V záujme svojho predstavenia nie je nijak schopný robiť kompromisy, pri informácii, o čo Novotný prichádza sa vyjadriť „tak to máš blbý“. Samozrejme vzniká „mocenský“ konflikt medzi ním a hercom.

Na konci, keď sa poľský údržbár dozvedá o smrti svojho syna, ako reagujú herci? Prestanú hrať a stretnú sa v šatniach, aby prediskutovali, ako budú ďalej pokračovať. Novotnému to vyhovuje a snaží sa stopnúť predstavenie, aby mohol odísť, Myšička tvrdí, že sa ich to nijak netýka, herec si skúša srdcervúci afektovaný plač. Všetci sa hádajú, pritom údržbár je vo vedľajšej miestnosti. Ani jednému nenapadne ísť za ním, skúsiť mu nejak pomôcť. Naopak, Novotný ho ešte obviní, že je to celé pretváрка. Ako jediný sa zachová empaticky práve údržbár, ktorý príde za hercami a poprosí ich, aby dohrali divadlo. A celý čas nedá na sebe poznať, v akej agónii sa nachádza.

Kontrasty a spojitosti dokážeme odsledovať vo forme herectva. Herci samozrejme hrajú seba aj Karamazovcov a v oboch prípadoch pracujú s hereckým prejavom odlišne, hoci výkony majú vybudované paralely. Pokúsim sa odlišnosť, podobnosť a význam herectva analyzovať na dvoch hercoch, Ivanovi Trojanovi a Davidovi Novotnom, ktorých protagonistov považujem v oboch sférach za postavy s najväčším hereckým priestorom.

Ivan Trojan má v predstavení zďaleka najdynamickejšiu postavu otca Karamazova. V každej scéne, kde sa nachádza je javisko plné jeho pohybu, etúd, akcie a hlasu. Má to význam v charakterizácii starého Karamazova. Je to chamtivec, snaží sa všetko vlastniť a ovládať. Vlastní peniaze, ktoré si cení nadovšetko, ale to mu nestačí, chce vlastniť aj ľudí. O svojich ženách rozpráva ako o majetku, ktorý mal pre neho nejakú cenu a dnes už nemá, lebo sa ich hodnota transformovala do jeho synov. Snaží sa „vlastniť“ každú scénu, aj keď je na javisku s niekým iným, hlavne s jeho synmi. Keďže Trojan je postavou útlejši, tak všetky postavy synov, okrem Smerdjakova, sa zdajú byť vyššie a mohutnejšie. Toto je výborné obsadenie, pretože Trojanova postava, napriek svojej útlosti, agresivitou a energiou ovláda každú scénu, nech je na nej s kýmkoľvek.

Postava otca reprezentuje zúfalú túžbu vo vlastníctve, keď sa majetok stane prvou priechkou na rebríčku hodnôt. V starom Karamazovi nie je láska, je to prázdny tvor naplnený bohatstvom, o ktoré aj tak príde, pretože za hrob si nič zobrať nemôže.

Oproti tomu je Trojanova postava samého seba v silnom kontraste. Trojan mimo pódia je veľmi umiernený, minimalistický. Prezentuje sa prirodzenými gestami úsmevov a dobrosrdečnosti. Napriek tomu si jeho postava zachováva dominantnosť jednotlivých scén. Je to šťastie aj Trojanovým celebritym charakterom, ale aj vystavaním deja. Hneď na začiatku ho balí Kaša, poľská sprievodkyňa zájazdu. On je postava, ktorá potom dostane na hlavu helmu.

