

UNIVERZITA PALACKÉHO V OLOMOUCI

FILOZOFICKÁ FAKULTA

Katedra divadelních a filmových studií

Stylová různorodost jako dominanta filmu Ivan Hrozný

Neoformalistická analýza mizanscény, střihu a zvuku

Bakalářská práce

Autor práce: Valeriia Nitchenko

Vedoucí práce: Mgr. Luboš Ptáček, Ph.D.

Olomouc 2019

Prohlašuji, že jsem tuto bakalářskou práci vypracovala samostatně za použití v práci uvedených pramenů a literatury. Dále prohlašuji, že tato bakalářská práce nebyla využita k získání jiného nebo stejného titulu.

V Olomouci, dne 12. prosince 2019

.....

podpis

Obsah

Obsah.....	3
1. Úvod.....	4
1.1 Téma práce	4
1.2 Cíl práce.....	4
1.3. Literatura	5
2. Metodologie.....	7
2.1 Teoretické vymezení neoformalismu – základní pojmy a nástroje	7
2.2 Metodologický postup analýzy.....	8
3. Analýza stylistických prostředků.....	10
3.1 Mizanscéna	10
3.1.1 <i>Prostředí</i>	10
3.1.2 <i>Fresky a ikony</i>	14
3.1.3 <i>Stíny a osvětlování</i>	16
3.1.4 <i>Barva</i>	19
3.1.5 <i>Postavy</i>	22
3.2 Zvuk	30
3.2.1 <i>Diegitický zvuk</i>	30
3.2.2 <i>Nediegitický zvuk</i>	33
3.3 Montáž	39
3.3.1 <i>Rozbor scény „Pohřbu Anastásie“</i>	40
Závěr.....	45
Seznam použitých zdrojů.....	48

1. Úvod

1.1 Téma práce

Tématem práce je analýza vybraných stylových prvků v dvoudílném filmu *Ivan Hrozný* (1943–1945) Sergeje Ejzenštejna. Film byl zamýšlen jako trilogie, v níž chtěl Ejzenštejn postupně reprezentovat dobu vlády prvního ruského cara: od chvíle, kdy vstoupil na královský trůn, až po vrchol své vlády. Ejzenštejnem byly však realizovány pouze dva díly. První díl byl natočen v roce 1944, byl vysoce oceněn a získal stalinskou premii, druhý díl, natočen v roce 1946, však po publikování zvláštního předpisu CK VKS(b)¹ „*O filmu Velký život*“ podlehl kritice a byl zakázán do roku 1958. Na osobní schůze se Stalin s Ejzenštejnem shodli na úpravách filmu, ale po smrti tvůrce nebyla třetí část filmu dokončena. Pro analýzu jsem vybrala film *Ivan Hrozný*, jelikož je to umělecké dílo, které se vyznačuje bohatostí a různorodostí výrazových prostředků. Film *Ivan Hrozný* je důmyslně vystavěn: žádná formální ani obsahová složka kontrolovaná přímo režisérem nejsou v díle náhodně, jsou podloženy podrobným studiem tvůrce. Podle Jana Kučery totéž platí i o složkách, na kterých se výrazně podíleli další umělecké osobnosti: kameraman Andrej Moskvín (interiéry) a Eduard Tissé (exteriéry), a o hudbě Sergeje Prokofijeva.²

1.2 Cíl práce

Cílem mé bakalářské práce je vystihnout specifičnost a funkčnost vybraných prvků filmového stylu *Ivana Hrozného*, která spočívá v jejich různorodosti. Analýza zkoumaného filmu bude provedena pomocí neoformalismu, jehož základní pojmy a nástroje budou popsány a rozvinuty v teoreticko-metodologické části. V této práci se neoformalistická analýza zaměří především na stylové prostředky, jako jsou mizanscéna, střih a zvuk. Analýza vybraných stylistických prostředků bude vycházet z knihy Kristin Thompsonové *Eisenstein's Ivan the Terrible*, v níž autorka pomocí neoformalismu analyzuje charakteristické vlastnosti vyprávění a vizuálního stylu filmu. V rámci neoformalistické analýzy je důležité stanovit dominantu, která vtiskuje dílu základní podobu, řídí a spojuje podřazené prostředky do nadřazených celků; podle Thompsonové se prostřednictvím dominanty k sobě vztahují

¹ Všesvazová komunistická strana (bolševiků) [VKS(b)] – 1925–1952) řídila veškeré stranické aktivity.

² KUČERA, Jan. *Filmová poetika 1*. Československá federace filmových klubů, Praha, 1973, s. 98

stylistické, narativní a tematické roviny.³ Ve své knize Kristin Thompsonová, v rámci analýzy stylu *Ivana Hrozného*, považuje za dominantu různorodost výrazových prostředků a nádměrnost jejich použití.⁴ V mé práci, ale za dominantu stylu filmu *Ivan Hrozný* považuji funkčnost a dynamičnost různorodosti výrazových prostředků jako základní princip, na kterém je postaveno Ejzenštejnovo dílo. Místo komplexního rozboru filmu, tedy rozboru narace a stylu, které provádí Thompsonová a výčtu příkladů, kde se výrazové prostředky nadměrně používají, v této práci prostřednictvím zvolené metody a analýzy vybraných stylistických prostředků bude ukázáno k čemu slouží různorodost výrazových prvků ve filmu.

1.3. Literatura

Ve své práci budu vycházet ze dvou základních typů odborné literatury. První typ se zabývá analýzou stylu *Ivana Hrozného*, druhý typ tvoří metodologická literatura. Literaturu, zabývající se analýzou stylu *Ivana Hrozného*, lze rozlišit na literaturu, v níž se provádí všestranný rozbor zkoumaného filmu, a také literaturu, která se zaměřuje jen na jednotlivé filmové postupy zkoumaného díla. Nejdůležitějším materiálem bude již zmíněná kniha Kristin Thompsonové *Eisenstein's Ivan the Terrible*, z níž budu čerpat informace, týkající se rozboru mizanscény a zvuku. Dále jsem čerpala z knih Miry Meilach *Изобразительная стилистика поздних фильмов Эйзенштейна (Образовая стилистика последних Ейзенштейновских фильмов)* a Jana Kučera *Filmová poetika 1*. Mira Meilach ve své knize analyzuje vizuální styl dvou historických snímků Ejzenštejna-*Aleksandr Něvský* a *Ivan Hrozný*. Ve své analýze se autorka zaměřuje na konfrontaci dvou snímků a rozlišení odlišností a podobností mezi vizuálním stylem obou snímků. Ve své práci budu částečně vycházet z této knihy, z části, použiji některé poznatky, týkající se rozboru stylu *Ivana Hrozného* pro odhalení funkcí výrazových prvků v rámci analýzy mizanscény filmu. Částečně také budu vycházet z knihy Jana Kučera. Ve své knize *Filmová poetika 1*, autor rozebírá poetiku filmu *Slaměný Klobouk* René Claira a poetiky filmu *Ivan Hrozný*. V rámci analýzy filmu Ejzenštejna Kučera podává obecnou charakteristiku formálních, stylistických a tematických struktur filmu. Z této knihy také použiji poznatky autora, týkající se vysvětlení vizuálních prvků v *Ivanu Hrozném*.

Materiály, které mi pomůžou detailněji rozebrat jednotlivé filmové postupy, jsou články zaměřené na analýzu barvy: článek Valentiny Suměnovy *He цветное, а цветовое*

³ THOMPSONOVÁ, Kristin. *Neoformalistická filmová analýza: Jeden přístup, mnoho metod*. Illuminace 10, 1998, č. 1, s. 5-36. ISSN 0862-397X

⁴ THOMPSON, Kristin. *Eisenstein's Ivan the Terrible: A Neoformalist Analysis*. Princeton — Guildford: Princeton University Press 1981, s.112

(*Ne barvené, ale barvité*) tištěný v časopise *Искусство кино (Umění filmu)*, článek Leonida Kozlova *Эйзенштейн о цвете в кино (Ejzenštejn o barvě ve filmu)* publikovaný v časopisu *Вопросы киноискусства (Otázky filmového umění)*, a také článek Leonida Kozlova, věnovaný analýze hudby *Музыкально-тематическое построение фильма Иван Грозный (Hudebně-tematická výstavba filmu Ivan Hrozný)*. V článcích o barvě Suměnová a Kozlov popisují a rozebírají základní principy teorií Ejzenštejna o barvě a metody práce s ní. Tyto texty mi pomohou pochopit, jakou roli hraje podle Ejzenštejna barva v kinematografii, z toho následně vyvodím, jaký význam má barva ve filmu *Ivan Hrozný*. V textu Kozlova *Музыкально-тематическое построение фильма Иван Грозный (Hudebně-tematická výstavba filmu Ivan Hrozný)*, autor článku popisuje a analyzuje hudební motivy ve filmu *Ivan Hrozný* na základě osobních poznámek Ejzenštejna a jeho scenáře k filmu *Ivan Hrozný*. Tento článek použiji k pochopení souvislostí hudby s obrazem hrdiny ve filmu. K vysvětlení fungování výrazových prostředků ve filmu *Ivan Hrozný*, budu občas čerpat informace z Ejzenštejnových teoretických článků, zabývajících se problematikou filmového umění a jeho filmů, budu také vycházet z jeho vlastních poznámek k filmu *Ivan Hrozný*.(viz soupis)

Co se týče metodologické literatury, budu ve své práci vycházet zejména z textů Davida Bordwella a Kristin Thompsonové, kteří popisují a aplikují ve svých textech základní principy neoformalismu. Pro seznámení se základními principy neoformalistické analýzy využiji teoretický článek Kristin Thompsonové, *Neoformalistická filmová analýza: Jeden přístup, mnoho metod*, vydaný v českém překladu v časopisu *Illuminace*. Teze, vyvozené z článku Thompsonové, pak při analýze doplním o důležité poznatky z knihy *Umění filmu: Úvod do studia formy a stylu*, vydané v českém překladu pod vedením editora Václava Kofroně, a na jejíž napsání se podílela Kristin Thompsonová společně s Davidem Bordwellem. Kniha také předkládá ucelený koncept neoformalismu, představuje náhled do teorie a praxe filmu, komplexně rozebírá všechny postupy, které vytvářejí filmové dílo jako celek a zabývá se vlivem filmové formy na publikum. Tuto knihu použiju pro popis filmových prostředků a budu vycházet z části věnované filmovému stylu: 1) kapitola 4, zabývající se mizanscénou; 2) kapitola 6 zkoumající střih; 7) kapitola o filmovém zvuku a kapitola 8 shrnující styl jako formální systém a obsahující pokyny k analýze stylu a formy.

2. Metodologie

2.1 Teoretické vymezení neoformalismu – základní pojmy a nástroje

Neoformalismus je teoretický přístup, který vychází z ruského formalismu první poloviny 20. století a částečně také z pražského strukturalismu. Chápaní těchto teoretických proudů je v neoformalismu rozšířeno i o kognitivní psychologii a novou historii. Hlavními představiteli neoformalistického přístupu jsou David Bordwell, Kristin Thompsonová, Janet Steigerová či Noël Burch. Podle Kristin Thompsonovy neoformalismus není striktní metoda, naopak je to flexibilní přístup, který může modifikovat nebo úplně měnit metodu pro každý nový analyzovaný film. Neoformalismus předkládá řadu přibližných předpokladů o tom, jak jsou umělecká díla vystavěna a jakým způsobem vyvolávají reakci obecnosti.⁵ Samotný divák není vnímán neoformalisty jako pasivní příjemce informací, nýbrž se aktivně participuje na spoluutváření významu filmu. Jeden z klíčových předpokladů neoformalismu je odvozen z pojmů *ozvláštňení* – termín ruského formalisty, Viktora Šklovského. Skrze princip ozvláštňení má umění schopnost narušit každodenní a automatické vnímání diváka. Umělecké dílo by se mělo odchýlit od ustáleného zobrazování a klišé, na které je divák zvyklý, umocnit tak jeho percepce, pomoci mu zapomenout na praktickou funkci díla a soustředit se na samotné vnímání.⁶

Pro neoformalistickou analýzu je důležité odhalit motivaci použitých prostředků a jejich estetické funkce. Kristin Thompsonová rozlišuje čtyři druhy motivace: kompoziční, realistickou, transtextuální a uměleckou.⁷

Zatímco prostředky založené na kompoziční motivaci musí být použity pro zachování narativní kauzality, a tudíž pro pochopení diegeze, realistická motivace vztahuje filmové prvky ke skutečnému světu a umožňuje přiblížení se zkušenosti diváka. Transtextuální motivací obsahu jsou takové elementy, které odkazují k jiným uměleckým dílům a především jejich konvencím. Umělecká motivace pak upozorňuje na samotné estetické prvky

⁵ THOMPSONOVÁ, Kristin. *Neoformalistická filmová analýza: Jeden přístup, mnoho metod*. Illuminace 10, 1998, č. 1, s. 7

⁶ ŠKLOVSKIJ Viktor Borisovič, *Teorie prózy*. Praha: Akropolis 2003, s. 23.

⁷ THOMPSONOVÁ, Kristin. *Neoformalistická filmová analýza: Jeden přístup, mnoho metod*. Illuminace 10, 1998, č. 1, s.15

díla a ostatní motivace jsou v tomto případě potlačeny. Thompsonová píše, že: „Umělecká motivace může existovat sama o sobě, bez ostatních typů, ale ty nemohou nikdy existovat nezávisle na ní.“⁸ Ejzenštejn ve svých filmech komplexně pracuje se všemi zmíněnými motivacemi.

Nejdůležitějším postupem neoformalistické analýzy je nalezení dominanty, jejíž stanovení jsem v mé práci již provedla v úvodu. V rámci neoformalismu se dá zkoumat také historický kontext vzniku díla, který může ovlivnit formu samotného díla. Vzhledem k omezenému rozsahu této práce se nebudu zabývat kulturně-historickým kontextem, ale budu se soustředit na analýzu samotného díla. Kontext je dostatečně představen v zmiňované literatuře a zmiňovat ho budou pouze v případě, když bude nutný pro osvětlení konkrétního stylového postupu.

2.2 Metodologický postup analýzy

V průběhu své analýzy budu nahlížet do všech scén filmu. Nebudu však rozebírat jednu scénu za druhou. V tomto případě se budu řídit metodologickým postupem Kristin Thompsonové, která tvrdí, že jednotlivé scény, epizody filmu mají místní dominantu, které se podřizují další výrazové prostředky.⁹ V práci tedy budou podrobeny analýze scény se stejnou dominantou ve filmu *Ivan Hrozný*. Skrze rozbor těchto scén bude ukázáno jaké převládající se stylistické prostředky Ejzenštejn využívá ve svém díle, jaká je motivace jejich použití a jak na ně reaguje divák.

Samotné ozvlášťující a dominantní výrazové prostředky budou analyzovány následujícím způsobem. V knize *Umění filmu* David Bordwell a Kristin Thompsonová uvádějí řadu aspektů, které lze analyzovat v rámci mizanscény – prostředí, osvětlování, kostýmy, rekvizity, herectví atd.¹⁰ Tyto výrazové prvky lze zkoumat i ve filmu *Ivan Hrozný*. V rámci mizanscény krátce budou popsány zásadní charakteristiky filmového prostoru *Ivana Hrozného*, budou podrobeny analýze z hlediska kompozice vztahů mezi prostorem a herci, popíši a charekterizují nejčastěji vyskytované vizuální prvky ve filmovém prostoru jako jsou fresky a ikony, stíny, pak bude představena analýza osvětlování, barvy, a nakonec se zaměřím na analýzu obrazů postav, popíši jejich vzhled (kostýmy, líčení) a zvláštnosti hereckého výkonu.

⁸ Tamtéž, s. 17

⁹ THOMPSON, Kristin. *Eisenstein's Ivan the Terrible: A Neoformalist Analysis*. Princeton — Guildford: Princeton University Press 1981, s.112-113

¹⁰ Umění filmu: *Úvod do studia formy a stylu*. Praha: Akademie múzických umění, 2011. 159 s. ISBN 978-80-7331-217-6)

V rámci analýzy střihu budu sledovat postup Kristin Thompsonové, která analyzuje střih filmu z hlediska Ejzenštejnové teorii vertikální montáže. Kristin Thompsonová v rámci montáže analyzuje vertikální montáž na příkladu dvou scén druhého dílu- „Ohnivá pec” a scéna doprovodu Vladimíra opričníky v chrámu. V této kapitole, ale místo těch scén, které rozebírá autorka, princip fungování této montáže představím prostřednictvím podrobné analýzy finální epizody prvního díla-„Pohřbu Anastásie“. Tato scéna je jednou z nejjasnějších, kompozičně promyšlených zvukově-vizuálních scén filmu, a proto je vhodná pro rozbor. V kapitole bude stručně představena teoretická koncepce vertikální montáže, pak na vybrané scéně budou rozebrány jednotlivé zvukové a obrazové prvky a jejich vzájemný vztah.

V knize *Umění filmu* Kristin Thompsonová a David Bordwell rozlišují zvuk na diegetický a nediegetický, proto v této práci bude zvuk ve filmu *Ivan Hrozný* rozlišen podle toho, jaké zvukové zdroje patří do těchto dvou kategorií, budu analyzovat vztah mezi zvukem a obrazem, tedy jak Prokofjevova hudba, dialogy postav a další akustické efekty zapadají do obrazu. V rámci zvuku budou podrobeny analýze jednoduché vztahy mezi zvukem a obrazem, tedy bude analyzováno, jak jeden zvukový zdroj navazuje na jednu vizuální složku. Komplexnější rozbor vztahu zvuku a obrazu bude předložen v kapitole, věnované montáži.

