

UNIVERZITA PALACKÉHO V OLOMOUCI

Filozofická fakulta

Katedra divadelních, filmových a mediálních studií

Kryštof Pohl

PARODICKÝ DISKURZ V DÍLE JAKUBA ADAMCE

(Parodic Discourse in the Work of Jakub Adamec)

Bakalářská diplomová práce

Vedoucí práce: Mgr. Jakub Korda, Ph.D.

Olomouc 2013

Prohlašuji, že jsem tuto práci vypracoval samostatně a uvedl v ní veškerou literaturu a zdroje, které jsem použil.

.....

V Olomouci dne 3. prosince 2013

Kryštof Pohl

Děkuji Jakubu Adamcovi, Jakubu Kordovi, Evě Kameníkové, Blance Švédové, Terezii
Nekvindové, Slávě Sobotovičové, Petru Kovářikovi, Petru Lysáčkovi, Jiřímu
Surůvkovi, mámě, tátovi, babičce a dědečkovi

Anotace

V své práci se zaměřuji na parodický diskurz v tvorbě Jakuba Adamce. V úvodu své práce se věnuji historickému vývoji a specifikům umělecké tradice označované jako Ostravská scéna ve vztahu k tvorbě Jakuba Adamce a její přínos v oblasti audiovizuální tvorby. Dále se zaměřuji na obecnou definici parodie na textuální úrovni a možnosti její analýzy v případě audiovizuální tvorby. V této části vycházím především z díla *Film Parody* od Dana Harriese. V analytické části své práce se věnuji transtextuálnímu parodickému vztahu na metatextuální úrovni mezi Adamcovým dílem *Turbo Shut Up Armageddon* a klasickými filmovými formami jako je dokumentární film a klasická narace. Jako výchozí text ke srovnání s Adamcovým dílem používám v případě dokumentárního filmu kapitolu *Civic Vision* z publikace *Television Form and Public Address* od Johna Cornera a v případě klasické narace budu vycházet z kapitoly *Classical Narration* z publikace *Narration in the Fiction Film* od Davida Bordwella. V závěru své práce formuluji specifika Adamcova parodického diskurzu.

Klíčová slova: Ostravská scéna, Jakub Adamec, Turbo Shut Up Armageddon, parodie, metatextualita, transtextualita

Obsah

1. Úvod.....	7
1. 1. Prameny a literatura.....	8
1. 2. Metodologie a parodický proces.....	13
1. 2. 1. Klasická narace.....	16
1. 2. 2. Fáze dokumentární produkce a klíčové prvky dokumentárních forem.....	17
2. Definice Ostravské scény a audiovizuální tvorba.....	19
2. 1. Ostravská scéna.....	19
2. 2. Ostravská scéna a audiovizuální tvorba.....	23
2. 3. Jakub Adamec a audiovizuální tvorba.....	25
3. Analýza parodického diskurzu.....	27
3. 1. Parodizace klasické narace.....	27
3. 1. 1. Hlavní postava.....	27
3. 1. 2. Stavba syžetu a kauzalita.....	28
3. 1. 3. Čas.....	30
3. 1. 4. Prostor.....	30
3. 1. 5. Shrnutí.....	31
3. 2. Parodizace dokumentárních forem.....	32
3. 2. 1. Dokumentární produkce.....	33
3. 2. 2. Klíčové prvky dokumentárních forem.....	34
3. 2. 2. 1. Sledování.....	34
3. 2. 2. 2. Interview.....	37
3. 2. 2. 3. Dramatizace.....	38
3. 2. 2. 4. Mizanscéna.....	39
3. 2. 2. 5. Výklad.....	41
3. 2. 2. 6. Shrnutí.....	42
3. 2. 3. Specifika parodického diskurzu v Turbo Shut Up Armageddon.....	43
4. Závěr.....	45
5. Přílohy.....	47
5. 1. Segmentace syžetu.....	47
5. 2. Obrazová příloha ke kapitole 3.....	52
6. Soupis pramenů a literatury.....	55
6. 1. Prameny.....	55
6. 1. 1. Písemné prameny.....	55
6. 1. 2. Noviny a časopisy.....	56
6. 1. 3. Prameny dostupné na internetu.....	57
6. 1. 3. Audiovizuální prameny.....	57
6. 2. Literatura.....	59
Summary.....	61

1. Úvod

Domnívám se, že audiovizuální tvorba Jakuba Adamce má potenciál revidovat pomyslný střední proud filmového umění a naopak. Zároveň bych touto prací rád upozornil na provázanost tvorby filmových tvůrců a výtvarných umělců, které jsou často odbornou i laickou veřejností považovány za oddělené. Vzhledem k tomu, že je tvorba výtvarných umělců označovaných jako Ostravská scéna v rámci filmových studií neznáma, tak v kapitole Ostravská scéna a audiovizuální tvorba stručně představím tuto uměleckou tradici. Není mým záměrem pátrat po striktně jednotícím tématu, na jehož základě by bylo možné číst díla všech umělců spojených s Ostravským regionem. Také se nesnažím pojmenovávat nebo nastavovat její hranice (např. přesným vyjmenováním jejích členů). Mým záměrem je pojmenovat jádro skupiny výtvarných umělců, které spojuje práce s audiovizuálními médii, tvůrčí přístup, obsahová témata a vytvořit tak historický kontext pro další část své práce, ve které se podrobněji věnuji dílu *Turbo Shut Up Armageddon* Jakuba Adamce.

Adamec reprezentuje aktuální podobu poetiky typické pro Ostravskou scénu. Pokud sledujete jeho tvorbu, je možné pozorovat neustále přítomnou nadsázku či zlehčování, přestože se jedná o témata, která takový přístup přímo neasociují a smích při jejich sledování není běžnou reakcí. Ve snaze pojmenovat tento prvek mi byla důležitým vodítkem *Teorie Komiky* od Vladimíra Boreckého,¹ která mě rozpomněla, že humor není pouze nevázanou momentální erupcí emocionálního přetlaku, ale projevuje se také skrytě a takový jeho povrchový projev je pouze občasný. Tuto mou domněnku mi potvrdil i Eduard Petrů v knize *Zrcadlo Skutečnosti*,² kde z pohledu historie dokládá, že parodie nemusí být tvořená primárně pro pobavení recipienta, ale že jejím účelem je narušovat naši představu skutečnosti, proto jsem se začal nahlížet na tvorbu Jakuba Adamce z hlediska parodie.

Posléze jsem hledal ideální terminologické vyjádření parodie v Adamcově tvorbě. Autor vychází z vlastního pojetí reality a parodická metoda je na určité představě reality postavena, proto jsem zvolil označení diskurz. Vycházím z chápání termínu diskurz,

1 BORECKÝ, Vladimír. *Teorie Komiky*. Praha: Hynek, 2000.

2 PETRŮ, Eduard. *Zrcadlo skutečnosti: kniha o středověké, renesanční a barokní parodii*. Praha: ISV nakladatelství, 2002.

který používá Michel Foucault ve svém díle *Archeologie vědění*.³ Foucault potřebnost tohoto termínu zdůvodňuje tak, že pojmy nenesou stále stejný význam, ale jsou historicky proměnné a nabývají smysluplný význam pouze v daném historicko – kulturním kontextu. Za potřebný kontext ve svém díle považuji autorský přístup Jakuba Adamce. Cílem mé práce je analyzovat Adamcovo dílo *Turbo Shut Up Armageddon* a skrze výsledky analýzy stanovit základní specifika jeho parodického diskurzu.

1. 1. Prameny a literatura

V první části jsem se rozhodl definovat pojem Ostravská scéna pro oblast filmových studií. Nejdříve jsem vytvořil důkladnou rešerši klíčových slov Ostravská scéna. Rešeršoval jsem v oblasti odborných i popularizačních časopisů a publikací zaměřených na film a filmová studia. Výsledek této rešerše nebyl uspokojivý. V této oblasti jsem ovšem nenašel o Ostravské scéně žádnou zmínku, proto jsem se rozhodl hledat prameny v oblasti výtvarného umění a záznamů rozhovorů s klíčovými osobnostmi Ostravské scény. V tomto případě mi byl velmi nápomocný archiv Vědecko – výzkumného pracoviště Akademie výtvarných umění v Praze (dále VVP AVU), který se mapování Ostravské scény dlouhodobě věnuje a obsahuje katalogy událostí z dané oblasti, jejich ohlasy v médiích a stále se rozšiřující archiv audiovizuálních pramenů od autorů z tohoto kulturně – geografického prostředí. Materiály získané v archivu VVP AVU jsem doplnil vlastní rešerší klíčových slov Ostravská scéna v novinách a časopisech z období 1988 – 2012 vydaných na území Československa a České republiky. Celkový počet periodik, kde se objevovala klíčová slova, byl příliš úzký a použitelné informace byly publikovány v neodborných periodikách, proto jejich citace v kapitole Ostravská scéna mohou být chápány jako případná užitečná informativní pomůcka. Tyto prameny uvádím v kapitole 6. Soupis pramenů a literatury. Důležitým pramenem mi byla také bakalářská diplomová práce *Malamut – performance meeting Ostrava* od Blanky Švédové, která s VVP AVU dlouhodobě spolupracuje. Švédová se rovněž v úvodní části své práce věnuje tématu Ostravská scéna.⁴ Tato část mi byla nápomocná především v hledání personálního jádra

3 FOUCAULT, Michel. *Archeologie vědění*. Praha: Herrman & synové, 2002, s. 43.

4 ŠVÉDOVÁ, Blanka, *Malamut – performance meeting Ostrava*, Bakalářská diplomová práce,

této tradice. Dále se naše definice rozchází. Švédová mapuje galerijní provoz a já se věnuji samotným autorům a jejich vztahu k parodii a audiovizuální tvorbě. Jako přínosnou hodnotím také publikaci *Umění spolupráce* od Jana Zálešáka.⁵ Tato publikace mi pomohla především v uvědomění kolektivního charakteru Ostravské scény a v mapování členů jednotlivých výtvarných skupin.

Díky této přípravě jsem se mohl věnovat rozhovorům s klíčovými osobnostmi tradice a posléze je na základě předem získaných informací také interpretovat. Jako základ vnímám obsáhlé rozhovory s Jiřím Surůvkou, Petrem Lysáčkem a Jakubem Adamcem. Vycházel jsem také z audio záznamu rozhovoru zaměstnankyň VVP AVU Blanky Švédové a Terezie Nekvindové, které vedly rozhovor s Jiřím Surůvkou a Petrem Lysáčkem,⁶ Získané informace jsem ověřoval skrze oficiální internetové databáze artlist.cz,⁷ vvp.avu.cz,⁸ fakulta.umeni.osu.cz.⁹

V případě audiovizuálních pramenů jsem pracoval zejména se soukromým archivem děl Jakuba Adamce a archivem audiovizuální tvorby studentů, absolventů a pedagogů Fakulty umění Ostravské Univerzity v Ostravě, který vede v Ateliéru video, multimédia, performance pod Katedrou intermédií FU OU odborná asistentka Denisa Fialová. Archiv Denisy Fialové mi byl nápomocný z hlediska pozorování společných témat studentů a pedagogů, ale také v případě studentů navzájem a ujistil mě v případě některých pohledů na Adamcovu tvorbu. Tento aspekt provázanosti tvůrců Ostravské scény zmíním v závěru své práce v souvislosti se specifiky Adamcovy tvorby a nevnímám jej jako stěžejní téma své práce.

K dispozici jsem měl téměř kompletní audiovizuální tvorbu Jakuba Adamce. Chyběly pouze některé velmi rané Adamcovy práce ze střední školy a několik fragmentů audiovizuální tvorby z galerijních instalací, tyto záznamy bohužel nebylo možné dohledat. Po soustředěném zhlédnutí kompletního Adamcova archivu jsem k analýze vybral dílo *Turbo Shut Up Armageddon*. K tomuto rozhodnutí mě vedlo několik faktorů. *Turbo Shut Up Armageddon* je součástí série děl (v současnosti vzniká 4. díl),

Filozofická fakulta OU v Ostravě. Ostrava: Ostravská Univerzita v Ostravě, 2009, s. 15.

