

FILOZOFICKÁ FAKULTA UNIVERZITY PALACKÉHO V OLOMOUCI

Katedra divadelních, filmových a mediálních studií

Adéla Musialová

**ZBĚSILOST V SRDCI**

**Wild At Heart**

Bakalářská diplomová práce

Vedoucí bakalářské diplomové práce:  
Doc. PhDr. Tatjana Lazorčáková, Ph.D.

Olomouc 2008

Prohlašuji, že jsem předloženou bakalářskou diplomovou práci vypracovala samostatně a použila jen pramenů, které cituji a uvádím v seznamu použité literatury.

Olomouc 1. 4. 2008

.....

Podpis

Děkuji vedoucí mé bakalářské práce Doc. PhDr. Tatjaně Lazorčákové, Ph.D., za cenné rady a připomínky.

## Obsah

|                                                                                                        |    |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| ÚVOD .....                                                                                             | 5  |
| ANALÝZA FILMU DAVIDA LYNCHÉ WILD AT HEART (ZBĚSILOST V SRDCI) .....                                    | 8  |
| ANALÝZA DIVADELNÍ INSCENACE ZBĚSILOST V SRDCI .....                                                    | 19 |
| VÝRAZOVÉ PROSTŘEDKY FILMOVÉ SKLADBY .....                                                              | 30 |
| 1.1 FLASHBACK .....                                                                                    | 31 |
| 1.1.1 <i>Flashback a jeho použití v divadelní inscenaci Jana Mikuláška Zběsilost v srdci</i> .....     | 33 |
| 1.2 MONTÁŽ .....                                                                                       | 35 |
| 1.2.1 <i>Montáž a její použití v divadelní inscenaci Jana Mikuláška Zběsilost v srdci</i> .....        | 37 |
| 1.3 OSTRÝ STŘIH .....                                                                                  | 41 |
| 1.3.1 <i>Ostrý střih a jeho použití v divadelní inscenaci Jana Mikuláška Zběsilost v srdci</i> .....   | 42 |
| 1.4 STOP – ZÁBĚR (TZV. „MRTVOLKA“) .....                                                               | 43 |
| 1.4.1 <i>Stop – záběr a jeho použití v divadelní inscenaci Jana Mikuláška Zběsilost v srdci</i> .....  | 43 |
| 1.5 MEZITITULKY .....                                                                                  | 44 |
| 1.5.1 <i>Mezititulky a jejich použití v divadelní inscenaci Jana Mikuláška Zběsilost v srdci</i> ..... | 44 |
| 1.6 OSVĚTLENÍ .....                                                                                    | 45 |
| 1.6.1 <i>Osvětlení a jeho použití v divadelní inscenaci Jana Mikuláška Zběsilost v srdci</i> .....     | 47 |
| ZÁVĚR .....                                                                                            | 49 |
| ANOTACE .....                                                                                          | 52 |
| SUMMARY .....                                                                                          | 54 |
| SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY .....                                                                        | 55 |
| SEZNAM POUŽITÝCH PRAMENŮ .....                                                                         | 55 |

## Úvod

Ve své práci jsem se zaměřila na filmové vyjadřovací prostředky použité v divadelní inscenaci Jana Mikuláška *Zběsilost v srdci* v ostravském Divadle Petra Bezruče na základě analýzy této inscenace a stejnojmenného filmu Davida Lynche. Analýza dvou rozdílných dramatických druhů, hledání objektivních i subjektivních podobností a výkladů, netradiční tvorba často kontroverzně komentovaných autorů, to vše tvořilo průvodní podnět k rozhodnutí se pro toto téma.

V celém rozboru jsem vycházela z dostupných pramenů a literatury, přičemž základním materiálem se samozřejmě stává samotný film *Zběsilost v srdci*<sup>1</sup> Davida Lynche a záznam inscenace<sup>2</sup> Jana Mikuláška, jež mi byl laskavě zapůjčen vedením Divadla Petra Bezruče.

V případě analýzy filmu jsem čerpala z dostupných materiálů v podobě článků a recenzí vydaných v časopise *Cinepur*, zabývajícím se filmovými tématy. Kniha *Temné stránky duše*<sup>3</sup>, Roberta Fischera, se stala pouze odrazovým můstkem pro polemiku o výchozím tématu. Chybí zde jakýkoliv nosný prvek, Fischer rozebírá do detailu především děj filmu. Z obsahu se vytrácí kritický odstup autora, je zřejmé, že se setkáváme s nadšencem, jež neproniká do větších hloubek Lynchova díla.

U výchozích materiálů k analýze divadelní inscenace je důležité zmínit především knižní předlohu Barryho Gifforda *Zběsilost v srdci*<sup>4</sup>. Ta, ačkoliv se stala objektem zkoumání, není v mé práci rozvedena do takové míry, jaké by zasluhovala. Film i divadelní inscenace z této knihy vycházejí, mým úkolem však nebylo zkoumat tento podnět. Téma, které jsem otevírala nepodléhá analýze knižní předlohy, pro mé další zjištění není podstatnou, avšak alespoň torzovitě jsou průvodní tendence,

---

<sup>1</sup> *Zběsilost v srdci* ( *Wild At Heart*; David Lynch, 1990).

<sup>2</sup> *Zběsilost v srdci* ( Jan Mikulášek, 2006).

<sup>3</sup> Fischer, Robert: *David Lynch: Temné stránky duše*. Brno: 1995.

<sup>4</sup> Gifford, Barry: *Zběsilost v srdci*. Praha: 2005.

obsah i forma knihy Barryho Gifforda v různých částech obou analýz zmíněny.

Třetím celkem a podstatou celé práce se stal rozbor funkčnosti filmových vyjadřovacích prostředků, použitých v divadelní inscenaci Jana Mikuláška. Všechny druhy filmových prostředků se v podstatě doplňují, proto se některé rozdělení do kapitol může zdát víceznačné, ale na tuto rozštěpenost je v textu ve všech hmatatelných případech upozorňováno. Každé konkrétní interpretaci předchází stručný popis daného vyjadřovacího prostředku nebo skupiny prostředků tak, jak je nastíněn v odborných či výkladových publikacích. Jedná se především o knihu encyklopedického rázu *Malý labyrint filmu*<sup>5</sup> a skriptum Jana Kučery s názvem *Střihová skladba ve filmu a v televizi*<sup>6</sup>. Všechny materiály jsem čerpala z vlastních zdrojů a z archivu Divadla Petra Bezruče v Ostravě.

Otázky, které vyvstávaly z postupného zkoumání dvou dramatických forem se týkaly především důvodu inspirování se filmovým médiem. Hledání příčiny přebírání filmových prostředků a jejich následné zakomponování do struktury inscenace se stalo primárním zájmem zkoumání.

Tato práce vznikala na základě zhlédnutí Mikuláškovy netradičně komponované divadelní inscenace a komparace se známým a divácky úspěšným filmem Davida Lynche. Postupovala jsem metodou analýzy jednotlivých rozebíraných děl a zaměřila se na obsažené motivy a témata, na jejich definování a shrnutí. Především jsem se ale soustředila na způsob divadelního vyjádření filmovým způsobem. To znamená, že jsem hledala a později také našla intermediální strukturu jevištní práce.

Cílem mé práce je na konkrétních příkladech a tezích definovat funkci a význam filmových prostředků použitých ve skladbě Mikuláškovy divadelní inscenace. Závěrem by tedy měl

---

<sup>5</sup> Bernard, Jan – Frýdlová, Pavla: *Malý labyrint filmu*. Praha: 1988.

<sup>6</sup> Kučera, Jan: *Střihová skladba ve filmu a v televizi*. Praha: 2002.

vzniknout přehled o způsobech kompozice divadelní inscenace  
ovlivněných filmem jak konkrétním, tak filmem jako obecným  
moderním kulturním médiem.

## Analýza filmu Davida Lynche *Wild At Heart* (Zběsilost v srdci)

„Svět Lynchových filmů je komplexní konstrukce, labyrint, kde vše je znakem, ale nic nemá význam. Jsouce filmařem intenzity, vysmívá se Lynch srozumitelnosti.“<sup>7</sup> Svět jeho filmů není snadné dešifrovat. Příběh je vyprávěn „strojem-mozkem“ a styl se velmi často mění, základní tón se proměňuje od parodie k harmonii, k hororu nebo děsu. Za okouzující atmosférou jsou nalezeny znepokojující a bizarní aspekty filmového díla. Většina Lynchových filmů pracuje s drsnými obrazy, které se překrývají, mají ostré stříhy, přerušení, a vytvářejí tak pocit neklidu. Způsob, jakým může divák proplouvat vířením protichůdných obrazů odkrývá organickou strukturu filmů. Více funkcí mají pro Lynche záběry z výšky, tzv. z ptačí perspektivy. Jsou postaveny mimo naraci filmu. Popisují svět hlavního hrdiny a jakmile se objeví, vytvářejí abstraktní dojem. Dokonce i když tyto záběry popisují reálné věci, jsou schopné vyvolat u různých diváků rozdílné emoce. Hlavní postava, kterou je v Lynchových filmech většinou muž, je zasažena událostmi, které osud v podobě režiséra připravil a nastínil tak specifickou cestu. Jediným možným východiskem k nalezení směru pro zkoumání filmu *Zběsilost v srdci* je logika snu, častěji noční můry. Přízraky a noční můry odkrývají minulost postav, jejich charakter je ale i přesto často fragmentární a typově zobecnitelný. V Lynchových filmech obecně jsou rozhodujícími aspekty pro zkoumání jeho tvorby neverbální prvky. Vizualizace myšlenek, bipolárnost zobrazovaného a zobrazujícího znaku poukazuje na třetí rovinu předem nezamýšleného záměru, umožnit divákovi jeho vlastní pohled na danou situaci. Tento fakt vede k přijetí diváka do centra dění filmu, se kterým Lynch nepočítá. „Přijímá pohled snícího a ne diváka, opakuje obrazy a situace, které jsou ve svém opakování čímsi jako projevem povrchové aktivity,

---

<sup>7</sup> Voplakalová, Jana: *Jak se ztratit v Lynchově světě*. Cinepur, 6, 1997, č.8, s.11.

nevědomí. Divák je jako hrdina manipulován režisérem, který ho neustále filmuje, který tahá za jeho nitky.“<sup>8</sup> Snaha diváka rozpoznat pohnutky režiséra či aktérů filmu, příčiny a mnohdy i důsledky jejich jednání, snaha odkrýt jádro představ pocházejících ze snů a minulých zkušeností poukazuje na jedinou možnou variantu řešení, kterým je autorův ironický výsměch nejen divákovi, ale také jeho filmovému dílu. Ironie a cynismus jsou podstatným pojítkem k dnešní době, zvláště pak cynismus je způsobem obrany, protože když jsou, pro tento příklad konkrétně filmoví diváci, po dlouhou dobu mateni, nevěří pak žádné zobrazované skutečnosti. Toto vnímání filmového díla je snažší, než poddání se emocím. Podle Lynchových slov se lidé bojí cítit věci příliš jednoduché, příliš čisté<sup>9</sup>.

Lynchova minulost spojená s malířstvím se odráží v mnoha prvcích jeho filmařské tvorby. Materialistický malíř našel však svůj osobitý styl pouze ve filmu. Je poznamenán kvalitou, plastičností výrazu a neopomíjitelnou abstraktní silou. Hutnost svých obrazů získává spíše pohybem a deformacemi, které obtiskává do neopraveného materiálu, než klasickým grafickým zobrazením. Vychází ze stylu primitivní a organické figurality, která sahá až k opaku fotografické reality.<sup>10</sup> Charakteristickou sytost barev je možné dokumentovat na tradiční depresivně a vulgárně vyhlížející červené, či na mihajících se žlutých čárách uprostřed silnice, které se ovšem neobjevily poprvé ve filmu *Zběsilost v srdci*, ale například také ve filmu *Blue Velvet* (Modrý samet) a *Lost Highway* (Ztracená dálnice). Záběrem, kde se za téměř extaticky tančícím párem objevuje slunce zapadající za obzor, předkládá režisér téměř opozitní impresionistický obraz, a dokazuje tak

---

<sup>8</sup> Voplakalová, Jana: *Jak se ztratit v Lynchově světě*, cit. d., s. 11.

<sup>9</sup> Srovnej. Spěšný, Karel: *Last Highway*. Cinepur, 3, 2000, č. 15, s. 21.

<sup>10</sup> Srovnej. Voplakalová, Jana: *Jak se ztratit v Lynchově světě*, cit. d., s. 13.

výtvarnou tezi mnohostrannosti, jež zúročil prostřednictvím filmu.