Skrz popis a analýzu jednotlivých výrazových prostředků a jejich vzájemných vztahů, bude odhalena různorodost a funkčnost stylistických prvků ve filmu filmu *Ivan Hrozný*.

3. Analýza stylistických prostředků

3.1 Mizanscéna

Podle Miry Meilach mizanscéna ve filmu *Ivan Hrozný* hraje velmi důležitou roli, všechny složky, které jsou její součástí: dekorace, osvětlování, herci, kostýmy a rekvizity se nachází v těsném vzájemném vztahu mezi sebou a mají výraznou expresivně-dramaturgickou roli.¹¹ Kristin Thompsonová konstatuje, že mizanscéna filmu *Ivan Hrozný* obsahuje výrazové prostředky, které se často používají v expresionistické kinematografii.¹² Ve filmu Ejzenštejn používá technické a umělecké prostředky expresionistického filmu jako jsou stísněné prostory, kontrastní osvětlení, použití stínů k vytvoření deformací proporcí, je kladen důraz na grafičnost, groteskní obrazy a expresivní herecký výkon, které společně slouží k vytvoření ponuré a děsivé atmosféry, k zprostředkování emocionálního stavu postav. Všechny tyto rysy mizanscény ve filmu *Ivan Hrozný* a další budou podrobněji probrány v této kapitole.

3.1.1 Prostředí

První věc, na kterou se zaměřím při analýze mizanscény, je analýza prostoru. Většina záběrů je ve filmu natáčena v interiérech Kremlu. Výjimku činí scéna „dobývání Kazaně“ a několik záběrů z Alexandrovské osady na konci prvního díla a stručné opakování tohoto úseku na začátku druhého dílu. Interiéry ve filmu jsou výrazným stylistickým prvkem, které mají výraznou expresivní a dramaturgickou funkci. Prostor ve filmu *Ivan Hrozný* je dynamický, velikost prostoru se zmenšuje nebo naopak rozšiřuje v závislosti na tom, jaký emocionální účinek má sdělit konkrétní epizoda filmu. Ve filmu se střídají obrovské palácové prostorné sály s úzkými průchody a stísněnými nádvořími. Ve filmu *Ivan Hrozný* se syžet zaměřuje především na souboj dvou sil. První tvoří konfrontace Ivana, který reprezentuje střed moci. Je to ambiciózní osobnost, která má v plánu sjednotit ruský stát. Druhou silou je opozice bojarů, kteří se vzpírají centralizaci státní správy. Podle Thompsonové prostor vytváří atmosféru boje, intrik a spiknutí.¹³ Postavy se nacházejí v bezprostředním vztahu s jejich okolím. Velikost prostoru odpovídá velikosti osobnosti a spojené s ní činnosti. Prostory

¹¹ МЕЙЛАХ, Мира. *Изобразительная стилистика поздних фильмов Эйзенштейна*. Искусство. 1971, с.98

¹² THOMPSON, Kristin. *Eisenstein's Ivan the Terrible: A Neoformalist Analysis*. Princeton — Guildford:

Princeton University Press 1981, s. 175

¹³ Tamtéž, s. 175

spojené s Ivanovou osobností jsou často prostorné pokoje s vysokými stropy, například Zlatá komora paláce (svatební scéna) - velký sál bez výzdoby, téměř nezařízený nebo prostorná přijímací komora, ve které Ivan přijímá velvyslance Nepeyho. Tyto pokoje se mění v závislosti na osvětlení, ztělesňují dvě témata: velikost a osamělost cara. Slavnost a luxus carských pokojů také zdůrazňují sílu a autoritu cara. Bojary - hlavní nepřátelé Ivana, kteří spolu s církví neustále organizují spiknutí a intrikují proti Ivanovi, velmi často jsou zobrazení v temných, stísněných a uzavřených místnostech s nízkými a hlubokými průchody. (například scéna rozhovoru Livonského velvyslance s Kurbským nebo plánování atentátu na Ivana).

Vzhled architektury a její detaily hrají aktivní roli v mizanscéně. Podle Meilach v interiérech filmu Ejzenštejn dosahuje grafičnosti plastických leitmotivů, emocionality obrazu skrz výrazné detaily interiéru.¹⁴ Autorka tvrdí, že v architektuře Ejzenštejn zdůrazňuje určitý grafický motiv, který vytváří vztah mezi herci a dekorací a dává velký pozor na výrazné linie a geometrické tvary.¹⁵ Vzhled architektury často odpovídá vzhledu a pohybům herců. Kristin Thompsonová upozorňuje na opakovaný výskyt oblouků ve filmu, které považuje za jeden z mnoha opakujících se vizuálních motivů.¹⁶ Těmito oblouky postavy procházejí, stojí před nimi v určitých pozicích a vytvářejí tím grafický obraz, do kterého by se herec měl začlenit a stát se nedílnou součástí této kompozice.¹⁷ Podle Thompsonové oblouky jsou ve filmu použity především k odrážení moci a autority Ivana, které se stávají „vizuálním echem“ cara.¹⁸ Pro potvrzení své myšlenky, se autorka zaměřuje především na rozbor těch příkladů, kde oblouky vytváří „expresionistický vztah“ s carem. Prvním příkladem takového „expresionistického vztahu“ mezi postavou a architekturou Thompsonová uvádí korunovační scénu na začátku prvního dílu.¹⁹ V této scéně Thompsonová upozorňuje na jeden záběr, ve kterém je vidět americký plán Ivana, který stojí na platformě před lidmi a za ním se nachází vysoké monumentální čtvercové sloupy, které tvoří velký oblouk.²⁰ Dalším významným příkladem podle autorky je závěrečná scéna v první části v Aleksandrovske osadě, kdy lidé přišli za Ivanem, aby se vrátil zpátky do Moskvy.²¹ Autorka píše, že v této scéně dochází ke

¹⁴ Tamtéž, s.111

¹⁵ Tamtéž, s.111

¹⁶ THOMPSON, Kristin. *Eisenstein's Ivan the Terrible: A Neoformalist Analysis*. Princeton — Guildford: Princeton University Press 1981, s. 175

¹⁷ Tamtéž, s.175

¹⁸ Tamtéž, s.179

¹⁹ Tamtéž, s.175, (2:18-12:33)

²⁰ Tamtéž, s.175

²¹ Tamtéž, s.176, (1:31:13-1:34:35)

koordinaci mezi tvarem oblouku a siluetou Ivanovy postavy.²² Tato koordinace nastává, když jde Ivan po schodech. V jeden okamžik se car zastaví před obloukem se zakřiveným obrysem, který sleduje ostrý obrys těla Ivana.²³ Ve stejné scéně Thompsonová zmiňuje podobné souvztažnosti mezi klikatou linií davu lidí a figurou Ivana.²⁴ Zpočátku je vidět, jak linie davu lidí zhruba opakuje tvar vytažené pravé ruky Ivana stojícího před obloukem.²⁵ Pak je v následujících záběrech uveden velký detail Ivana krčícího se nad lemovanou řadou lidí před Aleksandrovskou osadou. Thompsonová píše, že v tomto snímku se ukazuje koordinace mezi linií vzdáleného davu a tvarem jeho tváře. Zakřivená linie davu vágně odráží smrk jeho vousy nebo nosu.²⁶ Ve dvou zmíněných sekvencích podle Thompsonové jde o tzv. prohlášení moci cara, kde se car stává vizuálním střediskem mizanscény.²⁷

Jak poznamenává Thompsonová, oblouky nejsou jedinečnou částí interiéru, které zdůrazňují vzhled hrdiny.²⁸ Ve druhém dílu, ve scéně, kdy Malyuta nabízí Ivanovi zabít rodinu Kolychových, po jejich rozhovoru Ivan zůstává sám stojící poblíž trůnu a najednou říká: „Proč neseš trestání mečem“. Následně je slyšet výkřik, Ivan se nakloní a linie ohybu těla odpovídá linii jeho trůnu.²⁹ Thompsonová jako příklad uvádí následující scénu, kdy se Hrozný nachází v pokoji Anastasie.³⁰ Podle autorky v jednom záběru se detail zvednutého Ivanového profilu vizuálně shoduje s ohnutým rámem visících lampiček.³¹ Thompsonová píše, že se některé postavy používají jako vizuální nástroj „orámování“ Ivanovy postavy.³² Autorka ukazuje scénu, v níž se Ivan dívá na těla popravených bojarů.³³ Jak píše Thompsonová, v této scéně, když car si sundá klobouk a skloní se, dvě postavy na pozadí, Malyuta a Fyodor, dělají současně s Ivanem stejný pohyb. Současně se ohýbají, a vizuálně se spojují v jednom pohybu s carem a rámuje postavu Ivana po stranách.³⁴

Souhlasím s tvrzením Thompsonové, že v uvedených příkladech Ejzenštejn používá detaily interiérů a někdy i postav herců jako vizuální nástroje, které by zdůraznily autoritu a sílu hrdiny, ale nemyslím si, že se tyto nástroje používají především ve vztahu k Ivanovi.

²² Tamtéž, s.176

²³ Tamtéž, s.176

²⁴ Tamtéž, s.176

²⁵ Tamtéž, s.176

²⁶ Tamtéž, s.176

²⁷ Tamtéž, s.176

²⁸ Tamtéž, s.177-178

²⁹ (1:55:41-2:00:12)

³⁰ Tamtéž, s.177-178, (2:00:13-2:02:17)

³¹ Tamtéž, s.178

³² Tamtéž, s.178

³³ Tamtéž, s.178, (2:03:49-2:04:26)

³⁴ Tamtéž, s.178

Často se další postavy také podílejí na interakci s uměleckým prostorem filmu. Například ve druhém dílu, ve scéně, kdy Efrosinia přichází k bojarům sdílet, že Ivan chce potrestat Philipa, v řadě střídajících se záběrů Efrosinia sleduje Pimena s prosbou pomoci Philipovi, je vidět jak v průběhu pronášení svých replik, se ženská postava skloňuje před klenutými průchody tak, aby se obrys jejího těla shodoval s linií klenutého průchodu místnosti, v níž se nachází.³⁵ Něco podobného se stává ve scéně plánování atentátu na Ivana, kdy Efrosinia Starická ve svém pokoji stojí před stolem, na kterém leží nůž, kterým pak bude zabijen Vladimír Starický.³⁶ Ještě jedním příkladem je scéna otravy, kde je v jednom záběru vidět na předním plátně stojící Maluty před obloukem, který tvoří „orámování“ jeho těla.³⁷

Podle Thompsonové existují scény, v níž motiv „orámování“ slouží k navazování narativního paralelismu.³⁸ Jako příklad autorka uvádí scénu „Ohnivá peci“, v níž se odehrává alegorické představení o upálení tří andělů Navuchodonoserem.³⁹ Thompsonová píše, že Ejzenštejn umísťuje chlapce na stejné místo na pozadí velkého oblouku, kde byl korunován Ivan na začátku filmu s cílem navázat vizuální podobnost těchto dvou snímků.⁴⁰ Podle autorky scéna „Ohnivá pec“ odkazuje na to, že alegorické představení je vizuální náhradou bojarů místo Ivana.⁴¹

Podobný paralelismus nastává v prvním dílu ve scéně rozhovoru mezi velvyslancem Livonským a Kurbským, kdy se velvyslanec pokouší postavit Kurbského proti Ivanovi, je vidět, jak se na pozadí těchto postav, na zadním plánu, nacházejí dva oblouky.⁴² Každý oblouk, který jako by vizuálně orámuje hrdiny, se nachází v popředí. To se projeví, když je po jejich rozhovoru dán celek, který ukazuje, jak se Kurbský, před tím, než odejde na svatební hostinu, na chvíli se zastaví, aby následoval odcházejícího velvyslance. Podobné „orámování“ nastává ve scéně, když Kurbský a Efrosinia mluví během Ivanovy choroby.⁴³ Vzhledem k tomu, že k tomuto orámování dochází v prostorech, kde protivníky Ivana intrikují proti němu, toto orámování přispívá k navozování atmosféry ponuré a izolovaného prostoru, v němž se odehrávají spiknutí a zrady, které obklopují Ivana.

³⁵ (2:16:07-2:19:58)

³⁶ (2:16:07-2:24:00)

³⁷ (1:12:41-1:19:29)

³⁸ Tamtéž, s.177

³⁹ Tamtéž, s.177, (2:07:47-2:16:04)

⁴⁰ Tamtéž, s.177

⁴¹ Tamtéž, s.177

⁴² (12:44-13:42)

⁴³ Tamtéž, s.190

Ejzenštejn se ve filmu snažil dosáhnout expresivity a jednoty vizuální kompozice, skrze interakce tělesné hercové plastiky a architektury. Podle Thompsonové film používá detaily interiéru, někdy postavy, jako vizuální nástroje, aby na jedné straně vytvářely plastický motiv a na druhé straně strukturovaly vlastnosti postav mimo tradiční prostředky jako herec, líčení, dialogy mezi postavy atd.⁴⁴ V některých příkladech, jak upozornila Thompsonová, takové „vizuální echo“, je zaměřeno na prohlášení síly Ivana, jeho moci, která pomáhá vytvořit z Ivanovy postavy vizuální středisko, kolem kterého jsou upraveny všechny ostatní složky záběrů.⁴⁵

3.1.2 Fresky a ikony

Důležitou roli ve filmu hrají náboženské obrazy - nástěnné malby a ikony zobrazující svaté a mučedníky. Stylově náboženské obrazy odkazují jak k době vlády Hrozného - 16. století, tak i k pozdějším období, kde kombinace motivů a stylů obrazů slouží k vyjádření požadovaného emocionálního a významového účinku. Náboženské obrazy spolu s dalšími interiérovými předměty hrají aktivní dramaturgickou roli, souvisejí s tím, co se ve filmu děje, a často mají alegorický význam. Mira Meilach píše, že „dekorativní pozadí plné obrazové a sémantické expresivity vytváří spojení s příběhem a postavami“.⁴⁶ Většina obrazů se zaměřuje na zdech Uspěnské katedrály. Přísné tváře svatých se objevují v šeru nebo ve stísněných palácových průchodech. Ve scéně hostiny opričníků je na zdech v Alexandrově osadě znázorněno „čtyřicet mučedníků“. Nástěnné malby se také objevují v katedrále Nanebevzetí Panny Marie ve svatební scéně (podlouhlé postavy světců sedící kolem stolu, chlapec, který zvedá šálek - Ejzenštejn tento obraz s největší pravděpodobností zahrnoval kvůli své vážnosti a slavnosti, která odpovídá svatebnímu prostředí).⁴⁷

Dále na pohřební scéně popravených bojarů, vedle fresky s Pimenem, která působí dojmem jako by jej zdvojnásobila, se na černé zdi objevuje bílá lebka, jako symbolický obraz smrti.⁴⁸ Jazyk náboženských obrazů je velmi symbolický. Například Vševidoucí oko Spasitele, které vnáší přísný zavrhuující komentář ke scéně mučení Kurbského, znepokojeného svou kariérou a osudem.⁴⁹ Další ikona Spasitele na stísněném nádvoří, která se nachází nad vchodem do kostela, svědčí o popravách bojarů a doprovází panovníka Vladimíra Starického

⁴⁴ Tamtéž, s.190

⁴⁵ Tamtéž, s.190

⁴⁶ МЕЙЛАХ, Мира. *Изобразительная стилистика поздних фильмов Эйзенштейна*. Искусство.1971, s.112

⁴⁷ (14:12-21:51)

⁴⁸ (2:04:27-2:07:27)

⁴⁹ (1:01:35-1:03:51)

na jeho poslední cestu.⁵⁰ Asketická ponurá tvář podle Theofana Řeka se nachází na basreliéfu vzadu za Eufrosyní, která chystá číši s jedem pro královnu.⁵¹ Tyto obrazy předávají tragické emoce, posilují drama příběhového děje, ale tímto se jejich role neomezuje. Nezúčastněná nehybnost ztvárnění na ikonách ostře oponuje činností aktérů posedlých fanatismem nebo ctižádostivostí, kteří připravují zločiny nebo páchají zlé skutky. Konkrétní činy postav v historickém dramatu se objevují z pohledu celé lidské historie a měří se přísně neporušitelnými morálními kritérii. Na druhou stranu, jak píše Thompsonová, ve znázorněních Krista a Panny Marie, které se často vyskytují ve filmu, můžeme vidět podobnosti s Ivanem a Anastásií, kteří jsou svým vzhledem a charakterem podobní ikonám.⁵² Podle autorky měnící se podoba Ivana se v průběhu vývoje děje začíná vizuálně podobat Ježíši.⁵³ Postupem času na jeho tváři se začíná objevovat výrazný plnovous a tenké prameny, které těsně přiléhají k hlavě Ivana a jsou podobné těm, které má Ježíš. Lze předpokládat, že taková vizuální podobnost mezi Ivanem a Ježíšem vedla Ejzenštejna k tomu, že se Ivan, stejně jako Ježíš, stal jakýmsi mučedníkem, pronásledovanou obětí ze strany nepřátel, kteří se neustále snažili bránit jeho stanoveným cílům. Ivan se stejně jako Ježíš cítí být posláním, v němž má Bůh na Zemi zvláštní roli a oba jsou vědomě připraveni na obtížný boj a obětování se jménem vyššího cíle. Podle Thompsonové obraz Ježíše a jeho „sledovacího oka“ ve filmu je jakousi podobou Ivana, který rozšiřuje skutečné hranice přítomnosti krále a sleduje skutky svých nepřátel.⁵⁴