5 ZÁLEŠÁK, Jan. *Umění spolupráce*. Praha: Akademie výtvarných umění, Brno: Masarykova univerzita, 2011.

6 *Rozhovor s Petrem Lysáčkem*. Byl pořízen autorem této práce 6. září 2013 v Praze. Digitální záznam uložen v osobním archivu autora této práce.

7 artlist.cz [citováno 3. 12. 2013]. Dostupné z WWW: <<http://artlist.cz/>>.

8 vvp.avu.cz [citováno 3. 12. 2013]. Dostupné z WWW: <<http://vvp.avu.cz/>>.

9 fakulta.umeni.osu.cz [citováno 3. 12. 2013]. Dostupné z WWW: <<http://fakultaumeni.osu.cz/>>.

kteřá Adamec tvořĩ výhradně sám bez pomoci dalších autorů, proto je v tomto pŕĩpadě možné analyzovat čistý autorský pŕĩstup. K naprosté soběstačnosti dochází na všech pracovních pozicích (scénář, reŕie, kamera, zvuk, herectví, atd.). Na tomto základě jsem tedy vybral k analýze tŕĩ díla *In Search of Perfect Love* (2006), *Turbo Shut Up Armageddon* (2007) a *Perspektywa* (2010). V pŕuběhu pŕedběžného sledování jsem došel k závěru, že některé prvky se velmi často opakují a analytická část by se tak stala opakujícím se výčtem totožných postupů, proto jsem k analýze zvolil dílo *Turbo Shut Up Armageddon*. Toto dílo obsahuje nejvíce parodických pŕĩkladů a jemných specifik Adamcova autorského pŕĩstupu z dostupných tŕĩ děl sērie, a proto jsem ho vyhodnotil jako nejilustrativnější pŕĩklad z Adamcovy tvorby.

Hlavním záměrem mé práce, a také nejzásadnější problematikou, pro mne bylo najít vhodnou metodu, jak vyjádŕit specifika Adamcovy tvorby. Jako výrazný rys Adamcova pŕĩstupu jsem vyhodnotil narušování určitých textuálních forem na základě parodických postupů. Vycházel jsem z charakterizace parodie z pohledu literárně - vědních teorií, protože v této oblasti je parodie zkoumána nejčastěji. Ovšem k obecnému pochopení parodické metody jsem se věnoval i autorům zasahujícím do jiných vědních oborů, a to zejména v pŕĩpadě Vladimíra Boreckého a jeho *Teorie komiky*,¹⁰ kteřá mi byla zásadním inspirací v počátku mé práce. Věnoval jsem výjimečnou pozornost autorům vycházejícím z českého kontextu, a to jak díky dostupnosti této literatury, tak vzhledem k faktu, že Jakub Adamec vychází ze stejného kulturně – geografického prostředí. Jako pŕĩnos vnímám pŕedevším publikaci *Zrcadlo Skutečnosti*¹¹ Eduarda Petřů, díky kteřé jsem začal vnímat parodii i na úrovni základních forem uměleckého díla, což mě později pŕivedlo k parodickému procesu na metatextuální úrovni.

V pŕĩpadě zasazení mé práce do kontextu filmových studií bohužel není v českém prostředí autor, kteřý by se soustavně věnoval tomuto tématu. Proto jsem jako zásadní metodologickou literaturu zvolil publikaci *Film Parody*¹² od Dana Harriese, kteřý se věnuje parodii komplexně v kontextu audiovizuální tvorby. Harries vychází z teorií věnujícím se intertextuálnímu vztahu mezi dvěma texty a pracuje s terminologií filmových studií. Pět typů transtextuality popsanych v publikaci *Palimpsesty*¹³ Gerarda Genneta je základním inspiračním zdrojem Harriesovova metodologického pŕĩstupu.

10 BORECKÝ, Vladimír. *Teorie Komiky*. Praha: Hynek, 2000.

11 PETŘŮ, Eduard. *Zrcadlo skutečnosti: kniha o středověké, renesanční a barokní parodii*. Praha: ISV nakladatelství, 2002.

12 HARRIES, Dan. *Film Parody*. London: British Film Institute, 2000.

13 GENNETE, Gérard, *Palimpsests: Literature in the Second Degree*. Lincoln: University of Nebraska, 1997, s. 49.

Dalšími autory, kterými jsem se v rámci studia transtextuálních vztahů detailněji věnoval jsou Anton Popovic,¹⁴ Margaret A. Rose¹⁵ a Linda Hutcheon.¹⁶

Dan Harries popisuje parodický proces na několika úrovních transtextuálních vztahů, já jsem zvolil parodizaci na úrovni metatextuální. V tomto případě nový text (Turbo Shut Up Armageddon) parodizuje text výchozí. Vycházím z předpokladu, že v případě Adamcova díla dochází k parodizaci dvou metatextuálních vzorů, kdy jeden zastupuje fikční povahu a druhý faktuální povahu audiovizuální tvorby. Tento předpoklad vychází z rozhovoru s Jakubem Adamcem o povaze jeho autorského přístupu, kdy narušování oddělenosti fikčního a faktuálního jmenuje jako základní tvůrčí motivaci. I díky dlouhodobému zájmu o jeho tvorbu a předběžnému sledování jeho audiovizuálních děl jsem se rozhodl zvolit tyto dva výchozí texty. Proto rozdělují analytickou část své práce na dvě podkapitoly. Dan Harries v příkladech analýzy parodizace fikčních norem používá vzorce a normy Klasického narativu popsaného v knize *Narration in the Fiction Film*.¹⁷ V první části své analýzy budu se stejným výchozím textem pracovat i já. V druhém případě jsem již neměl možnost vycházet z možností, které nabízí Dan Harries ve *Film Parody*, protože v příkladové části své publikace pracuje pouze s fikční tvorbou.¹⁸ Když jsem hledal výchozí text zastupující faktuální povahu audiovizuální děl, vycházel jsem z rešerše dostupných publikací věnujících se dokumentárním formám a jejich určujícím prvkům. V tomto případě jsem se zaměřil na odborné publikace reagující na současné podoby dokumentárního filmu (vydané po roce 1990) a hlavní důraz jsem kladl na popis společných prvků v dokumentárních formách. Byly vytvořeny velmi dobré publikace popisujících historický vývoj dokumentárních forem,¹⁹ či se zabývající partikulárními tématy z této oblasti.²⁰

Tyto publikace se ovšem nehodily pro účely mé práce, protože nedefinují obecné prvky

14 POPOVIČ, Anton. *Téoria umeleckého prekladu: Aspekty textu a literárnej metakomunikácie*. Bratislava: Tatran, 1975.

15 ROSE, Margaret A., *Parody/Metafiction: An Analysis of Parody as a Critical Mirror to the Writing and Reception of Fiction*. London: Croom Helm, 1979.

16 HUTCHEON, Linda. *Theory of Parody: The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*. New York: Methuen, 1985.

17 BORDWELL, David, *Narration in the Fiction Film*. Madison: University of Wisconsin Press, 1985.

18 HARRIES, Dan. *Film Parody*. London: British Film Institute, 2000, s. 40 - 128.

19 BARNOW, Erik. *Documentary: A History of the Non-Fiction Film*. New York: Oxford University Press, 1993. GAUTHIER, Guy. *Dokumentární film, jiná kinematografie*. Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění v Praze, Filmová a televizní fakulta – Centrum audiovizuálních studií a Mezinárodní festival dokumentárních filmů Jihlava, 2004.; ELLIS, Jack C., MCLANE, A. Betsy. *A New History of Documentary Film*. New York: Continuum International, 2005.

20 PLANTIGA, R. Carl. *Rhetoric and representation in nonfiction film*. 1st pub. Cambridge : Cambridge University Press, 1997.; SAUNDERS, Dave. *Direct Cinema: Observational Documentary and the Politics of the Sixties*. London: Wallflower Press, 2007.; WALKER, Janet (ed.) and WALDEMAN Diane (ed.), *Feminism and Documentary*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1999.

dokumentárních forem. Za velmi dobré texty ve snaze zachytit dokumentární formy v celém spektru jejich podob považuji *Representing reality: issues and concepts in documentary*²¹ od Billa Nicholse a *Theorizing documentary*²² editovaný Michaellem Renovem, ovšem oba texty vnímám jako nevhodné z hlediska odlišných teoretických přístupů od intertextuálního pojetí Dana Harriese. Bill Nichols ve své publikaci preferuje eklektický styl, ve kterém kombinuje klasickou rétoriku, přírodní vědy a politologii a o textuálních vzorcích se vyjadřuje pouze obecně. *Theorizing documentary* je sborníkem složeným z textů od autorů hledících na dokumentární formy z různých teoretických perspektiv.²³ Proto jsem jako výchozí text zvolil kapitolu *Civic Visions: Form of Documentary* z publikace *Television Form and Public Address* od Johna Cornera. Corner obdobně jako Harries vychází z klasické rétoriky a pracuje s termíny srozumitelnými v oblasti filmových a mediálních studií. Zároveň popisuje konkrétní konvenční prvky v aktuálních dokumentárních formách, které charakterizuje v jednotlivých kapitolách, což je zásadní předpoklad pro analýzu transtextuálních procesů. V případě analytické části, a zejména v příkladném popisu Adamcova pojetí formy a stylu vycházím z terminologie použité v publikaci *Umění filmu*²⁴ od Davida Bordwella a Kristin Thompsonové. Tuto publikaci a její jazyk vnímám jako nejsrozumitelnější prostředek k vyjádření pojmů a jevů v oblasti filmových studií dneška.

21 NICHOLS, Bill. *Representing reality :issues and concepts in documentary*. Bloomington : Indiana University Press, 1991.

22 RENO, Michael (ed.) *Theorizing documentary*. New York : Routledge, 1993.

23 Philip Rosen (pedagogika), Paul Arthur (politologie), Brian Winston (interdisciplinární diskurz, rétorika), Ana M. Lopéz (kulturální studia, historie), Bill Horrigan (historie), Trin T. Minh (antropologie, entografie), Michael Renov (poetika, psychoanalýza), Susan Scheibler (psychoanalýza), RENO, Michael (ed.) *Theorizing documentary*. New York : Routledge, 1993.

24 BORDWELL, David, THOMPSONOVÁ, Kristin. *Umění filmu: Úvod do studia formy a stylu*. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2011.

1. 2. Metodologie a parodický proces

Pojem Ostravská scéna dosud nebyl v kontextu filmových studií definován, proto budu vycházet z pramenů dostupných v archivu VVP AVU a vlastní rešerše novin a časopisů na základě klíčových slov Ostravská scéna. Vzhledem k tomu, že v oblasti výtvarného umění již proběhla snaha Ostravskou scénu určit, vycházím ze zdrojů z této oblasti. Na základě dostupných pramenů si vytvořím tezi o základních osobnostech a působnosti ostravské umělecké tradice a posléze s nimi nahraji rozhovory na záznamové zvukové zařízení. Rozhovory budu směřovat na historii audiovizuální tvorby a tvůrčí motivace v kontextu Ostravské scény. Vzniklé rozhovory budu interpretovat na základě audiovizuálních archivů, katalogů a oficiálních internetových zdrojů.

Jsem si vědom, že vzhledem k aktuálnosti fenoménu Ostravská scéna nebudu schopný postihnout

přesné personální a časové vymezení této tradice. Proto je mým cílem v kapitole 2.

Definice Ostravské scény a audiovizuální tvorba vzbudit odborný zájem o nezmapovanou oblast a pojmenovat pouze personální jádro Ostravské scény. Zároveň bych rád vytvořil historický kontext pro analýzu parodického diskurzu v díle Turbo Shut Up Armageddon Jakuba Adamce.

Na základě předpokladu o charakteru tvorby samotného Jakuba Adamce jsem jako metodu čtení vztahu mezi klasickou kinematografií a Adamcovým tvůrčím stylem zvolil parodii, přesněji řečeno parodický diskurz. V následující části textu se nejdříve zaměřím na obecnou definici parodie, tak jak je vnímána teoretiky umění v obecné rovině a dále představím text Film Parody od Dana Harriese, který se věnuje parodickému procesu v rámci klasické kinematografie.