Předlohu pro film tvoří román Barryho Gifforda *Wild At Heart: The Story of Sailor and Lula* (Zběsilost v srdci: Příběh Námořníka a Luly). Útlá kniha psaná téměř výlučně formou dialogů líčí život milenců na útěku. Jejich láska je od začátku vystavena nepříznivým okolnostem a náhodám. Život na útěku však není tak jednoduchý, jak by se mohlo zdát, a uskutečnění snů je ještě těžší, zvláště když zlo číhá na každém kroku. Sailor a Lula utíkají z Cape Fear (Mysu Strachu) přes New Orleans do Texasu, aby unikli před nástrahami Lulininy matky, která je chce za každou cenu rozeštvat. Tento jednoduchý příběh je obohacen množstvím vedlejších mikropříběhů, obskurních postav, jednajících mimo tradiční konzervativní lidské chápání. David Lynch: „Jeho text a titul knihy (Barryho Gifforda pozn. aut.) vytvořili v mé hlavě vlastní svět plný svérázné senzibility. Viděl jsem Sailora a Lulu, jak se snaží zachránit svou lásku uprostřed pomateného a brutálního světa, a dostal jsem chuť doprovázet je na jejich cestě. Chtěl jsem zjistit, jaký to má asi všechno smysl, jak může někdo v takovém světě přežít a navíc být zamilovaný.“<sup>11</sup> Lynch provedl ve scénáři, na jehož první a zároveň konečné verzi pracoval pouhých šest dnů, několik změn lišících se od románové předlohy. Autor této předlohy, Barry Gifford, mu dal pro adaptaci svého díla volnou ruku: „Pro Davida, který je přece také malířem, jsou myšlenky zajímavé je tehdy, může-li je vizuálně přetvořit“<sup>12</sup>. Kniha je především studií charakterů, narativní dějová linie je v ní podružná. Jak je uvedeno výše, existují zde postavy a epizody, které jsou zmíněny okrajově. Tyto druhořadé aspekty ale zaujaly Lynche natolik, že se rozhodl vložit je do hlavního děje. Ve snímku tímto dostává větší prostor Bobby Peru (Willem Dafoe), Lulou nazývaný „černý

---

<sup>11</sup> Fischer, Robert: *David Lynch: Temné stránky duše*. Brno: 1995, s. 191.

<sup>12</sup> Fischer, Robert: cit. d., s. 192.

anděl“, či Marcell Santos (J. E. Freeman), který je v knize zmíněn jen jednou větou a více se již neobjevuje. Problémy s délkou filmu, pro tvorbu Lynche typické, ale paradoxně způsobily, že soupis obsazení v tiskovém bulletinu k filmu obsahuje také deset jmen herců, kteří se v konečné verzi neobjevili. „Mezi nimi jsou například Bellina Loganová jako Luliina vyhublá přítelkyně Beany Thornová, která měla vystupovat na začátku příběhu; Bob Terhune jako Earl Kovich, bratr George Koviche (Freddie Jones), z jehož role zbyla po seškrtání jen jedna jediná věta („Holubi rozšiřují choroby a svinstvo kolem nás“); Tracey Walter jako stopař Roach, kterého Sailor a Lula kousek cesty svezou; a také Tommy G. Kendrick jako automechanik Red, o němž je nakonec pouze zmínka v rozhovoru.“<sup>13</sup>

Po natočení filmu v roce 1990, změnil David Lynch také závěr, kterým byl, stejně jako v knižní předloze pesimistický rozchod Sailora a Luly. Brutální závěr by v Americe měl jen malé předpoklady na komerční úspěch. I přes tuto změnu se ve stejném roce na tiskové konferenci v Cannes David Lynch vyjádřil, že na rozdíl od Evropy čeká v USA problémy s cenzurou.<sup>14</sup> Nedlouho po tomto prohlášení převzal od Bernarda Bertolucciho Zlatou Palmu za nejlepší film festivalu. Tyto události vyvolaly obousměrné polemiky, jaké dosud žádný z Lynchových filmů neprovázely. Ve Frankfurter Allgemeine Zeitung bylo otištěno toto: „Každý střih je rána pěstí, každý obraz promyšlená spekulace (...) Na festivalu v Cannes nebyl žádný film odpudivější než toto ve své řemeslné dokonalosti tak sugestivní dílo.“ Jako kontrast k tomuto vyjádření bylo v Die Zeit napsáno: „Lynchův film je dokonalá noční můra po americku: perfektní, perverzní, postmoderní. Vede peklem, od jednoho šoku k druhému, je v každém okamžiku krásný a obscénní zároveň. Zběsilost v srdci je první velký film devadesátých

---

<sup>13</sup> Fischer, Robert: cit. d., s. 192.

<sup>14</sup> Srovnej. Tamtéž, s. 192.

let: je to zjevení, je to *mene tekel*."<sup>15</sup> Definitivní odmítnutí filmu diváky, či bezvýhradné nadšení, žádná možnost mezi těmito dvěma extrémy se neobjevovala. Eva Zaoralová v periodiku Film a doba napsala: „Vulgarita a dryáčnictví jsou tu povýšeny na estetickou devizu, zatímco etických hodnot je film okázale prost. A přece se zadírá pod kůži tak, že ho nelze odbýt mávnutím ruky jako kýčovitý klip.“<sup>16</sup> Ačkoli byl tedy tento 124 minutový film natočen podle jednoduchého narativního konceptu, dočkal se díky specifickému zpracování mnoha reakcí a rozborů.

„Během pěti minut, ještě než má divák příležitost seznámit se detailně s hlavními hrdiny, stačí Lynch definovat témata a stylové prostředky svého filmu: oheň, ohrožení mileneckého páru, matka jako osnovatelka zla, neočekávaně vybuchující násilí, krev, hra s fantazijními rovinami, vytváření a prudké změny atmosféry použitím různých žánrů source-music (tj. hudby již existující, nikoli složené speciálně pro daný film). Jak je u Lynche zvykem, i zde ladí obrazy a hudbu tak, že je divák pociťuje téměř fyzicky, ba přímo jako jistou formu ataku. Dosud nikdy však Lynch nepoužil pro dosažení výsledného efektu tolika prostředků najednou.“<sup>17</sup>

Atmosféra filmu se výrazně proměnila po jednoznačném ovlivnění snímkem Čaroděj ze země Oz (The Wizard of Oz; Victor Fleming, 1939). Do krvavého dění se mísí fantazijní prvky, které často ze snímku vytvářejí pohádkově laděný příběh o dvou mladých lidech, kterým zlá čarodějnice v podání Luliiny matky (Diane Laddová), nad skleněnou koulí, či létající na koštěti, lásku nepřije. Návrat Sailora k Lule na konci příběhu je opět podmíněn pohádkovým zjevením, konkrétně dobrou vílou Glindou (Sheryl Leeovou) z Čaroděje ze země Oz, která promlouvá o divokosti srdce a nabádá zmrzačeného Sailora ke změně jednání. Vrcholem pohádkového ladění je závěrečný zpěv vytoužené písně

---

<sup>15</sup> Fischer, Robert: cit. d., s. 213.

<sup>16</sup> Tamtéž, s. 213.

<sup>17</sup> Tamtéž, s. 197.

„Love Me Tender“ Elvise Presleyho v podání Nicolase Cagea na kapotě auta. Tato poslední sekvence filmu je ukončena záběrem z výšky, výše popsaným tzv. ptačím pohledem, který navazuje romantickou atmosféru a zároveň nechá diváka zamyslet se a z nadhledu nejen obrazného hodnotit situaci.

Svou strukturou road movie se Zběsilost v srdci liší od ostatních Lynchových filmů, které v zásadě dodržují jednotu místa (např. Mazací hlava, Sloní muž, televizní seriál Městečko Twin Peaks, atd..). Divák se ocitá na různých místech, v motelových pokojích, na okrajích dálnic, setkává se s nejrůznějšími lidmi. Lynche podle jeho vlastního vyjádření filmová road movie nezaujala, byla ale použita, aby se stala hybnou silou příběhu. Tento populární subžánr umožňuje divákovi věřit, že se s obskurními postavíčkami komického či strachuplného vzezření opravdu může setkat, že někde na pusté pláni u silnice je dost reálné zažít neuvěřitelné a bizarní dobrodružství. Jako opozitní se ale jeví fakt, že na cestě, kterou Lula se Sailorem podnikají, existují pouze takováto zvláštní místa. Toto se úzce váže také k tématické odlišnosti filmu Zběsilost v srdci od jiných Lynchových filmů. Zatímco v ostatních filmech je zlo skryto pod povrchem zřetelné linie filmu, zde zlo hraničí s nutkáním zobrazit jistý druh pekla na zemi, které láska dvou hlavních představitelů nakonec navzdory všemu přemůže. Kromě odkazů na čaroděje ze země Oz použil Lynch ještě dva další motivy, které jsou pro film příznačné, ačkoli v Giffordově předloze hrají jen zcela podružnou roli nebo v ní dokonce vůbec nejsou: oheň a krev, symboly pekla, kterým Sailor a Lula procházejí.<sup>18</sup> Velký detail hořícího zapalovače, sirky, či domu, ve kterém zemřel Luliin otec, to vše jsou záběry, které se stávají jednotícím prvkem mezi Sailorem a Lulou a prvkem symbolizujícím nebezpečí. Nejen retrospektivě zavraždění Luliina otce, znásilnění strýčkem Poochem či jeho následné autonehodě dodává na intenzitě. Žár a

---

<sup>18</sup> Srovnej. Fischer, Robert: cit. d., s. 194.

světelné výbuchy působí sugestivním dojmem pekla na zemi. Peklo je izolované místo, propojené s paralelními okultními světy, v tomto případě například Big Tuna či New Orleans. Hlavní hrdinové ovšem do tohoto pekla koncepčně nezapadají, sami se vůči němu a jeho aktérům vyhraňují a pocítují úzkostný strach. Ačkoli jeví jisté známky brutality, stále zůstávají naivní a v tomto ohledu je nelze pokládat za součást organismu, který žene svět Lynchova filmu do záhuby. Lulou nezřídka používaná věta „Svět je doopravdy v jádru zběsilý a na povrchu prapodivný“ toto tvrzení dokládá, dokonce se částečně stává životním mottem (Tato proklamace prostupuje celou divadelní inscenací Jana Mikuláška.). Režisér je stíhán paranoickou vizí, která je v jeho postavách promítána. Zoufalá potřeba výrazu, vyjádření se, je vzhledem ke stavu a směřování naší doby velmi aktuální. Film osciluje mezi popisem vnitřní „krajiny“ mozku (snové pasáže) a jejími hrozivě bolestnými projevy navenek.<sup>19</sup> Ventilace myšlenek, celá komunikace probíhá prostřednictvím výkřiků, jež jsou typické pro Lynchovo dílo, monstrozností, brutálním násilím a hluku, který je směsicí všech okolních tónů zvukového spektra najednou. Výkřiky postav uvozují napětí situace, postav samotných a dramatických situací, jeví se jako hlavní výrazový prostředek hrdinů. Je možné citovat velké množství výkřiků spolu s jejich pohnutkami, obecně je ale lze definovat podle jednotlivých charakterů postav. Divák je schopen přijímat výkřiky jako plnohodnotný výrazový prostředek, rozumí jeho významu, příčině, náladě a v druhé půli filmu je schopen vnímat náladu filmu pouze těmito výkřiky, jejichž intenzita se stupňuje. Lidská stránka postav je potlačena, na povrch vystupují primárně pudy.

„Hlavní postavou filmu *Wild At Heart* je muž, který je náhodně zatažen do víru nepochopitelných událostí. Lynchův

---

<sup>19</sup>Srovnej. Voplakalová, Jana: *Jak se ztratit v Lynchově světě*, cit. d., s. 13.

hrdina je poutník, který hledá pravdu a vždy chce zachránit ženu."<sup>20</sup> Ve většině případů se jedná o děvku či matku, zde konkrétně nejde o výjimku. Lula je zástupcem obou těchto příkladů, v *Big Tuně* se nechává svést „Černým andělem“ Bobbym Peru, v závěru filmu se stává také matkou. Po bližším zkoumání jsou hlavní hrdinové divákovi zcela známí. Sailor Ripley, naivní rebel v saku z hadí kůže, jež prezentuje jako symbol vlastní individuality a víry v osobní svobodu, svému děvčeti zpívá na diskotéce písně Elvise Presleyho, i Lula Pace Fortunová, naivní a důvěřivá blondýna. Tak jako předešlé Lynchovy filmy (*Modrý samet*, *Městečko Twin Peaks*) i zde nalézáme různé archetypy slavných herců z let padesátých nebo z televizních seriálů let šedesátých, avšak přesto měly vlastní identitu. Oproti tomu se Lula a Sailor mohou zdát pouhými heslovitými karikaturami, stylizovanými obaly bez obsahu. Robert Fischer se zabývá nebezpečím, že se Lula a Sailor stanou laciným výprodejem mýtů, popisuje tyto archetypy jako zesměšňované.<sup>21</sup> Lynch se pro své filmové postavy snaží vytvořit specifický uzavřený svět, a tím jsou i jejich karikovaně zostřené vlastnosti a charakteristické pózy či výše zmíněné výkřiky. V rámci tohoto světa pak vlastní extrémní zobrazení nevzbuzuje dojem vtípu či směšnosti, Lynchova společnost je paradoxně drsnější a mrazivě vyhrocená.