Trojanova postava samého seba však prechádza zmenou v správaní. Charakterizuje to pritom jediná scéna, a to moment v šatni, kde majú herci krízovú poradu po tom, čo údržbárovi zazvoní telefón so správou o smrti jeho syna. Otec Karamazov v hre umiera, ale jeho charakter pokračuje, hoci v umiernenejšom vystupovaní. Trojan v šatni využíva svoju vedúcu pozíciu medzi hercami, podobne ako otec využíval hierarchické postavenie otca v rodine. Pokúša sa ovládnuť, vlastniť situáciu a robí to konfrontáciou s ostatnými hercami. Novotného prezradí pred všetkými s jeho plánmi na únik do Viedne, Holuba „zruší“ urážkami a útokom a používa pri tom rovnakú rétoriku ako otec Karamazov pri komunikácii so Smerdjakovom. Takto prepája dvomi spôsobmi herectva význam prepojenia ruských postáv a českých hercov. Nie je podstatné, ako sa charakter navonok správa, to je len spôsob,

akým sa môže priblížiť divákovi, ale spôsobov je viac. Trojan ukazuje dvomi rôznymi hereckými štýlmi tú istú osobu definovanú dvoma postavami. Tento jav je dôležitý, ukazuje divákovi, ako Zelenka využíva divadelné aj filmové herectvo, aby dohromady exponovali.

Herectvo postáv Davida Novotného sa výrazne odlišuje, najmä v rovine „civilnej“. Viac profiluje do herectva postavy Dimitrya. Novotný je výbušný, impulzívny, egoistický a neempatický, podobne ako jeho postava. Obidve roviny rozlišujú iba herecké techniky prioritne využívané v divadle a vo filme. Divadelné herectvo je konvenčne výrazne dramatickejšie, expresívnejšie než to filmové, ktoré sa takmer výlučne pohybuje vo väčšom minimalizme a realizme. Herec však pokrýva zručne obidve formy herectva tak, aby dodal svojej dvojpostave prienik. Rovnako ako Zelenkov film preniká z čias Dostojevského Karamazovcov až do dnešných reálií hercov pražského divadla.

*Karamazovi* vnímam ako najjasnejší priesečník divadelnou a filmovou estetikou v Zelenkovej tvorbe. V jeho ostaných analyzovaných filmových dielach som musel ísť veľmi do hĺbky a do náročných analógií, aby som vypátral prieniky z divadla, ale *Karamazovi* poskytujú svojou divadelno-filmovou povahou veľa priestoru na komplexnú analýzu a práve herectvo považujem za najvýraznejší rozdeľujúci moment, keďže priestor aj svetlo sa v obidvoch rovinách (divadelnej aj filmovej) mení len pozvoľna. Herectvo tak udáva smer najvýznamnejšieho rozdielu medzi divadelnou a filmovou estetikou, a to práve v dôsledku toho, že v tej filmovej je ho treba menej. Nie menej kvalitné ani náročné, to ani zďaleka, ale menej v zmysle kvantity. Práve preto, že vo filme môže byť hercom aj veľký prázdny celok na továreň, ale aj detail na surový hák, ktorý drží obyčajnú reťaz.

## 4 VLASTNÁ AUTORSKÁ TVORBA

### 4.1 Biotop

*Biotop* je klauzúrny film, ktorý sme vytvorili ako konečnú prácu 4. ročníka. Je o troch domácich zvieratách, papagájovi, kocúrovi a fene, ocitnuvších sa v zložitej situácií, pretože nechcú, aby sa zobudili ich majitelia. Problémom je, že dieťa ich majiteľov je v postieľke nepokojné a začína plakať. Domáci miláčikovia robia, čo môžu, aby dieťa upokojili a dopriali rodičom nerušený spánok, avšak keďže nepoznajú ľudské spôsoby riešenia problémov a ocitnú sa v ľudskom svete, ich snaha črtá katastrofálne následky.

Tematicky je film uchopený ako výpoveď o civilizácií a klietkach. My ľudia sme sa civilizačne odstrihli od života v autentickej prírode a keďže pociťujeme tento deficit, snažíme sa ho vyriešiť, avšak nerobíme to správne. Nespájame sa s prírodou, nesnažíme sa k nej správať podľa jej pravidiel, ale naopak. Nosíme si ju do vlastných klietok s názvom domy a byty a robíme z nej k obrazu svojmu, „domácu prírodu“. Otázkou ostáva, aký vplyv to na nás má. Domáce zvieratá tak reprezentujú nás, ľudí. Neschopných uniknúť z vlastných civilizačných okov.