Parodie vychází z řeckého parodia, burleska nebo „píseň proti.“ Důležitá je část slova „para“, která vyjadřuje ono proti. Jako nejpřesnější volný překlad lze zvolit „proti – text“. Ve Starém Řecku byla parodie vnímána jako text, který se z podstaty vysmívá textu druhému skrze nápodobu a posměch.²⁵ Linda Hutcheon zmiňuje, že parodie nemusí být vnímána pouze jako „proti text“, ale předpona para může znamenat také proces emulace, kdy jeden textový systém je napodobován systémem druhým.²⁶

Jednoduchou a obecně platnou definici parodie nabízí Denis Riout v Encyklopedii

25 HARRIES, Dan. *Film Parody*. London: British Film Institute, 2000, s. 23.

26 HUTCHEON, Linda. *Theory of Parody: The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*. New York: Methuen, 1985, s. 54.

estetiky: „Parodie je dílem druhotným, vytvořeným podle příznačného modelu. Je jeho deformovanou imitací a předpokládá všeobecnou známost vzoru, z něhož pochází, nebo alespoň společné kulturní zázemí autora parodie a jeho publika: parodované dílo, byť je nepřítomné, musí být postřehnutelné, musí svou parodií prosvítat, aby se dostavilo pobavení, specifický zážitek z této dvojí četby.“²⁷ Jan Orlický ve své knize *Záhady Komična* definuje parodii takto: „Parodie je metoda zesměšňování. Napodobuje lidi, jejich vzhled, řeč a jednání a to tak, že některé z těchto prvků pozměňuje nebo nahrazuje cizorodými, výsledkem jsou vedle zřetelných podobností také nepřehlédnutelné kontrasty.“²⁸ Hluběji jde ve své definici literární teoretik Eduard Petrů v publikaci *Zrcadlo skutečnosti*.²⁹ Vyvazuje se z popisu parodie pouze jako textu zesměšňující druhý text, ale dodává, že parodický postup je intelektuální polemikou nejen s vybraným dílem, ale i danou uměleckou školou, žánrem nebo dokonce celou uměleckou oblastí. Připomíná také, že parodie není žánrem samotným, ale literárním procesem především proto, že přejímá morfologii parodovaného díla. Zcela zjednodušenou definici nabízí Jurij N. Tyňanov, který ve své publikaci *Literární fakt*³⁰ specifikuje metody parodování, jako přenášení prvků z jednoho systému do systému jiného, kdy tomu často může být pouze změněním drobného detailu, např. záměnou jednoho stylistického prvku.

Jako stěžejní text své práce vnímám knihu *Film Parody*³¹ od Dana Harriese. Harries vyvrací definici parodie jako „anti – žánru“ formy nebo stylu, ale označuje ji jako diskurzivní mód, při kterém je skrze transformaci výchozího textu a jeho textuálních (a kontextuálních) elementů vytvářen text nový. Dále dodává, že při tomto procesu je velmi důležitý vztah mezi podobností a odlišností od výchozího textu, který vytváří moment ironické nevhodnosti a rozvrací původní text, aby byl vytvořen text nový³². S ohledem na charakter Adamcovy tvorby považuji Harriesovo pojetí parodie jako nejpriléhavější. Je také důležité zaměřit se na rozdíl mezi neparodickým intertextuálním přenosem a přenosem parodickým. Shodují se zde s názorem z publikace *Parody/Metafiction: An Analysis of Parody as a Critical Mirror to the Writing and*

27 RIOU, Denys. *Encyklopedie estetiky*. Praha: Victoria Publishing, 1994. s. 392.

28 ORLICKÝ, Jan. *Záhady komična*, Praha: Futura, 2003, s. 92.

29 PETRŮ, Eduard. *Zrcadlo skutečnosti: kniha o středověké, renesanční a barokní parodii*. Praha: ISV nakladatelství, 2002, s. 37.

30 TYŇANOV, Jurij Nikolajevič. *Literární fakt*. Praha: Odeon, 1988. s. 93.

31 HARRIES, Dan. *Film Parody*. London: British Film Institute, 2000, s. 27.

32 Tamtéž, s. 24.

Reception of Fiction Margaret Rose,³³ Rose tvrdí: „Neparodický přenos vytváří plynulou asociaci mezi dvěma texty a text parodický naopak kontrastem těchto dvou textů odhaluje jejich identitu, upozorňuje tedy na jejich spojení a přenos prvků z výchozího textu na text nový. Z hlediska recipienta dochází k rozporuplnému dojmu, který je vyvolán kontrastem dvou textů a ke katarzi dochází až ve chvíli, kdy recipient oba texty identifikuje.

Cílem mé analýzy bude postihnout parodické vztahy v jednotlivých částech Adamcova díla Turbo Shut Up Armageddon. Vzhledem k tomu, že Adamec nevytváří parodický vztah na základě žánru, ale věnuje se parodizaci základních filmových typů a jejich vlastností, popíši nejdříve pět kategorií transtextuálních vztahů, které popisuje ve své knize Palimpsests Gerard Genette,³⁴ a které Dan Harries dále modifikuje s ohledem na parodický diskurz v oblasti kinematografie.³⁵

První z kategorií je intertextualita, která je postřehnutelná také v případě citace, plagiarismu nebo aluze. Jde o moment, kdy jsou oba texty v parodickém vztahu na podobné významové úrovni a my skrze dekontextualizaci vytváříme parodický efekt. Typickým parodickým projevem v audiovizuálním umění je např. kombinace stylistických prvků z různých historických období. Jde o nejběžnější kategorii transtextuálního přenosu, který doslovně odkazuje na výchozí text. Druhou kategorií je paratextualita, kdy extra – textuální prvky (soundtrack, plakát, propagační materiály a další artefakty související s filmovým marketingem) referují o parodickém vztahu mezi textem výchozím a novým textem. Třetí kategorií je metatextualita. Genette tuto kategorii popisuje jako explicitní nebo implicitní kritický komentář metatextu o prototextu.³⁶ Harries tuto kategorii v rámci norem klasické kinematografie vykládá jako vztah, kdy je kritizován nějaký větší institucionální postup nebo systém.³⁷ Často se jedná např. o parodizaci partikulárních konvencí hollywoodského stylu nebo např. použití dokumentárního stylu ve snímku Seber prachy a zmiz (1969) od Woodyho Allena (použití ruční kamery, zrnitý 16 mm film, výpadky zvuku atd.). Čtvrtou kategorií je architextualita, kdy je výchozí text parodován skrze nediegetický titulek, který

33 ROSE, Margaret A., *Parody/Metafiction: An Analysis of Parody as a Critical Mirror to the Writing and Reception of Fiction*. London: Croom Helm, 1979, s. 31.

34 GENNETE, Gérard, *Palimpsests: Literature in the Second Degree*. Lincoln: University of Nebraska, 1997.

35 HARRIES, Dan. *Film Parody*. London: British Film Institute, 2000, s. 27.

36 GENNETE, Gérard, *Palimpsests: Literature in the Second Degree*. Lincoln: University of Nebraska, 1997, s. 43.

37 HARRIES, Dan. *Film Parody*. London: British Film Institute, 2000, s. 29.

sebereflexivně komentuje aktuální jednání. Poslední pátou kategorií je hypertextualita, kdy je parodován kompletní filmový žánr nebo konkrétní film. Příkladem je snímek *De Dúva: The Dove* (1968) Anthonyho Lovera a George Coe, který kompletně paroduje snímky Ingmara Bergmana od narativní formy až po stylistické detaily.

Ve své práci se zaměřím na parodický vztah na metatextuální úrovni mezi výchozím a novým textem, kdy jako výchozí text použiji normativní teoretickou literaturu a jako text nový, tedy výsledek parodického procesu, Adamcovo dílo *Turbo Shut Up Armageddon*. Nejprve budu analyzovat vztah Adamcova díla ke specifickým prvkům dokumentárních forem, tak jak je popisuje John Corner v kapitole *Form of Documentary*³⁸ z publikace *Television form and Public Address*. Ve druhé části své analýzy se zaměřím na analýzu narativní složky, kdy jako výchozí text zvolím kapitolu *Classical Narration*³⁹ z publikace *Narration in the Fiction Film* od Davida Bordwella. Na základě analýzy a zhodnocení podobnosti a odlišnosti od základních normativních textů se pokusím formulovat specifika Adamcova parodického diskurzu.

1. 2. 1. Klasická narace

Pro klasickou naraci jsou příznačné konvenční formy vyprávění. Základní konvencí je hlavní postava, která je vedena jasnou motivací, která vede k naplnění přesně definovaného cíle. Tato motivace je v průběhu komplikována různými peripetiemi. Je zde dodržován klasický kánon vyprávění, který začíná klidovou fází, poté následuje narušení. Toto narušení je rozřešeno konáním postav a dochází tak k eliminaci narušení a znovuoobnovení klidové fáze. Na konci příběhu bývají uzavřeny všechny narativní linky a divák nabývá absolutní vědění. Scény jsou uvedeny expozičně, ta je definuje časově, prostorově i ve vztahu k předchozím scénám. Pořadí, trvání a frekvence zdůrazňují kauzální vztahy v rámci syžetu. Typickými prostředky pro přehlednost kauzality ve fabuli jsou deadlines a schůzky. Symptomatické jsou dva druhy kauzální struktury: heterosexuální romance a úkol hlavní postavy (válka, mise, práce, cesta, apod.). Klasická narace bývá vševědoucí, přiměřeně sebevědomá a vyznačuje se vysokou mírou komunikativnosti. Styl podporuje kauzální vztahy, usnadňuje

38 CORNER, John, *Television Form and Public Address*. London: Edward Arnold Publishers, 1995.

39 BORDWELL, David, *Narration in the Fiction Film*. Madison: University of Wisconsin Press, 1985, s. 157 – 204.

zprostředkovávání informací o fabuli a prostorovou i časovou orientaci. Mizanscéna je motivována realisticky.⁴⁰

1. 2. 2. Fáze dokumentární produkce a klíčové prvky dokumentárních forem

John Corner ve své studii *Civic Visions* označuje produkci dokumentárního snímku jako řadu transformací, které přímo ovlivňují povahu dokumentárního díla. Fázi 1 označuje jako Scénář a organizaci. Je to přípravná část, kdy je vybráno téma a je zvoleno typické prostředí, lidé a události. Fáze 2 se jmenuje Natáčení. V tomto momentu se parametry nastavené ve Fázi 1 dostávají do fáze realizačního procesu. Před kamerová skutečnost je v tomto případě zaznamenávána na digitální, či analogové médium. Dochází k usměrňování dějů v realitě, dochází k některým nevratným procesům v rámci natáčení. Začíná se také vytvářet estetická složka díla. Následuje Fáze 3 nazvaná Střih. V této fázi je finálně realizován námět či scénář vytvořený ve Fázi 1. Zaznamenaný materiál může být doplněn komentářem nebo hudbou. Jsou dodány další audiovizuální části (např. archivní záběry). Celá dokumentární stavba je vyvážena podle představ tvůrce.⁴¹ V kapitole *Elements of Documentary* John Corner jmenuje také pět klíčových prvků, které je charakterizují dokumentární formy.

První z nich je *Observace*. Objektiv kamery sleduje před kamerovou skutečnost. *Observace* je specifická tím, že situace, která se odehrává v mizanscéně, není přímo ovlivňována štábem. Paradoxní je, že divák vidí scénu z pohledu třetí osoby, což neodpovídá skutečné perspektivě, v níž je očekávána vzájemná interakce jednotlivých pozorovatelů (Divák by reagoval na aktéra dokumentárního filmu).

Druhým prvkem je *Interview*. Tento mód je v kontrastní k módu observačnímu. Štáb přímo interaguje s aktérem dokumentu skrze otázky. Otázky může pokládat moderátor nebo přímo nezazní a aktér odpovídá na otázky bez jejich přítomnosti v záběru.