„Na začátku filmu se střídají scény mezi dvojicemi Lula/Sailor a Marietta/Johnnie Farragut, v této chvíli si ještě lze představit, že si Lynch začne pohrávat s tématem mladého a starého páru stejně jako Gifford a že mu tento motiv jako v předloze vydrží až do konce. Avšak zhruba v polovině filmu Lynch Johnnieho bez výčitek obětuje, ačkoli se dá říct, že se jedná o jedinou trojrozměrnou postavu v převládajícím panoptiku papírových figurek.“<sup>22</sup> Podobně jako na začátku konfrontuje Lynch Sailora a Lulu s Mariettou a Johnniem, na

---

<sup>20</sup> Voplakalová, Jana: *Jak se ztratit v Lynchově světě*, cit. d., s. 11.

<sup>21</sup> Fischer, Robert: cit. d., s. 194.

<sup>22</sup> Tamtéž, s. 202.

konci filmu staví milenecký pár do kontrastu s Bobbym a Perditou (Isabella Rossellini). Otázkou zůstává malý prostor pro rozvinutí vztahu těchto dvou v důsledku krácení délky filmu, který způsobuje, že scény, kdy se objevují právě Bobby s Perditou působí jako skicovitě provizorní torzo. Původní hrubý sestřih měl délku 270 minut, střihač Duwayne Dunham ale musel dát filmu novou podobu. Lynch se o tomto problému vyjadřuje takto: „Šlo o to najít řešení, jak vyprávět tu spoustu rozličných příběhů současně. V románu neposouvá většina epizod děj dopředu. Bylo by snadné je prostě vypustit, ale já jsem se jich nechtěl vzdát. Velice dlouho jsme pracovali na vyřešení problému, jak přecházet z jednoho místa na druhé a jak projít všechny ty prapodivné krajiny, aniž bychom ztratili z očí centrální osu příběhu. Metodou *pokus-omyl* pak postupně vykrystalizovala konečná verze. Zhruba polovina toho, co ve filmu nyní je, se opírá o scénář. Druhá polovina vznikla přímo při natáčení.”<sup>23</sup>

Narativní linie filmu je přerušována častými flashbaky, které rozkrývají otázky minulých událostí, ať už podstatných pro pochopení děje či pro pochopení chování postav. Některé sekvence flashbacků se opakují, aby tak zdůraznily vzpomínky a ovlivnění postav tímto děním. Divákovi je skrze toto intenzivně předávána informace o otevřeném a brutálním násilí. Drastičnost sadistických scén, jimiž je snímek protkán, netkví v předváděném násilí, ale ve způsobu, jakým jsou vrazi popisováni. Najatí zabijáci černocho Sula a Juana se například před obětí odsouzenou na smrt vášnivě líbají. Ačkoli musela být tato scéna zkrácena, je divákovi jasné, že vražda přivádí invalidní Juanu doslova k sexuálnímu vzrušení. Nápadně je tato scéna postavena mimo celkový koncept filmu, s hlavními postavami a příběhem vůbec nesouvisí. Lacině gagy krutosti se střídají se brutálními, ale zároveň silnými scénami. Takovýmto konkrétním příkladem je noční scéna automobilové nehody, která

---

<sup>23</sup> Fischer, Robert: cit. d., s. 210.

podle Fischerových slov patří k nejkrásnějším a nejsilnějším sekvencím filmu. Tato scéna se v knižní předloze neobjevuje. „Sailor a Lula jedou nocí, když se náhle ve světle reflektorů objeví tašky a kusy oblečení. Sailor zastaví u vozu, který stojí u krajnice otočený na střechu. Před vozidlem leží jeden mrtvý, z bočního okénka napůl visí druhé nehybné tělo, které je v okolní temnotě jen stěží vidět. V tichu noci je slyšet praskání chladnoucího motoru. Náhle se ve světelném kuželu objeví mladá žena (Sherilyn Fennová) s krvácející ranou na hlavě. Stěžuje si, že nemůže najít peněženku s doklady. Křičí a volá na jednoho z mrtvých.“<sup>24</sup> Podiví se ještě lepkavé hmotě ve vlasech a během několika vteřin umírá. Sailor a Lula jsou všemu dění přítomní. „Při sledování této scény se střídají různé druhy pocitů, jako strach, zvědavost, zděšení, a pak se ze tmy, jako přízrak, vynoří ona dívka. Je v tom dokonce jistý humor, morbidní humor, a taky smutek, který všechno přehlušuje.“<sup>25</sup> Ačkoli je sám Lynch ve své tvorbě velmi cynický, v této sekvenci jde o jistý druh pekla na zemi, které přestože je zobrazeno jako běžná dopravní nehoda, zasáhne nejen diváka, ale také velmi sblíží hlavní hrdiny filmu, jejich vzájemný vztah tak může být lépe definován. Násilí a brutalita je tedy v tomto filmu prostředkem k zobrazení bizarního, divákům intenzivněji zkoumajícím, ne příliš vzdáleného světa. Tyto neoddělitelné součásti snímku nelze popisovat jako primární cíl, protože Lynche především zajímá, co se nachází pod zobrazovaným povrchem.

Z kultovního podivína se David Lynch stal díky příznivým kritikám klasikem postmoderní kinematografie. Na Zběsilost v srdci lze vztáhnout závěr, jež uvádí Umberto Eco na konci své stati o kultovním filmu Casablanca (Michael Curtiz; 1942). „Jestliže se bezostyšně nahnou všechny archetypy na jednu hromadu, dosáhne se homérovských hlubin. Dvě kliše jsou

---

<sup>24</sup> Fischer, Robert: cit. d., s. 205.

<sup>25</sup> Tamtéž, s. 205.

směšná, sto klišé nás uchvátí svou dojemností. Neboť v člověku náhle vznikne pocit, že ta klišé spolu hovoří a slaví svátek znovushledání. Tak jako absolutní bolest hraničí s rozkoší a největší perverze s mystickou energií, nejpovrchnější banality poskytují vhled do vznešenosti. Così tu mluví místo režiséra. Když nic víc, je tento fenomén přinejmenším hoden obdivu a úcty.“<sup>26</sup>

Krimi / Drama / Romantický / Thriller

USA, 1990, 124 min.

Režie: David Lynch

Hrají: Nicolas Cage, Laura Dern, Willem Dafoe, J. E. Freeman, Crispin Glover, Diane Ladd, Isabella Rossellini, Harry Dean Stanton, Grace Zabriskie, Sherilyn Fenn, David Patrick Kelly, Freddie Jones, John Lurie, Jack Nance, Pruitt Taylor Vince, Sheryl Lee, Nicholas Love, Scott Coffey, Debra Lamb, Frances Bay

---

<sup>26</sup> Fischer, Robert: cit. d., s. 215.

## Analýza divadelní inscenace Zběsilost v srdci

Předlohou pro divadelní inscenaci Jana Mikuláška se stala výše zmíněná povídka Barryho Gifforda *Wild At Heart: The Story of Sailor and Lula*, 1984 (*Zběsilost v srdci: Příběh Námořníka a Luly*). Barry Gifford patří bezesporu k nejvýraznějším postavám americké literatury. Jeho romány byly přeloženy do dvacetipěti jazyků, je ohodnocen řadou prestižních cen (např. Cenou PEN klubu, Cenou Asociace amerických knihoven či cenou Společenství amerických spisovatelů). Jiný americký autor, Richard Price, o něm říká: „Barry Gifford je, byl a vždy bude symbolem Ameriky. Jeho tvorba totiž evokuje mnoho pocitů: počínaje vlivy beatníků přes film noir, sociální realismus až po filmovou postmodernu, vše rozvířené přítomností přízraků a vyvolávající budoucnost.“<sup>27</sup> Tento „multižánrový“ autor vyrobil šest příběhů *Sailora a Luly*, jeho dílo se tedy stalo spotřebním artiklem pro mnoho obdivovatelů. Barry Gifford by mohl být nazýván jednoduchým až povrchním populárním mainstreamovým autorem. Kritické reakce přičítají tento, zvláště z literárního hlediska, negativní vývoj především specifickému, jednoduchému jazyku, protkanému vulgárními výrazy a obhroublými vtipy. Ve skutečnosti se jedná o tvar, který není postaven na literární či jazykové kvalitě nebo překvapivému obsahu. Zvláště prvoplánový spád děje, kromě nečekaného ukončení příběhu, je záměrem autora. Barry Gifford je ve své střídmosti a vyjadřovací jednoduchosti paradoxně autorem, jehož postavy v sobě mají klid, jsou nadmíru upřímné a pronesená slova odkrývají nepopsatelný, hlubší smysl. Zároveň však nezakrývá vtip a smysl pro svižné vyprávění a dějový spád, soustředí se na podstatu ukrytou mimo vyslovené.

Adaptace Giffordova románu v ostravském Divadle Petra Bezruče se 20. října 2006 stala světovou premiérou. Jana

---

<sup>27</sup> Program inscenace *Zběsilost v srdci*, 2006.

Mikuláška, režiséra tíhnoucího k filmu, zaujal záměrně povrchní, svěží styl vyprávění a komiksovost textu, jež nezapře inspiraci road-movie. Inscenace je ovlivněna také fascinací režiséra propastným rozdílem mezi románem a velmi temným a agresivním filmem Davida Lynche, který dokázal, že interpretace uměleckého díla může být stejně hodnotná jako samotný výchozí materiál.<sup>28</sup> Filmové zpracování jistě zanechalo na režii Jana Mikuláška stopy, přesto je ale zřetelněji patrná volba literární předlohy.

Koncept rozdělení jeviště a hlediště je v podání Marka Cpina, autora výpravy, netradičně vyřešen rozložením na tři části. Diváci jsou rozesazeni po dvou bočních stranách jeviště, čímž vzniká prostor varieté, evokující náladu hry kabaretového založení. Vzájemná herecká komunikace probíhá rovnoběžně s každou stranou hlediště, posléze se ale realizují možnosti obrácení se k publiku a vzájemné recepce. Jako jeden z mnoha příkladů tohoto jevu, objevujícího se v celé divadelní inscenaci, lze uvést zděšené odvrácení hlavy Johnnieho (Pavel Liška) při rozhovoru s nájemným vrahem Reggie (Přemysl Bureš). Tato informace je však záměrně skryta pod komickou situací gagu. Prostor jeviště nastiňuje komiksovou atmosféru a monstróznost vyhraněných situací jednoduchými rekvizitami, velkými železnými postelemi bez matrací, stolem a židlemi v nadživotní velikosti či Mariettiným obrovským trůnem, ke kterému stoupají schody. Jednoduše vytyčené prostory napodobují spoustu jiných pro zprostředkování děje neodmyslitelných subjektů, přičemž tímto Mikulášek rozvíjí představivost diváka, jeho schopnost pohybovat se v této road movie například skrze jednu postel přes věznici, hotelový pokoj v New Orleans až po motel v Big Tuně. Hyperbolizace objektů je evidentní a dodává akcent nepatrnosti karikovaným postavám. Středem jeviště se stává kolotočová labuť postavená vysoko na ocelové konstrukci, jež v závěru inscenace odkazuje

---

<sup>28</sup> Srovnej. Program inscenace *Zběsilost v srdci*, 2006.

na Lynchův film, částečně sloužící jako předloha adaptace. Ve snímku je happyend umístěn na kapotu auta při dopravní zácpě, ale Jan Mikulášek asociačně použil právě onu labuť, na které se Sailor a Lula šťastně setkávají. Existence bílé labuti je současně symbolem nevinnosti, která se v příběhu stává raritou. Tento aspekt slouží zároveň jako ochranný prvek před charakteristickou rychlostí okolního světa, v němž se Lula a Sailor pohybují. Proto se do jejích výšek v průběhu celé inscenace nedostane jiná postava. Vtipně a zajímavě vymyšlený prvek ve středu jeviště plní více účelů, stává se ale také stylovou dekorací a středem pozornosti.

Výrazným doplněním prostoru je bezesporu videoprojekce, tzv. videoart Radomíra Otýpky, umístěná za již zmíněným křeslem Luliiny matky. Každá strana hlediště má možnost pozorovat ojedinělou variaci na téma inscenace, v barvách a tvarech, které dokonale zapadají do zamýšleného konceptu a podmiňují atmosféru. Nad hlavami herců se vznášejí lustry ve tvaru květů vlčích máků, které odkazují na charakteristické zbarvení celé inscenace laděné do barev „lynchovsky“ temně rudých či do chladivé modré. Ostré světelné záblesky působí na diváka epileptickým dojmem, střídavě nebezpečně agresivním, vzrušujícím či extaticky divokým. Vytvářejí dějovou osu, po které se prostřednictvím filmového střihu divák bez sebemenších výhrad přenáší z jednoho místa jeviště na druhé, napříč, tímto způsobem ztvárněnou Amerikou. Tato světelná funkce je rozvedena v kapitole o filmových prostředcích Mikuláškovy představení. Při přechodu mezi jednotlivými výstupy se v sále sice tradičně setmí, divákova pozornost ale může být po tuto dobu upřena na seskupení několika červených svící. Stálost jejich plamenů implikuje jak nikdy nekončící zběsilou atmosféru, tak stále žhnoucí plamen lásky mezi Sailorem a Lulou. V neposlední řadě se zažehnutím plamenu Mikulášek velmi inspiroval filmem Davida Lynche. Dalším osvěžujícím prvkem jevištního prostoru je stroboskop

vysílající záblesky, které se odrážejí do prostoru a spolu s videoprojekcí Radomíra Otýpky prohlubují trojrozměrnost.