Thompsonová tvrdí, že obraz Panny Marie má podobnou roli jako obraz Ježíše.⁵⁵ Odhaluje obraz Anastásie, protože právě ona zosobňuje čistotu a integritu.⁵⁶ Autorka upozorňuje na podobnost obrazu carevny a obrazu Panny Marie zobrazovaného na ikoně, která se nachází v pokoji Anastásie, ve scéně její otravy, stejně jako v závěrečné scéně první části, když lidé přicházejí do Alexandrovky osady za Ivanem a nesou ikonu Panny Marie.⁵⁷ Podle Thompsonové lze v této scéně funkci ikony interpretovat jako skutečnost, že lidé sdílejí stejnou loajalitu a oddanost vůči Ivanovi jako Anastásie, a také skutečnost, že po smrti Anastásie se lidé stanou pro Ivana hlavní oporou.⁵⁸ Pro potvrzení své myšlenky Thompsonová

⁵⁰ (2:03:49-2:04:26; 2:51:59-3:02:15)

⁵¹ (1:12:41-1:19:29)

⁵² Tamtéž, s.192-193

⁵³ Tamtéž, s.193

⁵⁴ Tamtéž, s.193

⁵⁵ Tamtéž, s.193

⁵⁶ Tamtéž, s.193

⁵⁷ (1:12:41-1:19:29; 1:31:13-1:34:35)

⁵⁸ Tamtéž, s.193

připomíná slova Ivana, které pronáší u pohřbu Anastásie ve chvíli svého rozhodnutí opustit Moskvu, aby s pomocí lidí znovu získal vedoucí postavení. Při té příležitosti Ivan pronáší: „V této celonárodní výzvě získám neomezenou moc.“⁵⁹ V ostatních případech jsou obrazové motivy přímo spojeny se vzestupy a pády dějství; alegoricky zdvojnásobují vnitřní význam scény a situace. Ivan, který je ochromený zármutkem, protáhne ruce k hrobu Anastásie. Eufrosyně vstoupí do temné katedrály a zastaví se u dveří. S pochmurným triumfem uvažujícím o svém zločinu je vedle ní na zdi obraz mučedníka zavěšeného vzhůru nohama.⁶⁰ Po temné katedrále se v mnišských róbách pohybuje procesí opřičníků spolu s Ivanem, vedené odsouzeným a vyděšeným Vladimírem. Jejich obrovské stíny klouzají po zdi na které se nachází freska Posledního soudu, která se stává alegorii vraždy Staritského.⁶¹ Někdy se alegorie komplikuje, zahaluje se záhadnými nevysvětlitelnými motivy. V přijímací místnosti, kde se odehrávají epizody Ivanova dětství a spor s Filipem, vytvořil Ejzenštejn analogii „existenčního psaní“.⁶² Freska zabírá celou zeď za trůnem. Obrovskou slunnou tvář, která demonstruje bolestný úšklebek, protínají nohy zavěšeného anděla, který tvoří soud (postava na stropě zcela nezapadá do scény). Po stranách se nacházejí létající ptáci. Některé prvky obrazu se hodí k alegorickému čtení, zbytek s jejich expresivitou vytváří čistě emocionální efekt. Ve scéně z Ivanova dětství zdůrazňuje freska nepatrnost a bezmocnost postavy budoucího samovládce. Ve scéně Ivanova střetu s Fillipem se zdá, že andělské nohy potlačují postavu cara, který se dostal na trůn, a zároveň zdůrazňuje ponižující povahu toho, co se děje. Zbývající prvky této kompozice, které se znovu objevují v jiných scénách filmu, je těžko interpretovat.

Je možné tedy dojít k závěru, že funkcí ikon a fresek je, že obrazy odkrývají alegorický význam toho, co se v příběhu děje, a také jako vizuální prvek, který přináší dramatický efekt. V některých případech odhalují charakter postav a jsou vizuálním náhrázováním skutečné přítomnosti hrdinů.

3.1.3 Stíny a osvětlování

Ve filmu *Ivan Hrozný* Ejzenštejn hojně využívá stíny, což je důležitý vizuální prvek filmu. Podle Thompsonové význam použití stínů v Ivanu Hrozném je podobný jako v

⁵⁹ Tamtéž, s.193

⁶⁰ (1:23:03-1:33:23)

⁶¹ (2:44:43-2:54:24)

⁶² (1:46:31-1:55:40)

expresionistickém filmu.⁶³ Jak píše autorka obrovské stíny a jejich deformace vytvářejí děsivou atmosféru. V některých scénách filmu se objevují velké stíny postav, rekvizit, které mezi sebou někdy vytvářejí vzájemné propojení.⁶⁴ Stíny jsou v podstatě symbolem hrozby, nebezpečí, moci, která může zotročit jiného. Kristin Thompsonová rozebírá teměř všechny scény, ve kterých se objevují stíny. První příklad, kde se objevuje stíny autorka uvádí svatební scénu v prvním díle.⁶⁵ Thompsonová popisuje v jakých momentech scény se objevují stíny a popisuje jakou mají funkci. V této scéně stíny vrhají svíčky a labutě, které přinášejí služebníci ke stolu. Podle autorky rekvizitiy vrhající stíny jsou symboly, které naznačují pocit přibližujícího se povstání lidu, který vtrhne do carského paláce v následujících sekvencích.⁶⁶ Labutě budou vykonávat stejnou funkci ve druhé části během výjevu slavnosti v osadě. Ve chvíli začínajícího se povstání se na zdích paláce objevují stíny zvonů signalizující o nebezpečí. Pak vidíme stíny vzpurných lidí a jejich zbraní. Avšak poté, co car svým projevem získá důvěru lidu a přesvědčí je, aby společně s ním bojovali proti Kazaně, stíny jásajícího lidu již nemluví o síle namířené proti Ivanovi. Podle Thompsonové tady stíny naznačují rostoucí souhlas mezi Ivanem a lidmi, jejich soudržnost se pak obrátí proti bojarům.⁶⁷ Na konci této scény vidíme jak Efrosinia, inspirátorka tohoto povstání, odchází zpět ke zdi, na které se odrážejí obrovské stíny jásajícího lidu.⁶⁸ Další příklady, které rozebírá Thompsonová, jsou dvě scény, mezi nimiž lze nalézt určitou paralelu: scéna Ivanovy choroby v prvním dílu a finální scéna vraždy Vladimíra v dílu druhém.⁶⁹ Ve scéně choroby vidíme Ivana, který je velmi nemocný, a všichni, včetně Ivana, si myslí, že zemře. Poté, co kněží s mitropolitou odešli do pokoje Ivana udělat mu poslední pomazání, je vidět jak skupina kněží, oblečené v pláště s kapucí přednášejí modlitby vedle Ivana. Jejich oblečení vrhá velké stíny na zeď. Na konci finální epizody dílu druhého vidíme jak opřičníky jdoucí za Vladimírem, jsou oblečené stejně jako kněže a vrhají stíny na zeď Uspěnského chrámu. Vladimír stejně jako Ivan čeká na svou smrt. Podle Thompsonové v obou případech jsou stíny symbolem hrozícího nebezpečí a dominance nepřátel vůči slabé pozici žertvy.⁷⁰ V prvním případě je Ivan slabý, nemocný a je postaven proti svým protivníkům, kteří čekají na jeho smrt. Ve druhém případě je Vladimír osamocený a bezbranný proti Ivanovi a strážcům, kteří ho

⁶³ Tamtéž, s.179

⁶⁴ Tamtéž, s.179

⁶⁵ Tamtéž, s.179, (13:43-28:25)

⁶⁶ Tamtéž, s.179

⁶⁷ Tamtéž, s.180

⁶⁸ Tamtéž, s.180, (18:58-28:25)

⁶⁹ Tamtéž, s.180, (45:08-1:05:17); (2:44:43-2:54:24)

⁷⁰ Tamtéž, s.181

doprovázejí k smrti. Dalším důležitým příkladem, na který také odkazuje Thompsonová, je obrovský stín Malyuty, který se objevuje na zdi v průchodu, kde se Efrosinia snaží přesvědčit Kurbského, aby přísahal po smrti Ivana Vladimirovi, nikoli synovi cara.⁷¹ Malyuta je Ivanův hlavní asistent, jehož úkolem je sledovat oponenty, proto objevení jeho stínu, se dá podle autorky považovat za signál hrozby pro carové nepřátele.⁷² Nakonec stíny můžeme vidět také v první epizodě během korunovace nebo ve scéně rozhovoru mezi Ivanem a velvyslancem Nepeyem.⁷³ Během korunovace se stín odráží na Ivanovou tvář, když obdrží žezlo a královské jablko. Detail Ivanové tváře jasně ukazuje, jak se na něj odráží stín dvouhlavého orla- státní symbol ruského státu, který jak píše Thompsonová, je symbolem moci a zároveň symbolem těch cílů a úkolů, které má realizovat nový car.⁷⁴ Ve scéně rozhovoru Ivana a Nepeyho, Ivan pošle velvyslance do Anglie a vysvětlí mu plán své strategie. V sérii záběrů je zobrazen obrovský deformovaný stín Ivana nad globusem a malý stín velvyslance. V tomto případě Thompsonová píše, že na jednu stranu Ivanův stín ukazuje jeho politické ambice a dominanci jeho osobnosti nad ostatními. Na druhou stranu stín zeměkoule může sloužit k představě, že Ivan je osamělý a zatížen svými povinnostmi.⁷⁵

Osvětlování hraje v *Ivanu Hrozném* výjimečně důležitou úlohu. Ve filmu Ejzenštejn používá různé formy osvětlování. Ve filmu *Ivan Hrozný* má osvětlování následující funkce. Zaprvé světlo svazuje bohaté složky zobrazovaného prostoru, tedy plastické části vnitřní architektury, rekvizit a postav. Světlo však zároveň tyto složky člení a tím vyvolává dojem hloubky prostoru, odděluje postavy od postavy, věc od věci a hierarchizuje předmětnou náplň. To znamená, že světlo v určité situaci zdůrazňuje tu či onu postavu intenzitou světla a soustředěním paprsků, jinou postavu či jiné postavy tlumí měkkým, směrově neurčitým polostínem. Poslední příklad potvrzuje scéna přípravy Starickou vraždy carevny.⁷⁶ Světelný kontrast, poměr nejvyššího jasu a nejhlubšího stínu v snímku a ve skupině snímků, je v obou dílech trvalý. Velmi důmyslně užívá Ejzenštejn směr hlavního světla jako činitele významového. Starickou a bojary jako oponenti cara, Ejzenštejn a Moskvín osvětluje mírně shora, část tváře osvětluje plně, část nechává téměř ve stínu. Tento vysoký kontrast je přízvukem. Později, když se Starická se odděluje od bojarů a začíná samostatně intrikovat oproti carovi, osvětlují ji ve stejném vysokém kontrastu, ale ze zdola. Cara, carevnu, knížete

⁷¹ Tamtéž, s.181, (39:53-45:07)

⁷² Tamtéž, s.181

⁷³ (2:18-12:33);(1:10:01-1:12:40)

⁷⁴ Tamtéž, 182

⁷⁵ Tamtéž, 182

⁷⁶ (1:12:41-1:19:29)

Kurbského a bojara Kolyčeva osvětluje Ejzenštejn a Moskvín zředu, téměř v rovině osy objektivu. Přední osvětlování cara se občas mění. Otočením hlavy nebo sklonem hlavy a těla se carova tvář zvrásňuje stíny. Naproti tomu tváře carevny, Kurbského a Kolyčeva zůstávají osvětleny zředu, rovně a bez stínových modulací. Význam frontálního a nečleněného osvětlování je dvojí. Bledá, nečleněná tvář carevny totiž vyjadřuje čistotu, čestnost, oddanost. Stejně bílé, ploché tváře Kurbského a Kolyčeva vyjadřují však zradu, a i podíl naivity. Oba přece měli včas odhadnout, že ve svém vzdoru proti Ivanovi neobstojí. Vladimír je osvětlován zředu, ale na rozdíl od ostatních se na jeho tváři objevují bledé skvrny, osvětlení zdůrazňuje buď jeho duševní chorobu či méněcennost. Osvětlení má psychologicky hereckou interpretaci. Podle Jana Kučery zvláštnost osvětlování ve filmu Ejzenštejna spočívá v tom, že režisér nepoužívá osvětlení jen jako zvýraznění předmětu a není trvalou součástí situace, ale je do obrazu vloženo, a k postavám ve filmu existujícím přidáno.⁷⁷ Ve zmíněných příkladech osvětlení má funkci přívlastku. Ejzenštejnovo osvětlení v těchto případech rozmnožuje předmětnou náplň záběrů. Ejzenštejn během filmu mění typ osvětlení (např. charakter osvětlení postav Starické a Maljuty se během vyprávění mění. Nejprve je Starická osvětlována se strany a shora, v období vraždy, zředu a zdola. Maljuta je nejprve osvětlován šerosvitě, později, když sleduje Starickou a vyradí Ivanovi, kdo byl vrahem Anastasii, je osvětlován zdola zředu a vysokým kontrastem bez šerosvitných přechodů). a změnou charakteru osvětlení Ejzenštejn vypráví děj.

3.1.4 Barva

Zvláštní význam má barva ve finální epizodě „Hostina opričníků“.⁷⁸ Barva zvýrazněná v kostýmech, detailech interiérů spolu s barevným světlem použitým v této epizodě přispívá k rozvoji dramaturgie této epizody. Teoretická metoda a postupy Ejzenštejnové práce s barvou byli popsáni a zformulováni Leonidem Kozlovym v článku *Эйзенштейн о цвете в кино* (Ejzenštejn o barvě ve filmu) (1960) a Valentiny Suměnovou v článku *Не цветное, а цветное* (Ne barevné, ale barvitě) (1968). Autoři rozlišují tři fáze Ejzenštejnové práce s barvou: první fáze se skládá z výběru předmětů (kostýmů, rekvizit, světelných zdrojů, celkového filmového pozadí atd.), které na epizodě participují, a z posouzení jejich barev z hlediska výrazového potenciálu v dané epizodě. Druhou fází je oddělení barvy od předmětu

⁷⁷ Tamtéž, s. 129

⁷⁸ (2:28:48-2:44:42)

kvůli určení výrazového významu barvy, jejího emocionálního a tématického vyznění a předání „dramaturgického jádra“ filmu. V tomto případě, jak zdůrazňuje Suměnová, „nelze oddělení barvy od předmětu chápat jako odtržení formy od obsahu a absolutizaci formy, ale je třeba je vnímat jako způsob vytvoření „abstraktní barvy“.⁷⁹ Z ní pak vzniká barevná škála, která se má stát nedílnou součástí uceleného obrazu. Poslední třetí fází je navrácení barvy předmětu. Podle autorů z toho se pak rodí struktura barevných obrazů, kde je vztah mezi barvou a předmětností znovu přetvořen v souladu s ideovým úkolem umělce. Jak uvádí Kozlov, v této fázi: „Probíhá finální konkretizace „barevné dramaturgie“ nejen epizody jako celku, ale i jednotlivých montážních frází a snímků“.⁸⁰ Jako další důležitý bod v Ejzenštejnově koncepci Kozlov a Suměnová připomínají paralelu mezi hudbou a barvou. Jejich soulad kritici spatřují v oblasti emocionálního působení a estetické podstaty. V ní vzájemná analogie mezi hudbou a barvou pomáhá dosáhnout melodického splynutí hudby s obrazem. Kritici dále poznamenávají, že hudba odhaluje dynamický charakter barvy, přispívá k pochopení jejího vývoje a změn v pohybu.

Metoda práce s barvou ve filmu *Ivan Hrozný* v epizodě Hostina opričníků. Probíhá následujícím způsobem. „Tématicko-syžetové“ úlohy jsou roztříděny podle barevné škály a začleněny do celkového systému barevných obrazů. Červená symbolizuje téma spiknutí a odplaty. Černá – téma smrti Vladimíra Staritského. Zlatá – téma hýření. Zamyšlený Hrozný sedí na svém trůnu, jeho tvář je osvětlena červenou a černo-modrou barevnou škálou. Tato barevná škála na jeho tváři je odrazem jeho myšlenek, jeho protichůdných pocitů: touha po odplatě a pocit rodinné náklonnosti k Vladimirovi. Nepohyblivá je postava Hrozného. Zbytek záběrového prostoru je pohyblivý. Je to tanec plný zdánlivého šilenství a skrytého pocitu krveprolití. Červené, zlaté a černé skvrny se střídají v divokém tanci. Opričníci zpívají svou zlověstnou píseň. Ale pak car vyskočí ze trůnu, carova košile září červenou barvou, její oheň se rozšíří na košile opričníků. Pak je vidět jak je červený koberec rozložen před nohama Vladimíra Staritského. Na hlavu Staritského Ivan nasadí královský klobouk. Do této červeno-zlaté barevné škály náhle vtrhne Ivanová postava v černém sametovém kožichu. Začal pochmurný průvod. Přes černé pláště opričníků, červené jiskry svíček a záblesk světla červené košile pod černým Ivanovým kožichem, přes tuhle černo-červeno-modrou škálu je vidět zlatou postavu Vladimíra. Vladimír se postavil před průvod. Na okamžik se zastaví, než vystoupí z refektáře – svíčka osvětlující modrou fresku nad hlavou se mu třese v ruce a

⁷⁹ Суменова, Валентина. *Не цветное, а цветовое*. Искусство кино, 1968, № 156, с. 78

⁸⁰ КОЗЛОВ, Леонид. *Эйзенштейн о цвете в кино*. Вопросы киноискусства, 1960, изд. 4, с. 56

Vladimir se vrací z temnoty východu jakoby instinktivně pociťuje svou smrt. Už teď se Vladimir v namodralém odstínu zdá příšerně neskutečný. Poté jsou všechny barvy svátku pohlceny šedo-černým tónem, což pouze zesiluje pocit smrti. Dlouhé velké stíny opřičníků na stěnách katedrály doprovázejí Vladimíra k smrti. Pak dochází k samotné vraždě.⁸¹ Výběr barev je přísně omezen a každá barva ztvárňuje a rozvíjí specifické téma. Červeno-černo-zlatá barevná škála přechází k namodralému Vladimíru na výstupu z refektáře a mizí v temnotě následných záběrů. Pohlcení zářivých barev studenými barvami, které symbolizují smrt, je ztělesněním výpovědi a obvinění Ivana Hrozného a vítězství nad nepřítelem. Barva, hudba, kompozice a herci jsou spojeni dohromady a mají dramaturgickou funkci. Slavnostní výjev ukazuje, jak vizuálně barva vyjadřuje psychologické motivy a skrytý význam této dramatické situace.