Třetím prvkem je *Dramatizace*. Corner tento prvek nazývá také „povolenou fikcí“. Jedná se většinou o přirozený zásah do děje, na který aktéři reagují nepřiznaným hereckým projevem. Často se tak děje v případech, kdy je dokumentární forma

⁴⁰ Tamtéž.

⁴¹ CORNER, John, *Television Form and Public Address*. London: Edward Arnold Publishers, 1995. s 79 - 81.

kombinována s konvencemi dramatického narativu.

Čtvrtým prvkem je Mizanscéna. Mizanscéna znamená „vložit do záběru“ a je reprezentována kompozicí scény, umístěním aktérů a dalšími detaily v záběru. Konvence klasické dokumentární mizanscény je v porovnání s hranými filmy strohá, což je především záležitostí rozpočtu, času i všeobecných konvencí. V současnosti je mizanscéna snímána s ohledem na zachycení symbolicky podstatnějších způsobů vykreslování místa a událostí.

Pátým prvkem je Výklad. Tento prvek promlouvá k divákovi přímo prostřednictvím komentáře. Jedná se o bezprostředně vyprávěný komentář, většinou typu voice – over, který divákům nabízí jednoznačné interpretace.⁴²

42 Tamtéž. s 85 – 98.

2. Definice Ostravské scény a audiovizuální tvorba

2. 1. Ostravská scéna

Termín Ostravská scéna je možné vnímat na několika úrovních. Pokud bychom se snažili termín maximálně generalizovat, jedná se minimálně o dvě umělecké aktivity uskutečňované v geografické oblasti Ostravska. Já se zaměřím na dramaticky – výtvarné křídlo reprezentované tradicí uměleckých skupin. Adamcovými předchůdci a zároveň neoficiálními zakladateli této tradice jsou pedagogové na Fakultě umění Ostravské Univerzity Jiří Surůvka a Petra Lysáček.⁴³ Surůvka se narodil 31. 12. 1961 v Ostravě. Po dokončení gymnázia a několika studijních nezdarech nakonec úspěšně absolvoval obor učitelství českého jazyka a výtvarné výchovy na Pedagogické fakultě Ostravské Univerzity v Ostravě. Mezi lety 1996 – 1998 působil jako pedagog na Katedře výtvarné výchovy Pedagogické fakulty v Ostravě. V roce 2003 se stal vedoucím Ateliéru nových médií pod Fakultou umění Ostravské Univerzity. Jeho dráha výtvarného umělce začala v druhé polovině 80. let, kdy je možné zpětně mapovat i nástup dalších výrazných osobností ostravské kulturní oblasti.⁴⁴

Důležitou skutečností oběma umělci často připomínanou je Surůvkův příbuzenský vztah s Petrem Lysáčkem. V rozhovoru s teoretikem Jiřím Ptáčkem pro časopis *Art & Antiques* Surůvka poodkrývá základ jejich příbuzenského i autorského vztahu: „Naše matky jsou sestry, a tak pořád porovnávaly, který ze synků je zdárnější, což jsem já pochopitelně nebyl, protože Petr byl vedený odmala, chodil do lidové školy, kreslil, maloval, šel na střední výtvarnou do Prahy a pak se hlásil na AVU, kdežto já dělal gympl a byl totální budižkničemu. Šel jsem na báňskou a z té mě vyhodili, tak jsem se jen tak potloukal. Což samozřejmě pro mě byl klíčový moment, protože tady těch pět šest bezprizorných roků, včetně vojny, mi dalo asi tolik, co Petrovi akademie. Jemu to dalo víc ve formě a mně v obsahu.“⁴⁵ Společně založili umělecké duo Předkapela Lozinski (později Duo Lozinski, od roku 2005 František Lozinski o.p.s. – přidává se František Kowolowski). To je pojmenované příznačně podle společného předka obou

43 ŠVÉDOVÁ, Blanka, *Malamut – performance meeting Ostrava*, Bakalářská diplomová práce, Filozofická fakulta OU v Ostravě. Ostrava: Ostravská Univerzita v Ostravě, 2009, s. 15.

44 *Rozhovor s Jiřím Surůvkou*. Byl pořízen autorem této práce 7. října 2012 v Ostravě. Digitální záznam uložen v osobním archivu autora této práce.

45 PTÁČEK, Jiří. Liný Batman. *Art&antiques*. 2011, č. 7, s. 36.

bratřanců. Od začátku se skupina věnovala převážně dramatickým vystoupením, která nazývá jako kabaretní. Tato vystoupení jsou nesystematicky, ale nejčteněji označována jako Návrat mistrů zábavy a obvyklé je hostování dalších umělců a skupin.⁴⁶ V období mezi lety 1987 – 1993 se Surůvka stýká především s literáty a výtvarnými umělci v Ostravě. V roce 1988 vzniká umělecká skupina Přirození.⁴⁷ Samotný název skupiny je signifikantní ve vztahu k dalšímu směřování kolektivu Ostravské scény. Odkazuje na skupinu *Tvrdohlaví*⁴⁸ založenou v roce 1987 v Praze. Skupina Přirození se tak s typickou parodickou rétorikou vyhraňuje vůči pragocentrickému vnímání umělecké scény v rámci Československa. Svým obsahem se ale vyjadřuje k neohrazenému množství témat bez dramaturgické koncepce, základním a jediným požadavkem je vytvořit komický efekt.⁴⁹ Jejimi důležitými členy jsou také bratři Jan a Dan Balabánovi, rovněž výrazné osobnosti tehdejšího kulturního života. Skupina se ve své tvorbě pohybuje na hranici mezi výtvarným a dramatickým uměním. Nejčastějším způsobem jejich prezentace zůstávají dramatické scénky a gagy, později také označované jako performance, které předestírají komickou poetiku dále rozvíjenou i v jejich umělecké tvorbě a v pedagogickém přístupu. Začátkem 90. let se tvorba Ostravské scény začíná dostávat do zorného pole teoretiků dějin umění Jiřího a Jany Ševčíkových.⁵⁰

Vyvrcholením těchto snah byla skupinová výstava, Ostrava umění ... ? z roku 1998, která byla představena jak ve Výstavní síni Mánes v Praze, tak v Galerii výtvarných umění v Ostravě. Jan Balabán ve své recenzi k výstavě píše: „Expozice Jiřího a Jany Ševčíkových se rozpíná přes tři generace ostravských výtvarníků, rozhodně však nemapuje celou místní scénu, ale její neklidné, řekněme radikální křídlo. Mnoho autorů včetně těch ve městě všeobecně uznávaných zůstalo stranou, což jistě vzbudí zlou krev, ale i potřebný pohyb k vyhranění různých proudů. Kurátoři hledali především díla, která se vyrovnávají se současnou myšlenkovou i společenskou realitou.“⁵¹ V tomto textu Balabán postihuje základní postoj „Ostravské scény“ tak, jak je vnímána v současném výtvarném umění. Nazývá je radikálním křídlem. To vhodně doplňuje ve svém textu ke

46 *Rozhovor s Petrem Lysáčkem a Jiřím Surůvkou*. Byl pořízen Blankou Švedovou a Terezií Nekvindovou 26.3. 2011 v Ostravě. Digitální záznam uložen v osobním archivu autorek.

47 Daniel Balabán, Benda (Zdeněk Janošec), Milan Krupa, Rostislav Němčík, Petr Pastrňák, Hana Pučková, Jiří Surůvka, Pavel Šmíd, Helena Šmídová, Radim Šupčík

48 Jiří David, Stanislav Diviš, Michal Gabriel, Zdeněk Lhotský, Stefan Milkov, Petr Nikl, Jaroslav Róna, František Skála, Čestmír Suška

49 *Rozhovor s Jiřím Surůvkou*. Byl pořízen autorem této práce 7. října 2012 v Ostravě. Digitální záznam uložen v osobním archivu autora této práce.

50 *Rozhovor s Petrem Lysáčkem a Jiřím Surůvkou*. Byl pořízen Blankou Švedovou a Terezií Nekvindovou 26.3. 2011 v Ostravě. Digitální záznam uložen v osobním archivu autorek.

51 BALABÁN, Jan. Cesta do ostravského Domu umění vede přes Mánes, *Mladá Fronta DNES*, [Kraj] Celostátní, roč. 9, č. 187, 11. 09. 1998, s. 19.

stejně výstavě pro časopis Týden Lenka Lindaurová: „Postupně zjistili (kurátoři Jiří a Jan Ševčíkovi, poznámka autora), že Ostrava si žije svým vlastním životem a je trochu zavádějící její umění vykládat a mapovat. A tak ho pouze respektují a snaží se pojmenovat některé jeho atributy: například to, že se děje v krajnostech. V těchto krajnostech je samozřejmě skryta i určitá nedůvěra k centru, z názvu vyplývá silná pochybnost o centrálně vznikající definici umění.“⁵² Důležitým charakterem Ostravské scény je především nezávislost na používaném médiu, proto v uměleckém projevu těchto skupin můžeme zaznamenat několik uměleckých druhů: malbu, sochu, či objekt, hudební vystoupení, divadelní představení, performance, literární či audiovizuální tvorbu. Pokud tedy budeme dále popisovat oblast Ostravské scény, dalším jmenovaným a neméně důležitým členem je Petr Lysáček, vedoucí Intermediálního ateliéru, ve kterém Adamec absolvoval. Lysáček na rozdíl od Jiřího Surůvky vystudoval výtvarnou školu zaměřenou na volnou tvorbu, Akademii výtvarných umění v Praze v ateliéru Stanislava Kolíbalu, a již zde se projevoval parodickým postojem vůči Kolíbalově konceptuálnímu přístupu.⁵³ Na AVU nastoupil v roce 1987 a následně se v roce 1989 stal členem výtvarné skupiny Pondělí. Pondělí se profiluje především svým ironickým postojem ke konceptuálním postmoderním přístupům a má tendenci tyto principy zlehčovat a parodovat.⁵⁴ Studia na AVU ukončil v roce 1993, a poté se i přes značný úspěch na pražské scéně vrátil zpět do Ostravy. Zde je od roku 1994 vedoucím Intermediálního ateliéru v rámci Katedry výtvarné tvorby pod Pedagogickou fakultou Ostravské Univerzity. Katedra se v roce 2003 mění na Institut pro umělecká studia Ostravské univerzity a v roce 2007 se transformuje ve Fakultu umění Ostravské univerzity v Ostravě. Petr Lysáček byl zejména v devadesátých letech velmi důležitým průsečíkem mezi pražským teoretickým zázemím a ostravskou tvůrčí skupinou.⁵⁵ V rozhovoru⁵⁶ vedeným Terezií Nekvindovou a Blankou Švédovou z VVP AVU umělec potvrzuje, že hlavní podíl na vytvoření termínu Ostravská scéna měli manželé Ševčíkovi, kteří od začátku devadesátých let Ostravu navštěvovali a některé ostravské umělce již dříve vybrali do celorepublikových výstav *To, co zbývá* (1993) nebo *Zkušební provoz* (1995). Za zásadní události pak v rozhovoru spolu se Surůvkou

52 LINDAUROVÁ, Lenka. Ostrava: Samozřejmě a bez otazníku. *Týden*. 1998, č. 31, s. 56.

53 *Rozhovor s Petrem Lysáčkem*. Byl pořízen autorem této práce 6. září 2013 v Praze. Digitální záznam uložen v osobním archivu autora této práce.

54 ZÁLEŠÁK, Jan. *Umění spolupráce*. Praha: Akademie výtvarných umění, Brno: Masarykova univerzita, 2011, s. 40.

55 *Rozhovor s Petrem Lysáčkem a Jiřím Surůvkou*. Byl pořízen Blankou Švédovou a Terezií Nekvindovou 26.3. 2011 v Ostravě. Digitální záznam uložen v osobním archivu autorky.

56 Tamtéž.

označují výstavu Ostrava umění ... ? (1998), výběr Jiřího Surůvky (2001) a Kamera Skura (2003) jako zástupců České republiky v Česko-slovenském pavilonu na Bienále v italských Benátkách.