Díky režisérovi práci s herci jsou jednotlivé v duchu předlohy stylizované postavy ještě více neskutečné, panoptikálně zrudné, hrůzné i komické než ty, které Lynch zobrazil na filmovém plátně. Na začátku inscenace ozáří blesky stroboskopu návaly dýmu, do kterých robotickou chůzí vchází postavy barvitého panoptika. Motiv kouře v Lynchově filmu se přenesl i zde, ale bez zapalování a reálného kouření není možné doplnit i motiv zažehnutí plamenem, jež ve snímku výrazně podpořil atmosféru zběsilosti. Až na malé výjimky mají všichni hrdinové u sebe téměř vždy cigaretu. Když odhodí jednu je to proto, aby mohli vytáhnout další. Konverzace o cigaretách se ale nerozvíjí dle knižní předlohy, jen v závěru, kdy je Sailor propuštěn z vězení se objevuje krátká zmínka. Prostřednictvím kouření navozuje režisér nervózní atmosféru po příchodu zlověstného Bobbyho Peru, vesměs je ale tento prvek, jako mnoho jiných, diváky přijat spíše jako humorná scéna. Za celou dobu inscenace herci cigaretu nikdy nezapálí doopravdy, jen poslední scéna, kdy se Sailor definitivně vrací k Lule tvoří výjimku s příležitostí oživit Lynchův motiv ohně.

Kostýmní výtvarnice Markéta Martinková oblékla herce do modelů striktně odhalujících jejich charakter. Inspirace Lynchovým filmem a jeho oblíbeným obdobím padesátých let je zde více než viditelná, avšak opouští se zde od radikální extrémnosti, ve snímku charakterizované např. sporými oděvy Luly, Hadím kabátem Sailora či pitvorným vzhledem Luliiny matky, stále si například mašlemi ve vlasech dokazující nižší věk. Divadelní provedení kostýmů je v rámci žánru bláznivého milostného příběhu až příliš konzervativní a usedlé. Sailor (Pavel Gajdoš) je pomocí koženého saka, košile s americky vypadajícími hvězdami, černých brýlí a načesaných vlasů prototypem Elvise Presleyho, jež se evidentně snaží napodobit nejen při tanci, ale také v „běžném“ životě. K hereckým prostředkům pak patří úmyslné přehrávání a jemně parodovaný

patos v mluvě i gestech. Jeho originalita spočívá paradoxně v napodobování vzorů a vlastní umělosti. Při úvodních scénách je Sailorova naučená autentičnost uchvacující a dynamická, což je vynikající pro strategii celé inscenace, časem se ale dravost vytrácí. Aspekty mírné letargie jsou dány textem a příchodem nových postav. Sailor je v Mikuláškově podání naivním chlapcem spíše než mužem, poddává se silnějším vlivům okolí, což způsobuje jeho slabá vůle a nedostatek morální zodpovědnosti. Jedinou jeho životní jistotou je láska k Lule. Sailor je vtipným, přitažlivým a zároveň agresivním hochem se špatnou minulostí, vysmívá se autoritám, které jednají morálně, ale před jakýmkoliv hororovým guru padá na kolena.

Lulu (Petra Bučková) je přesným obrazem naivky, v jejímž krásném těle není žádný duch. Vyvstává před ní autoritativní strašák, který má v jejím případě podobu matky Marietty. Bílá načechraná sukně záměrně poukazuje na křehkost, jako na odkaz labutě, která ačkoliv stojí uprostřed zběsilého světa, nepatří do něj. Je zarážející, že je Lula prostá veškeré zloby k okolnímu světu (výjimkou je pouze Bobbyho Peru) navzdory svým zkušenostem se zlem a sexuálními delikty na ní páchanými. Ona poskvrněnost děvčete od mládí chráněného a omezovaného matkou je vtisknuta do, k bílé labutí ostře kontrastující, křiklavě červené kožené bundy. Při opětovném shledání se Sailorem po deseti letech, kdy je propuštěn z vězení, je podle knižní předlohy Lula vyspělejší, rozváznější a svobodnější ve svém jednání s matkou. Jedinou evidentní změnu ale v druhé půli předznamenává výměna paruky na krátký střih. Sama Lula se však Sailorovi svěřuje, že se v něm necítí dobře. Zůstává jí stále tatáž naděje jako na začátku, víra v Sailorovu lásku.

Marietta (Kateřina Krejčí), esence banality zla, je nelítostnou alkoholičkou a milující matkou. V první polovině inscenace je oblečena do modrého kostýmku, který evokuje módu osmdesátých až devadesátých let, s načesanými blond vlasy zuří při každé, byť sebemenší zmínce o Sailorovi. Modrá barva jejích šatů společně se stroboskopickými záblesky stejné barvy

apelují na Mariettinu chladnokrevnou touhu zničit každého, kdo se jí postaví do cesty. V druhé půli barevně ladí kostýmní výtvarnice Mariettu do červena, aby působila přívětivěji a aby se alespoň zdánlivě, ač neúspěšně přiblížila dceři. Přesvědčivé afektované výpovědi, zhroucené výkřiky a extaticky třesoucí se ruce jsou dominujícími prvky v hereččině projevu. Svou roli nehraje polovičatě, je hysterická až na hranici nemoci. Při výstupu, kdy Marietta sedí vedle své dcery a navzájem si telefonují, je divákovi umožněna komparace na první pohled rozdílných charakterů, paradoxně se podobajících a sbližujících. Lula je přesvědčena, že ji matka miluje jen o něco více, než je zdrávo, netuší skryté pohnutky spojené se Sailorovou minulostí ve službách zabijáka Santose. Je klamána sama sebou, nepřipouští si sebemenší nesrovnalosti.

Santos (Norbert Lichý) je nejen oddaným pomocníkem Marietty v choulostivých otázkách, ale zdá se být protipólem mírumilovného detektiva Johnnieho (Pavel Liška). Oba muži se Mariettě otevřeně dvoří, každý však svým specifickým způsobem. Santos je vyličen jako typický italský mafián s jizvou v obličeji, padnoucím sakem a elegantní hůlkou, který má na těžkou a špinavou práci svého člověka. Jeho postava je prosycena množstvím sarkastických poznámek a lehce podaného černého humoru ozvláštněného písní „O Ruby..nechtěla mi lasku dat“, jež zpívá spolu s portorikánským nájemným vrahem Reggiem (Přemysl Bureš). Tato dvojice důstojného šéfa a směšného, nechutně vzhlížejícího i smýšlejícího a brutálního vraha v bílém obleku, se spoustou prstenů a řetězů má pro diváka své kouzlo, které tkví v tradiční oblibě záporných postav. Glosující zločinci, libující si v hrůzných představách a posléze i skutcích, se tímto stávají neodmyslitelnou součástí Mikuláškovy inscenace. Johnnie Farragut, diametrálně lišící se od mafiánského Santose, čistý a prostý, se po Sailorovi projevuje jako druhý velký milovník příběhu. Mariettu bezmezně miluje, zpívá jí písně, ale není ochoten pro ni zabít. Tato skutečnost se mu stane osudnou, v závěrečném vyústění příběhu

se již neobjevuje. Johnnie, muž v šedém obleku či havajské košili se projevuje jako dětinský a slabošský detektiv, který je využíván pro svou dobrotu a částečně i naivitu.

V knižní předloze Barryho Gifforda se mimo hlavní dějovou linii objevuje spousta mikropříběhů, které se nevyhnuly zveřejnění ani v divadelní podobě. Zvláště v městečku Big Tuna nalezneme celou řadu obskurních postav. Podobně jako ve filmu Davida Lynche, i zde Jan Mikulášek používá k ozvláštnění děje postavu Bobbyho Peru, sadistického veterána z Vietnamu, s vizáží ďábla v kožených kalhotách, o kterém Lula ne náhodou mluví jako o Černém andělovi. Tento nebezpečný skřet s tiky, odporným hlasem a špinavými myšlenkami je ztvárněn věrohodně a sugestivně. V Lynchově filmu se jím Lula nechá svést, zde by tato možnost logicky nepřípadala v úvahu, proto se výstup, kdy se tito dva ocitají sami v hotelovém pokoji stává brutální scénou (pokusu) o znásilnění. Ač specifickým způsobem, existuje žena, která Bobbyho Peru miluje. Perdita (Markéta Haroková), rázná a nevypočitatelná jižanka v tradičních šatech, nezakrývá svou vášnivou, vznětlivou povahu. S vášní se například vrhá na Bobbyho Peru s dýkou v ruce. Nedostatek prostoru z ní ale činí postavu snadno zapomenutelnou, definovanou jen krátkými výstupy.

Každá z dalších vedlejších rolí inscenace je vymyšlena do posledního detailu. Podivné postavy, jež se kolem Sailora a Luly na jejich cestě objevují, zastupují většinou herci, kteří již ve Zběsilosti v srdci svou roli mají. Pavel Liška se například představí také jako Sparky, Markéta Haroková jako blondýna, se kterou Sailor tančí, nebo vyhublá kamarádka Beany na samém začátku inscenace. Záměrná povrchnost charakterů je ostrým kontrastem s detailním provedením kostýmů, zvláště pak u těchto menších rolí. Každá postava je výtvarně provedena jako karikatura sama sebe, což může implikovat možnou inspiraci komiksového rázu. Spojením komponentů vytvářejících inscenaci se vyvíjí postavy, jež děsí svou možnou skutečností. Zde lze uvést příklad Luliiny matky Marietty, jejíž hysterický

smích se jako hrozba ozývá napříč inscenací. Tento aspekt Mikulášek převzal z filmu Davida Lynche, kde se Mariettin smích stal také jedním z průvodních motivů.

Rozdělení příběhu na malé části, pro tento druh vyprávění typické, do konstrukce inscenace velmi zapadá. Jasně charakteristiky, rychlé přesuny od jednoho místa k druhému jsou příznačné, zároveň se však stávají na divadelních prknech ojedinělou atrakcí. Přeexponované herecké výkony a celkové pojetí díla jako hyperboly krutosti, vede mnoho diváků k odmítavému postoji, k rozhodnutí o zploštění známého příběhu Sailora a Luly. Při přistoupení na možnost kontaminace tzv. „béčkovými“ filmy, primárně těmi hororovými, a telenovelami, se smysl deformace postav až k monstróznosti diametrálně liší, stává se smyslem pozitivním, kdy je hlavním důvodem vytvoření inscenace úmysl pobavit.

Postava, která se v knižní předloze projevuje jako zrůda, se u Mikuláška stává trojnásobnou zrůdou, kdo je zamilovaná slečna, je tady až kýčovitou esencí zamilovanosti. Jestliže je někdo u Lynche (ne však u Gifforda) zavražděn, je zde zavražděn brutálně, rozřezán pilou a uložen do kufru (detektiv Johnnie). Na „béčkovou“ hru lze v tomto případě přistoupit, ačkoliv může tento aspekt celek divadelní inscenace shazovat.<sup>29</sup> Interpretace inscenace jako dávkování množství humoru s trochou běsu by byla na místě, pokud bychom recepčně zkoumali rozdíly s Lynchovým filmem jako použitou předlohou. Nesmyslným postupem by jistě bylo napodobování krvavého a agresivního filmového titulu plného násilí, kde nevládne nadhled ale syrovost. Jan Mikulášek se nerozhodl parodovat film Davida Lynche, ale vytvořit vlastní svět, jehož specifikum je primárně vizuální. Kompletní výraz tvoří spojením výrazně afektovaného herectví, které jen v případě

---

<sup>29</sup> Srovnej. Bohutínská, Jana: *Love me tender brouku – a zběsile*.

[http://www.bezrucic.cz/hra/zbessilost-v-srdci/#2\\_recenze](http://www.bezrucic.cz/hra/zbessilost-v-srdci/#2_recenze). 27. 3. 2008.

Luly zůstává v podstatě činoherně tradičním, filmového vyznění obrazu a hudby.