*Biotop* bol vybudovaný v divadelnej estetike a štylistike. Prečo som takto postupoval malo viacero dôvodov. Prvým a základným bola snaha vyjadriť „hranie“. Hranie domácich miláčikov na to, že sú ľudia. Zvieratá sa snažia dosiahnuť svoje ciele ľudskými prostriedkami, čo samozrejme nejde. Zároveň sa dostávajú do konfliktu o tom, kde majú žiť. Či v klietke, alebo vonku v prírode. Pritom na konci je jasné, že táto diskusia môže mať len jednu odpoveď a tou je klietka. Do prírody sa už vrátiť nedokážu. Ale sú to ľudia? Nie sú. Využil som štylizáciu priestoru, herectva aj kostýmov na to, aby som zvýraznil nereálnosť toho, čo zvieratá robia a neprirodzenosť ich správania, ktorá vychádza z ich zdomáčňovania.

Druhým dôvodom bol charakter zvierat všeobecne. Tu budem popisovať najmä hereckú akciu a herectvo ako také. Inšpiroval som sa divadelným štýlom, štýlom expresívnejším, dramatickejšim, povedal by som niekedy až emočne uvoľnenejším. Nie preto, že by emócie boli v divadle nejak uvoľnené v zmysle ležérnosti alebo dramatickej nedôležitosti, naopak. Ide o ich uvoľnený priechod. Keď je zviera šťastné, vidíme to, keď je smutné, vidíme to tiež. Vidíme, keď je hladné, smädné, unavené, urazené. Zvieratá nepotláčajú emócie ako my. Netvrdím, že divadlo nepracuje so zamlčanými a skrývanými emóciami. Tvrdím, že spôsob divadelného herectva je kompatibilnejší so spôsobom

správania sa zvierat, pretože divadelný herec si musí dať pozor na to, aby bola jeho expresia emócie dosť výrazná na to, aby to ten chudák divák v poslednom rade pochopil.

Tretí dôvod bol hlavne realizačne praktický. Keďže je toto ročníkové klauzúrne cvičenie zamerané najmä na prácu v ateliéri, bolo potrebné nájsť vhodnú štylizáciu ateliérovému priestoru, ktorý bol pri tvorbe záberovania a následne aj na pláči značne problematický. Bol veľmi malý a keďže v ňom boli dve kamery, bolo veľmi málo priestoru na manipuláciu a mnohé zábery, švenky a jazdy, ktoré by sme si tam predstavili, nemohli byť použité. Aplikovanie divadelnej štylistiky tak bolo výhodné z hľadiska scénografie, pochopenia a uveriteľnosti priestoru. Bolo to najmä z dôvodu, že sme boli v školskom ateliéri a mali sme značne (ako to už pri študentských filmoch býva) obmedzený rozpočet. Takže naša divadelná štylizácia, ktorá funguje najmä na domýšľaní a metaforickom premýšľaní nad rekvizitami a kulisami, bola aj v rámci celkovej koncepcie diela výhodná.

Keďže sme počas väčšiny filmu dodržiavali jednotu priestoru, nestriedali sme dokonca ani miestnosti a takmer všetko (okrem pasáže, kde vychádzame z „bytu“ von do exteriéru, ale tá je minoritná v porovnaní s interiérom) sa odohrávalo v jednej lokácii, tak som k priestoru ateliéru pristupoval ako k javisku. Zvieratá na ňom hrajú, že sú ľudia tak, ako herci hrajú, že sú niekto iný. Dá sa to prirovnať ku *Karamazovým*. Tam sa tiež väčšina deja odohráva v jednom priestore, ktorým je síce továreň, ale v skutočnosti to je javisko. A herci v ňom hrajú niekoho iného, než sú v skutočnosti. A tak, ako hrajú postavy filmu *Karamazovcov*, ktorými fyzicky nie sú, ale v hĺbke charakteru v skutočnosti sú, tak aj zvieratá v *Biotope* hrajú domácich ľudí, ktorými síce fyzicky nie sú, ale vnútri áno.