Kamera Skura⁵⁷ je v mnohém vnímána jako pokračovatel ostravské tradice. Skupina, která do českého prostředí vnesla prvek kolektivní tvůrčí identity, byla jistě ovlivněna jejich společným učitelem Petrem Lysáčkem a odkazem skupin Předkapela Lozinski a Duo Lozinski, které fungovaly s proměnlivou intenzitou umělecké aktivity od roku 1985. Společně s Lysáčkem také založili skupinu Národní divadlo revival band⁵⁸(1998). Významnou událostí v historii celé skupiny byl projekt Super Start vytvořený pro Benátské bienále v roce 2003. Nadživotní socha Ježíše ztvárněná ve sportovním úboru, zavěšená na gymnastických kruzích je z obou stran doprovázena projekčními plátny s video – smyčkou. Na smyčce běží záběry diváckých tribun na sportovním stadionu a záběr je doplněn zvukovou stopu aplaudujícího publika. Toto dílo symbolicky shrnuje snahy Ostravské scény o vydobytí respektu na českém výtvarném poli a zároveň manifestuje dominantní parodický charakter její tvorby.⁵⁹ Skupina Record⁶⁰ navazovala na činnost Kamery Skura a rovněž vznikla v intermediálním ateliéru Petra Lysáčka v roce 2002. V jejich tvorbě můžeme pozorovat především bezuzdný humor a parodickou reflexi sebe sama jako skupiny. Tento rys, typický i pro budoucí členy Ostravské scény doplněný produkcí spíše umění nevhodného pro klasický galerijní provoz v tomto období fungování skupiny znamenal, že v celorepublikovém kontextu byla činnost skupiny známa, ovšem bylo složitější prezentovat je skrze umělecké artefakty.⁶¹

O rok dříve vzniká skupina I Love 69 Popgejů (2001), která znamená novou etapu ve vývoji Ostravské scény a výrazně ovlivnila další skupiny i jednotlivce. Tento fakt většina z nich veřejně přiznává. Zakládajícími členy umělecké skupiny I Love 69 Popgeju jsou Jakub Adamec, Pavel Pernický a Zdeněk Vichr. Skupina vznikla v roce 2001 při společném docházení na Střední školu uměleckoprůmyslovou sklářskou ve Valašském Meziříčí. Mezi lety 2005 – 2007 byl členem i Petr Štark a v roce 2008

57 Rohan, René; Červenák, Martin; Maška, Jiří; Adamec, Martin (do roku 2000) , viz ZÁLEŠÁK, Jan. *Umění spolupráce*. Praha: Akademie výtvarných umění, Brno: Masarykova univerzita, 2011, s. 42.

58 Rohan, René; Červenák, Martin; Maška, Jiří; Adamec, Martin; Lysáček, Petr , viz viz ZÁLEŠÁK, Jan. *Umění spolupráce*. Praha: Akademie výtvarných umění, Brno: Masarykova univerzita, 2011, s. 42.

59 ZÁLEŠÁK, Jan. *Umění spolupráce*. Praha: Akademie výtvarných umění, Brno: Masarykova univerzita, 2011, s. 43.

60 Egert, Martin; Kutina, Milan; Pavlán, Petr, viz viz ZÁLEŠÁK, Jan. *Umění spolupráce*. Praha: Akademie výtvarných umění, Brno: Masarykova univerzita, 2011, s. 42.

61 ZÁLEŠÁK, Jan. *Umění spolupráce*. Praha: Akademie výtvarných umění, Brno: Masarykova univerzita, 2011. s. 43.

odchází Zdeněk Vichr. Skupina byla založena pod názvem Popgeji, z toho volně přešla k označení 69 Popgeju a od roku 2005 se ustálila na pojmenování I Love 69 Popgejů. Od roku 2008 je oficiálním členem skupiny Magda Jańczuk. Ta působí při živých vystoupeních jako VJ. Před Jańczuk se na tomto postu občasně objevoval VJ Babypuch (Jan Kosátko).⁶²

2. 2. Ostravská scéna a audiovizuální tvorba

Jiří Surůvka se k práci s klasickým filmovým materiálem dostává již na konci sedmdesátých let, kdy je členem ostravského kinoklubu pod vedením Vladimíra Mráze, který je absolventem ateliéru dokumentární tvorby na pražské FAMU a v současnosti je tvůrcem televizních a reklamních audiovizuálních děl. Surůvka toto období označuje jako cvičné, k vlastní tvorbě se dostává až v roce 1993, kdy na popud kurátora Radka Váni vytvářejí pro výstavu To co zbývá společně s Petrem Lysáčkem tři video záznamy se společným názvem Na vrcholu tvůrčích sil.⁶³ Ty se později dostávají i do sbírky Národní galerie v Praze. Videá přejímají povahu kabaretních vystoupení, která ve video záznamu dostávají podobu vypointovaných scének a gagů s kritickou sociokulturní motivací.

Jako základní impuls pro práci s audiovizuálními médii vnímají oba tvůrci otevření našich západních hranic a větší dostupnost záznamové techniky. Lysáček v době svých studií na Akademii výtvarných umění v Praze vidí jako zásadní založení Školy nových médií Michaelem Bielickým, který založil tento ateliér na AVU po návratu z Kunstakademie Düsseldorf, kde působil krátce před svým příchodem do Československa jako odborný asistent pionýra experimentálního filmu Nam June Paika.⁶⁴

V devadesátých letech Surůvka s Lysáčkem hojně používají videokameru jako záznamové zařízení svých performance a kabaretních vystoupení. Audiovizuální médium v tomto případě slouží především jako soubor video záznamů určených pro archivaci.⁶⁵

62 *Rozhovor s Jakubem Adamcem.* Byl pořízen autorem této práce 1.5. 2012 v Třinci. Digitální záznam uložen v osobním archivu autora této práce.

63 *Rozhovor s Jiřím Surůvkou.* Byl pořízen autorem této práce 7. října 2012 v Ostravě. Digitální záznam uložen v osobním archivu autora této práce.

64 *Rozhovor s Petrem Lysáčkem.* Byl pořízen autorem této práce 6. září 2013 v Praze. Digitální záznam uložen v osobním archivu autora této práce.

65 Tamtéž.

Výjimečně se věnují i tvorbě, kdy je předkamerová akce inscenována a primárním uměleckým artefaktem se stává výsledné dílo. Takovým dílem je soubor video záznamů určených pro instalaci v Československém pavilonu na Bienále v Benátkách v roce 2001. Surůvka v tomto případě znovu vychází z kabaretní tradice, celý soubor je nově koncipován jako televizní vysílání, kdy Surůvka vystupuje jako netečný moderátor, který skrze absurdní scénky v simulovaném televizním studiu propojuje jednotlivá díla nebo záznamy. Tato forma spojuje nově vytvořené inscenované gagy, záznamy performance i kabaretů. Petr Lysáček se podílel jak na tvorbě, tak na postprodukcii díla.⁶⁶

Skupiny Kamera Skura a Record začínají hojně využívat audiovizuální média. Jejich tvorba běžně prostupuje i do galerijní prezentace, jako tomu bylo např. v případě projektu SuperStart Kamery Skury prezentovaného na Bienále v Benátkách v roce 2003. Jejich díla se jasně odlišují od neurvalé poetiky krajního křídla Ostravské scény, to je možné pozorovat na videu Negative Fireworks (2008), jehož prozaický název odhaluje, že se jedná o záběr ohňostroje promítaného s negativním filmovým efektem, kdy černá a bílá jsou zobrazené inverzně. Tvorba skupiny Record se zaměřuje na zábavně kritické animace a gagy.

Po roce 2000 se výrazně zlevňuje cena nahrávací techniky, proto se objevuje, čím dál více autorů a skupin, které používají audiovizuální média, a to i v rámci Ostravské scény.⁶⁷ Tento rys reprezentují členové skupiny I Love 69 Popgejů. Ti vytvářejí audiovizuální díla jako jednotlivci i v rámci skupinové tvorby. Jednotliví členové se zapojují na různých úrovních tvůrčího procesu. Proto je běžné, že autor scénáře je zároveň hercem nebo kameraman vytváří kostýmy. Vznikají postprodukčně upravované záznamy performance (Zdeněk Vichr: Dresden Box, 2005, I Love 69 Popgejů: Half Heart and Wild Spring, 2006), hudební videoklipy vlastní výroby (I Love 69 Popgejů: Zád', 2008; Bojkot, 2009; Young and Innocent, 2011, Srdíčko, 2012). Vzniká také několik děl, které se odkazují ke Klasickému narativu (Jakub Adamec a Petr Štark: 18 mm/ NATURAL, 2003, Petr Štark: Criminal Lovin Fun a Jesus Lovin Water, 2004; Jakub Adamec a Petr Štark: Flaming Lips and the Monster, 2005) a flashové animace (Pavel Pernický).⁶⁸

66 Tamtéž.

67 Tamtéž.

68 *Rozhovor s Jakubem Adamcem*. Byl pořízen autorem této práce 1.5. 2012 v Třinci. Digitální záznam uložen v osobním archivu autora této práce.

2. 3. Jakub Adamec a audiovizuální tvorba

Adamec popisuje začátek své práce ještě před nástupem do intermediálního ateliéru Petra Lysáčka. Tehdy dostal první video-kameru jako dárek k narozeninám a již při přijímacích zkouškách se prezentuje videem, ve kterém sám vystupuje a bubnuje na bicí soupravu vytvořenou kompletně z lepenky. Lysáček označuje Adamcův ročník jako jeden z prvních, který začíná používat audiovizuální záznam ve stejné míře jako ostatní umělecké druhy.⁶⁹

Adamec tedy pracuje s videokamerou od začátku svého nástupu na vysokou školu. V rozhovoru zmiňuje, že si neuvědomuje žádné výtvarné umělce zabývající se audiovizuální tvorbou, kterými by se vědomě inspiroval. Jako divák byl vždy zaměřen na tradiční kinematografii, jako inspirační zdroj jmenuje britský televizní seriál *Mladí v partě* (1982).⁷⁰ Podobně se vyjadřuje i Petr Lysáček o video dílech z devadesátých let, kdy jako inspiraci jmenuje britskou skupinu Monty Python.⁷¹ V obou případech můžeme pozorovat specifickou poetiku založenou na parodizaci a transtextualitě obecně.

Adamec svůj přístup k práci s kamerou označuje jako intuitivní, a to i vzhledem k tomu, že se nikdy nevěnoval soustavnějšímu studiu kinematografických postupů. Jako spřízněného autora vnímá filmového režiséra Petra Marka, ovšem není namístě hledat jeho přímý vliv v Adamcově tvorbě, protože se společně seznámili až po vytvoření níže analyzovaného díla. Nicméně je zde opět možné vnímat jisté vyhranění se vůči střednímu proudu klasické kinematografie. Adamcovu audiovizuální tvorbu není možné striktně dělit už z toho důvodu, že se kategorizaci otevřeně brání, je ovšem možné označit dominující typy filmů, ze kterých Adamec vychází a posléze je paroduje. Jako stěžejní vnímám trojici filmů, která paroduje konvence dokumentárního filmu a klasické kinematografie. Jedná se o trilogii videí *In Search of Perfect Love* (2006), *Turbo Shut Up Armageddon* (2007) a *Perspektywa* (2010). Další Adamcova audiovizuální tvorba je spojena se skupinou *I Love 69 Popgejů*. Je obtížné se v případě této skupiny vyjadřovat o klasických filmových profesích, ale Adamec je hlavním autorem námětů a řídí také samotné natáčení. Zde se objevuje především tvorba blízká hudbnímu videoklipu:

⁶⁹ *Rozhovor s Petrem Lysáčkem*. Byl pořízen autorem této práce 6. září 2013 v Praze. Digitální záznam uložen v osobním archivu autora této práce.

⁷⁰ *Rozhovor s Jakubem Adamcem*. Byl pořízen autorem této práce 1.5. 2012 v Třinci. Digitální záznam uložen v osobním archivu autora této práce.