Hudební složka je pro Mikuláška charakteristická vlastní tvorbou, která je složena z několika rozdílných sekvencí. Hudební linka speciálně složená pro propojení celého díla se stává mottem inscenace, čímž koresponduje s Lulou po několikáté pronesenou větou knižní předlohy „Celej svět je doopravdy v jádru zběsilej a na povrchu fakt divnej“. Oba tyto aspekty se tak stávají průvodci režisérovým světem. Dále se z reproduktorů ozývají známé tóny amerických hitů let minulých, jež navazují atmosféru dle potřeby dění na jevišti. Tyto hity se více než zběsilé, zdají být romantickou vzpomínkou na již neexistující hudební mánie. Mikulášek se oprostil od temných tónů skupiny Powermad, jež zaznívala v Lynchově filmu. Absence tak koresponduje s odpoutáním se od temné a agresivní nálady, spíše se zabývá vyšinutím a efektivní hrou. Třetí zcela neočekávanou rovinou hudební složky je postavení kytaristy Pavla Johančíka na jeviště, kde má své privilegované místo, z něhož je také ve chvíli potřeby vtažen do příběhu. Střídají se tak sekvence, kdy je pro diváka viditelný a kdy vnímá jen jeho hudební přednes. Bravurní improvizací dokresluje atmosféru každého segmentu inscenace, nadšením diváků dokazuje neočekávanou nutnost své přítomnosti.

Celá inscenace působí kompaktním dojmem, bez větších proluk determinujících rozvolnění děje. Neobjevuje se zde slabší kontinuita herecké akce, percepce knižní předlohy je zvolena tak, aby diváka dovedla k jádru věci i přes jednání postav menší důležitosti. Autoři dramaturgie, Daniela Jirmanová a Jan Mikulášek, obsáhli knižní předlohu po formální stránce velmi výstižně a obsahově přesně vymezili počet osob, důležitých pro koncept založený na hlavním motivu a mikropříbězích. Adaptace podle Barryho Gifforda se nestala obtížně řešitelným problémem, ať již díky snadnému porozumění příběhu či formě textu psaného převážně skrze dialogy. Sporá vyjádření, možnost výběru z množství mikropříběhů a vlastní

interpretace se stávají pohnutkou k dramatizaci filmové i divadelní. Zařazení titulu do kontextu dramaturgického směřování Divadla Petra Bezruče je dáno především zaměřením se na mladší publikum a s tím spjatým výběrem tématického názvu celé sezony, kdy Zběsilosti v srdci vznikla<sup>30</sup>, jež má příznačný název „Zběsilá sezona“. Divadelní inscenace Zběsilost v srdci se tímto stala průvodní inscenací a mottem celé sezony. Jazyk divadelní inscenace je jednoznačně přejímán z knižní předlohy, částečné nuance vycházejí ze specifického výrazu každého herce a jeho režijního vedení. Pokud bychom se vrátili k výše zmíněné hyperboličnosti, je možné i podle karikatury jazyka jednoznačně determinovat postavu. Tento jev je snadno zapamatovatelným vodítkem pro diváka, který se tak v ději například i mimo čas inscenace velice dobře orientuje. Nejedná se zde ale o vytvoření schémat a na ně navazujících vlastností. Mikulášek postavy promýšlí a jazykovou hrou do nich vtiskává originalitu ad absurdum, jež je snadno napodobitelná. Postavy mluví otevřeně o choulostivých či tabuizovaných tématech, nepřipouští si žádné zábrany, řečí ventilují své city. V inscenaci se neobjevuje příliš momentů, kdy mezi sebou postavy nekomunikují. Jazyk je v Mikuláškově režii jedním z hlavních výrazových prostředků také v případě vulgárních či lechtivých výrazů. Většinou se jedná o přirozené vyjadřování nevzdělané vrstvy obyvatelstva, přirozeně se ale divák nedovídá, jakého původu jsou postavy.

Rozpačitou částí inscenace zůstává její závěr, jenž v rámci celého příběhu vyznívá nesmyslně. Přestože si výše nastíněná interpretace žádá happyend, může být pro diváka nepochopitelné, že strůjkyní šťastného konce je Luliina matka, která se po celou dobu snažila Lulu od Sailora oddělit. Prostřednictvím svého vlivného přítele Santose vysvětlí Sailorovi, že její dcera by byla příliš smutná, kdyby odešel. A tak ho pro její dobro nechá přivléci zpět. K těmto výhradám

---

<sup>30</sup> 2006.

je nicméně nutné dodat, že snaha interpretovat režijně Zběsilost v srdci originálním způsobem, nekopírovat film na jevišti, je v podstatě sympatická a chvályhodná. Přičteme-li onu zběsilost v titulu, měl by mít divák na paměti, že se na jevišti může stát opravdu jakýkoliv nejméně předvídaný zvrát. Zběsilost v srdci se stává rozporuplnou inscenací, kde se vedle laciných gagů objevují zajímavé, nečekaně netradiční kýče. Při jejím sledování divákům mrzne smích na rtech, zároveň však vytváří obrazy, které pobaví vlastní nerealností a nadsázkou, a zároveň vyděsí možnou skutečností.

Dramatizace Daniela Jirmanová, Jan Mikulášek/ Režie Jan Mikulášek/ Dramaturgie Ilona Smejkalová/ Výprava Marek Cpin/ Hudba Jan Mikulášek/

Hrají: Petra Bučková/ Pavel Gajdoš/ Kateřina Křejí/ Norbert Lichý/ Markéta Haroková/ Pavel Liška/ Přemysl Bureš/ Pavel Johančík/

Délka představení 1 hod. 50 min / premiéra 20. října 2006 / derniéra 7. prosince 2007/

## Výrazové prostředky filmové skladby

„Každý umělecký druh má své vyjadřovací prostředky dané povahou toho kterého umění. Vyjadřovací prostředky jsou nezbytné k tomu, aby myšlenka dostala formu, jejíž pomocí může být sdělována a chápána. Některá umění nelézají své vyjadřovací prostředky více v prostoru (sochařství, malířství, architektura), jiná více v čase (hudba) a syntetická umění (film a divadlo) současně v prostoru i čase. Film používá řady vyjadřovacích prostředků jiných umění (slovo a dramatickou stavbu prózy, poezie a dramatu, herectví divadla, obrazovou kompozici sochařství, malířství, fotografie, hudbu apod.), ale přetváří je podle svých potřeb. Jeho osobitost spočívá v kombinování těchto vyjadřovacích prostředků v dynamický, obrazově zvukový odraz materiální a duševní skutečnosti světa.“<sup>31</sup>

Výrazové prostředky filmu jsou abecedou filmové řeči. Vyvíjely se v průběhu celé historie filmu a jsou nezaměnitelné i v současné éře digitálního videa. Bez jejich znalosti a uplatnění při natáčení by výsledný film byl pro diváka nesrozumitelný.

Existuje několik základních pojmů vymezujících zkoumání filmového díla. Jedná se o pravidlo osy, nutnost použití a možnosti jejího záměrného porušování, dále o význam prostřihů pro budoucí stříhovou skladbu filmu, významové využití nadhledů a podhledů, dramatickou a časovou výstavbu filmu v závislosti na skladbě a dynamice záběrů, vytváření filmového času prodlužováním a zkracováním reálného času podle záměru autora a o základní dělení na záběry a sekvence za účelem vytvoření dramaturgické stavby filmu. Mikulášskova divadelní inscenace *Zběsilost v srdci* ale přináší protichůdné důkazy o

---

<sup>31</sup> Bernard, Jan - Frýdlová, Pavla: *Malý labyrint filmu*. Praha: 1988, s. 474.

specifické filmových prostředků, respektive o možnosti přizpůsobit některé ryze filmové prostředky divadelnímu prostoru.

### 1.1 Flashback

V klasické podobě mluvíme o flashbacku, pokud se obraz přítomnosti "rozplyne" do obrazu v minulosti, jímž může být vyprávěný minulý příběh nebo subjektivní vzpomínka. Flashback je obrazem nebo filmovým segmentem chápáným tak, že reprezentuje časové události předcházející těm, které byly právě ukazovány. Představuje minulost, která přerušuje aktuální tok filmového narativu. Ačkoli narativní formy uměleckého vyjádření, jakými jsou literatura či divadlo, využívaly technik manipulace, přeuspořádání časového pořádku příběhu ještě před nástupem kinematografie, je samotný termín "flashback" užívaný ranými publicisty či teoretiky umění ve stejném smyslu jako dnes, tedy pro návrat v narativní minulosti vložený do narativní přítomnosti, bezprostředně svázan s médiem filmu. Přesto není jeho význam etymologicky zcela původní.

Pro kulturní komentátory se již v raném období filmu stával flashback synonymem zážitku rychlosti, pohyblivosti, energičnosti, relativity časoprostorových vztahů či proměnlivosti mentální zkušenosti. Metaforický přenos významu mezi fyzikálním "flashem" a filmovým flashbackem vycházel z podobnosti náhlé časové ruptury, časoprostorového přeskočů vytvářeného v montáži s prudkou nenadálostí záblesku stejně jako ze světelně-pohybové podstaty média samotného.

U flashbacku můžeme rozlišovat tři druhy jeho použití. První filmovou variantu zastupuje flashback začínající stříhem, po kterém se v titulku objeví nápis např.: 0 měsíc, jeden rok, pět let později či dříve.

Druhou variantou je tzv. voice-over komentátor, respektive vypravěč, který ve své promluvě uvozuje, že se divák podívá o několik let dopředu.

Třetím a posledním z tradičních způsobů vytvoření filmového flashbacku je situace, kdy postavy v dialogu chtějí uvést na pravou míru uplynulé události, vzpomínají, zmiňují se, co jim o předchozích událostech vyprávěli druzí. Následuje střih, roztmívačka a konečný flashback. Analogicky lze do této skupiny přiřadit také návrat v čase, retrospektivu či analepsi.

V uvedených podobách, v iniciacích konvencionalizovaných v rámci klasického filmového vyprávění je flashback figurou snadno rozpoznatelnou, neproblematizující divákovu orientaci v časovém kontinuu narativu. Poměrně typickým jevem jsou nemotivované flashbacks.

Termín flashback můžeme pokládat za výlučně filmologický pojem rovněž z toho důvodu, že literární věda, obávaje se nevhodných konotací, jej spolu s termínem retrospektiva zpravidla striktně odmítá používat a přiklání se raději k pojmu analepse. Pro potřeby literární teorie je termín flashback příliš těsně spjat právě s kineticko-vizuálními, fyzikálně etymologizovanými, konotacemi (retrospektiva pak s konotacemi psychologickými). Jakkoli však jednotlivé teoretické koncepty nacházejí rozpory v podstatách výrazů, výklad flashbacku, retrospektivy i analepse zůstává v podstatě totožný. Specifikem flashbacku zůstává jeho vizuální podoba, specifikem analepse pak jazyková povaha znaku sdělení. Na analýzy filmového flashbacku i literární analepse je shodně možné nahlížet prismatem historie formálních změn ve vyprávěcích technikách.

Pojem anachronie značí jakoukoli manipulaci s pořádkem příběhu ustavující nový pořádek textu. Již několikrát zmiňovaná analepse je termínem pro pohyb z narativní přítomnosti do minulosti, jejím protipólem, orientovaným do budoucnosti, je prolepse.

Časoprostor obrazu či segmentu, respektive jeho proměnu, mohou indikovat rovněž změny prvků v mizanscéně, například dobové kostýmy asociující jinou historickou epochu, nediegetická hudba spjatá s určitým historickým stylem, make-up či maskování nápadně proměňující stáří postavy a další.

Klíčovou rolí flashbacku bývá v konvenčním zpracování prezentovat obraz paměti v individuální rovině personální zkušenosti, či obraz historie jako sdílené či zaznamenané minulosti. Na jedné straně tedy mohou flashbacky zabírat široké spektrum společenské a politické historie, na druhé reprezentovat modus subjektivního zážitku jednotlivce, jeho subjektivní paměti. Ani subjektivní, ani objektivní zprostředkovanost však nemusí nutně zaručovat fikční platnost, pravdivost, nemusí být spolehlivá, ale naopak kontradikční či ironická. Striktně vymezené mantinely flashbacku však konkrétním snímkům zpravidla nestačí, překračují je a problematizují status termínu v jeho teoretickém konstruktu. Podobně dílčí teoretické systémy, formalismus a strukturalismus, teorie obrazu a sémiotika, psychoanalýza, teorie ideologie či filozofie paměti a vědomí, nabídnou čtení a interpretaci flashbacku v různých podobách. V obecném smyslu lze tedy flashback definovat jako prostředek kulturní exprese subjektivní i objektivní paměti.<sup>32</sup>

#### **1.1.1 Flashback a jeho použití v divadelní inscenaci Jana Mikuláška Zběsilost v srdci**

Zhmotnění představ, jež takřka všechny postavy divadelní inscenace provázejí, je možné přiřadit k výrazovým prostředkům, které asociativní vnitrozáběrovou montáží odkrývají tužby a již zmíněné pocity hrdinů. Na představu Marietty či Santose (není jasné komu představa patří, kdo ji

---

<sup>32</sup> Srovnej. Česálková, Lucie: *Flashback*. Cinepur, 11, 2006, č. 48, s. 25-29.

vyvolal a kdo je jen nezávislým pozorovatelem, pokud jím někdo je) o možné Sailorově autonehodě reaguje Sailor pomalými pohyby napodobujícími nepříjemný pád a následnou smrt. K dalším velmi podobným případům patří zhmotnění představ, kterému předchází opakování průvodního slova, často jen jediné věty či reakce. Hrdina vždy vysloví nejprve pod temně červeným osvětlením to, co si opravdu myslí a o čem je přesvědčen, vše je ale po opětovném opakování průvodních slov vyřčeno pod tíhou skutečnosti diametrálně odlišným způsobem, často s malou mírou sebevědomí a odvahy. Jako jeden příklad z mnoha slouží situace, kdy Bobby Peru zve Sailora na pivo. Sailor nejprve v návalu vzteku odmítne, ale divák se dovídá, že skutečnost je jiná, Sailor poslušně pozvání přijímá. Tato modelová situace se mnohokrát opakuje, je nedílnou součástí odhalování charakterů postav a zároveň funguje jako flashback, jako nazření mimo logickou a přímou časovou linii příběhu.