Postupně se v průběhu vývoje příběhového děje se objevuje „červené téma“ - téma spiknutí a odplaty. Režisér toho dosáhl následujícím způsobem. Nejprve byly zvolené předměty, které jsou nositeli červené – svíčky, košile, koberec. Poté režisér odděluje od předmětů jejich „obecné zarudnutí“ a vytváří červené téma, kterému dává určitý význam. Zaprvé, pocit zamýšleného krvavého plánu prochází košilí Fyodor Basmanova. Pak prostřednictvím červeně osvětlených postav Basmanova otce a Ivana, který vyskočí ze svého trůnu před červenými košilemi opřičníků a skloněného nad červeným kobercem před Vladimírem. Tento pocit se upevňuje, roste a přetváří se do pocitu hrozící vraždy. Poslední červenou „poznámkou“ je Ivanova zarudnutá košile pod černým kožichem: černé pohlcuje červené. Černé a modré motivy nahrazují červené motivy. Motivы se však neobjevují samostatně. Vývoj barevné škály probíhá současně. Ve stati *Цветовое кино (Barevný film)* Ejzenštejn psal: „Existuje zlatá linie, kterou pohlcuje černá. Souběžně s tím narůstá červená linie a někde přichází modrá... Pokud jde o barevné vyznění jednotlivých záběrů, pokaždé se to stává podle principu akordu. Řekněme, že v záběru 76, je zlaté téměř pohlceno, začne se objevovat velké zvýšení černého a pak se začne objevovat pouze modré.“⁸² Interakce barevných linií, kde každá barva je samostatnou výraznou jednotkou, se spolu vzájemně propojují a doplňují. Zároveň ale každá linie zvlášť zpracovává barevnou epizodu. Výsledkem toho je barevná dramaturgie, kde zlatá, modrá, červená a černá odpovídají hlavním motivům epizody - boji, moci a smrti.

⁸¹ (2:44:43-2:54:24)

⁸² ЭЙЗЕНШТЕЙН, Сергей. *Цветовое кино*. Искусство кино, 1967, № 14, s.26

3.1.5 Postavy

Ve filmu *Ivan Hrozný*, stejně jako v předchozích Ejzenštejnových filmech, je hlavním principem zobrazování lidí a typizace postav. Skrz jejich výrazové vnější charakteristiky, režisér vyjadřuje určitý typ charakteru. U historického filmu Ejzenštejn stvořil konstrukty postav, které se výrazně liší od skutečných prototypů 16. století. Na základě ideové a dramatické funkce filmu, podle Miry Meilach, za účelem zprostředkování historického obrazu 16. století není v *Ivanu Hrozném* typická postava zobrazená jako jednotlivec, ale jako specifický určitý lidský typ nebo jako zástupce určité sociální síly.⁸³ Lze tedy říct, že v *Ivanu Hrozném*, režisér vytvářel obraz historického sociálního typu 16. století. K tvorbě obrazů postav používá režisér velké množství make-upu, kostýmů a specifického divadelního způsobu hereckého jednání. Jak poznamenává Mira Meilach, Ejzenštejn provedl důkladnou předběžnou práci nad propracováním obrazů, která se projevila ve velkém počtu náčrtů a kreseb.⁸⁴ Meilach dodává, že ve svých kresbách Ejzenštejn pro dosažení větší expresivity a výraznosti obrazů, hledal určitý tvar hlavy a obličeje, siluetu postavy, grafické motivy kostýmů, texturu tkanin, výraznost herecké plastiky.⁸⁵ Ve svých vzpomínkách o práci nad *Ivanem Hrozným* Ejzenštejn psal, že pro dosažení výraznosti obrazů byly operátorem Moskviny přesně stanoveny úhly a perspektiva snímání obličeje a typ osvětlování.⁸⁶ Charakteristiky postav se vyvíjí z hlediska toho, jakou roli má hrdina ve vývoji dramatického konfliktu. V obrazech postav Ejzenštejn zdůrazňuje především charakteristiky, které poukazují na nepřátelství nebo oddanost dílu Ivana a nevěnuje se moc vnitřním pocitům hrdinů.

Car Ivan je ve filmu zobrazen jako básník státní myšlenky, který věnoval veškerou svou sílu posilování moci Ruska. Pevnost, autorita a charakter Ivana se projevuje v ostrých rysech jeho tváře, těla, výraznosti pohybů, které jsou ve své stylizaci téměř grafické. Kurbský z hlediska svých cílů, chování, vzhledu je antipodem Ivana. Obraz Kurbského oproti Ivanovi je jemnější a ženštější, což odráží slabost charakteru a jeho nejistotu, jelikož Kurbský se nachází na pomezí oddanosti Ivanovi a vlastním ambicím. Téměř všichni bojaři vypadají stejně: vousatí, s účesem „podle hrnce“, se stejným výrazem pochmurné otupělosti. Opričnina

⁸³ МЕЙЛАХ, Мира. *Изобразительная стилистика поздних фильмов Эйзенштейна*. Искусство. 1971, s.96

⁸⁴ Тамtéž, s.96

⁸⁵ Тамtéž, s.96

⁸⁶ ЭЙЗЕНШТЕЙН, Сергей. *Неравнодушная природа*. Т.2. Москва:Эйзенштейн-центр, 2006, с.380

- armáda bojující proti Ivanovým nepřátelům, odráží krutost a záludnost. Obvykle jsou oblečeni do tmavých kaftanů, což zdůrazňuje obratnost a rychlost štíhlých postav. Ve filmu se dvakrát objevují cizinci. V epizodě korunovace, která se objevila v prvním díle, jsou postavy zahraničních velvyslanců v elegantních kazajkách a volánkách zdůrazňovány na pozadí starověké ruské chrámové malby.⁸⁷ Vedle asketických tváří svatých, přísných postav a nepatrných pohybů ruského lidu je přehnaná vyumělkovanost cizinců představována jako něco povrchního a nespolehlivého. Někdy se režisér uchýlil ke grotesce, která situaci otevřeně znázorňovala. V tmavé scéně se objevují tři kulaté, plešaté jezuitské hlavy s obrovskými kulatými límci. Dolní světlo ostře vykresluje suché vrásčité tváře připomínající karikatury, které působí dojmem smrti. Podobnou vizuální jednotu tvoří postavy livonského velvyslance a jeho tajemníka. Přimhouřené oči a stisknuté rty vypovídají o lstivosti a mazanosti. Klouzavý obrys hladké černé čepice livonce s odstávajícíma jakoby naslouchajícíma ušima, působí dojmem nespojitosti a utajení. Stejnou čepici má i jeho tajemník. Při interpretaci vzhledu postav Mira Meilach píše, že se Ejzenštejn přiklání k vytváření neživých postav, ale tzv. „portrétových masek“.⁸⁸ V portrétech cizinců je princip masky nejzřetelnější, ale tento princip dominuje také v ruském typu lidí, se všemi vnějšími rozdíly ve vzhledu.

Spolu s metropolitou Pimenem, který podává žezlo Ivanovi, jsou dva kněží, jejichž siluety, roucha a textura napodobují postavu metropolity. Mají stejný staromódní vzhled, ušlechtilé tváře, silné šedé vlasy, vysoké klobouky s kožešinou a lesklý stříbrný brokát na oděvu. Ve scéně nemoci Ivana dominuje určitý plasticko-živopisný motiv.⁸⁹ Jeho lože obklopují vysoké, hubené postavy mnichů, které se vyskytují i v kompozicích, kde se na plátně objevují opřičníci – v identických kaftanech nebo klášterních róbách s kanonickými kukly.

Tyto scény jsou typickým příkladem ornametalní struktury. Ejzenštejn znásobil nalezenou charakteristickou siluetu malebným, graficky texturovaným motivem, čímž vyplnil celou oblast obrazu. Tímto způsobem je dosaženo dvojího cíle: „zvyšuje se intenzita“, emocionální síla vlivu a současně se z jediného obrazu stává prostorná generalizace postav. Okrasné kompozice pak fungují jako akord. Ošklivost malé plešaté hlavy jezuita je na pozadí obrovského límce ještě znásobena. V bezprostřední blízkosti vidíme hned několik stejných hlav; charakteristiky tak přestávají být rysem jedné osoby, stávají se výrazem obecné

⁸⁷ (2:18-12:33)

⁸⁸ Tamtéž, s.97

⁸⁹ (45:08-1:05:17)

charakteristiky určité skupiny osob. Stejně čepice livonců, nehovoří o osobní lstivosti velvyslance, ale o nepřátelství Livonska vůči ruskému státu. Luxusní prostorná hala dvora polského krále Zikmunda, která je zobrazena ve druhém díle, s černými a bílými čtverci a postavami dvořanů, stojícími v malých skupinách, připomíná šachovnici uprostřed hry a vytváří dojem loutek. Vnější podoba, nastudovaná etiketa paláce a herecká hra prozrazuje jejich automatizaci a bezvýraznost. Obsluha dotváří jejich portréty expresivitou a strnulostí; krásná, ale zároveň zlá tvář Zikmunda s tenkým knírem nad tenkými rty; ošklivá malá jezuitská hlava „přiložená“ k přepychovému plášti; strnulí rytíři s výrazem tvrdé arogance; dámy v luxusních šatech se stejnými divadelně-výraznými výrazy obličejů a gesty.⁹⁰

Podle Meilach Ejzenštejn soustřeďuje plastické rysy, které odpovídají psychologické podstatě jednotlivce jako typu.⁹¹ Většinou vizuální charakteristiky v *Ivanu Hrozném* zůstávají po celý film stejné. Sněhobílé šaty carevny Anastasie, plynulost pohybů, pravidelný tvar obličejů, zářivé oči hovoří o její vnitřní čistotě a bezpodmínečné oddanosti Ivanovi. Více se o ní ve filmu nedozvíme. U postav, které z hlediska dramaturgie jsou důležitější, jejich vlastní charakteristiky jsou rozmanitější a různorodější, tzv. princip masky komplikuje, nabývá nové charakteristiky. Do popředí se uvádí především charakteristiky, které se týkají postoje hrdinů vůči Ivanovým plánům sjednocení Ruska. Pak se do pozadí přemísťují rysy, které odhalují individuální povahu jednotlivce. Princip masky se netýká pouze sociálně významných, ale i osobních „biologických“ stran obrazu. Z jedné strany Malyuta Skuratov, který je oddaný Ivanovi, ale zároveň je kat a sadista. V drsných rysech jeho tváře je vidět přímočarost, ale vytváří i dojem dobré povahy. Jeho vousy, knír a chlupaté obočí skrývají lidské rysy. Ale když ve scéně popravky Kolychevů Malyuta odřízne hlavy bojarů s výrazem potěšení, v tuto chvíli se objeví druhá strana jeho obrazu.⁹² Hrdina, který byl dříve chápán jako obránce státních zájmů, se promění v patologického zabijáka. Fedyor Basmanov, druhý spolubojovník Ivana, má jemnou, téměř dívčí oválnou tvář a plynulé pohyby. Jeho postavu prozradí upřený a napjatý pohled. Ve finální epizodě druhé série se princip masky zhmotňuje v samotném obrazu.⁹³ Během slavnostního výjevu v osadě vidíme dynamický tanec opričníků. Mezi nimi vidíme i tančícího Fyodora, který má na sobě ženské šaty s maskou na obličejí lemované dlouhými copy. Masky ukazují divákům neživou tvář se zlověstným úsměvem, ale když

⁹⁰ (1:37:03-1:43:33)

⁹¹ Tamtéž, s.99

⁹² (2:02:18-2:03:46)

⁹³ (2:28:48-2:44:42)

Fedor odtrhne svou masku, odkryje se jeho tvář, která ale vypadá nepřírozně, jako maska: dokonalé, mramorované krásné rysy, zamrzlý výraz chladného hněvu a odcizení.

Obrazy postav ve filmu jsou metaforické a symbolické. Vlastnosti vzhledu, stejně tak jako podrobnosti o prostředí a složení kompozice dává režisér s odkazem na něco, co dává obrazu symbolickou konotaci. Při rozvíjení charakterizace postav Ejzenštejn ve svých poznámkách k filmu prováděl srovnání vzhledu postav se vzhledem zástupců zvířecího světa. Tato paralela se dá v některých případech ve filmu odhalit. Vlněná textura v obrazech bojarů připomíná medvědí kůži. Zvýrazněné kroučící se pružné linie v postavě livonského velvyslance zobrazené od malé kulaté hlavy po shrbená záda až ke špičce dlouhého černého pláště připomínajícího hada. Ejzenštejn na speciálním obraze zafixoval tvar temných brýlí zakrývajících jedno oko, reprodukcující vzor na hlavě kobry. Profil kupce ve druhém díle epizody Ivanova dětství připomíná dravého ptáka. V jednom z detailů jsou vidět jeho dlouhé kostnaté prsty, které se drápy přichycují k pergamentu smlouvy s Ruskem. Postavy opričníků v černých kaftanech s širokými vysokými rameny jsou asociovány se siluetou heraldického orla. Vzhled arcibiskupa Pimena je nejen metaforický, ale také symbolický. Eufrosyně Starická chce zachránit Metropolita Filipa, který přímluvou za bojary vzal na sebe carský hněv, ale Pimen odmítá Filipovi pomoci. „Jako mučedník je pro nás Filip důležitější. Mrtvý mučedník a světec je pro boj děsivější! Mrtvého svatého ani car nepřemůže.“ říká Pimen Eufrosyni. Nehumánnost Pimenova plánu otřásá Eufrosyni: „Kápě je bílá, ale duše je černá,“ zašeptá hrůzou.⁹⁴ Pimenova podstata se odráží ve tvářích připomínajících lebku; hluboko posazené velké oči, vrásčité a pohyblivé tváře s tenkými bílými vousy. Bílý plášť zahaluje Pimenovu hubenou postavu, jako by to nebylo lidské tělo, ale kostra. Ejzenštejn ve filmu opakovaně zdůrazňuje dlouhé róby jako součást historického kostýmu. Ale u Ivana, Filipa, livonského velvyslance a Pimena, tento detail získává pokaždé zvláštní plastickou realizaci, zvláštní obrazný význam, připomínající ocasy hadů. Ivan připomíná zraněného poraženého ptáka, rozprostírajícího se po schodech u hrobky Anastásie, zdrceného zármutkem a spoustou pochybností. Přitom se těžce opírá hlavou o podstavec rakve. Náhle ztuhne „Moskevský car zatím není poražen,“ a jeho hlas se rozprostře pod klenbami. Ivan se ostře nakloní a na okamžik zůstane stát ve strnulé poloze s otevřenými pažemi připomínajícími roztažená křídla ptáka.⁹⁵ V závěrečné scéně v Alexandrově osadě se detail Ivanova profilu, ohýbajícího se nad davem lidí, podobá profilu dravého orla.

⁹⁴ (2:16:07-2:19:58)

⁹⁵ (1:12:41-1:19:29)

Barva oblečení také hraje aktivní roli v dramaturgii filmu, nese určitý význam, který pomáhá odhalit podstatu obrazů postav. Jak upozorňuje Thompsonová, ve filmu *Ivan Hrozný*, si Ejzenštejn často hraje s vizuálním motivem jasného a pochmurného.⁹⁶ Režisér v kostýmech používá černou nebo bílou barvu. V některých případech bílá a černá barva oblečení jsou použité v tradičním významu, kde bílá symbolizuje světlo, čistotu, přispívá k pozitivním charakteristikám hrdinů. Černá naopak odhaluje jejich negativní charakteristiky a symbolizuje tmu a zlo. Například bílé šaty Anastásie reprezentují divákům její mravní čistotu, bezúhonnost, lásku a oddanost Ivanovi. A černé šaty Efrosinii, které se ve filmu prakticky nemění, hovoří o jejím zlověstném charakteru. Kontrast těchto barev však často naznačuje ambivalentnost charakterů. Ivan, který na začátku první série nosí světle oblečení, hovoří o kladném charakteru a úmyslech samého hrdiny. S rostoucím konfliktem s bojary, a zejména po smrti Anastásie, Ivan nosí převážně černý oděv, který svědčí o vnitřních změnách jeho charakteru. Tato barva navíc potvrzuje postavu Ivana jako urputného a krutého vládce. Černá a bílá jsou ve filmu použité i s opačným významem. V některých případech bílá není ztělesněním dobra a naopak černá není ztělesněním zla. Pimenův bílý oděv zdůrazňuje mrtvolnost obrazu a skrývá vnitřního démona hrdiny. Výše uvedená slova Efrosinii o Pimenovém klobouku tuto myšlenku potvrzují. V tomto případě bílá barva oděvu Efrosinii odhaluje světlou stranu jejího charakteru. Ejzenštejn také používá jiné barvy v kostýmech. Ve druhém díle se ve scéně svátku Opričníků v kostýmech opričníků kromě černé vyskytují i červená a zlatá barva. Kombinace těchto barev spolu tvoří samostatný význam, který byl zkoumán v části věnované barvě ve filmu. Je ale nutné zopakovat, že kombinace barev v této scéně s osvětlením vytváří atmosféru běsnění a přiblížení připravovaného spiknutí a vraždy.