⁷¹ *Rozhovor s Petrem Lysáčkem*. Byl pořízen autorem této práce 6. září 2013 v Praze. Digitální záznam uložen v osobním archivu autora této práce.

Zád' (2008), Bojkot (2009), Young and Innocent (2011) a Srdíčko (2012) a tvorba podobná klasické kinematografii: 18 mm/ NATURAL (2003), Flaming Lips and the Monster (2005) a Half heart and Wild spring (2006), dále vytvořil několik děl jako součást galerijní prezentace nebo většího uměleckého objektu, která nejsou archivována.⁷²

⁷² *Rozhovor s Jakubem Adamcem*. Byl pořízen autorem této práce 1.5. 2012 v Třinci. Digitální záznam uložen v osobním archivu autora této práce.

3. Analýza parodického diskurzu

3. 1. Parodizace klasické narace

V této části své práci se zaměřím na parodický vztah obsažený v narativní formě díla Turbo Shut Up Armageddon. Budu vycházet z podkapitoly 1.2.1 Klasická narace. Výše jmenované konvence použiji jako výchozí text, ke kterému Adamec skrze Turbo Shut Up Armageddon vytváří text nový. Rozdělením do kapitol podle základních prvků klasického kánonu, detailně popíšu Adamcovu parodickou modifikaci. Zaměřím se na parodický vztah mezi Klasickou narací a Turbo Shut Up Armageddon na metatextuální úrovni. Pozici dvou textů a jejich parodický charakter budu porovnávat na základě podobností a odlišností.⁷³

Pro snadnou orientaci a přehlednost práce budu na jednotlivé scény a sekvence odkazovat na základě jejich označení v příloze č. 1: Segmentace syžetu.

3. 1. 1. Hlavní postava

V případě Turbo Shut Up Armageddon je hlavní postavou sám Jakub Adamec. Bordwell označuje hlavní postavy klasického narativu jako psychologicky definované jedince s jasnou motivací, která se stává ústřední linií daného snímku. Hlavní postava se dostává do souboje s vnějšími okolnostmi, aby v závěru dosáhla svých jasně vytyčených cílů.⁷⁴ V případě Turbo Shut Up Armageddon nedochází k doslovnému vyřčení stěžejní motivace, ovšem nejpravděpodobnějším záměrem hlavní postavy, kterou je sám Jakub Adamec, je právě toto definování sebe sama. Na rozdíl od klasické narace se tento úkol stává ústřední motivací hlavní a jediné postavy. Tedy základní a jedinou linií celého díla je pokus o definici sebe sama.

Bordwell zmiňuje jasnou psychologickou profilaci, jako základní vlastnost postav v klasické naraci, díky níž má divák možnost se s postavou jednoduše identifikovat.⁷⁵

Pokud se zaměříme na psychologický profil Adamcovy hlavní postavy, kterou je Jakub

73 HARRIES, Dan. *Film Parody*. London: British Film Institute, 2000, s. 28.

74 BORDWELL, David, *Narration in the Fiction Film*. Madison: University of Wisconsin Press, 1985, s. 157.

75 Tamtéž.

Adamec, nedostaneme bohužel příliš jasné obrysy jeho osobnosti. V tom se Adamec značně rozchází s výchozím textem a parodizuje ho tak. Adamec o sobě nabízí spoustu informací, které jsou ovšem často spíše dezorientující, než by hlavní postavu profilovaly. To patří k Adamcově parodizaci šířky informací o hlavní postavě. Příkladem jsou informace o jizvě od žraloka ve scéně 2, která působí značně nerealisticky a v celkové struktuře postrádá kauzální provázanost, či informace, že má Adamec zítra rande, ovšem bez dalších informací o čase.

3. 1. 2. Stavba syžetu a kauzalita

Narativní forma Turbo Shut Up Armageddon se již od začátku rozchází s klasickou narací.

David Bordwell zmiňuje, že historickou předlohou pro stavbu scénářů snímku klasické narace jsou především melodramata a krátké příběhy z konce 19. století, z toho také vychází vývoj narativu, který opisuje tento princip: klidová fáze, narušení, souboj a eliminace narušení.⁷⁶

Ve scéně 1 je záběr na krvácející jablko, které by bylo možné z hlediska celého narativu považovat za metaforický úvod filmu, neboli narativní vodítko, které existuje v případě úvodních titulků některých děl (např. úvodní titulky snímku Casino z roku 1995). Také typické úvodní titulky absentují úplně. Následuje scéna, ve které Adamec ukazuje svou „jizvu od žraloka,“ i tato scéna narušuje narativní uspořádáním klasický vývojový vzorec, protože jde o detailní záběr a vyslovení velmi specifické informace. Klasická expozice a klidová fáze totiž následuje až v scéně 3, kdy se Adamec představuje a představuje i název svého díla, tedy informace, které chyběly v úvodu. Ve scéně 4 a 5 si Adamec klade otázky na podstatu umění, své tvorby a života obecně, které fungují jako narušení. Adamec se stálým pokládáním podobných otázek dostává do bezvýchodné situace, což potvrzuje tvrzením ve scéně 5: „Já jsem sám v začarovaném kruhu.“ Po scénách 4 a 5 divák očekává klimax, ale následují scény 6 a 7, které celou situaci souboje narušují, takže probíhá parodizace klasického vyprávění. Klimax přichází až ve scéně 8, kdy přichází odpověď na minulé hledání odpovědí a Adamec říká: „Tím pádem je důležitá nějaká harmonie mezi oběma póly,“ následuje scéna 9, která tvrzení předešlé

⁷⁶ Tamtéž.

scény humorně ilustruje. Scéna 10 skrze zdvižený prst na noze a následný schizofrenní dialog znovu přechází ze stylistického gagu do existenciálního tázání. Adamec z hlediska pravidel klasické narace vytváří novou motivaci, a to skrze dialog dvou stylizovaných postav reprezentujících jeho samotného. Ve scéně 10 Adamec tančí v boxerkách a následně nahý. Skrze text písně i nediegetický titulek je popisována Adamcova osobnost. Scéna nevede k vyústění, naopak podává další informace ohledně svých milostných fantazií a hudebnímu doprovodu videa. Ve scéně 12 Adamec absurdní kompozicí náhle zakončuje celý příběh. Z hlediska kauzálních vztahů můžeme tedy pozorovat přímý vztah mezi scénami 4, 5 a 8, ovšem další sekvence tento kauzální řetězec parodicky narušují. Děje se tak i ve scéně 10, kdy bychom očekávali dle realistického kauzálního řetězce, že se hlavní postava bude snažit dosáhnout motivací stanovených v sekvenci předcházející, ovšem Adamec začne tančit, nejdříve ve spodním prádle a posléze nahý na svou oblíbenou hudbu. Titulek náhle přechází z překladové funkce do funkce komentáře a Adamec se znovu pokouší identifikovat sebe sama. Dochází zde tedy k opakování tématu sebeidentifikace. Což jde výrazně proti výchozímu textu klasické narace, kde mají postavy od počátku zřejmý psychologický profil a z tohoto faktu také vychází jejich motivace, které ovlivňují kauzální vztahy v příběhu.

Adamec následuje konvence klasické narace, jako je vývoj narativu (klidová fáze, narušení, souboj a eliminace narušení), ovšem jejich čisté kauzální vztahy narušuje krátkými humornými scénami (2, 6, 7), které mají nejbliže k filmovému gagu. Adamec tak modifikuje klasický narativní vzorec. Za zásadní odklon od výchozího považují scény 10 a 11, ve kterých je znovu nastolena motivace (10), ovšem její řešení (11) se naprosto rozchází s realistickou představou o řešení takové situace, tudíž zde dochází k momentu diváckého překvapení, typického pro parodickou metodu. Jako další zásah do klasické struktury vnímám také scénu 2, která předchází hlavní expoziční scéně a narušuje tak klasický vývojový vzorec.

3. 1. 3. Čas

Adamec ve svém díle pracuje s informacemi o čase pouze sporadicky a nedůsledně, naopak David Bordwell tvrdí,⁷⁷ že z hlediska času je divácká orientace v narativní formě pečlivě dodržována. Často je stanoven určitý časový limit, do kterého je hlavní hrdina nucen uzavřít svůj úkol (cestu, misi, pracovní povinnost aj.). Informace o čase fabule jsou předávány promluvami postav, ale i rekvizitami (hodiny, kalendář aj.). Čas je tedy důležitou součástí kauzálního principu klasické narace a souvisí také s velmi širokou diváckou obeznámeností s fikčním světem.

Adamec v Turbo Shut Up Armageddon nabízí hned několik parodických situací. Záměrně opomíjí časovou orientaci mezi scénami, tudíž divák nemá doslovnou časovou osu, díky které by se mohl v syžetu orientovat. Pokud Adamec předkládá časové informace, jsou spíše zavádějící nebo z hlediska soudržnosti fabule nepodstatné.

Příkladem je scéna 5, ve které je mezi jednotlivými promluvami použit krátký střih, a zároveň se střídá i kvalita a barva osvětlení mizanscény. Tyto stylistické prostředky klasicky indikují určitou časovou změnu. V případě Adamcova díla takový střih nebo změna osvětlení nastává v polovině vyslovované věty, kterou Adamec po dané stylistické změně dokončí. Tudíž nastává zmatek na úrovni recipienta, zda k časové změně došlo, či ne. V následující scéně oznamuje, že mu nabarvení obličeje rtěnkou trvalo asi dvě minuty, čímž z hlediska vývoje narativu a orientaci v příběhu sděluje naprosto nepodstatnou časovou informaci, což je paradoxní ve vztahu k nedostatku jiných údajů o trvání.

3. 1. 4. Prostor

Prostor je v případě Turbo Shut Up Armageddon více nápomocný ve čtení příběhu než čas, ale v rozsahu informací, které o něm máme, je vzhledem ke konvenčním postupům představování velmi omezený. Informaci o prostoru dostáváme pouze skrze představování hlavní postavy. Adamec používá pouze záběry ve velikosti polocelek a detailní záběry. Tak si uvědomujeme, že děj se odehrává v prostředí bytu, ale schází nám informace, zda jde pouze o jeden byt a jak je uspořádán. Informace, které máme, dostáváme skrze představování prostoru, odpovídají klasické naraci, ovšem nejsou

⁷⁷ Tamtéž, s. 158.

potvrzeny informacemi o čase, ani informacemi o postavách. Proto divák nemá v prostorové orientaci jistotu. Tato nejistota je potvrzována i nuancemi vycházejícími z dalších složek díla (např. parodizace stříhu ve scéně 5, kterou popisují níže v podkapitole Sledování).

Výrazným prvkem je také značné množství předmětů, které jsou umístěny do prostoru a často mu dominují natolik, že od nich očekáváme nějakou funkci. To je podpořeno nedostatkem informací o fabuli. Příkladem je scéna 5, kde rovnou v několika prostorových plánech můžeme pozorovat slaměné dekorace, avšak tyto předměty nenesou žádnou realistickou souvislost, či klíčovou informaci o postavě nebo jejich motivacích. Svým takřka nesmyslným postavením v prostoru tak narušují realistickou funkci a vševědoucnost v klasické naraci, kde je kladen důraz na realistický smysl předmětů a dějů v prostoru.

3. 1. 5. Shrnutí

Adamec ve svém parodickém textu staví proti jasně profilovanému hrdinovi klasické narace svého hrdinu, který svou identitu nachází a poté znovu ztrácí. Do hlavní role staví postavu s velmi relativními a proměnlivými rysy a vytváří tak parodickou alternativu k zásadové a spolehlivé psychologii postav klasického narativu. Dodržuje ovšem pravidlo hlavního hrdiny, který se snaží dosáhnout určitého cíle, ovšem tento cíl je nejasný, stejně jako jeho charakter.

Pokud pohlédneme na stavbu syžetu z hlediska podobnosti a odlišnosti⁷⁸, kterou Dan Harries považuje za základní metodu čtení parodického vztahu, všimneme si podobnosti i v případě vývoje narativu, který v Adamcově díle probíhá, je ovšem narušen vloženými scénami a v závěru nastavením nových motivací.