Čistým a nezpochybnitelným flashbackem použitým v divadelní inscenaci Jana Mikuláška se stává vyprávění Sparkyho Lule o tom, co se stalo v Cao Ben. Když Lula retrospektivně vypráví, co sama slyšela, objevuje se na jevišti Bobby Peru a pomalými pohyby naznačuje zvrhlé potěšení z násilného krveprolití. Je na něj upřen jen červený reflektor, jež hrůznou atmosféru umocňuje.

Velmi důkladně propracovaná scéna č.24, kdy Lula píše dopis Sailorovi do vězení a naopak, je odkazem převážně na romantické filmy. Koláž dvou hlavních hrdinů a jejich zamilovaných pohledů a póz, promítaná na k tomu určenou stranu jeviště, je osvěžujícím prvkem filmového flashbacku, jež brilantně doplňuje atmosféru odloučení. Zde je inspirace filmem nezpochybnitelná. Zatímco Sailor sedí nehybně na vězeňské posteli, jsou voice-over hlasem předčítány oba dopisy. K vyznání podanému tímto způsobem již divák nepotřebuje jiný nebo doplňující komentář. V nejširším slova smyslu je tzv. videoart Radomíra Otýpky, ozvláštňující inscenaci, také filmovým vyjadřovacím prostředkem. Její

podstatou a funkcí je zdůraznit pocity a duševní rozpoložení postav nebo také vývoj celého příběhu. Odkazuje na chladnou promyšlenost Mariettina jednání, podtrhuje romantickou atmosféru, kdy jsou Sailor a Lula na mořském pobřeží atd.. Videoart tedy můžeme zařadit k výrazovým filmovým prostředkům na divadle, v tomto případě konkrétněji také jako flashback.

Paradoxně nejjasnější scénou, kde se objevuje flashback se může zdát předposlední scéna, kdy úvodní mezititulky v podání voice-over komentátora oznámí, že se děj odehrává po deseti letech. Tento postup je však pro divadelní ztvárnění tradičním, můžeme ho tedy označit za totožný s popisovaným filmovým prostředkem.

## **1.2 Montáž**

Toto původem francouzské slovo je ve filmové praxi překládáno jako stříhová skladba, což znamená spojování záběrů ve vyšší významové celky (sekvence) a v celé filmové dílo. Pouhým stříhem se tedy spojuje sled pohyblivých obrazů tak, že reprodukuje jednoduchý či složitější děj skutečnosti. Na vyšší úroveň řadí montáž autoři, jež chtějí svým dílem vyslovit určitou myšlenku. Montáž má svou technickou i významovou složku. Mimořádně obtížnou stránkou stříhu je vytváření rytmu filmového díla, to znamená přesné určení délky jednotlivých záběrů a sladění záběrů s různým rytmem pohybu v záběru, různým rytmem pohybu kamery a záběru s různým typem dramatického napětí. K montáži patří i mixáž zvuku, zejména určení vzájemného poměru trvání a hlasitosti jednotlivých zvukových plánů.

Z významového hlediska je při montáži důležité dbát na budoucí strukturu filmového díla, na organizování jednotlivých předmětných motivů v myšlenková témata a na vzájemný vztah těchto témat, tvořených motivickými řadami, čili více záběry, rozvíjejícími stejný motiv. Estetická i myšlenková náplň

každého záběru vstupuje v rámci motivických řad a jejich vzájemných vztahů do souvislosti se všemi záběry předchozími i následujícími, a navíc se složkami zvukové roviny.

Montáž se zde řídí pravidly syntaxe (skladby) a kompoziční výstavby podobně jako literární či hudební dílo. Jednotlivé záběry či motivické řady lze spojovat buď pomocí filmové interpunkce, nebo pomocí tzv. ostrého stříhu. Vzájemné vztahy jednotlivých záběrů i celých motivických řad a témat, která obsahují, vyjadřuje montáž různými druhy stříhové skladby. Lineární montáž spojuje záběry v přirozené logické a časové následnosti. Montáž paralelní rozvíjí dva či více motivů souběžně na základě logické souvislosti (umožňuje např. vidět jak akce pronásledovaných, tak pronásledovatelů), nebo na základě souvislosti myšlenkové (např. osudy lidí za války a v míru). Paralelní montáž i ostatní montáže se však většinou uplatňují jen jako dílčí postupy v rámci montáže lineární, nebo se naopak montáž lineární převažujícím způsobem uplatňuje v jejich rámci. Tak je tomu také s montáží retrospektivní i s montáží asociativní, která spojuje záběry na základě volných vnějších či vnitřních souvislostí, s rapidmontáží a rytmičnou montáží. (Rapidmontáží označujeme uzavřenou řadu rychle se střídajících, poměrně krátkých záběrů různé předmětné náplně, čímž činí dojem náhodně seskupených střepů záběrů. Ve skutečnosti musí být vnitřně organizována, musí mít i agogickou, vzdouvající se a klesající linii.<sup>33</sup>) Ve filmu mají stejný význam, jako když se v textu prózy objeví část psaná vázaným veršem, bez interpunkce nebo jen s důrazem na typografickou hodnotu slov či písmen. Zvláštním typem montáže je montáž vnitrozáběrová. Nevytváří ji střihač s režisérem, ale již při natáčení režisér s kameramanem. V rámci jednoho záběru, vytvářejí pomocí kompozice pohybů postav, pohybů kamery, pomocí osvětlení, optiky a využitím barvy

---

<sup>33</sup> Srovnej. Kučera, Jan: *Stříhová skladba ve filmu a v televizi*. Praha: 2002, s. 156.

vnitrozáběrovou montáž menších významově ohraničených celků. Musí přitom respektovat jak pravidla kompozice obrazu, tak pravidla montáže, která patří k nejvýznamnějším vyjadřovacím prostředkům filmu.<sup>34</sup>

### **1.2.1 Montáž a její použití v divadelní inscenaci Jana Mikuláška Zběsilost v srdci**

Již na začátku divadelní inscenace se objevují jasně zřetelné stopy montáže filmového typu. Nejprve je však důležité zmínit fakt, díky kterému se tento jev stává proveditelným. Postavy z jeviště většinou neodcházejí, čímž dochází k rychlejšímu spádu děje. Po většinu času je jejich komunikace oddělována pouze střihem, který má různé podoby.

Při první scéně Lula konverzuje se svou kamarádkou Beany, aby uprostřed tohoto rozhovoru, kdy se zmiňuje o Mysu strachu plynule prošla na jinou stranu jeviště a navázala tak na scénu se Sailorem, právě propuštěným z vězení. Radikálně se tímto zhušťuje narativní linie příběhu a nenastává tak, často objevující se problém divadelního prostředí, razantní proluka mezi jednotlivými scénami. Toto plynulé přemísťování postav na jevišti je v mnoha dalších případech ukázkou maximálního využití časového rozsahu inscenace. Scéna kdy Sailor a Lula vášnivě tančí zdánlivě končí jejich zpomalenými pohyby, často až na hranici nehybnosti, ačkoliv se však děj posouvá k postavě Marietty, zamilovaná dvojice zůstává na jevišti ve stejné strnulé pozici. Vzniká tak prostor pro téměř dokonalé využití filmového střihu pomocí pomalého navázání jedné scény na druhou tzv. rytmickou lineární montáží.

Jednoznačně lze určit a definovat také použití paralelní montáže, jako typického filmového postupu, kde se objevují

---

<sup>34</sup> Srovnej. Bernard, Jan - Frýdlová, Pavla: cit. d., s.474.

zároveň probíhající akce. Definování tohoto skladebného formátu je možné zvláště díky jednotlivým myšlenkovým souvislostem a několika současně probíhajícím dějům v průběhu celé inscenace. Pozorujeme zde teatrologický ekvivalent filmové montáže, tzv. simultánní scénu, jež otevírá prostor pro simultánní akce na jevišti. Simultánní scénou označujeme scénický prostor, ve kterém od začátku existují všechna prostředí najednou a je možno mezi nimi libovolně přecházet. Prvním příkladem je odhalování představ a myšlenek jednotlivých postav prostřednictvím tohoto jevu. Například Marietta má utkvělou představu, že Sailor její dceři Lule ubližuje, a ta se zhmotňuje přímo na jevišti. Jiným druhem předvedení představy hlavních hrdinů, tentokrát později naplněné, je obava před stíháním detektivem Johnniem a zároveň jeho ztělesnění. Johnnie sedí na svém kufří, připraven k hledání, a je tváří v tvář i pro diváka zřetelnou hrozbou pro milence.

Na výše zmíněnou scénu navazuje jiná, kde je evidentní nová atmosféra navozena pomocí stroboskopických paprsků a robotických pohybů postav, konkrétně Luly, Sailora a Johnnieho. Tento detektiv je opětovně označen za hrozbu a na jevišti se postavy zmateně pohybují, hledají a prchají. Nová pasáž v tomto případě slouží jako tzv. prostřih, nebo-li sekvence, jež zprostředkovává vazbu mezi dvěma záběry, zde přesněji mezi dvěma scénami, které nelze svázat bezprostředně. Výraz prostřih vyvolává dojem, jako by byl jen pouhou mechanickou pomocnou spojkou mezi dvěma záběry (zde mezi dvěma scénami) a neměl vlastní dramatický význam. Zmiňovaná scéna by se jistě vázala na další, v tomto případě je ale prostřihem dosaženo úplného divákova pochopení režijního záměru a otevření nové roviny. Prostřih je zde stejně důležitým záběrem (sekvencí scény), jako kterýkoliv jiný a logicky do schématu inscenace zapadá.

Využití výhod paralelního stříhu je zde zcela maximální. Ačkoliv se často na jevišti objevuje více postav v celé

divadelní praxi, zde by opět mohlo jít o tradiční filmovou paralelní montáž. V jevištním prostoru se střídavě odehrávají tři dějové linie, postavy však zůstávají na svých místech. Na scéně je Marietta, která telefonuje s Johnniem, jež je rovněž přítomen. Po ukončení telefonátu se domlouvá se Santosem, který je také již od začátku na jevišti. Lula se Sailorem se v tu samou chvíli před zraky diváků objímají v hotelu. Zároveň vzájemně, zcela divadelním způsobem, ruší přirozené územní bariéry, pohybují se velmi těsně mezi sebou, čímž se zesiluje atmosféra nebezpečí. Jedním z dalších důkazů je scéna, kdy jsou Sailor a Lula při romantické rozpravě vysoko na labuti pozorování zosobněnou hrozbou Santosem. Jednoznačným vrcholem paralelní montáže je scéna, kdy se v obchodě s krmivem odehrává loupež, zatímco venku (na jiné straně jeviště) čekající Perdita osloví místí policista. Mikulášek tak střídavě ukazuje dění na dvou místech, jež se stává zosobněným filmovým příkladem.

Paralelní členění scény má mnoho praktických funkcí. Jako další z mnoha příkladů můžeme uvést telefonát Luly s Mariettou, kdy mezitím Sailor tančí s neznámou blondýnou nebo rozhovor Marietty se Santosem o Johnniem, kterého v tu samou dobu Reggie rozřezává pilou. Jediná spekulace vyvstává pokud jsme ochotni na tuto posledně zmiňovanou scénu nahlížet jako na asociativní montáž, nikoliv paralelní. Toto je ovšem plně v kompetenci vnímání konkrétního diváka. Na tuto scénu (č.12) navazuje opět nová scéna, dříve na jiném příkladu definovaná jako prostřih, kde pod zpívající Lulou tančí již mrtvý Johnnie s květinou v ruce a také Reggie, který drží ruční pilu. Po dvou takto orientovaných scénách se zde objevuje možnost inspirace filmem, který Lynch doplňuje fantastickými a pohádkovými motivy.

Jednou z běžně používaných stříhových technik, prostřednictvím které lze propojit v podstatě jakékoliv záběry, je tzv. prolínačka. Jedná se o přechod mezi dvěma záběry, během kterého jeden obrázek, záběr či výjev postupně mizí a druhý se objevuje. V průběhu této doby jsou tedy vidět

oba snímky zároveň. Používaným termínem je také tzv. dvojitá expozice. Použijeme-li přirovnání k běžné interpunkci, je prolínačka čárkou, záběry oddělené prolínačkou tedy tvoří souvětí, patří k sobě. Použití prolínaček je oproti ostrému střihu měkčí, mírnější a běžně slouží k zobrazení romantických scén. Jedním z obvyklých použití je například přechod do retrospektivy (flashback) nebo do snové pasáže, které jsou však v inscenaci ukončeny rázným ostrým střihem. Konkrétním příkladem v divadelní inscenaci Jana Mikuláška se může stát každá, byť ne příliš romantická scéna, kde díky postupnému tlumení světla na jedné straně jeviště přechází děj na jiné místo jeviště a na jiné postavy.