Obrázok 12: Screenshot z filmu *Biotop*

Podobne ako Zelenka sme rozdeľovali priestor do dvoch farieb, modrej a žltej. Pracovali sme s nimi však trochu odlišne. Zelenka v *Příbězích obyčejného šílenství* modrú farbu graduje od začiatku do konca predstavenia. Začne teplou, používa ju takmer na celú expozíciu a potom pridáva studenú modrú, až prejde bod, kde modrá prevažuje. Je to spôsobené najmä rozpoložením Petra, ktorý má zo začiatku nádej, ale postupom času ju stráca. Hlavne keď si uvedomí, že Evu, ktorú sa celý čas snaží získať, nezíska nikdy úplne.

My sme v *Biotope* vzali svietenie ešte inak. Vzhľadom k rozpoltenosti hlavnej postavy Papagája, ktorý ako jediný z nich reprezentuje potrebu slobodného života mimo klietky, a rozkolu medzi protagonistami, sme scénu rozdelili na teplo osvietenú časť a studeno. Postavy tak prechádzali z jednej do druhej podľa aktuálneho stavu. Najvýznamnejšie je to potom na konci filmu, kde hlavná postava prechádza z teplého svetla, reflektujúceho slobodu, do studenej časti, ktorou je osvetlená klietka, symbolizujúca ich aj naše uväznenie v civilizácii.

Posledným spoločným znakom farieb scény je zelená. Zelenka ju v predstavení využil pri definitívnom spojení dvoch postáv a teda k zásadnej zmene príbehu. Je to scéna vo výťahu, kde Petr a Eva podľahnú vášňam a spoja sa, avšak je jasné, že toto spojenie nemôže byť vzhľadom k ich nekompatibilnej povahe trvalé.

V *Biotope* sa hlavná postava v zelenom parku, ktorý sa síce odohráva v noci, ale zelenú v ňom vidieť aj „cítiť“ pretože sme v parku, rozhoduje o svojej budúcnosti a je to moment, kedy prichádza na to, že žiadna zmena nie je preňho reálna. Uvedomuje si, že sa musí vrátiť do svojej klietky napriek tomu, že je v tom okamihu fyzicky na slobode. Musí sa vrátiť, pretože má svoju klietku v hlave.

Oproti Zelenkovi som však nepracoval s divadelnými prvkami dostatočne zdarne po remeselnej stránke. Herectvo koncipované do otvorenosti emócií vychádzalo prirodzene len pri jednej postave z troch, zvyšné dve sa pohybovali na hranici afektu, čo síce bolo spôsobené aj schopnosťou hercov aplikovať takúto špecifickú formu herectva, ale najmä mojou réžiou, pri ktorej som nedokázal hercov dostať do polôh, aké by som si predstavoval. Až neskôr som si uvedomil, že to vychádza najmä z nedostatočných pokynov pre hercov. Nepovedal som im, ako veľmi majú zvieratá stvárniť. Predstavitel' Papagája to dokázal bez mojich výslovných pokynov, ale ostatní dvaja – Kocúr a Fena – potrebovali moje režijné usmernenie, aby boli viac zvieratami. Tým pádom ich divadelné, neminimalistické hranie spadlo do afektu, pretože z nich zviera v skutočnosti nebolo cítiť, prevládlo „hranie sa na zviera“. Predstavitel' Papagája, Pavol Olešňan, ktorého som následne obsadil aj do diplomového filmu, dokázal vlastnou iniciatívnou prácou vcítiť papagája do seba, do

pohybov, gest, pozície tela, bez toho, aby to bolo výslovne napísané v scenári alebo mnou doslovne vyjadrené. Ak by som dokázal tento koncept dostať do zvyšných dvoch, verím, že ich technicky dobre zvládnuté herecké remeslo by stačilo na to, aby ich výkony proti Olešňanovmu tiež vynikli.