Vzhled jednotlivých hrdinů se mění v různých tempech. Absence společného časového měřítka je další stylistickou charakteristikou tohoto filmu. Podle Meilach je čas, stejně jako jiné podmínky a atributy vývoje dramatu, určen vnitřní dynamikou tématu a obrazů.⁹⁷ Vzhled Ivanových nepřátel, který byl rozebrán výše, se v průběhu filmu nemění. Týká se to dokonce i Vladimíra Staritského, vzhled kterého se však promění jen na okamžik před jeho smrtí. Modré světlo na jeho tváři vykazuje strach. Nejen v chování, ale také ve vzhledu Vladimir zůstává stejným hloupým výrostkem, jak jej vidíme na začátku filmu během korunovace. Tyto postavy nestárnou. Nedostatek vnitřního vývoje charakteru se projevil v absenci vnější proměny. Postavy, které překračují linii dělicí Ivana a jeho nepřátel, se

⁹⁶ THOMPSON, Kristin. *Eisenstein's Ivan the Terrible: A Neoformalist Analysis*. Princeton — Guildford: Princeton University Press 1981, s.195

⁹⁷ МЕЙЛАХ, Мира. *Изобразительная стилистика поздних фильмов Эйзенштейна*. Искусство.1971, s 107

dramaticky mění. Není to ani tak změna, jako spíše transformace. Filip, Ivanův přítel z mládí, který ho opouští, aby se později vzbouřil proti Ivanovým brutálním činům z pochmurného, zdrženlivého mládí. Právě takovým se jeví v epizodách korunovace a svatby, se mění v silného, krásného mnicha s bledou tváří, černým kudrnatým plnovousem, který mluví o odvaze bojovníka a nekompromisního mnicha. Lidé, kteří se stanou společníky Ivana Malyuta a Fjodora Basmanova, se také pouze jednou změní, a to na okamžik střetu s carem a jeho silou. Ve svatební scéně vtrhne Malyuta do pokoje v čele rozhořčeného davu a přinese nad hlavu krále těžký svícen. V příštím okamžiku, nakloněný k Ivanovým nohám si nevšimne, že jeho ruce jsou zkroucené, při pohledu vzhůru s úžasem vyřkne: „Car“ a u Ivanových nohou zůstává navždy.⁹⁸ S rozvojem dějství se děj stává krutějším a zákeřnějším, a rysy na jeho tváři se začínají ztrácet. Podoba dobráctví mizí ve spleteních plnovousu, v ofině, která mu v pramíncích spadala na čelo, a zoufalý výraz na jeho tváři, který se objevil při prvním pohledu na Ivana, mu zůstal až do konce. Fjodor Basmanov se u Kazaně dívá na cara čistým, nadšeným a mladistvým pohledem. Když se Ivan stal blízkým a důvěrným, zdá se, jako by se naplňoval zlou vůlí někoho jiného. Celý se začíná smršťovat do koule napjatých svalů, vše se mění v bdělost, podezření a chladnou bdělou pozornost. Krutost, brutální fyzická síla, plebejská oddanost a ďábelská prozíravost, nelidskost fanatismu, otevírající cestu k otcovraždě, dějství třetí série - to je charakter strážce, které se jednou zformovaly a zůstávají neměnné.

Ivan je jediný hrdina filmu, jehož vzhled se během filmu rychle mění. V důsledku neustálého vnějšího a vnitřního konfliktu se Ivan Hrozný z mladého muže na konci druhé série promění ve starého muže se zchátralou a shrbenou postavou, suchou tváří a ztenčenými šedými vlasy. Ivanova tvář se s každou epizodou mění. Obličej nejprve ztrácí mladistvou zaoblenost, poté se objeví odvážná pevnost forem, rysy se zostřují, začínají se objevovat vrásky, vzhled se stane krutější, na hubenější tváři vystoupí ostrý nos, tvář se schová za vousy, jež dříve byly černé a elegantní, postupně však začínají šedivět a ztrácet svůj šarm. Tenké rovné prameny těsně přiléhající k obličejí, které rámují obličej, zdůrazňují jeho hubenou postavu, jejich linie splývají s liniemi kníru a ostrého vousu. Změny se začínají projevovat postupně. V epizodě, kde je Ivan nemocný, jsou již zřejmé vnější rysy, které jsou plně odhaleny až ke konci druhého dílu. Vizážista Goryunov vytvořil pro Čerkasova, ztvárnujícího Ivana Hrozného, řadu masek, které musely odrážet plastický obraz cara v různých proměnách souvisejících s věkem. Od chlapce na knížecím trůnu, po mladého muže

⁹⁸ (13:43-28:25)

korunovaného v katedrále Nanebevzetí, od vyzrálého válečníka u zdí Kazaně až po vychrtlého paranoika, posedlého myšlenkou samovlády.

Téma moci prostupuje celým filmem a napomáhá všem uměleckým prostředkům. Ivan je zosobněním moci a tato myšlenka prochází hlavním motivem ve všech fázích vývoje jeho plastického obrazu. Ve scéně dětství Ivana je jeho moc stále nerozvinutá, je zachycená do masky naivního hubeného chlapce, který již předvídá svoji sílu. Císařské šaty se mu vůbec nezamlouvají, jsou velké a nepohodlné. Přes čelo mu sjíždí těžký klobouk, jeho tenký krk trčí z objemného oblečení, široké rukávy splývají až ke kolenům a žezlo je těžké.⁹⁹ Dospělý Ivan má podlouhlou lebku, která dává profilu expresi a prudkost. Tvář lemují rovné prameny vlasů, velké otevřené čelo, hluboko posazené oči, černé výrazné obočí, orlí nos s hrbolem dodávají obličej grafickou čistotu. Režisér a vizážista mění tyto motivy a vytváří širokou škálu masek, které odrážejí Ivanův věk a stav mysli, a co je nejdůležitější, jeho psychologický vývoj ve sledu historických fází boje.

Odklon od realismu po stylizaci při vytváření vzhledu postav ve filmu *Ivan Hrozný* se odráží také v hereckém výkonu. Modelem herectví pro Ejzenštejna bylo tradiční japonské divadlo Kabuki. Ejzenštejn v článku *За кадром (Mimo záber)*¹⁰⁰ vymezuje tři základní principy hereckého výkonu tohoto divadla. Prvním principem podle Ejzenštejna je tzv. pravidlo *řezané hry*, které spočívá v tom, že místo plynulého emocionálního přechodu dochází u postav k náhlé změně mimiky. Tato změna je také podpořena ostrým světlem, což vede ke zvýšení napětí.¹⁰¹ Další princip, který Ejzenštejn používá je princip *rozložené hry*. To znamená, že herec musí vykonávat pohyb postupně, jednotlivými částmi svého těla. Z tohoto principu Ejzenštejn vymezuje hned další princip, spočívající ve zpomaleném tempu hry, vyjádřený pomalým pohybem herce.¹⁰² Pohyb postav ve filmu *Ivan Hrozný* je pomalý, členitý, což zpomaluje rytmus filmu a divákovi se může zdát herecký pohyb nepřirozený. Vedle členitosti pohybů, mají herci také tendenci členit svoji řeč do samostatných jednotek. Promluvy jsou stručné, nejsou rozvinuté, navíc nemají skladbu hovorové řeči. Toto tvrzení potvrzuje dialog Kurbského, Ivana a Maljutu před Kazaní:

Kurbský: „Těžký boj-je boj carův“

⁹⁹ (1:46:16-1:52:05)

¹⁰⁰ Článek je dostupný online: http://www.metaphor.narod.ru/eizenstein_beyond.htm

¹⁰¹ Tamtéž, http://www.metaphor.narod.ru/eizenstein_beyond.htm

¹⁰² Tamtéž, http://www.metaphor.narod.ru/eizenstein_beyond.htm

Maluta: „Podkop je možno naplnit prachem”.¹⁰³

Nebo například promluvy velvyslanců při koruvaci, jejichž repliky jsou stručným výsledkem jejich úvah: „Papež neodpustí“, „Jeho milost císařská nedá souhlas“, „Evropa neuzná!“ Livonský velvyslanec: „Silný bude-všichni ho znají“ K sekretáři: „Je třeba, aby silný nebyl”.¹⁰⁴ Ejzenštejn považuje herce za součást celkové vizuální kompozice. Někdy se to projevuje v tom, že se herci někdy vůbec nepohybují. Jak poznamenává Kučera, na Ejzenštejnovou inscenaci v *Ivanu Hrozném* zapůsobila také divadelní realizace a teorie Angličana Gordona Craiga, který aranžoval herce staticky, aby se začlenil do ornamentu dekorací.¹⁰⁵ Kučera píše, že „Craig navazoval na ornamentálnost barokního divadla. Jeho praktické a teoretické práce měly vliv na avantgardní divadlo na Mejercholda a na Stanislavského. Názory byly pro Ejzenštejna přitažlivé, protože zdůrazňovaly výtvarnost inscenace“.¹⁰⁶ Podle Thompsonové zpomalení nebo absence pohybu ve filmu je způsobeno také tím, že dynamika vývoje vyprávění je montáž, častou změnou plánů snímaných herců. Autorka tvrdí, že „frekvence hercových pohybů pomáhá publiku získat příležitost, nejen si všimnout prostředí, ale také vnímat prostředí, jaké je vizuálně spojeno s postavami“.¹⁰⁷ Ve filmu je dramaturgie hry vyjádřena širokým využitím gest a mimiky, na které se kamera často soustřeďuje a zvýrazňuje je zblízka. Velkou úlohu hrají oči herců, které se pořád otáčejí, jako kdyby něco nebo někoho pozorovaly. Herci používají oči velmi přehnaným způsobem, široce je otevírají a vyjadřují celé spektrum emocí. Příkladem můžou sloužit Ivanovy oči, plné strachu, když se car dívá zpod obrovské Bible ve scéně nemoci. Nebo oči Kurbského, vyjadřující strach a podezření při políbení kříže. Podle Thompsonové slouží oči nejen výrazným prostředkem, skrz který se sdělují emoce postav, ale ve filmu se stávají důležitým vizuálním motivem, který odhaluje jeden z hlavních témat filmu- špionáž, sledování oponentů.¹⁰⁸ Ve scéně, kdy Malyuta sleduje Kurbského a Efrosinii, zobrazuje režisérem velký detail Malyutového oka a zároveň s tím mimo obrazový hlas říká: "Hosudarovo oko. Malyuta."¹⁰⁹ Stejně tak se i oči na ikonách někdy stávají nástrojem sledování a pozorování, které jsou již zmíněné v části věnované funkci náboženských obrazů ve filmu.

¹⁰³ (28:26-39:50)

¹⁰⁴ (2:18-12:33)

¹⁰⁵ KUČERA, Jan. *Filmová poetika 1*. Československá federace filmových klubů. Praha, 1973, s.106

¹⁰⁶ Tamtéž, s.107

¹⁰⁷ THOMPSON, Kristin. *Eisenstein's Ivan the Terrible: A Neoformalist Analysis*. Princeton — Guildford: Princeton University Press 1981, s.199

¹⁰⁸ THOMPSON, Kristin. *Eisenstein's Ivan the Terrible: A Neoformalist Analysis*. Princeton — Guildford: Princeton University Press 1981, s.200

¹⁰⁹ (45:08-1:05:17)

3.2 Zvuk

Zvuk ve filmu *Ivan Hrozný* má výjimečný význam a je dalším výrazným stylistickým prvkem. Použití zvuku ve filmu *Ivan Hrozný* odráží především kompoziční motivaci pro zachování narativní kauzality (např. soulad dialogů a hudby s hereckou gestikulací) a uměleckou motivací. Ejzenštejn činí ze zvuku samostatnou výraznou jednotkou filmu, která na sebe upoutává divákovu pozornost. Ejzenštejn aktivně pracuje s celou řadou zvukových zdrojů. Kristin Thompsonová a David Borwell v knize *Umění filmu* rozlišují zvuk na diegetický a nediegetický. Diegetickými zvuky jsou slova, která pronášejí postavy, zvuky vyluzované předměty v příběhu i hudba vycházející z nástrojů v prostoru příběhu. Nediegetický zvuk je zdroj zvuku, který existuje mimo svět příběhu, například doprovodná hudba, kterou nehraje žádná z postav či ji nevydává žádné zařízení umístěné v prostoru filmu, hlas komentující děj, ale nepatřící žádné postavě. Ejzenštejn pracuje ve filmu s diegetickým a nediegetickým zvukem, který je často použit v souladu s vizuálním a stříhovým rytmem záběrů. Součástí diegetického zvuku ve filmu *Ivan Hrozný* jsou dialogy, písně a hluk. Jako výrazný akustický prvek režisér používá také ticho. Součástí nediegetického zvuku je hudba Sergeje Prokofjeva a hlas vypravěče, který divák slyší na začátku druhého dílu, čímž vypravěč seznamuje diváka s hlavním tématem filmu a jeho protagonisty.

3.2.1 Diegetický zvuk

Promluvy, pauzy mezi promluvy, hluky ve filmu stejně jako hudba se těsně propojují s probíhajícími akcemi v jednotlivých sekvencích a jsou velmi zvýrazněné. Promluvy jsou často rýmované jako věty básně v próze. Kromě toho se věty pronášejí intonovaně, například, když lid činí poznámky k carově proslovu „Car je, zdá se, chytrý!“ - „Divá se přímo na kořínek!“¹¹⁰ Navíc intonovaně pronášené promluvy se shodují s gestikulací a pohybem těla postav, například ve scéně Ivanova dětství, během dialogu mezi bojary, kteří se hádají, s jakými zahraničními státy by mělo Rusko vstoupit do obchodních vztahů.

Velkou úlohu ve filmu má hlas herece a způsob, kterým herec se svým hlasem pracuje. Kristin Thompsonová ve své analýze zvuku *Ivana Hrozného* píše, že Ejzenštejn někdy u postav mění tón hlasu neboli zabarvení řeči s cílem zdůraznit dominantní pozici jedné

¹¹⁰ (13:43-18:58)

hradiny vůči jiné v prostoru.¹¹¹ Jako příklad autorka uvádí korunovační scénu, kde hlasy hrdinů mají různý stupeň hlasitosti s cílem zdůraznit důležitost a sílu postav.¹¹² Kristin Thompsonová porovnává charakteristiky hlasu Pimena, arciděkana a Ivana během korunovace. Podle autorky, Ivanův hlas v prostoru zaujímá silnější pozici oproti hlasu Pimena a arciděkana. Thompsonová píše, i přesto, že Ivan nemluví nahlas na začátku korunovační scény, ozvěna jeho hlasu v chrámu je silnější než u ostatních postav. Podle Thompny tak Ejzenštejn zdůrazňuje odlišnost Ivanovy postavy a jeho pozice vůči jiným postavám v prostoru.¹¹³ Podobný posun v tónu hlasu můžeme sledovat ve scéně Ivanova smutku u hrobu Anastásie. První část scény zdůrazňuje sílu Pimenova hlasu, který se šíří prostornou halou katedrály. To však pokračuje až do okamžiku Ivanova hněvu se slovy: „Ty lžeš!“. Hlas Pimena a Ivana má určitou rezonanci, ale Ivanův rozzlobený výkřik a zvuk padajících velkých svíců mají výrazný echo efekt. Zvýšení Ivanova hlasu neznamena pouze jeho neposlušnost vůči bojarům, ale také zdůrazňuje prázdnotu prostoru, když se Ivan rozhlíží po místnosti a říká Basmanovovi a Malyutovi: „Je vás málo.“¹¹⁴ Kristin Thompsonová upozorňuje na scénu „Ohnivá pece“, kde se v obrovském prostoru katedrály ozývají vysoké hlasy tří chlapců. Kontrast vytváří hlasitý smích Ivana, který se objeví v představení, přehlušující hlasy chlapců.¹¹⁵ V tomto případě, podle Thompny, zvýrazněný Ivanův hlasitý smích také ukazuje na jeho dominanci vůči jiným.¹¹⁶ V uvedených příkladech, můžeme dospět k závěru, že Ejzenštejn používá hloubku, hlasitost a rezonanci hlasu jako spojení se silou Ivana.

Kristin Thompsonová také tvrdí, že tato asociace „vzkvétajících“ hlasů se však někdy používá s jinými postavami.¹¹⁷ Ve druhé části, na začátku a na konci scény, když se Filip vrací z kláštera, aby čelil Ivanovi, jeho hlasitý hlas se ozývá v celé místnosti.¹¹⁸ Je slyšet, jak se ozývá hlas Filipa, když vstoupí do carské komnaty se slovy „Tvůj nápad není od Boha“ a předtím, než odejde, když vypráví Ivanovi o svém záměru přerušit s ním přátelství. Ivanův hlas se v této scéně mění z pronikavého, když vyčítá bojarům zradu, k výsměšnému napůl klidnému hlasu s mírným tónem, když mluví „o té malé části ruské země“, čímž myslí

¹¹¹ THOMPSON, Kristin. *Eisenstein's Ivan the Terrible: A Neoformalist Analysis*. Princeton — Guildford: Princeton University Press 1981, s.214

¹¹² Tamtéž, s.214, (2:18-12:33)

¹¹³ Tamtéž, s.214

¹¹⁴ (1:19:30-1:29:28)

¹¹⁵ Tamtéž, s.214, (2:07:28-2:16:05)

¹¹⁶ Tamtéž, s.214

¹¹⁷ Tamtéž, s.214

¹¹⁸ (1:46:31-1:55:40)

Moskvu, kterou si nechává k vládě, a v závěru v tichý a slabý hlas, když promlouvá s Filipem.