Netradičním je v této inscenaci filmové zobrazování dialogů, kdy se k sobě postavy často odvracejí bokem či zády. Takto vedený rozhovor by byl ve filmu snímán pomocí dvou kamer. Nepramení z toho žádný předpokládaný problém, díky relativně malé rozloze jeviště a netradičnímu rozmístění diváků jsou veškeré rozhovory vedené tímto způsobem srozumitelné.

Události posunující a urychlující dějový spád jsou znázorněny zjednodušeně mixáží zvuku, jež také patří do velké skupiny filmových vyjadřovacích prostředků. Motiv hrozivého smíchu Marietty, který se ozývá napříč celou inscenací si Mikulášek vypůjčil z filmové adaptace Davida Lynche. Zvláště průvodní hudební linii je pak věnováno více prostoru v kapitole následující v souvislosti s ostrým střihem.

Na začátku filmu, dílu a jiné části se musí první záběr vždy rozeznívat, kdežto další nastupují již bez znatelného rozeznění (i když dramatické rozeznění filmu nebo dílu vytváří celá skupina záběrů). Rozeznívá se i záběr, který začínal zdánlivě plnou akcí. Na konci filmu nebo dílu záběr doznívá. Toto doznění je nesmírně důležitá součást filmové skladby. Záběr, který skončí bez doznění, může přímo zadusit divákův dojem. Může změnit i celý smysl výjevu. Doznění většinou prodlužuje snímek za hranici konkrétního děje. Krátké, ale

účelné rozeznění úseku děje podporuje jeho členitost, což je velmi důležité pro konečný výsledek uměleckého díla.<sup>35</sup> I v tomto případě lze v inscenaci najít zmiňované specificky filmové podmínky pro utváření díla. U některých scén je patrné za použití světelné clony napodobení filmové roztmívačky, na konci příběhu, kdy Lula a Sailor stojí v objetí na labuti, končí režisér svůj příběh pomalým setměním v sále, tzv. filmovou zatmívačkou. Výsledného efektu uzavřením příběhu pomalou smyčkou je dosaženo, publikum čeká na rozsvícení v sále, dříve se neodváží začít se závěrečným potleskem.

### **1.3 Ostrý střih**

Tomuto specifickému druhu záběru, patřícího do skladby montáže, je třeba vyčlenit vlastní prostor především díky výraznému použití v Mikuláškově divadelní inscenaci. Jedná se o opak rozeznění-doznění. Jeden záběr, kterým končí relativně uzavřený úsek, prudce skončí. Ostrý střih však divák nesmí zaměnit s dynamicky a zrychleně vyprávěným dějem, jednalo by se pak o vypravěčskou zkratku. Ostrý střih zobrazuje vždy prudkou kvalitativní změnu, neužívá se pro efekt, ale v těch nejvhodnějších případech a nejvypjatějších momentech.<sup>36</sup> Záběry spojené prostřednictvím ostrých střihů najdeme typicky v rychlých, hlavně akčních pasážích. Částečně také proto, že ostrý střih působí tvrdě, zdůrazňuje odlišnost jednotlivých záběrů a klade důraz na jejich střídání.

---

<sup>35</sup>Srovnej. Kučera, Jan: cit. d., s. 150-151.

<sup>36</sup> Tamtéž, s. 152.

### **1.3.1 Ostrý střih a jeho použití v divadelní inscenaci Jana Mikuláška Zběsilost v srdci**

Kromě paralelního střihu se Mikulášek nevyhýbá ani střihu tradičnímu. Ostrý střih se v inscenaci vyskytuje často, rozdělení dvou scén je rychlé, zpomalujícím prvkem je pouze hudební linie, která váže celou inscenaci dohromady.

Názorným příkladem přímého střihu je scéna desátá, kdy Marietta telefonuje Johnniemu, a nabádá ho, aby čekal na místě, protože za ním okamžitě odlétá a v další scéně je již Marietta s Johnniem v hotelovém baru. Místo použití prostřihu, spojující scény, slyší divák zvuk přistávajícího letadla. Jednou z dalších scén dokazujících přítomnost ostrého střihu je situace, kdy Lula po ukončení celé akce vyloupení obchodu zpívá tklivou píseň, po které se s jediným zábleskem zatmění všech jevištních světel ocitá na chodbě soudu.

Mezi těmito scénami se ovšem vyskytuje alespoň minimální, i když zanedbatelný přechod pomocí krátkého zatmění v sále. Avšak mezi scénou roztržky Perdity s Bobbym Peru na večírku a romantickou chvílí Sailora a Luly v hotelu Iguana není umístěna žádná světelná interpunkce. Jediným prvkem, zaznamenávajícím jiné prostředí a postavy je hudební linie. Tento druh střihu je pro inscenaci zvolen velmi vhodně, působí překvapivě, někdy dokonce v divácích vyvolává úlek. V tradičním filmovém pojetí druhý z ostře vázaných záběrů začíná překvapivým pohybem či mohutným zvukem<sup>37</sup>, v polovině případů je zde však postup odlišný nebo úplně opačný.

---

<sup>37</sup> Kučera, Jan: cit. d., s. 152.

## **1.4 Stop - záběr (tzv. „mrtvolka“)**

Jedná se o jeden z mnoha filmových triků. „Rozkopírováním jednoho okénka filmového pásu do delšího úseku filmu vniká při promítání dojem zastaveného pohybu, statické fotografie. Stop-záběr se používá jako filmová interpunkce (většinou na závěr filmu), pro zvýznamnění určité fáze záběru či pro napodobení fotografického snímku ve filmovém díle.“<sup>38</sup> Poslední záběr scény je na okamžik zastaven (někdy kombinováno se zatmívačkou nebo prolínačkou). Někteří tvůrci využívají stop-záběr nechtěně, a to v případě, kdy jimi vybraná scéna je do rytmu příliš krátká, z posledního záběru se pak stává tzv. mrtvolka, která vyplní časovou prodlevu do další doby.

### **1.4.1 Stop - záběr a jeho použití v divadelní inscenaci Jana Mikuláška Zběsilost v srdci**

Užití stop-záběru je zde vytvořeno pro zesílení hrozivého ustrnutí. Při každém vyslovení jména mafiána Santose se všechny postavy přítomné na jevišti obrátí čelem k publiku a výrazně naznačují němý úlek. Stop-záběr je zde zintenzivňujícím prvkem. Další vzájemné gestické zastavení se v čase nastává při rozhovoru Johnnieho s Reggie, kdy první z nich se stává obětí černého humoru a podezřelých narážek na plnění tajných pracovních povinností a dvojsmyslném prázdňém tlachání. Stop-záběr se v této inscenaci a v tomto ztvárnění stává jasně využitelným gagem, který provází hlavní narativní linii v různých nuancích až do konce příběhu. Úlek, v již výše zmíněné situaci, kdy Sailor a Lula zjistí, že je jim soukromý detektiv Johnnie v patách, je provázen také ustrnutím obrazu.

---

<sup>38</sup> Bernard, Jan - Frýdlová, Pavla: cit. d., s.419.

Rvačka Luly s neznámou blondýnou, do které je připleten také Sailor, poukazuje na Mikuláškovu inspiraci filmem, jako specifickým médiem. Vždy ve výtvarně esteticky pojaté fázi boje se čas zastavuje. Komedialní atmosféra nastává v tomto výjevu celkem třikrát a vždy je výsledný efekt karikaturnosti maximální. Totožná situace se objevuje také při potyčce mezi Bobbym Peru a Perditou, která jako iniciátor zaútočí nožem. Opět se několikrát zastaví čas, zde ale mají ostatní zúčastnění možnost prohlédnout si aktéry zblízka, jako by šlo o sochy. Mikulášek záměrně pracuje s nerealistickými prvky, inscenace Zběsilost v srdci je pro něj směsicí rychlosti a zastavení se v čase.

## **1.5 Mezititulky**

Titulky jsou definovány jako psaný, tištěný nebo kreslený text ve filmu něco oznamující (úvodní titulky) nebo vysvětlující (dialogové titulky, mezititulky). Mezititulky se objevují primárně v němém filmu, kde nahrazují dialogové sekvence.

### **1.5.1 Mezititulky a jejich použití v divadelní inscenaci Jana Mikuláška Zběsilost v srdci**

V ne příliš velké míře se v inscenaci objevuje také použití filmových mezititulků. Ačkoliv se mohou jmenované prvky jevit jako ryze divadelní, již z mnoha předešlých příkladů filmových prostředků na divadle lze usuzovat, že i zde je možná intermediální obojetnost.

V úvodních momentech inscenace je divák uveden do děje komentovaným jmenováním scén. Norbert Lichý uvede voice-over hlasem 28 scén, konečnou, v pořadí 29 scénu, jmenuje pouze jako scénu poslední. Divák se díky tomuto jevu lépe orientuje v ději, primární funkcí je ale komiksové rozdělení příběhu na

kapitoly. Mikulášek tímto navázal a překlenul zřetelnou inspiraci, kterou se stala knižní předloha Barryho Gifforda. Ačkoliv samotná režisérova koncepce inscenace je v rámci žánru velmi krutá a brutální ve svých dialozích a jednáních, střelbu divák nemá možnost slyšet. Pro tyto situace se otevírá prostor voice-over komentátorce, která ohlásí, že se ozve výstřel. Před zavražděním Johnnieho se střílením pod jeho nohy baví Reggie, který ohrožuje také Sailora na konci příběhu a nabádá ho tím k návratu k Lule.

Poslední jmenovanou situací se stává zákeřná zrada, kdy při vyloupení obchodu s krmivy Bobby Peru střílí na Sailora. Stop-záběrem při zmáčknutí kohoutku pistole se dopad tohoto činu před divákem zdůrazňuje, poukazuje na střelbu, jako na necitlivé definitivum a není již třeba zvukových efektů. Při kompletní analýze celé této scény je třeba zmínit vnitrozáběrovou montáž, celý průběh přepadení. V nejvyhrocenější chvíli je celá akce zpomalena, voice-over komentátor průběh potyčky vysvětluje, popisuje. Dokreslení atmosféry dýmem a pomalou hudbou je velmi komické, aktéři se totiž pohybují jako tanečníci scénického tance nebo baletu. Když je vše divákovi dopodrobna vysvětleno vrací se scéna do původního zběsilého tempa. Mikulášek vytváří velmi rytmickou linii příběhu, neomezeně a ve velkém rozptylu střídá jeho tempo.

## 1.6 Osvětlení

„Osvětlování je soubor výrazových prostředků, které patří někdy střídavě, někdy i současně do oblasti předsnímací i snímací. Světlo má ve filmu dvě základní funkce, je zajedno předmětem zobrazení, jako člověk nebo věc (je předsnímací skutečností), a stává se také výrazovým prostředkem.“<sup>39</sup>

---

<sup>39</sup> Kučera, Jan: cit. d., s. 94-95.

Totožná situace bude vypadat jinak při plném osvětlení, jinak v šeru nebo noční temnotě. Světlo rozptýlené odkryje všechny podrobnosti scény, ostré světlo některé jednotlivosti zdůrazní, jiné potlačí a opticky ukryje před diváky. Pomocí množství a druhu světla je možno z jedné dekorace získat různou náladu, odpovídající osvětlení je schopno z tváře jednoho člověka vytěžit krásu nebo ošklivost, vnitřní napětí nebo klid. Osvětlením se mohou získávat dramatické efekty, zvláště pak v černobílém filmu je pak expresionismus důkazem.

V technické praxi je používán primárně trojí typ osvětlení. Hlavní osvětlení napodobuje světelnou situaci odpovídající skutečnosti. Osvětlením doplňkovým se zasvětlují ty části scény, které hlavní světlo zastínilo, dokreslují se detaily, tváře herců, vytváří se atmosféra. Mimo to se používají ještě osvětlení pomocná, například protisvětlo, dopadají na osoby nebo předměty ze směru proti divákovi, ve filmovém prostředí proti kameře, a odlišující je tak od pozadí.<sup>40</sup>

Jednou z kritických podmínek vazby záběrů je citlivé udržování načas dosaženého poměru jasu a tmy, který se zjednodušeně nazývá poměr kontrastu.

Mezi další vlastnost osvětlení patří schopnost svazovat částice v celek. Poutá paprsky, které zdroj přímo vysílá, ale také svazuje záběry světelnou atmosférou, vytvářenou nejen přímým světlem, ale i světlem odraženým, deformovaným předměty prostředí nebo rozptylem nepřímým.