Koncepčné rozdelenie scény svietením zároveň neprechádzalo dynamickými zmenami, akými by si to príbeh vyžadoval. Svietenie totiž ostávalo rovnaké počas celého filmu, nemenilo sa významovo, takže atmosféra sa „nepohybovala“ a nebola nositeľom významu vo viacerých plánoch. Súviselo to aj so samotnou povahou svetla, kde sme svetlu prisúdili nejaké reálne zdroje, ktoré dávajú vo filme zmysel – vonkajšie nočné oranžové osvetlenie, ktoré preniká cez zatiahnuté závesy a na modro žiariace akvárium na druhej strane miestnosti. Keďže obidve svetlá sú logicky statické, nepodarilo sa nám vymyslieť zmysluplný dôvod, prečo by mali zvyšovať a znižovať intenzitu, takže pravdepodobne v tomto prvotnom nastavení vznikla kľúčová chyba.

Napriek všetkým nedostatkom tak *Biotop* ostáva prácou, v ktorej som sa prvýkrát pokúsil o prienik divadelnej a filmovej estetiky a prinieslo mi to množstvo ponaučení a skúseností s takýmto spôsobom tvorby, z ktorých budem môcť v budúcich projektoch ťažiť.

## 4.2 O Maríne – praktická časť

Hlavným dôvodom, prečo som si vybral tému posudzovania divadelných prvkov stylistiky je praktická časť diplomovej práce, magisterský projekt, krátkometrážny absolventský film *O Maríne*. Je o malom dievčati Maríne, ktorej rodičia sú síce manželia, ale v skutočnosti spolu nie sú a chlad v domácnosti preniká do jej detských hier. Tiež je to o staršej Maríne, ktorá už musí maturovať a ten istý chlad domácnosti začína prenikať do jej sociálneho života takým spôsobom, že jej ho v podstate znemožňuje. Odchovaná na tichu a neporozumení v domácnosti Marína nerozumie ostaným ľuďom a jediný, o koho sa môže oprieť je jej priateľ Martin, ktorý Maríne však situáciu v skutočnosti nepomáha vyriešiť. Film tak sleduje okamih jej života, ktorý ju uzavrel vo vlastnom, imaginárnom svete a tiež okamih jej precitnutia, emancipácie a snahy sa z neho dostať, pretože si začne uvedomovať nemožnosť viesť ho rovnako naďalej.

Film je takto rozdelený na dve časové roviny a obidve sú divadelnosťou podfarbené spôsobom, ktorý sa v určitých momentoch na túto teoretickú diplomovú prácu viaže a tiež aspektami neodporovanými zo Zelenkovej tvorby, ale vychádzajúcimi z vlastnej autorskej



predstavy. V rovine detskej je javiskom celé podkrovie. Je to trochu ako v Zelenkových *Karamazových*, kde bolo javisko predstavenia odpútané od jedného priestoru divadelných dosiek a vložené do celej poľskej továrne, ktorej reálie tým pádom fungujú ako divadelné kulisy, rekvizity. Pre malú, 10 ročnú Marínu je jej javiskom v továrni podkrovie, s ktorým vďaka svojej fantázií narába podobne. Vytvorili sme z vešiakov na kabáty kráľa a kráľovnú, z kopy nechcených handier čiernokňažníka, z kúsov nábytku obra a z drevenej kozy tátoša. Marína si je sama sebe herečkou a režisérkou a sama sebe si je aj diváčkou. Rovnako ako Zelenkove postavy *Karamazových* využívajú reálie továrne na interpretáciu dejových posunov a charakterových motivácií, Marína na povale využíva podkrovné reále k posunu vo svojom vlastnom fiktívnom príbehu.