Zásadní rozkol nastává v práci s časem, kdy Adamec záměrně předkládá nepodstatné informace o čase, čímž zcela nepokrytě paroduje pojetí času v klasickém narativu. Prostor je výrazně nápomocnější, a to zejména v kauzálních vztazích mezi záběry, ovšem naše znalost je velmi omezená a k parodizaci prostoru jako narativního prvku dochází skrze předměty postavené v prostoru bez zřejmé funkce, čímž odporují realistické motivaci, kterou má mizanscéna naplňovat.

78 Tamtéž, s. 24.

3. 2. Parodizace dokumentárních forem

V této kapitole se zaměřím na čtvrtou kategorii transtextuálních parodických vztahů podle Dana Harriese, kterou je kategorie metatextuální zaměřující se na kategorii filmové typologie.⁷⁹ Jako výchozí text použiji kapitolu Civic Visions – Form of Documentary z publikace *Television form and Public Address*,⁸⁰ ve které John Corner stanovuje základní prvky dokumentárního filmu a proces dokumentární produkce a budu ho srovnávat s Adamcovým dílem *Turbo Shut Up Armageddon*.

V případě analýzy *Turbo Shut Up Armageddon* je důležité vysvětlit Adamcovo specifické pojetí reality. Adamec nevnímá oddělenost Jakuba Adamce jako režiséra, kameramana a scénáristy, Jakuba Adamce jako herce nebo Jakuba Adamce jako občana⁸¹. K tomuto momentu podle mého předpokladu dochází i v případě jeho díla *Turbo Shut Up Armageddon*. Mým předpokladem je, že autor záměrně používá některé konvence známé z dokumentárních forem, aby zdůraznil své přesvědčení o neoddělenosti fikčních a faktuálních forem. Toto přesvědčení vyjadřuje skrze parodizaci těchto vzorců v rámci svého díla *Turbo Shut Up Armageddon*. Vzhledem k tomu, že se jedná o parodický diskurz, je tato tendence patrná již v přípravné části díla. Proto se věnuji parodické vztahu i na úrovni dokumentární produkce. Nevycházím tedy z předpokladu, že se v případě *Turbo Shut Up Armageddon* jedná o dokumentární dílo, ale o audiovizuální text, který postupy dokumentárních forem parodizuje.

V podkapitole *Documentary Production as a Series of Transformations*⁸² (Dokumentární produkce jako řada transformací) Corner stanovuje tři základní fáze tvorby dokumentárního filmu. První fází je *Scripting and Organisation* (Scénář a organizace), druhou je *Shooting* (Natáčení) a třetí nazývá *Editing* (Střih). Corner tyto části vnímá jako kontinuální sérii transformací, na jejichž základě je možné analyzovat dokumentární film. Vzhledem k tomu, že jsem měl možnost s Jakubem Adamcem detailně probrat fáze jeho tvorby *Turbo Shut Up Armageddon*, podrobím ho analýze za účelem zachycení shody a odlišností s fázemi tvorby dokumentárního filmu. Shodu a odlišnost označuje Dan Harries jako základní parametry parodického procesu. John

79 HARRIES, Dan. *Film Parody*. London: British Film Institute, 2000, s. 22.

80 CORNER, John, *Television Form and Public Address*. London: Edward Arnold Publishers, 1995, s. 77.

81 *Rozhovor s Jakubem Adamcem*. Byl pořízen autorem této práce 1.5. 2012 v Třinci. Digitální záznam uložen v osobním archivu autora této práce.

82 CORNER, John, *Television Form and Public Address*. London: Edward Arnold Publishers, 1995, s. 79. - 81.

Corner, stejně jako David Bordwell a Kirstin Thompsonová v publikaci *Umění filmu*,⁸³ stanovují jako základní motivaci dokumentárního filmu snahu o zachycení skutečnosti. Tento důraz by měl podle Cornera být přítomný i v samotném procesu tvorby.

3. 2. 1. Dokumentární produkce

V *Turbo Shut Up Armageddon* se parodický diskurz projevuje už ve fázi tvorby, proto se v této podkapitole zaměřím na analýzu parodického textu zaměřeného na jednotlivé fáze dokumentární produkce.

Corner popisuje jako první a základní zvolení tématu.⁸⁴ V případě *Turbo Shut Up Armageddon* se může divák pouze domnívat, co je tématem Adamcovy práce, tato informace není přímo sdělená. Od zvoleného tématu se také odvíjí výběr „typických“ míst, osob a událostí, které budou ideálně zprostředkovávat hlavní téma dokumentu.⁸⁵ Takové kroky Adamec činí, volí byt svých rodičů, sebe jako hlavní postavu a píše scénář. Adamec vytváří doslovný scénář pro jednotlivé sekvence svého díla i s vlastními dialogy, a to v případě celého trvání díla.

Fáze Natáčení obsahuje samotné zaznamenávání reality na filmový pás nebo digitální paměť. Zde už se proces tvorby rozchází s Cornerovou tezí, který připouští usměrňování postav a opakování jednotlivých scén, ale klade důraz na zachycování vývoje, který se samovolně mění, což v případě Adamcova díla neplatí, protože skrze scénář je určený začátek, průběh i konec. Některé scény upravuje přímo na místě, především v práci s prostorem se řídí momentálními rozhodnutími. Jako další zásadní součást považuje Corner estetickou složku, která má vynikat v zobrazení skutečnosti, aby byla co nejbližší naší vizuální a auditivní představě reality. Tuto část Adamec splňuje a v případě rozhovorů se sebou samým, či v krátkých scénkách je zejména práce s kamerou typická pro konvenční dokumentární estetiku, jak ji označuje Corner.⁸⁶ K jednotlivým složkám se vyjádřím níže.

Ve fázi nazvané *Střih* Adamec dodržuje technologický postup, který popisuje John

83 BORDWELL, David, THOMPSONOVÁ, Kristin. *Umění filmu: Úvod do studia formy a stylu*. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2011, s. 452.

84 CORNER, John, *Television Form and Public Address*. London: Edward Arnold Publishers, 1995. s. 79.

85 Tamtéž

86 Tamtéž, s. 89 - 90.

Corner.⁸⁷ Jsou vytvořeny titulky, které slouží jako překladové a zároveň i jako komentář (scéna 11). Záznam dostává finální podobu rozdělením do scén. Rozchod s výchozím textem ovšem nastává v případě dopadu těchto postupů na chronologický pohyb v prostoru a čase. Adamec používá stylistické postupy typické pro dokumentární tvorbu, ovšem je narušena především kauzalita vztahů mezi scénami. Přesto dochází k nastolení tématu ve scéně 4, pokračuje ve scéně 5 a dochází k jejímu rozřešení ve scéně 8, kdy dochází k závěru. Nedochozí ovšem k zobrazení rozdílných názorů a téma je zkoumáno pouze subjektivně.

3. 2. 2. Klíčové prvky dokumentárních forem

V této kapitole se budu věnovat modifikaci dokumentárních prvků skrze parodický vztah mezi výchozím textem (Klíčové prvky dokumentárních forem) a audiovizuálním dílem *Turbo Shut Up Armageddon*. John Corner rozděluje pět klíčových prvků⁸⁸ (Elements of Documentary) na Observation (Observace), Interview (Interview), Dramatisation (Dramatizace), Mise – en – scène (Mizanscéna) a Exposition (Výklad). Corner vnímá těchto pět podkapitol jako základní prvky dokumentárního filmu, ustanovené zejména v šedesátých letech pod vlivem francouzského hnutí *cinéma vérité* a rozvíjející se dodnes. Jako stále kontroverzní vnímá Corner především vztah mezi objektivním sledováním a dnes stále populárnější dramaturgií, tedy tématy, ke kterým se Adamec ve své tvorbě přímo vyjadřuje.

3. 2. 2. 1. Sledování

Sledování je první z klíčových prvků dokumentárních forem. Podle Johna Cornera je založen především na principu snímání situací, při kterých není předkamerová skutečnost tvořená pro objektiv, ale kamera dokumentuje skutečnost. Ve filmové praxi se tato metoda nazývá „fly on the wall“ (moucha na zdi) a vytváří v divákovi dojem, že by se v zobrazované realitě nic nezměnilo, pokud by situace snímána nebyla.⁸⁹

Corner tento postup charakterizuje v případě práce s kamerou, a to zejména v rámování

⁸⁷ Tamtéž, s. 80.

⁸⁸ Tamtéž, s. 85 – 100.

⁸⁹ Tamtéž, s. 86.

obrazu, které nesnímá probíhající akci dokonale a to vzhledem k její neplánovanosti. Pokud se zaměříme blíže na Turbo Shut Up Armageddon, jedná se zejména o vztah prostředí, rakuru kamery a roviny. Např. ve scéně 9 linie lišt vestavěné skříně vytváří na pozadí geometrické přímky, které ubíhají nerovnoběžně s rámem obrazu a protínají ho v mimo obrazovém prostoru. Nábytek a předměty na pozadí ve scénách 4, 8 a 12 (Obr. 1- 3) také narušují uspořádání díla, když jedna jejich část se nachází v obraze a druhá část je v pomyslném prostoru mimo obraz, což narušuje vnímání geometrie v prostoru rámu. Ve scéně 4 vidíme na pozadí na levé straně sošku ptáka z profilu. Rám končí přibližně ve dvou třetinách jeho těla, takže nám schází informace o jeho levé části. Ve scéně 12 už můžeme vidět celého ptáka, ale na levé straně se nachází pravý dolní roh televizoru, který byl přítomný ve scéně 3.

Takto dochází k parodizaci dokumentárního sledování. Adamec tak činí především skrze práci kamery ve vztahu s mizanscénou, kdy z hlediska podobnosti pracuje s dokumentárním rámováním (nesymetrická kompozice obrazu, kamera nezabírající hlavní děj), ovšem tuto stylizaci přehání a vytváří parodizaci skrze nadsázku. Zároveň tuto dokumentární iluzi podporuje použitím statické kamery. Nesymetrický obraz tedy nevzniká dokumentární akcí, ale nastavením pozice kamery. Parodizována je i přímá a nepřímá komunikativní forma.⁹⁰ Ve scénách 3 a 4 vidíme Adamce v záběru bez hlavy po kolena, ale horní hranice rámu končí v prvním případě na úrovni dolního rtu (Obr. 4) a v druhém případě (Obr. 1) končí těsně nad úrovní ramen. V scéně 12 (Obr. 3) je horní hranice několik centimetrů pod úrovní ramen a dolní hranice rámu nám dovoluje vidět i pár centimetrů koberce před Adamcovými chodidly. Tyto záběry nedovolují divákovi zaznamenat, zda je autor v kontaktu s kamerou, nebo zda si je pozorování vědom. V některých záběrech je použita forma rozhovoru (scéna 5) a scény 2, 11 jsou blíže klasickému pozorování a je v nich použiti i výkladové formy (komentář, titulky) Corner se také zmiňuje o určitých stupních naturalizace,⁹¹ které jsou v dokumentárních formách používány. Uvádí v tomto případě klasický dokumentární vzorec, kdy je protagonista snímán při rozhovoru v jedoucím automobilu. Adamec se v tomto případě zaměřuje na prezentaci sebe samého jako umělce. Tuto naturalizaci provádí zejména za použití rekvizit. Ve scéně 4 drží v levé ruce ananas, vzhledem k tomu, že v záběru vidíme pouze Adamcův trup a nohy od shora ke kolenům na tuto rekvizitu je směřována zvýšená divácká pozornost (Obr. 1). Adamec si klade otázky, dotýkající se samotné

90 Tamtéž, s. 87.

91 Tamtéž, s.88.

podstaty bytí a v kontrastu ke svému vážnému podání má oblečeny pestrobarevné trenýrky a košili s havajskými vzory, v ruce drží zmiňovaný ananas. Adamec v tomto případě ztvárňuje sám sebe a zároveň vytváří přímou parodickou citaci zlidovělé scény z divadelní hry Hamlet Williama Shakespeara (Ananas představuje lebku Hamletova otce). Autor nechává diváka na pochybách, zda sleduje autentický projev výtvarného umělce, či zda sleduje inscenovanou akci a obratně tak parodizuje divácká spojená se sledováním dokumentární formy. Ve scéně 5 drží v ruce sklenku vína, ta potvrzuje zmíněný parodický postoj ke klasickému dokumentárnímu vzorci zpovídaného odborníka, v tomto případě estéta, teoretika umění, u kterého je sklenka vína klasickým atributem (Obr. 5). Adamec polemizuje o povaze své tvorby, což podporuje i zmiňovanou sklenkou vína, která je umístěna do přesného středu obrazu. Další předměty v mizanscéně, počínaje Adamcovým žlutým trikem s krátkými rukávy, množstvím slaměných bytových dekorací, pruhovanou sedačkou a svícem, vytvářejí vzorec postmoderního umělce a kanonizovanou představu o prostředí, ve kterém se umělec pohybuje a jakými předměty se obklopuje, čímž parodizuje klasické naturalizační vzorce, jako je zmiňovaná jízda automobilem. K podobné situaci dochází i ve scéně 2 (Obr. 6), kde vidíme detailní záběr na jizvu na Adamcově těle, práce s ruční kamerou a detailní záběr spolu s Adamcovým komentářem evokuje žánr dobrodružného přírodopisného dokumentu, ovšem ve vztahu k dalším scénám plní taková naturalizační scéna svou parodickou úlohu.