Světlo však současně člení předmětnou náplň. Je schopno oddělovat jednu jednotlivost od druhé, klást na některé přízvuk a jiné tlumit. Je schopno charakterizovat např. denní a noční dobu, prostředí nebo i vnitřní náladu člověka či situace.<sup>41</sup> Na příkladu filmu můžeme ilustrovat, že se světlem lze pracovat velmi přesně, jednou vytvořený světelný obraz se

---

<sup>40</sup> Bernard, Jan - Frýdlová, Pavla: cit. d., s. 335.

<sup>41</sup> Srovnej. Kučera, Jan: cit. d., s. 94.

již nemění. Zajímavým kontrastem je práce se světlem v divadelním prostředí, kde postupy zůstávají stejné, diametrálně se však liší význam a variabilita.

#### **1.6.1 Osvětlení a jeho použití v divadelní inscenaci Jana Mikuláška Zběsilost v srdci**

V Mikuláškově inscenaci má osvětlení a jeho komponenty takřka klíčovou roli. Slouží jak pro vybudování atmosféry, tak také podstatným způsobem nahrazuje funkci střihu. Již při analýze divadelní inscenace bylo zjištěno, že barevné ladění kostýmů, prostoru či jednotlivých scén je striktně formováno do celku, který předurčuje ráz a atmosféru. Nelze jasně definovat trojí rozdělení osvětlení, hlavním prvkem v tomto případě není světlo, ale barevný tón. Dojmu přirozeného světelného zdroje se Mikulášek vyhýbá. Po celou dobu inscenace jsou postavy zahaleny do pološera a dýmu, záblesky stroboskopu vytvářejí již několikrát zmíněnou karikaturní tendenci k plochosti. Avšak teze, jež podrývá Mikuláškovu snahu trojrozměrného díla, by byla mylná. Téměř konstantní rozmístění barev a jejich vzájemná kontrastnost má významnou funkci při členění předmětné náplně.

Neprojevuje se zde výše zmiňovaná teze „stejně světlo, jiná nálada“. Pomocí světla sice lze z jedné dekorace, zvláště pak z Mikuláškových torzovitých dekorací, vytěžit jiný smysl, nálada je však uložena prvotně v hereckých projevech, celkové brutálně komické náladě a hudební mixáži.

Světlo jako prostředník likvidace tmy působí vždy aktivně, kladně. V této univerzální a jednosměrné úloze světla spočívá jeho emotivnost. Diváci citlivě reagují na intenzitu světla, jeho tonalitu, jas a čistotu a na jeho poměr ke tmě nebo k stínu. Nosný barevný tón je ukryt v barvě temně červené a chladivých odstínech modré a stroboskopicky vytvářené stříbrné.

Malé odchýlení herce z předurčené dráhy způsobí, že se postava dostane do světelné pomlky (do stínu či do tmy). Tento efekt okamžitě změní výraz jeho tváře, smysl jeho gesta i emotivní ladění výjevu. Detailní výraz herce není v inscenaci podstatným, důležitější roli zastává gestika. Postavám divák často nevidí do tváře nebo je jeho tvář z poloviny ponořena do tmy. Pravidlo jednoty charakteru osvětlení v záběrech, které se mají těsně vázat, je tedy pravidlem jen zcela rámcovým a výchozím.<sup>42</sup>

V neposlední řadě zastávají světelné efekty funkci nahrazující filmový střih. Tato tematika je podrobněji rozvedena již v kapitole o ostrém střihu. Setmění v sále mezi jednotlivými scénami se stává filmovou klapkou, nejenže tedy odděluje motivické celky, zároveň je jeho důležitým významem schopnost svazovat části inscenace v nepřerušný celek.

---

<sup>42</sup> Srovnej. Kučera, Jan: cit. d., s.95.

## Závěr

V první řadě docházíme k shrnutí rozdílnosti mezi filmem Davida Lynche a inscenací Jana Mikuláška. David Lynch je ve své postmoderně pojeté brutalitě autorem, který si zahrává s motivy a postavami, staví je do středu drsné reality a působí na diváka realisticky ztvárněnými krvavými scénami. Naopak z divadelní inscenace stejného názvu i použitého tématu odchází divák s úsměvem na rtech. Jan Mikulášek se opírá důkladněji o knižní předlohu, staví postavy na úroveň prvoplánových loutek, v tom nejlepším slova smyslu, a drastické scény odlehčuje a zakrývá gagy. Oba tvůrci se však sžívají s okolními podmínkami scény a navozují patřičnou atmosféru, která je společně charakterizována tragikomičnem, směšností a potřebou specifického osobního vyjádření.

Rozsáhlá divadelní tvorba Jana Mikuláška dokazuje jeho oblíbenost především před ostravským publikem, zvláště pak před mladšími diváky. Ačkoli již inscenace *Zběsilost* v srdci měla svou derniéru, stala se výrazným mezníkem v Mikuláškově vzestupu mezi nejangažovanější ostravské režiséry. Jako jeden z hlavních důvodů můžeme uvést fakt, že Mikulášek ve své inscenaci jednoznačně překlenuj jak témata, formu a motivy knižní předlohy Barryho Gifforda, tak specifickou skladbu a jednoduše postmodernistický ráz filmu Davida Lynche.

Cílem zkoumání není samostatné vydělení filmových prostředků, jež je v celém textu evidentní, ale definování jejich funkcí a významů. Jan Mikulášek využívá intermediality jako prvku, jež spojuje filmové prostředky s jejich teatrologickými ekvivalenty a percepčně nazírá na dramatické druhy, divadlo a film, jako na samostatné, avšak vzájemně ovlivnitelné celky.

Prvním výše zkoumaným výrazovým prostředkem filmu se stal flashback. Nazření mimo logickou a přímou linii příběhu, záblesk minulosti, při kterém se člověk (v tomto případě herec) chová tak, jako by se v minulosti prožítá situace či

nepříjemná událost znovu opakovala, je vytvořeno filmovým způsobem. Pro jevištní prostor je charakteristickým ekvivalentem divadelní retrospektiva, Mikulášek však své postavy nechává ukazovat mnohdy až patologické jevy. Retrospektivní návraty jsou tedy spíše retrokognicí, tzn. pohledem na minulost, či nepravdivou nebo předpokládanou minulost, používanou například při hypnóze.

Mikulášek zhmotňuje představy postav a snové scény nejen flashbackem, ale také paralelním střihem, jež je umožněn tím, že postavy neodcházejí z jeviště a scény se tak vážou jedna na druhou. Prvky filmové montáže, zde například paralelní střih, prostřih či zatmívačka, mají ale také charakteristické divadelní prvky simultánní scény a komplexně simultánní akce. Filmová montáž je tedy Mikuláškem použita jako ekvivalent a zástupný prvek divadelní simultánnosti. Opozitním jevem divadelní simultánnosti se pak stává ostrý střih, zmiňovaný ve spojitosti s jeho vytvářením v divadelním prostředí hudební mixáží či světelnými efekty. Divadelní znak ohraničuje v tradičních jevištních postupech většinou opona, či setmění se v sále, zde se ale setkáváme s určitým druhem antiiluzivního divadla.

Divadelní experimentátor Jan Mikulášek se ve své tvorbě projevuje jako režisér, jež ve velké míře používá filmové triky. Jako příklad slouží zobrazení stop-záběru, jako filmového triku, založeného na zastavení chodu kamery a zásahu v opětovném pokračování snímku. Inscenace dostává podobu statické fotografie či zrychleně přetáčejíciho se filmu, čímž se vytváří nesourodá, avšak pestrá a přínosná dynamičnost zobrazovaného příběhu. Záměrně je zde narušen lineární a rovnoměrný posun děje.

V divadelní inscenaci *Zběsilost v srdci* se objevuje komentátor, jež voice-over hlasem uvádí následující scény nebo popisuje situaci postavami nekomentovanou (např. střelba). Tento vložený voice-over hlas má svůj divadelní ekvivalent v podobě komentátora, který „v divadelní praxi obecně

vystupuje zpravidla pouze ve vnějším rámci hry, a protože hovoří ad spectatores, nejedná běžným dialogickým způsobem, nemá žádné přímé vztahy k vnitřním postavám dramatu a nemá ani jiné vlastnosti, než ty, které vyplývají z jeho funkce. (...) Podle jména i podle funkce je prolog intertextovým a metatextovým typem postavy“<sup>43</sup>.

V neposlední řadě je třeba uvést také důležitost zkoumání použitého osvětlení, které kromě jiného nahrazuje funkci filmového střihu. Mikulášek prostřednictvím světelných efektů zdůrazňuje variabilitu a fikčnost samotného jevištního prostoru, již dříve definovaného jako iluzivního a simultánního. Teatrologickým ekvivalentem pro tento přístup a pojem se stává osvětlení, „kterým se v užším slova smyslu rozumí umělé osvětlení divadelního prostoru, zvláště pak tzv. svícení v hracím prostoru“<sup>44</sup>.

Jan Mikulášek je charakteristický svým režijním přístupem, kterým je inspirace a přejímání filmových prostředků. V inscenaci *Zběsilost v srdci* jednoznačně používá filmové ekvivalenty ustálených divadelních prvků. Divadelní prvky neupravuje, ale dosazuje za ně prvky filmové v plném rozsahu, inscenaci ponechává ryze filmovou strukturu. Tímto postupem v Mikuláškově inscenaci se otevírá nový význam použití filmových prostředků na divadle. Překlenutím tradiční divadelní formy a vložení filmových prostředků dosáhl Mikulášek filmové vizuální podoby divadelní inscenace a možnost analýzy na základě filmologického aparátu.

---

<sup>43</sup> Pavlovský, Petr aj.: *Základní pojmy divadla. Teatrologický slovník*. Praha: 2004, s. 224.

<sup>44</sup> Pavlovský, Petr aj.: *Základní pojmy divadla. Teatrologický slovník*. Praha: 2004, s. 207.

## Anotace

Příjmení a jméno: Musialová Adéla

Katedra divadelních, filmových a mediálních studií

Univerzita Palackého Olomouc

Název bakalářské diplomové práce: Zběsilost v srdci

Vedoucí práce: Doc. PhDr. Tatjana Lazorčáková, Ph.D.

Počet znaků: 85222

Počet titulů použité literatury: 4

Klíčová slova: analýza filmu, analýza divadelní inscenace, filmové vyjadřovací prostředky, montáž, flashback, ostrý střih, stop-záběr, mezititulky, osvětlení, intermedialita

Charakteristika: Cílem mé práce na základě analýzy filmu Davida Lynche Zběsilost v srdci (Wild At Heart) a inscenace Jana Mikuláška v ostravském Divadla Petra Bezruče, je zaměřit se na specifiku filmového versus divadelního zpracování a na funkci a význam filmových prostředků ve struktuře inscenace.

## Annotation

Surname and name: Musialová Adéla

Department of Theatre, Film and Media Studies

Palacký University Olomouc

Wild at Heart

Doc. PhDr. Tatjana Lazorčáková, Ph.D.

Number of characters: 85222

Number of literature used: 4

Keywords: film analysis, theatre inscenation analysis, film´s verbalization means, montage, flashback, stop-cut, film take, subheads, set lights, intermediary

Characteristics: Based on David Lynch´s Wild at Heart film analysis and theatre inscenation of Jan Mikulášek at Petr Bezruč Theatre in Ostrava target the specifics of film vs.

theatre processing and the function and meaning of film's means in the inscenation's structure.

## Summary

My bachelor work is entitled Wild At Heart. I have chosen this topic because it contains theatre and film, both dramatic sorts which I study. The point of my bachelor work is based on David Lynch's Wild at Heart film analysis and theatre inscenation of Jan Mikulášek at Petr Bezruč Theatre in Ostrava and examine the specifics of film vs. theatre processing and the function and meaning of film's means in the inscenation's strukture.

## Seznam použité literatury

Bernard, Jan – Frýdlová, Pavla: *Malý labyrint filmu*. Praha: 1988.

Fischer, Robert: *David Lynch: Temné stránky duše*. Brno: 1995.

Kučera, Jan: *Střihová skladba ve filmu a v televizi*. Praha: 2002.

Pavlovský, Petr aj.: *Základní pojmy divadla. Teatrologický slovník*. Praha: 2004.

## Seznam použitých pramenů

Česálková, Lucie: *Flashback*. Cinepur, 11, 2006.

Spěšný, Karel: *Last Highway*. Cinepur, 3, 2000, č.15.

Voplakalová, Jana: *Jak se ztratit v Lynchově světě*. Cinepur, 6, 1997, č.8.

Program divadelní inscenace *Zběsilost v srdci* v ostravském Divadle Petra Bezruče, 2006.

Bohutínská, Jana: *Love me tender brouku – a zběsile*, [www.bezrucic.cz/hra/zbesilost-v-srdci/#2\\_recenze](http://www.bezrucic.cz/hra/zbesilost-v-srdci/#2_recenze). 27. 3. 2008.

Gifford, Barry: *Zběsilost v srdci*. Praha: 2005.

*Zběsilost v srdci* ( *Wild At Heart*; David Lynch, 1990).

*Zběsilost v srdci* ( Jan Mikulášek, 2006).