Tu sa dá k Zelenkovi vzťahovať aj cez aspekt príbehu v príbehu. V jeho *Karamazových* vidíme príbeh Dostojevského ale aj Zelenkových postáv naraz, v jednom diele, tak isto ako vidíme v našom filme príbeh malej princeznej, ktorá zažíva dobrodružstvá na ceste za princom a vidíme aj tú princeznovskú protagonistku, ktorá si v skutočnom živote zažíva omnoho nepríjemnejšie a intenzívnejšie „dobrodružstvá“. Môžeme to vnímať trochu ako divadlo o fiktívnych Karamazových synoch a ich fabulovaný príbeh, ktorý však v tejto prítomnosti nikto naozaj nežije, len ho divadelne prežíva versus skutočný (ak sa samozrejme odosobníme od toho, že je to celé „len“ filmový scenár) životný problém údržbára a jeho umierajúceho syna a kontrast medzi tým.

Javiskový priestor vo filmoch Zelenka využíva najmä vytvorením stiesnenej atmosféry, čo snáď vychádza z fyzických parametrov javiska v Dejvickom divadle. My sme postupovali podobne. Ohraničovali sme Marínu v podkroví rekvizitami a kulisami, napríklad sme ju vložili medzi verikálne postavy kráľa s kráľovnou, alebo sme ju nechali preplaziť sa úzkym priestorom popod skriňu reprezentujúcu spiaceho obra. Bolo to v dôsledku snahy vyjadriť stiesnenosť jej života. Ohraničenie chladom v domácnosti, ktoré jej zabraňuje z rámu vystúpiť.

Rozdiel oproti Zelenkovmu poňatiu divadelnosti je najmä v animácií a personifikovaní kulís. Čiernokňažník aj obor sa u nás, síce iba decentne, ale aj tak pohybujú, stávajú sa živými. U Zelenku to tak obvykle nebýva, jedinou výnimkou je deka, ktorá v *Príbehoch obyčajného šialenstva* ožila, avšak to bol minoritný aspekt, my to používame ako veľkú súčasť štylizácie.

Aj vo zvuku postupujeme odlišne. My máme vo filme postavu malého dievčaťa, ktoré prežíva svoju súkromnú fantastiku na povale a chceme jej pocity previesť do plátna aj vo zvuku, preto sa neostýchame použiť silnú nereálnu zvukovú štylizáciu, výrazný sound

design inšpirovaný fantastickými filmami svetovej kinematografie. Vložili sme hlas do kulís a vytvorili z nich postavy a urobili sme to preto, lebo Marína si sama prenesie hlas do fiktívneho priateľa, s ktorým neskôr trávi čas.

Fiktívny priateľ Martin, ktorého meno však ostalo len na stránkach scenára a vo filme nezaznie, je aj dôvodom pre mieru užívania divadelných aspektov aj v reálnej, nefantastickej rovine. Jeho vstup na scénu sa odohrá pri amfiteátri. Amfiteáter reprezentuje Marínine zaseknutie v imaginárnom svete. Je to miesto, ktoré odhalí Martina, miesto, kde sa s ním rozpráva, smeje, fajčí a dokonca aj háda napriek jej samotnému vedomiu, že skutočný nie je. Jej svet, ktorý si kedysi ako malá vytvorila ovládol jej život a to reprezentujú dosky amfiteátra. Tak ako bolo javiskom jej drevená povala, tak je teraz javiskom celý jej svet, pretože sa neprestáva hrať keď prestať treba.