Poté, co Ivan pozdravil Filipa, se k němu naklonil a zašeptal „Mlč Fillipe“ a odvedl ho stranou. Ve svém projevu k Filipovi má jeho hlas jiné vlastnosti než v komunikaci s bojary na začátku scény. Jeho tichý a slabý hlas mluví o únavě a osamělosti cara, který volá svého jediného přítele o pomoc a soucit. Kontrast jejich hlasů zdůrazňuje silnější postavení Kolyčeva a slabého Ivana. Ve chvílích pochybností, například ve scéně u hrobky Anastásie, když zašeptá „Je správné, to, co dělám?“¹¹⁹ Nebo ve scéně po vydání rozkazu Maljutě popravit rodinu Kolyčovů, Ivan říká: „Jakým právem přinášíš trestný meč?“ se jeho hlas také stává méně silným. Přitom při vyslovování slov pochybností má Ivan tendenci klesat dolů. Ve scéně s Filipem, ve druhé části, sedí Ivan na schodech před trůnem, ne však na samotném trůnu; u rakve zůstává na podlaze.

Hluk, který pochází z určitých předmětů nebo pohybů postav se ve filmu používá jako výrazné gesto, které zdůrazňuje činnost herce a dodává scéně emoční napětí. Například zvuk padajícího náčiní, které Ivan zahodí před pobouřením ve scéně prvního díla, kdy se Ivan rozzlobí před bojary, kvůli tomu, že se Livonci a Hanzejci zabránili vstupu do Baltského moře nebo již zmíněné padající svícny ve scéně pohřbu Anastásie. Stejný účinek má Ivanovo prudké dupání, čímž král rozhání bojary v prvním díle nebo klepání Ivanové berly během rozhovoru s bojary již na začátku druhého díla. Reprodukce zvuků pohybem herců někdy vytváří výrazně rytmické hnutí, jako je například dupání tančících opričníků.

Nedostatek zvuku, ke kterému dochází při absenci dialogů nebo v intervalech mezi nimi, používá Ejzenštejn také jako výrazný nástroj, který emocionálně zbarví a zprostředkuje napětí v situaci. Výraznými příklady toho jsou scény pohřbu Anastásie v první sérii a scéna pohřbu rodiny Kolyčovů ve druhé sérii.¹²⁰ V obou případech chvíle ticha a pauza vyjadřují na jedné straně atmosféru smutku, na druhé straně pocit narůstajícího konfliktu. Ve scéně pohřbu Anastásie dochází k Ivanově rozhořčení vůči bojarům, což se promítá do rozhodnutí vytvořit opričninu. Ve scéně pohřbu rodiny Kolyčovů se zvyšuje konflikt bojarů ve vztahu k Ivanovi, což povzbuzuje Filipa, aby krále uklidnil.

¹²⁰ (1:19:30-1:29:28); (2:04:27-2:07:27)

3.2.2 Nediegetický zvuk

Stejně jako diegetické zvuky tak i zvuk nediegetický, tedy Prokofjevova hudba, vytváří aktivní vztah s obrazem a filmovým dějem *Ivana Hrozného*. Zřetelný pohyb ve snímku je doprovázen odpovídajícím zvukem a hudebním pozadím, jako kdyby ilustroval obrazové pozadí filmu. Například na začátku scény Ivanova návratu z Alexandrovské osady ve druhém díle se na obrazovce objeví záběr opričníků cválajících na koni, kteří se společně s carem přibližují k moskevské katedrále. Rychlá rytmická hudba odpovídá tempu a náladě viditelné akce na obrazovce. Na scéně, kde Kurbský spěchá do haly na svatební hostinu, udělá krátkou pauzu, aby se otočil a podíval se směrem k Livonci. Spolu s jeho gestem začíná první akord sborového zpěvu, který zpívá jemnou melodickou hudbu ukolébavky. Krátce nato pohyb kamery klesá po zdi, sbor začíná svůj první verš, když se zašpičatělé trůny pohybují ke spodní části snímku. Ivan a Anastásie se přestanou líbat v momentě, kdy sbor začíná zpívat refrén ukolébavky, jejich úklon před hosty se kryje s motivem hudby ze tří not: motiv ze tří not se shoduje na začátku, když se Anastásie a Ivan postupně uklonili před sedícími kněžími vedenými Pimenem, poté se zvuk a pohyb podruhé shodují během příštího lučení novomanželů před bojary.¹²¹ Stejný motiv s třemi notami se na svatební scéně opakuje ještě dvakrát. Poprvé když si Pimen vyměnil pohledy s Efrosinie, a podruhé během tůkání pohárů.

Jako živé příklady slučování hudby a příběhového děje uvádí Kristin Thompsonová scénu spiknutí za účelem otravy Anastásie spolu se scénou samotné otravy carevny v prvním díle), jakož i závěrečnou scénu v Alexandrovské osadě.¹²² Thompsonová tvrdí, že ve scéně spiknutí se hudba shoduje se slovy a gesty Efrosinie.¹²³ Podle autorky se hudba poprvé objeví, když Efrosinie oznámí bojarům, že vezme vraždu carevny na sebe. Se slovy „Musíme rozdělit Anastasii a Ivana.“ začíná řada akordů, které vedou k motivu otravy.¹²⁴ Pak Thompsonová upozorňuje na soulad vztahu mezi stříhem, způsobem, jakým Efrosinie pronáší svou repliku a také hudbou, která doprovází tuto akci. Jak poznamenává autorka, v sestříhu dvou záběrů Efrosinie pronáší svou frázi způsobem, jako by ji dělila do dvou etap: „Tento úkol Beru na sebe“; na druhé větě tohoto sdělení, akordy začínají znovu klesat, pohybují se dolů a poté

¹²¹ (2:18-12:33)

¹²² Tamtéž, s.208, (1:05:19-1:08:32); (1:12:41-1:19:29); (1:31:13-1:34:35)

¹²³ Tamtéž, s.208

¹²⁴ Tamtéž, s.208

přecházejí na krátkou melodii, která dokončí scénu.¹²⁵ K tomu Thompsonová také dodává, že závěrečný tón, který připouští tento úryvek, se shoduje s gestem ruky Efrosinie, kterou si drží před tváří, a stejné sestupné tóny se objevují, když se otáčí.¹²⁶

Podle Thompsově se podobná interakce zvuku s obrazem vyskytuje i ve scéně otravy.¹²⁷ Hudba v této scéně taky koresponduje s hereckým výkonem, sleduje pohyby a gesty herců. Při analýze této scény, autorka sleduje proměny hudby a popisuje v jakých okamžicích se objevuje hudba. Thompsonová píše, že na začátku scény je slyšet zlověstné akordy hudby, které zazní, když Efrosinie odstraňuje šátek z číše s jedem.¹²⁸ Tyto akordy zní, dokud Eufrosinie nepostaví číši na stůl. Pak Thompsová píše, že hudba směřuje na Ivanovy pohyby. Když Ivan zvedne číši s jedem začne hrát melancholická hudba.¹²⁹ Na konci této scény píše, že počáteční akordy začínají znovu, když Ivan dává Anastásii číši.¹³⁰ Daná řada akordů na začátku série pokračuje až do okamžiku, kdy Anastasia vypije jed. Konec scény končí podobnou melodií jako ve scéně spiknutí o atentátu na Anastásii.¹³¹

Poslední epizoda v Alexandrovské osadě, podle Thompsonové, je jedním z nejlepších využití hudby v kombinaci s pohybem obrazu.¹³² Thompsonová analyzuje konec epizody, výskyt hudby, když Ivan jde ven, aby se uklonil davu, který ho přišel zavolat, aby se vrátil do Moskvy.

V této epizodě se podle autorky střídá intenzita a výška tónů od intenzivní a hlasité hudby k plynulejší a tišší.¹³³ Na začátku scény, když je Ivan uvnitř budovy, je nejprve slyšet tichý hlas chórů kráčejících lidí, ale jakmile se před Ivanem otevře mimozáběrové okno, dojde k náhlému nárůstu zvuku, Ivan slavnostně pokyne hlavu a s doširoka otevřenými očima je připraven jít ven k lidu.¹³⁴ Následně nastane pauza, zatímco Fyodor obléká na Ivana kožich. Když Ivan popadne berli, sbor pokračuje. Poté, když jde Ivan k oblouku, strne v póze a hlasitost sboru opět klesá. Zvuk je plynulejší, avšak když jde Ivan k lidem a ukloní se před nimi, zvuk se stává intenzivnějším, pronikavějším a napínavějším.¹³⁵ V řadě sekvencích, když

¹²⁵ Tamtéž, s.208

¹²⁶ Tamtéž, s.208

¹²⁷ Tamtéž, s.208

¹²⁸ Tamtéž, s.210

¹²⁹ Tamtéž, s.210

¹³⁰ Tamtéž, s.210

¹³¹ Tamtéž, s.210

¹³² Tamtéž, s.210

¹³³ Tamtéž, s.210

¹³⁴ Tamtéž, s.210

¹³⁵ Tamtéž, s.210

je v popředí vidět detail profilu Ivana a lid je v pozadí, v momentě samotného úklonu lidu před carem opět nastává zeslabení zvuku.¹³⁶ V této scéně se texty vztahují k probíhajícímu ději.¹³⁷ Slova „Ach, vrať se“, která sbor zpívá, v době úklonu lidí se časově shoduje s pohybem, ke kterému dochází na obrazovce. Hudba v této epizodě má postupný vývoj a její nálada odpovídá určitým gestům herce. V tom všem existuje značná koordinace a v důsledku toho i syntéza mezi hudbou a gesty herců.¹³⁸

Ve druhém díle názornými příklady, ve kterých zvuky znázorňují obraz je například scéna, kde Efrosinie zpívá Vladimíru píseň „o bobrovi“.¹³⁹ Nejprve slova, která Efrosinie zpívá spolu s hudbou, nastolují pomalé tempo, slova písně se zpívají pomalu, hudba je tichá, plynulá a lyrická. S rostoucím napětím, když význam písně získává stále zlověstnější význam a tempo písně se zrychluje, začíná se zrychlovat i tempo hudby. Charakter melodie se také mění, hudba se stává hlasitou a ponurou. Když hudba dosáhne svého vrcholu, Vladimír vykřikne hrůzou a tím dokončí tuto část scény. V další scéně se na hostině opričníků hudba spojuje s celkovou skladbou a pohybem v ní.¹⁴⁰ Hudba, spolu se změnou barvy ve scéně a pohyby postav v prostoru, to vše splývá dohromady v jednom rytmu. Ještě je třeba dodat, že začátek scény začíná dynamickým tancem opričníků, který je doprovázen břesknu hudbou. Světlé barvy oděvů, barevné osvětlení, rytmika tančících a vzpínajících se opričníků, klepání jejich bot s dynamickou hudbou se spojuje do zběsilého rytmu. Poté, když se režisér zaměří na dialog mezi Ivanem a Vladimírem, hudba se uklidní a ustoupí do pozadí, lze z pozadí slyšet jen slabé zvuky.

Hudba zaujímá aktivnější pozici, když Vladimíra oblékají do korunovačního roucha. Ivan nutí Vladimíra, aby si oblékl korunovační roucho. Služebnictvo připravuje oblékání. Zmatek mezi lidmi se projevuje i v hudbě. Pak nastává ticho: Vladimír obléká roucho. Teprve ke konci, jako na oslavu carského roucha pověšeného na směšném Vladimírovi, zazní tiše „korunovační motiv“ hudby. Když Ivan cynicky zdraví převléknutého Vladimíra, rozezná se hudba naplno. Bujará hudba předchozího tance se náhle, ironicky i cynicky, mění v hudbu obřadní. Když Ivan vidí, že se Vladimír v carském rouše cítí pohodlně, říká: „Připomeňme si smrt!“ Tato věta je hudebně obklopena žalmem. Ivan vybidne Vladimíra, aby ho s družinou vedl do chrámu. Zazní hlas jednoho zvonu a pak začne průvod.

¹³⁶ Tamtéž, s.210

¹³⁷ Tamtéž, s.210

¹³⁸ Tamtéž, s.210

¹³⁹ (2:20:26-2:24:25)

¹⁴⁰ (2:07:28-2:16:05)

V rámci analýzy zvuku ve filmu *Ivan Hrozný*, Kristin Thompson také poznamenává použití zvuku jako interpunkčního nástroje, který zdůrazňuje rytmus děje.¹⁴¹ Tento princip vlivu na Ejzenštejna lze přičíst divadlu Kabuki, jehož hlavním principem je „členitost“ hlavního děje na části.

Thompsonová tvrdí, že Ejzenštejn používá určité zvuky, které z obecného hudebního proudu, jako by vyzařovaly detailní záběr konkrétní akce nebo vizuálního motivu.¹⁴² Jako příklad autorka uvádí finální záběr bojarského spiknutí ve druhé části, když Ejzenštejn detailně ukazuje prázdnou číši, kterou Ivan poslal Efrosinií.¹⁴³ Když se pohár objeví v záběru, začne znít buben, což zdůrazňuje samotný vizuální motiv (otrava a spiknutí) a stojící za tímto motivem skrytý význam, nadcházející odplaty za vraždu Anastásie.¹⁴⁴ Zvuk bubnování se zároveň liší od dřívější hudby přítomné v této scéně.¹⁴⁵ Stejný zvukový motiv „odplaty“ a zvuk bubnování se pak objeví na samém konci druhé série, když Petr bodne Vladimíra nožem.¹⁴⁶ Podle Thompsonové je tak na úrovni zvuku realizováno téma pomsty.¹⁴⁷

Dobrym příkladem použití zvuku jako „interpunkce“ Thompsonová uvádí začátek scény Ivanovy nemoci.¹⁴⁸ Scéna začíná obrazem shromážděných odpůrců a blízkých spolubojovníků cara v době jeho nemoci. Změna scény osob, které se objevují na obrazovce (bojarů, cizinců, Basmanů, Kurbského s Livonským velvyslancem) je doprovázená zvukem různého znění zvonů a zvonků.¹⁴⁹

Série zvonů udělá vždy jeden úder v souladu se změnou každého snímku a postupně odezní. Změnou postavy ve scéně se typ zvuku zvonů změní z nižší, když se ve scéně objeví bojarové, na vyšší, kdy se objevují cizí velvyslanci a mění se zvuková reminiscence zvonění zvonů v době, kdy se ve scéně objeví Kurbský. Zvuková variace zvonů pokračuje, dokud Efrosinie nevstoupí do dialogu s Kurbským.

Ve druhém díle je živým příkladem tohoto použití zvuku v koordinaci s obrazem tanec Chaldejců ve scéně „Ohnivě peci“.¹⁵⁰ Obecná hudba doprovází děj hry. Ale kromě toho, zvonění střetu desek se časově shoduje s pohyby Chaldejců, když dělají rotační pohyby tělem.

¹⁴¹ Tamtéž, s.215

¹⁴² Tamtéž, s.215

¹⁴³ Tamtéž, s.215

¹⁴⁴ Tamtéž, s.215

¹⁴⁵ Tamtéž, s.215

¹⁴⁶ Tamtéž, s.215

¹⁴⁷ Tamtéž, s.215

¹⁴⁸ Tamtéž, s.215-216,

¹⁴⁹ Tamtéž, s.215-216

¹⁵⁰ (2:07:28-2:16:05)

Taková substituce gest hudbou připomíná podobné stylizované použití diegetického zvuku, který doprovází gesta herců.

Součástí filmu *Ivan Hrozný* je také přítomnost opakujících se hudebních motivů, na které upozorňuje také Kristin Thompsonová. Tyto motivy vyjadřují vnitřní obsah filmu. Některé z nich již byly citovány výše, například hudební motiv „otravy“, který byl podrobně rozebrán. V této části však uvedu některá ustanovení jednoho hudebního tématu, která jsou hlavním motivem filmu. Toto hudební téma souvisí s odhalením obrazu Ivana. K dosažení tohoto cíle budu vycházet z článku Leonida Kozlova *Музыкально-тематическое построение фильма Иван Грозный* (*Hudebně-tematická výstavba filmu Ivan Hrozný*) (2005).

Autor článku provádí podobnou analýzu a dotýká se otázek týkajících se přenosu obrazu hlavní postavy skrze hudbu. Ve své analýze Kozlov, spoléhající se na Ejzenštejnovy osobní poznámky a scenář k filmu *Ivan Hrozný*, identifikuje tři aspekty hudebních motivů vztahujících se k obrazu cara: první z nich je motiv „blížící se bouřky“, druhý „obraz Sabaotha“¹⁵¹ a třetí obraz „Mefistofelese“.¹⁵²

Kozlov tvrdí, že motiv „Blížící se bouřky“ se objevuje na začátku obou sérií filmu. Tomuto hudebnímu motivu dává Kozlov následující charakteristiku: "Krutá, nepochybně dominantní v intonaci a rytmu nad temnotou pozadí zvuků úderů." ¹⁵³ Podle autora má tento hudební motiv své pokračování, proměny v projevu mladého Ivana o myšlence sjednocené moci, pak se objeví na konci pohřební scény Anastásie, poté zazní na začátku druhé série v epizodě u dvora Zikmunda. ¹⁵⁴Naposledy zazní ve scéně „Ohnivě peci“, když Ivan vstoupí do katedrály, předtím, než uvidí alegorické představení odkazující na krutost metod jeho vlády. Kozlov předpokládá, že tento hudební motiv odráží řetěz těch kvalitativních morálních transformací, kterým Ivanova „vladařská myšlenka“ prochází v průběhu dějového vývoje filmu, v zápase o moc.¹⁵⁵ Hudební „obraz Sabaotha“ připomínající antický sbor, který podle Kozlova zní v okamžiku setkání s průvodem z Moskvy, když se Ivan rozhodne vrátit zpátky z Aleksandrovske osady.¹⁵⁶

¹⁵¹ Jeden z Božích titulů v židovských a křesťanských tradicích.