V analýze som popisoval svetlo a farbu, ktoré Zelenka v rôznych situáciách v jeho dielach používal a niektoré podobnosti prenikli aj do nášho filmu. Podkrovie ako javisko, tak ako Zelenkove javisko v Dejvickom divadle pri titule *Príbehy obyčajného šialenstva*, potrebovalo spĺňať funkciu viacerých priestorov v jednom priestore. Rôzne prostredia mali vyjadrovať rôzne situácie a zároveň budiť odlišné emócie. Keď sa na scéne objaví Černokňažník, je nasvietený zozadu červeným svetlom a spredu mierne modrým. Prelíname tými svetlami jeho prítomnosť a neprítomnosť naraz, mystičnosť a realitu, podobne ak to som to analyzoval v *Roku diabla* pri jednej z neskorších koncertov Nohavicu s Čechomorom, scéne, ktorá sa vyznačovala prelínaním mystickej a skutočnej atmosféry.

Hercov som do polohy divadelnej, ako som to robil v klauzúre *Biotop* neštylizoval, pretože na to nebol dôvod. V *Biotope* som sa mohol pri takejto štylizácii oprieť o otvorenosť zvierat, ktoré herci zosobňovali a zároveň na takmer jednotu priestoru (s výnimkou exteriérového momentu), ktorá javiskovou štylistikou oplýva viacej. *Marína* je však plná skrytých emócií, vyrastá v chlade a v nepriateľskej atmosfére a tak otvorenosť herectva neprichádzala do úvahy. Naopak, Marína si veci uzatvára v sebe a pretvára si ich do svojho imaginárneho sveta, takže herecký minimalizmus sa mi zdal ako správne riešenie a to aj v prípade Maríny ako dieťaťa, lebo tam za jej prípadne prehnané emócie zodpovedali reálie povaly a vytvorená atmosféra.

Film nehovorí o tom, že je treba báť sa svojho vlastného sveta, hovorí, že je treba dať si naňho pozor, aby neprebral kontrolu nad tým skutočným.

## ZÁVER

Cieľom tejto diplomovej práce bolo analyzovať prvky divadelnej štylistiky, ale aj estetiky vo filmovej tvorbe Petra Zelenku a následné poznatky využiť v analýze mojich vlastných autorských filmov s možnosťou niektoré z nich uplatniť vo filmárskej praxi, a najmä v praktickej časti diplomovej práce, ktorou je krátkometrážny film.

Zelenka vo svojej tvorbe plynulo prechádza z prostredia divadelného do prostredia filmového. Počas analýzy som sa zameril na diela, ktoré obidve umelecké platformy spájajú najviac, *Karamazovi* a *Příběhy obyčejného šílenství*, ale odkazoval som aj na viaceré ďalšie projekty, pretože aj v tých dokážeme prvky prelínania vybadať.

Tvorca nakladá s aplikovaním divadelných prvkov veľmi obozretne, snaží sa, aby z jeho filmových dielach nebolo divadlo cítiť neprirodzeným spôsobom. V *Karamazových* Zelenka využíva priznané divadlo vo filme, s vybudovanou divadelnou štylistikou, ktorá sa mieša s tou realistickou, keď sledujeme dej mimo javiska. Rozhodol sa použiť divadlo ako výrazový prvok aplikovania Dostojevského nadčasových myšlienok na modernú dobu. Použil divadlo ako umeleckú platformu vo filme a funkčne tak spojil minulosť so súčasnosťou, čím sa mu podarilo vyjadriť nemennosť spoločenských problémov, pretože to isté, čo koncom devätnásteho storočia riešili ľudia v Rusku, riešime aj my a sme ovplyvnení tými istými následkami. Divadelná štylistika tak v tomto prípade ponúka šikovné preklopenie dvoch časových, spoločenských aj umeleckých rovín, bez toho, aby sme vo filme museli nutne zachádzať do historického žánru.

Okrem významových som v Zelenkovej tvorbe našiel aj remeselné aspekty, inšpirované divadelnou štylistikou vzhľadom zapracované v rámci tematického významu do celkovej estetiky diela. *Karamazovi* využívajú divadelne štylizované herectvo pre podoprenie témy a vytvorenie významového kontrastu s herectvom filmovým.