¹⁵² КОЗЛОВ, Леонид. Музыкально-тематическое построение фильма Иван Грозный. М: Эйзенштейн-центр, 2005, s.35

¹⁵³ Tamtéž, s.37

¹⁵⁴ Tamtéž, s.38

¹⁵⁵ Tamtéž, s.38

¹⁵⁶ Tamtéž, s.38

Podruhé se tento hudební motiv podle Kozlova objevuje v barevné epizodě druhého díla, v době, kdy byl Vladimír doprovázen průvodem černých postav opričníků.¹⁵⁷ Ohledně tohoto hudebního motivu, však autor nedodává jasnou interpretaci. Obraz titulu svatých v biblickém znázornění symbolizuje obraz Boha válečníků nebo v širším slova smyslu jako „všemocného Pána všech sil nebe a Země“.¹⁵⁸ Význam tohoto hudebního obrazového motivu na konci dvou částí filmu lze interpretovat jako hudební odkaz na obraz Ivana jako válečného krále, který v důsledku toho získá titul „Všemohoucího biskupa“.

Poprvé se alegorický obraz projeví po národní výzvě na konci první epizody v Aleksandrovské osadě. Slavnostní okamžik scény je symbolicky doprovázen hudbou. Na konci druhého dílu dochází k podobnému potvrzení Ivanovy autority, vyjádřenému v probíhajícím soudu odplaty nad hlavním nepřitelem-rodiny Staritských, a v důsledku toho k upevnění jeho vedoucí pozice zničením hlavního oponenta.

Třetí aspekt hudebního obrazu Ivana je „Luciferský“, který ztělesňoval „vnitřní emocionální gesto šíleného vzestupu a bezmocného pádu“, jako schéma tragického obrazu Ivana, vyjádřeného v Prokofjevově hudbě.¹⁵⁹ Tato hudební „fráze“ představuje čtyři výkřiky opakované ve vzestupu a zvýšení pomocí monotónních, uklidňujících úderů.¹⁶⁰ Podle Kozlova se tato fráze objevuje v několika epizodách filmu. Poprvé zazní v epizodě uklidnění vzpoury v prvním díle za slovy: „Nemůže Car carství bez bouřky udržet“ a pak zazní, když Ivan rozhodne dobýt Kazaň a lid vykřikne: „Na Kazaň! Na Kazaň!“¹⁶¹ Kozlov tvrdí, že zde přichází návrat k Ivanově původnímu tématu: „Blížící se bouřky.“¹⁶² Ve druhém díle podle Kozlova „Luciferský motiv“ zazní poté, co Ivan připsal odpovědnost za vraždu Kolyčovské rodiny Maljutovi, když se ocitne v prázdné ložnici zemřelé carevny a právě tady začíná toto hudební téma doprovázet Ivana svými výkřiky. Naposled tento hudební motiv podle Kozlova zazní v epizodě „Ohnivě peci“ druhého díla, po střetu s metropolitánem Filipem, když Ivan pochopí význam alegorického představení a taky nevyhnutelnost situace.¹⁶³ Kozlov píše, že tento hudební motiv, téma „padlého“ úsilí, doprovází Ivanova slova, který v zuřivosti všem

¹⁵⁷ Tamtéž, s.39

¹⁵⁸ <http://www.pravenc.ru/text/166347.html>

¹⁵⁹ КОЗЛОВ, Леонид. *Музыкально-тематическое построение фильма Иван Грозный*. Москва: Эйзенштейн-центр, 2005, с.40

¹⁶⁰ Tamtéž, s.40

¹⁶¹ (28:26-39:50)

¹⁶² Tamtéž, s.40

¹⁶³ Tamtéž, s.40

bojarům vyhlašuje válku: „Od nyní budu takovým, jakým mě nazýváte! Budu hrozný ...“¹⁶⁴ V dané hudbě ilustrují mluvená slova a náznaky další transformace charakteru.

Za zmínku stojí opakující se motiv „otravy“, který byl z hlediska přímého odkazu ve filmu rozebrán ve scéně rozhovoru mezi Efrosiní a bojary o hrozící vraždě carevny a ve scéně samotné otravy. Stejný hudební motiv „otravy“ je však slyšet také ve scéně Anastasijského pohřbu, který již neodkazuje na smrt carevny, ale přímo na Ivana. Stejná hudba se objeví poté, co car vysloví následující poznámku: „V národní výzvě získám neomezenou moc. Přijímám pomazání jako nové .. Činit činy veliké a nemilosrdné.“ Počínaje slovy „činy veliké, nemilosrdné“ zazní hudební motiv „otravy“, který jak lze předpokládat, naznačuje skrytý metaforický význam „jedu“, který jakoby pohltil duši hrdiny.¹⁶⁵ Smutná ztráta hlavní podpory v životě cara, tedy Anastásie, zrada blízkého přítele Vladimíra Kurbského, selhání ve válce s Livonií, přitěžující odpor bojarů, celé spektrum emocionálního tlaku mění charakter Ivana. Jinými slovy, v tomto případě se dá říct o znázornění vnitřních změn hrdiny skrze hudbu, která předvádí nový pohled na obraz cara.

Toto jsou některé charakteristiky zvukových motivů. Krátkým závěrem týkající se zvuku *Ivana Hrozného* můžeme říct, že režisér a skladatel vytvořil celou zvukovou a hudební strukturu, která aktivně využívá propojení diegického (mluvené slovo, ruchy) a nediegického zvuku (hudba) spolu s dalšími akustickými efekty-pomlky mezi promluvami, ticho. Skrze tuto strukturu režisér vytváří multifunkční expresivní prostředky propojené s kompozicí, vývojem námětových linií a vytvářením vnitřního podtextu s opakujícími se motivy, které obohacují význam příběhového děje. V rámci zvuku bylo nahlíženo pouze na jednoduché vztahy mezi hudbou a obrazem, kde byl jeden zdroj zvuku analyzován vůči jiné obrazové složce. Složitější a komplexní zvukoobrazové vztahy budou rozebrány v následující kapitole, věnované montáži filmu *Ivan Hrozný*.

3.3 Montáž

Ejzenštejn během svého života vytvořil jedinečné teorie vertikální montáže kolem fenoménu zvukoobrazového kontrastu, jinak nazývaného samým Ejzenštejnem „okamžikem absolutismu“, o kterém psal: „Jednota barvy a tónů, světla a rytmu v asociativně

¹⁶⁴ Tamtéž, s.40

¹⁶⁵ (1:12:41-1:19:29)

doplňovaném prostředí“¹⁶⁶. To znamená, že harmonické splývání každé složky záběru a zvuku může být označeno okamžikem nebo pocitem absolutní zvukové a vizuální jednoty, což znamená, že obrazové složky záběru odpovídají zvuku a hudbě a naopak, čímž uzavírají kruh hlavního motivu a interních podpůrných obrazů, montáže zvuku a obrazu. Povaha této konvergence spočívá v úplné synchronizaci dvou proudů, vizuálního neboli plastického a hudebního neboli zvukového, tím, že dává každému ze dvou proudů společné sjednocující emoce.

Kromě jednotného pohybu záběrů a zvuku chápal Ejzenštejn tento jev jako podřízení všech výrazových prostředků hlavnímu tématu, buď lokálnímu (v rámci jedné epizody) nebo obecnému tématu filmu, která se projevují v celé řadě výrazových prostředků. Ve scéně „Pohřbu Anastásie“ budu analyzovat princip sloučení této rozmanitosti výrazových prostředků.

3.3.1 Rozbor scény „Pohřbu Anastásie“

Před tím, než přistoupím k analýze různých výrazových prostředků, které se v této scéně objevují, chtěla bych krátce nastínit emoční vývoj scény. Hlavním tématem je Ivanovo zoufalství. Toto zoufalství vyvolává pochybnosti a přetváří se v téma pochybnosti: „Mám pravdu? Je správné, to, co dělám? Není to Boží trest?“

Do hlavního tématu se prolíná: čtení žalmů Metropolitanem Pimenem a čtení zpráv Maljuty, hlásající, že bojarové, zneužívající „právo na odchod“, přechají za hranice moskevského státu a přidávají se na stranu zahraničních nepřátel cara Ivana. Tato dvě čtení jsou svým způsobem antifonou pro dva hlasy. Co se týká tónu a rytmu, jsou si daná čtení podobná. Textově se jakoby navzájem doplňují. Zdá se, že slova zpráv odhalují konkrétní význam slov žalmu a slova žalmu citově komentují význam zpráv.

Zpočátku byl Ivan „hluchý“ k oběma čtením. Zíral na jeden bod a ani modlitbu ani zprávy neposlouchal. I při vnějších podobnostech tónu a tempa, způsobu a rytmu je dramatická orientace obou čtení současně diametrálně protikladná. Není náhodou, že jedno čtení pronáší Ivanův největší nepřítel a druhé čte jeho nejoddanější přítel a sluha. Tento vnitřní souboj dvou čtení je jakoby vnitřní boj „za duši“ Ivana. Jedno čtení navádí carovu duši

¹⁶⁶ ЭЙЗЕНШТЕЙН, Сергей. *Неравнодушная природа*. Т. 1. Москва: Эйзенштейн-центр, 2004, с.156

k zoufalství, temnotě a záhubě, a další k činnosti. Jedno čtení má za cíl zničit carovu vůli, nadobro ji rozdrtit a učinit z něj v rukou bojarů poslušného a slabého. Toto je čtení žalmů plné zoufalství:

„Z křiku jsem vyčerpán,

Můj hrtan vyschl,

A mé oči jsou znavené.“

Další čtení je zaměřeno na to, aby přimělo Ivana odhodit pouta pochybností, útlaku a zoufalství. Přinutit cara, aby se znovu ujal záležitostí plný energie, a aby pokračoval v boji s pomstou. Čtení rostou a s nimi rostou i výstražné zprávy. Roste také emocionální zoufalství a nářky pocházející z žalmu. Konečné rozdrčení vůle nastane kvůli Maljutově zprávě, jehož čtení by mělo vyzývat k probuzení moci.

Maljuta přináší zprávu o zradě Kurbského. Ivan odpovídá zasténáním a jeho hlava se naklání zpět na hrob. Hlas Pimenova čtení poslední části žalmového „prokimenu“¹⁶⁷ se protáhují celým prostorem chrámu jdoucího za sborem. Tady nastává kulminace.

Avšak v tomto vzrušujícím dramatickém momentě dochází k obratu. Což znamená, že pokud zpráva Maljuty zničí cara, zpět k boji ho vrací hlas toho, jehož veškeré úsilí bylo zaměřeno právě na pokoření cara. Pimen pronese s povznášejícím hlasem:

„Uražení mi zlomilo srdce.

A jsem vyčerpán.

Čekal jsem soucit.

Ale nedočkal jsem se.

Hledal jsem útěchu.

Ale nenašel ...“¹⁶⁸

To jsou slova, která konečně rozzlobí Ivana a on v zuřivosti na Pimenova slova vykřikne: „Lžeš! Ještě nejsem rozdrčen!“ Svícny padají a Pimen se vzdaluje z chrámu.

¹⁶⁷ Prokimen- je několikrát opakovaná píseň v pravoslavné liturgii, sestává nejčastěji z jednoho žalmového verse.

¹⁶⁸ (1:20:07-1:30:00)

Pro doplnění obrazu je vhodné dodat, že v určitých intervalech této scény se rytmicky objevuje bílá tvář Anastásie v rakvi a vše je doprovázeno sborem. Scéna začíná dlouhým panoramatem z vrcholu rakve a s tváří mrtvé carevny, pak kamera se pootáčí kolem vodorovné osy shora dolů a zůstává na úpatí těžkých svícňů, na které car Ivan zoufale hlesl. Samostatné linie v rámci obecného tématu jsou navíc podporovány zahrnutím několika osob zúčastněných společné hry-Efrosinie a Basmanovy (otec a syn).

Linie smrti a strnulosti vůle, procházející scénou, vstupují společně s nehybnou tváří mrtvé Anastásie, přecházejí v pevné, nehybné plány Hrozného, rozvíjí se v tématu Pimenova čtení („Z křiku jsem vyčerpán, Můj hrtan vyschl, A mé oči jsou znavené.“) a jsou zakončeny záběry vlastního nositelé tématu smrti a skutečného viníka Staritské.

Linie obnovy Ivanovy aktivity– linie Maljuta – je podpořena pak Basmanovými. Vzrušující se řeč staršího Basmanova o vytvoření „nové moci“ kolem cara přechází v carův výkřik: „Dva Římy padly, třetí stojí“ a scéna končí vběhnutím sluhů s rozsvícenými svítilnami.

Zopakování scény bylo nutné, aby se znovu vytvořil obraz událostí a následně se mohlo přejít k analýze hlavních výrazových prostředků, které se v této scéně střídají, slučují, opětovně rozbíhají a znovu slučují, vyjadřují při tom hlavní téma, význam scény. Hlavními „nástroji vlivu“ jsou: 1) Ivanova hra, která je realizována ve třech fázích: jeho chování, prožívání a zároveň jako kdyby pro něj „hrála“ změna velikosti záběrů, osvětlení a dalších postav jako celku. 2) Obraz Ivana na obrazovce je realizován na vizuální úrovni změnou úhlu snímání kamerou, pohybem těla, změnou gest a výrazů obličeje. 3) Na slyšitelné úrovni je obraz Ivana přenášen hlasem a hlasovými daty spolu s obrazem. 4) Konečným expresivním prvkem je hudba. Zpěv sboru je jako hudební ztělesnění tématu Ivanova zoufalství a smutku, jako konečné linie tématu zoufalství ve zvuku. Což se promítá nepřetržitě v celé epizodě (až po Ivanovu výzvu k Basmanovým a Maljutě: „Je vás málo!“). Zároveň se buď hudba vstoupí dopředu nebo ustoupí „antifonovému“ čtení nebo hlasu Ivana.

Sbor pracuje dvěma způsoby: mimo text (jako hudební konstrukce) a jako text samotný, jeho obsah se dostává do popředí. Podpůrnými prvky tohoto tématu jsou čtení žalmu a protichůdné čtení zpráv. Čtením žalmu na úrovni samotného textu je sémantická zátěž, na hudební úrovni přináší nezbytnou intonaci a emoce. To vše funguje společně a je dáno buď jako mimozáběrový komentář, nebo s obrazem Pimena. Stejný princip funguje s textem a obrazem Maljuty.

Čistě grafickými prvky scény jsou lidé, rakev, svíčky – jako atributy chrámu. Postavy hrají společně jako soubor v kombinaci s chrámem a jednotlivými skupinami mimo celistvou kompozici uvnitř chrámu. Postavy na scéně jsou rozděleny do skupin: první přicházejí na řadu – Pimen, Ivan, rakev s Anastásií, Maljuta. Pak řada Pimen, Ivan a Maljuta. Pak následuje řada Pimen a Ivan ve spojení mezi sebou, pak následně Ivan a Maljuta. A nakonec se důraz přesouvá na Ivana a Anastásii. Pořadí umístění jmen mezi sebou odpovídá poměru herců v hloubce filmového prostoru; postava, která zaujímá první místo na scéně dominuje plasticky nebo dramaticky, tj. přitahuje k sobě pozornost pomocí plastiky nebo jinými aspekty hereckého výkonu. Příkladem první varianty může být upřednostnění figury v prostoru (například detail Pimena v prvním plánu a padlá postava Ivana v dálce). Příkladem druhé varianty může sloužit Ivanovo chování, které přitahuje divákovou pozornost, i když Ivan a Maljuta jsou umístěny ve stejné rovině a ve stejné velikosti. Samostatně jsou uvedeny i detaily jednotlivých postav, bez ohledu na prostředí chrámu a další postavy: zobrazení Ivana, Anastásie, Pimena, Maljuty, Staritské a Basmanových. Jak již bylo zmíněno, v celé scéně nepřetržitě zpívá sbor. Buď to přijde do popředí, nebo ustoupí slovům Ivana nebo dvou čtenářů, pak se nakonec rozroste a spojí se s hlasem Ivana a jeho slovy "Lžeš!". Samotný chrám také hraje důležitou roli v kompozici obrazů, s objemnými oblouky, prázdnotou, tonalitou světla, přesněji s převahou temnoty nad světlem. Všechny tyto prvky jsou umístěny do plastického pozadí pro rozvíjející se drama. V některých momentech dominuje chrám jako celek (např. na začátku a konci scény, kdy do katedrály přicházejí lidé s pochodněmi). V celé scéně se střídá tonalita, světelná intenzita, která je doprovázená zvukem pohřebních sborů pod oblouky katedrály. V průběhu vývoje scény si můžeme všimnout, jak katedrála prochází různými fázemi osvětlení od úplné tmy až po světelnou „aktivitu“ (když se lidé uchylují s pochodněmi), to znamená, že k pohybu samotné katedrály dochází „v tónu“ s celou scénou.

Rozložíme-li obecnou zvukoobrazové splývání do samostatných skupin nebo linií, které procházejí fázemi pohřbu Anastásie v etapách, probíhá to následovně. První zvukoobrazová linie zahrnuje obraz katedrály, obraz rakve Anastásie, souběžně k tomu je slyšet pěvecký sbor, pak je připojen mimo záběrový Pimenův hlas. Ve druhé linii pokračuje zpěv sboru, je slyšet Pimenův hlas mimo obrazovku a objevuje se obraz cara u hrobu. Ve třetí linii opět slyšíme sbor a objevuje se Pimenův hlas spolu s jeho obrazem. Ve čtvrté linii zpívá sbor, objevuje se obraz chrámu, hlas a obraz cara. V páté linii společně zní zvukové linie sboru a Pimenův hlas současně a objeví se tvář mrtvé Anastásie. V šesté linii je slyšet a vidět: společně zní sbor a carův hlas, a také je uveden jeho obraz a tvář mrtvé carevny (obraz

je viditelný ve snímku). V sedmé línii slyšíme sbor, hlas a obraz Maljuty. V osmé línii je slyšet sbor, obraz cara, pak jeho mimo obrazový hlas, který je slyšet spolu se sborem. V deváté línii je slyšet sbor spolu s hlasem a obrazem Ivana. V desáté línii je, obraz katedrály, hlas a obraz Pimena, obraz cara, hrob Anastásie, obraz Maljuty (společně můžeme vnímat sbor, hlas Pimena, jeho obraz, pak společně obraz cara s rakví a obraz Maljuty).

Výše byla představena hlavní členění a označení toho, která skupina nástrojů a které výrazné prostředky jsou zvýrazněny a vystupují dopředu v průběhu obecného vývoje scény jako celku. Z provedené analýzy lze vyvodit další závěr o vnitřní jednotě hudby a obrazu, o umělecké rozmanitosti a složitost kompozice utkané z různých sfér vlivu, v takové formě, v jaké byla zobrazena v konkrétní epizodě filmu. Tato epizoda však není náhodná, ale v mnoha ohledech „klíčová“. Nejen způsobem její konstrukce, ale také dramatickým postavením. Daná epizoda je zlomovým bodem. Právě v něm zazněla Ivanova slova podruhé: „Dva Římy padly, třetí stojí“. Zde jsou nejenom „akce“, které byly během korunovace, ale také znějí jako bojový výkřik („Pro veliké dílo, nemilosrdné“), jako výzva k boji za tento slogan.

Těmito dvěma výroky prochází celá první etapa panování Ivana, jak mezi závěrečnými slovy první série „V zájmu velkého carského Ruska.“ a stejnými slovy na konci druhé série prochází druhá fáze boje a života cara Ivana. Jedná se o charakteristický rys filmu. Kompoziční rysy této scény odhalují to, co charakterizuje stylistické rysy filmu jako celku. Film jako „polyfonické“ dílo, sestávající z různých vrstev, navzájem se propojujících a rozvíjejících hlavní téma. Zásady kontrapunktu v této scéně dosahují největšího dramatu. Tyto principy však nejsou jen charakteristické pro kompozici uvnitř jednotlivých scén tohoto filmu, ale určují celý základní styl *Ivana Hrozného* jako celku. A zde je obzvláště důležité poznamenat, že zvukově-vizuální rozlišení filmu zcela odráží způsob, jakým je film jako celek dramaticky a tematicky vytvořen.

V jedné konkrétní epizodě – ve scéně u rakve Anastásie– se uvažovalo o tom, jak by mohlo být uchopeno samostatné emocionální téma zoufalství a jak je distribuováno a vyjádřeno jednotlivými expresivními prostředky. Bylo ukázáno, jak její pohyb uvnitř hlavního a zásadního nositele – Ivana, sleduje linii od úplného potlačení zoufalstvím k výbuchu vzteku a k překonání tohoto zoufalství, vyjádřeného v obnovení boje. Divák může sledovat, jak je toto téma se rozvíjí v projevech Pimena a Maljuty a jak jejich repliky odhalují boj rozporů uvnitř tématu zoufalství, rozvíjející aktivní a pasivní tendence, které jsou s tím spojeny („Podmanit si, nebo se samému podmanit“). Divák také vidí, jak další postavy Staritské a Basmanova rozšiřují boj těchto protikladů. Propletení funkcí, které tyto jednotlivé postavy

nesou, odhalují hlavní konflikt v tématu zoufalství a zdá se být ztělesněním mimo všechno, co se děje ve vnitřním boji samotného Ivana. Rozsah se však rozšiřuje a do všeobecné hry vstupuje kontrast světla a tmy, mizanscéna, změna velikosti záběru, ovlivnění skrze herecký výkon, zpěv a rytmus kombinování jednotlivých prostředků. Hlavní vnitřní konflikt cara „Mám pravdu nebo nikoli?!“, „Pokračovat v činnosti nebo přestat?!“ jako by vyzařoval do interakce všech prvků scény, odehrával jednotlivé fáze tohoto vnitřního boje a spojoval se v době vyvrcholení překonávání pochybností a přechodu cara do nové fáze boje.

Závěr

Cílem této práce bylo postihnout specifičnost a funkčnost vybraných prvků filmového stylu *Ivana Hrozného*, které spočívají v jejich různorodosti. Moje téma potvrzuje legitimnost zvolené metodologie, jelikož provedená analýza dokazuje, že film *Ivan Hrozný* je multifunkční a složité dílo, složené z různých vrstev výrazových prostředků ozvláštňujících filmové dílo. Jako dominantní princip filmového stylu *Ivana Hrozného* jsem stanovila různorodost výrazových prostředků. Na základě předložené literatury jsem provedla analýzu mizanscény, zvuku, montáže, na kterých byla ukázaná různorodost stylistických prostředků *Ivana Hrozného*. Průběžná analýza jednotlivých stylistických prostředků také odhalila funkci jejich použití ve filmu. Tato funkce spočívá ve vzájemné propojenosti různých vizuálních a zvukových prvků, jejich výskyt je zaměřen na odhalení buď lokálního tématu (v rámci jedné scény, epizody) nebo obecného tématu filmu. Taková metoda práce s výrazovými prostředky vychází z pojmání Ejzenštejnem filmového umění jako umění syntetického. Syntetické umění se sestává z různých výrazových prostředků, kde každý zvýrazněný prvek doplňuje další a společně se tyto prvky přetváří do jednotné kompozice, kterou prochází okruh zásadních témat uměleckého díla.

V rámci analýzy mizanscény jsem ukázala, že princip syntetičnosti se projevil v tom, že Ejzenštejn použil řadu vizuálních prostředků, umístěných do jednoho prostoru - dekorace, rekvizity, stíny, náboženské obrazy, osvětlení, barva, plastika a vzhled herců, které se navzájem úzce proplétají a zprostředkovávají hlavní téma konfliktu, vyjádřeného v různých aspektech, které byly popsány a analyzovány v práci.

To stejné Ejzenštejn dělá se zvukem. Režisér využívá ve filmu kombinaci různých zvukových zdrojů-mluvené slovo, ruchy a hudbu, ze kterých Ejzenštejn ve spolupráci s Prokofijevym vytvořili komplexní zvukovou a hudební strukturu, která spolu s dalšími akustickými efekty (pomlky mezi promluvami, ticho) vytváří koordinovaný vztah s obrazem. Stanovené obecné téma a nálada filmu jsou přenášeny prostřednictvím vhodného tónu hudby. Prokofjev vytvořil řadu zvuků, které se proměňují během celého filmu. Průběžná změna jejich tempa a rytmu spolu se změnou samotného hudebního tónu odpovídají určitému pohybu a emocím sledovaným na obrazovce.

Myšlenky syntetického umění, které jsem uvedla na začátku, Ejzenštejn zformuloval v teorii vertikální montáže, kde v pozdější verzi této teorie, uvažoval Ejzenštejn o absolutní jednotě a synchronizaci zvuku a obrazu. Principy vertikální montáže byly rozebrány na příkladu jedné vybrané epizody - pohřbu Anastásie. V analýze byl demonstrován proces komplexní interakce různorodých vizuálních a zvukových rovin. Analýza této scény ukázala, jak režisérské mistrovství, mizanscéna, práce s kamerou – to vše vytváří rozmanitost a vyváženost vztahů s hudbou na různých úrovních. Při analýze montáže jsem také ukázala, jak režisér, člení celou škálu zvukoobrazových prvků do samostatných jednotek a přisuzuje každé svou vlastní funkci. Tyto jednotlivé prvky, každý zvlášť a ve společném pohybu s ostatními, rozvíjí jedno téma. Průběžná analýza ukázala, že ve filmu *Ivan Hrozný* režisér plně rozvíjel a aplikoval ideje vertikální montáže.

V procesu interakce a slučování stylistických prostředků v *Ivanu Hrozném* jsme také viděli, jak v určitých momentech příběhového děje Ejzenštejn vybírá jeden prvek z celé skupiny zvukoobrazových nástrojů a umísťuje jej do popředí, upoutává tím divákovu pozornost. Tento zvýrazněný prvek se stává místní dominantou určité scény. Zvláštní charakteristikou filmu je také časté opakování vizuálních a zvukových motivů. Ejzenštejn rozděluje obecné téma do nápadných tematických linií, vyjádřených vizuálními nebo hudebními motivy, které při opakování vytvářejí paralelismus mezi scénami. V souvislosti s vývojem zápletky, však Ejzenštejn kvalitativně transformuje nebo spíše překóduje význam opakujících se prvků a naplňuje je ambivalentním významem. Ejzenštejn to dělá, aby obohatil vnitřní význam filmu novými, skrytými smysly.

Ejzenštejnova tendence k víceznačnosti filmu, vytvoření řady asociací prostřednictvím obrazu a zvuku, výrazně komplikuje vnímání publika filmu *Ivan Hrozný*. Složitost vnímání spočívá také ve zvláštním způsobu práce s výraznými prostředky. Ve filmu *Ivan Hrozný* je vidět značný posun od realismu ke stylizaci výrazových prostředků. Specifický tvůrčí přístup

režiséra byl z velké části vyjádřen v přejímání výrazových prostředků ze zahraniční kinematografie nebo z jiných uměleckých oblastí, vyznačující se vlastní specifickou formou. Ve filmu *Ivan Hrozný* se to projevilo vlivem německé expresionistické kinematografie na mizanscénu filmu, vlivem divadelních tradic, zejména divadla Kabuki s jeho hlavním principem členitosti pohybu, vyjádřeným ve specifickém hereckém výkonu a členitosti zvuku, melodií do jednotlivých "montážních" frází.

V mé práci hlavním informačním zdrojem pro analýzu různorodosti stylu *Ivana Hrozného* byla kniha Kristin Thompsonové *Eisenstein's Ivan the Terrible*, která pomocí neoformalismu provedla komplexní rozbor filmu. Na základě této knihy byla rozebrána podstatná část analýzy mizanscény a zvuku v *Ivanu Hrozném*. Přestože značná část mé analýzy vycházela z rozboru Thompsonovy, dospěla jsem však i k jiným interpretačním závěrům. Tato diference tkví především v odlišnosti stanovené dominanty. Podstatná část analýzy Kristin Thompsonovy je věnována diskusi o nadměrnosti a demonstraci přebytku výrazových prostředků ve filmu. Podle autorky tato redundance nějak proniká do filmu a na úrovni formy se začínají objevovat podivné, zcela zbytečné prvky pro vývoj zápletky. O své analýze Thompsonová píše: „Nemohu udělat více, než poukázat na okamžiky takové redundance, systematická analýza zde není možná.”¹⁶⁹ Proto autorka jako dominantu filmového stylu *Ivana Hrozného* stanovila redundanci na stylistické úrovni, která zbytečně podporuje vyprávění. Závěr autorky ohledně stylu *Ivana Hrozného* je vzhledem k přístupu, který si ona zvolila při analýze filmu je zcela oprávněný. Zvláštnosti stylu *Ivana Hrozného* Kristin Thompsonová se snažila odhalit pomocí srovnání filmu Ejzenštejna s pravidly klasického hollywoodského stylu, jehož základním principem je uhlazenost výrazových prostředků zaměřených na podporu kontinuálního vyprávění. Oproti Thompsonové jsem ve své práci zvolila jiný přístup, zaměřila jsem se na analýzu samotného díla s ohledem na tvůrčí principy Ejzenštejna. Snažila jsem se dokázat, že různorodost filmových prostředků v *Ivanu Hrozném* je dominantna, na které je vystavěno dílo.

¹⁶⁹ THOMPSON, Kristin. *Eisenstein's Ivan the Terrible: A Neoformalist Analysis*. Princeton — Guildford: Princeton University Press 1981, s. 141

Seznam použitých zdrojů

Pramen

Ivan Hrozný (Иван Грозный). Režie: Sergej Ejzenštejn. Sovětský svaz, (1943-1945).

Literatura:

Neperiodická

BORDWELL, David – THOMPSON, Kristin. *Umění filmu. Úvod do studia formy a stylu*. Nakladatelství múzických umění v Praze, 2011.

ЭЙЗЕНШТЕЙН, Сергей. *Неравнодушная природа*. Т.1. Москва: Эйзенштейн-центр, 2004.

ЭЙЗЕНШТЕЙН, Сергей. *Неравнодушная природа*. Т.2. Москва: Эйзенштейн-центр, 2006.

KUČERA, Jan. *Filmová poetika 1*. Československá federace filmových klubů, Praha, 1973.

МЕЙЛАХ, Мира. *Изобразительная стилистика поздних фильмов Эйзенштейна*. Москва: Искусство, 1971.

ŠKLOVSKIJ, Viktor Borisovič. *Teorie prózy*. Praha: Akropolis, 2003.

THOMPSONOVÁ, Kristin. *Neoformalistická filmová analýza: Jeden přístup, mnoho metod*. Puminace 10, 1998, č.1.

THOMPSON, Kristin. *Eisenstein's Ivan the Terrible: A Neoformalist Analysis*. Princeton — Guildford: Princeton University Press, 1981.

Periodická

ЭЙЗЕНШТЕЙН, Сергей. *Цветовое кино*. Искусство кино, 1967, № 14.

SUMENOVÁ, Valentina. *Ne barvené, a barvité*. Iskusstvo kino, 1968, № 15.

КОЗЛОВ, Леонид. *Эйзенштейн о цвете в кино*. Вопросы киноискусства, 1960, изд. 4.

КОЗЛОВ, Леонид. *Музыкально-тематическое построение фильма Иван Грозный*.

Москва:Эйзенштейн-центр,2005

Internetové zdroje:

Článek z databáze Pravenec.ru. Dostupné online:

<http://www.pravenc.ru/text/166347.html>

Článek z databáze Metaphor.Narod.ru. Dostupné online:

http://www.metaphor.narod.ru/eizenstein_beyond.htm

Seznam citovaných filmů

Aleksandr Něvský(Александр Невский). Režie: Sergej Ejzenštejn. Sovětský svaz, 1938

Slaměný klobouk(*Un chapeau de paille d'Italie*). Režie: René Clair. Francie / Německá říše, 1928

NÁZEV:

Stylová různorodost jako dominanta filmu Ivan Hrozný

AUTOR:

Valeriia Nitchenko

KATEDRA:

Katedra divadelních a filmových studií

VEDOUcí PRÁCE:

Mgr. Luboš Ptáček, Ph.D.

ABSTRAKT:

Předmětem práce je analýza filmu Ivan Hrozný Sergeje Ejzenštejna a analýza jeho stylistických prvků. Cílem bakalářské práce *Stylová různorodost jako dominanta filmu Ivan Hrozný* je postihnout specifičnost a funkčnost vybraných prvků filmového stylu Ivana Hrozného, která spočívá v jejich různorodosti. Analýza zkoumaného filmu bude provedena metodou neoformalistické analýzy (D. Bordwell, K. Thompsonová). V této práci se neoformalistická analýza zaměří především na stylové prostředky, jako jsou mizanscéna, střih a zvuk. Analýza vybraných stylistických prostředků bude vycházet z knihy Kristin Thompsonové *Eisenstein's Ivan the Terrible*, v níž autorka pomocí neoformalismu analyzuje charakteristické vlastnosti vyprávění a vizuálního stylu filmu. Tato práce si rovněž klade za cíl dokázat, že za dominantu stylu filmu Ivan Hrozný považují funkčnost a dynamičnost různorodosti výrazových prostředků jako základní princip, na kterém je postaveno Ejzenštejnovo dílo. V závěru jsou představeny výsledky provedené analýzy a provedena částečná komparace s výsledky Kristin Thompsonové ohledně filmového stylu *Ivana Hrozného*.

KLÍČOVÁ SLOVA:

Ivan Hrozný, Sergej Ejzenštejn, stylová analýza, neoformalistická analýza

TITLE:

Diversity of style as the dominant of the film Ivan the Terrible

AUTHOR:

Valeriia Nitchenko

DEPARTMENT:

The Department of Theatre, and Film Studies

SUPERVISOR:

Mgr. Luboš Ptáček, Ph.D.

ABSTRACT:

The subject of this bachelor thesis is the analyses of the film Ivan the Terrible and analyse of his stylistic elements. The aim of the bachelor thesis Diversity of styles as the Dominant of the film Ivan the Terrible is to capture the specificity and functionality of selected elements of Ivan the Terrible film style, which is based on their diversity. Analysis of the investigated film will be performed by neoformalist analysis (D. Bordwell, K. Thompson). In this work, neoformalist analysis focuses primarily on such detailes as the mise-en-scene, montage and sound. The analysis of selected stylistic elements will be based on Kristin Thompson's book Eisenstein's Ivan the Terrible, in which the author uses neoformalism to analyze the characteristic features of narration and the visual style of the film. This thesis also aims to prove that the dominant feature of Ivan the Terrible's style is the functionality and dynamism of the diversity of the elements of expression as the basic principle on which Eisenstein's work is built. In conclusion, the results of the analysis are presented and a partial comparison with the results of Kristin Thompson regarding the film style of Ivan the Terrible is presented.

KEYWORDS:

Ivan the Terrible, Sergei Eisenstein, stylistic analysis, neoformalist analysis