Vo filmovej adaptácii divadelnej hry *Příběhy obyčejného šílenství* si zase Zelenka berie štylistické prvky priestoru zo svojej divadelnej hry. Vo filme nazerá na jednotlivé prostredia ako na divadelné javisko. Uzavreté, ohraničené, v ktorých sa postavy snažia tváriť, že vedú „normálny“ život, ale v skutočnosti musia pred okolitou spoločnosťou prezentovať to, čo sa od nich očakáva, presne tak, ako sa od herca na pódiu očakáva, že bude stvárňovať postavu.

V analýze svojej tvorby na základe tej Zelenkovej, som si zreflektoval prácu na minuloročnom klauzúrnom filme *Biotop* so zámerom vyvarovať sa pôvodných chýb

v pripravovanom diplomovom projekte. Prácu som totiž napísal pred natáčaním diplomového filmu a dopisoval som ju až po ňom.

**ZOZNAM POUŽITEJ LITERATÚRY**

CÍSAŘ, Jan. *Člověk v situaci*. Praha: ISV, 2000. Média. ISBN 80-85866-67-6.

BORDWELL, David a Kristin THOMPSON. *Umění filmu: úvod do studia formy a stylu*. V Praze: Nakladatelství Akademie múzických umění, 2011. ISBN 978-80-7331-217-6.

ZAVARSKÝ, Ján. *Kapitolky zo scénografie*. Bratislava: Národné osvetové centrum v Bratislave, 1993. ISBN 80-7121-054-4.

KUPČÁKOVÁ, Andrea. Petr Zelenka: Příběhy obyčejného šílenství. Olomouc, 2013. bakalářská práce (Bc.). UNIVERZITA PALACKÉHO V OLOMOUCI. Filozofická fakulta

ORSÁGOVÁ, Dominika. Autorská a režijní tvorba Petra Zelenky v Dejvickém divadle. Olomouc, 2012. bakalářská práce (Bc.). UNIVERZITA PALACKÉHO V OLOMOUCI. Filozofická fakulta

JABLONSKÁ, Beata. Ján Zavarský: Divadlo nesmie vypadnúť z električky. *Denník N* [online]. Bratislava: N Press, 2019 [cit. 2020-08-09]. Dostupné z: <https://dennikn.sk/1492881/divadlo-nesmie-vypadnut-z-električky/>

## ZDROJE

*Karamazovi* (2008)

*Příběhy obyčejného šílenství* (2005)

*Příběhy obyčejného šílenství* (divadelný záznam, 2009)

*Pes baskervillský* (divadelný záznam 2018)

*Rok d'ábla* (2002)

*Knoflíkáři* (1997)

*Samotáři* (1997)

*Noc na zemi* (Night on Earth 1991)

*Biotop* (2019)

*O Marine* (2020)

**ZOZNAM OBRÁZKOV**

*Obrázok 1: Obrázok zo záznamu predstavenia Pes baskervillský*

*Obrázok 2: Screenshot z filmu Karamazovi*

*Obrázok 3: Screenshot z filmu Príbehy obyčajného šialenstva*

*Obrázok 4: Screenshot z filmu Príbehy obyčajného šialenstva*

*Obrázok 5: Screenshot z filmu Karamazovi*

*Obrázok 6: Screenshot z filmu Príbehy obyčajného šialenstva*

*Obrázok 7: Screenshot z filmu Karamazovi*

*Obrázok 8: Screenshot zo záznamu predstavenia Příběhy obyčejného šílenství*

*Obrázok 9: Screenshot z filmu Rok d'ábla*

*Obrázok 10: Screenshot z filmu Rok d'ábla*

*Obrázok 11: Screenshot z filmu Karamazovi*

*Obrázok 12: Screenshot z filmu Biotop*