Zároveň zde dochází k neočekávané manipulaci rytmických vztahů mezi záběry.

Adamec používá specifický způsob stříhu, který je možné pozorovat ve scéně 1 mezi 0:02 a 0:05, poté ve stříhu z 0:25 na 0:26, poté ve stříhu v 1:10 a dále hojně ve scéně 5. Tento způsob spočívá v krátkých střízích, kdy následující záběr pokračuje ve stejné scéně. Bylo by možné označit je jako velmi krátké jump-cuty, v tomto případě je trvání odstraněné stříhem natolik krátké, že na diváka působí pouze rozrušujícím dojmem. Tato postprodukční manipulace parodizuje kontinuální trvání záběru typické pro mód sledování.

3. 2. 2. Interview

Jakub Adamec ve svém díle nepracuje s klasickými dokumentárními vzorci pro interview, které

John Corner označuje jako rys typický pro dokumentární formy.⁹² Adamec vytváří kvazi mediovanou interakci, jak ji v kapitole *The Rise of Mediated Interaction* z publikace *The Media and Modernity* popisuje John B. Thompson.⁹³ Tento způsob komunikace je typický zejména pro televizní vysílání, kdy je komunikace vedena směrem k divákovi a je tak vytvářena iluze dialogu, který ovšem neprobíhá. S takovým vzorcem typickým pro faktuální formy pracuje také Adamec.

Styl záběrů odpovídá klasické dokumentární konvenci, kdy je Adamec snímán statickou kamerou a nachází se ve středu obrazu a řeční směrem k objektivu kamery, vyvolává tak dojem komunikace s divákem, který kombinuje s pokládáním řečnických otázek.

Adamec v poměrně krátkém čase promítání variuje několik vypravěčských možností, znovu tak činí s ohledem na parodický účinek. Ostrými přechody mezi scénami a kontrasty vypravěčských konvencí. Příkladem je změna typu vypravěče mezi scénami 5 a 6, je zde charakter odborníka (mluvící hlava), kterého známe dokumentárního typu filmů i a vytváří dojem objektivního zkoumání tématu (scéna 5), k němu kontrastně Adamec zaujímá pozici filmového amatéra, který používá video záznam jako prostředek spontánní sebe – prezentace, který se objevuje např. v případě internetových vlogů.⁹⁴

Mimo stylistických rozdílů můžeme tento přechod spatřovat především ve směru a způsobu komunikace vypravěče, kdy „mluvící hlava“ směřuje svou řeč ke kolektivnímu divákovi, vyjadřuje se distingovaně, pokládá řečnické otázky nebo pokládá otázky sobě sama, udržuje si kontakt s objektivem kamery, ale udržuje si komunikační komfort.

Autor vlogu naopak komunikuje na osobní úrovni, vyjadřuje se familiérně, mluví k

92 CORNER, John, *Television Form and Public Address*. London: Edward Arnold Publishers, 1995, s. 89.
93 THOMPSON, B. John, *The Media and Modernity*, Cambridge, UK: Blackwell Publishers Ltd., 1995, s. 82.

94 Online verze slovníku Merriam – Webster definuje vlog jako blog, který obsahuje audiovizuální materiál. Jde tedy o online veřejně sdílený deník internetového uživatele s privátním audiovizuálním obsahem. (Dostupné z WWW: <<http://www.merriam-webster.com/dictionary/vlog>>. [citováno 3. 12. 2013]) Andrea Krčálová ve své diplomové bakalářské práci definuje vlog takto: „Jedná o internetové stránky nějakého jedince, který na nich publikuje aktuality ze svého osobního života nebo souhrn věcí jež ho zajímají, a to v podobě videí, které doma sám natočí. V některých případech může být řeč i o tzv. tématickém vlogu, kdy se autor dlouhodobě zajímá o konkrétní problém, ale většinou jsou vlogy vnímány jako „online deníčky“ dospívajících, kteří se snaží zaujmout svou osobností.“ (KRČÁLOVÁ, Andrea, *Amatéri baví svět – fenomén vizuálních médií*, Bakalářská diplomová práce, Filozofická fakulta MU v Brně. Brno: Masarykova univerzita, 2011.)

divákovi ve 2. pádě a vyloženě ho atakuje skrze objektiv kamery. Adamec tak diváka dezorientuje a znovu tak parodizuje klasickou dokumentární strukturu tím, že v průběhu mění pravidla komunikace. Tento efekt podporuje i ve scéně 10, kdy se v záběru objevují dvě Adamcovy podobizny vystřižené z papíru, které spolu vedou rozhovor pomocí papírových komiksových bublin položených na podkladu pod podobiznou. Tato neočekávaná změna vypravěče podporuje diváckou domněnku, že Adamec vede rozhovor pouze sám se sebou, ale v následující scéně je vedena komunikace znovu k divákovi skrze nediegetický titulok (Obr. 11).

3. 2. 2. 3. *Dramatizace*

Třetí prvek charakteristický pro dokumentární produkci a zároveň jeden z nejdiskutovanějších je dramatizace. John Corner v úvodu této podkapitoly věnuje pozornost situaci z historie dokumentárního filmu a zmiňuje zde dokumentární snímky, dnes označované jako docudrama, od britských tvůrců Petera Watkinse a Kena Loache, kteří velmi razantně podlomili status dokumentárního filmu jako média sdělujícího důvěryhodné informace.⁹⁵

Napodobovali dokumentární styl, ale vkládali do celkové struktury dramatické prvky, tedy inscenované fikční části, které imitovaly naturalistický dokumentární styl, který se projevoval zejména v práci s herci, veristickým principem sledování a imitací vzorců televizního zpravodajství. Na druhé straně stojí životopisné snímky jako *Malcolm X* (1993) Spikea Lee nebo *J.F.K.* (1991) Olivera Stonea, které si nenárokují přízvisko dokumentární, ale v rámci kategorie fikčního filmu věrohodně dokumentují příběhy dvou politických osobností z moderní historie U. S. A.⁹⁶ Jak jsem již předeslal v úvodu této analýzy, představa reality, ke které se dokumentární film nutně váže, je i ústředním tématem Adamcovy tvorby. Klíčem k Adamcově metodě je podle mne situace ve scéně 3. Adamec nejdříve představuje sám sebe a následně i název videa, poté přichází blízko ke kameře, vrací zpět na místo představování a pronáší: „Ehm ... krátký ... s podtitulem mám doma skafandr, čeká doma, až se naseru.“ Adamec zde nepřímou upozorňuje na nelibost jakkoliv kategorizovat své dílo, čímž by se přiklonil k více či méně faktuálnímu

⁹⁵ CORNER, John, *Television Form and Public Address*. London: Edward Arnold Publishers, 1995, s. 92.

⁹⁶ BORDWELL, David, THOMPSONOVÁ, Kristin. *Umění filmu: Úvod do studia formy a stylu*. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2011, s. 452.

nebo fikčnímu modelu. Adamec svým pojetím, které evokuje díla naprostých filmových amatérů, překládá svůj pohled na podstatu fikce

a faktu, které se nezakládá na použití záznamového zařízení, ale je přítomno na úrovni psychologické, a v tomto případě záleží pouze na záměru Jakuba Adamce v hlavní roli, a to vzhledem k autorovu pojetí v oddělenosti umělce a jeho osobnosti. V jednotlivých sekvencích poté používá stylové a formální prostředky bližší fikční, či faktuální tvorbě a divák je v mnoha případech dezorientován. Příkladem je přechod mezi scénami 5 a 6. Ve scéně 5 Adamec použitím rekvizit, svým postavením před kamerou a herectvím evokuje dokumentární postupy. V následující scéně před kamerou přehrává scénu ze snímku *Zběsilost v srdci* (1990) Davida Lynche a karikuje i snímek *Godzilla* (1954) od Išira Hondy.

Tento rozporuplný vztah mezi fikčním a faktuálním probíhá i v rámci jednotlivých scén. Takový rozpor vytváří použitím kostýmů, ve scénách kdy Adamec mluví a dotýká se existenciálních otázek, snaží se vysvětlit nebo pochopit téma, při kterém jsme zvyklí zachovat kamennou tvář a být seriózní, používá svůj veselý kostým jako proti-text k takovému jednání (scény 3, 4, 5) (Obr. 4,1,5), ale zároveň neodhaluje, zda je jeho motivace humorná, proto ani divák nemá možnost se orientovat a spojit si probíhající akci s daným žánrem, podle kterého by měl možnost číst dílo jako fikční, či faktuální. Taková dezorientace a permanentní parodizace výchozího textu, kterým je z našeho pohledu dokumentární forma, probíhá neustále.

3. 2. 2. 4. *Mizanscéna*

Realističnost mizanscény je výrazným tématem parodizace v *Turbo Shut Up Armageddon*. John Corner jako podstatnou součást klasického dokumentárního vzorce označuje doslovnost mizanscény. Termín doslovnost si dovolím nahradit termínem realističnost, tedy realistický vztah mizanscény k prezentovanému tématu, jak Corner naznačuje již v předmluvě ke kapitole *Elements of Documentary*, ze které v tomto případě vycházím.⁹⁷ Ve scéně 1 vidíme krvácející jablko, taková akce je zcela v rozporu s naším realistickým vnímáním světa. Divácké očekávání se pře s krvácející rekvizitou,

⁹⁷ CORNER, John, *Television Form and Public Address*. London: Edward Arnold Publishers, 1995, s. 94.

protože takovou úlohu hraje v divácké zkušenosti pouze lidské nebo zvířecí tělo. Adamec jde ještě dál, a to skrze zbarvení tekutiny, kterou právě díky konvenci vnímáme jako krev. V tomto případě je jím tedy barva krve nebo z pragmatického hlediska tekutiny barvené na velmi světlý odstín červené barvy. Adamec si uvědomuje barevnost, která velmi nedokonale napodobuje realistickou barvu krve a záměrně tento detail neopravuje, čímž jen nepatrně posouvá význam daného znaku (Obr.7). Tento drobný posun jako chyba, což může vyvolat právě dojem, že autor chybu v díle ponechal nezáměrně, ovšem u Jakuba Adamce je jemné vychýlení z normy komplementárním rysem jeho parodické metody a nedokonalost v záběru ponechává. Tato scéna je následována dalšími souslednými scénami, které vyznívají realisticky, ovšem Adamec v nich zachovává tento chybný moment. Úvod díla je možné vnímat jako klíč ke čtení Adamcovy práce s mizanscénou a jemné vychýlení normy jako další z parodických prvků.

Parodický diskurz se projevuje v práci se světlem. Ve scéně 5 (Obr. 8) Adamec změní digitální filtr obrazu, z přirozeného chladného tónu se náhle barvy změny do teplých odstínů. Tato změna se jeví jako samoučelná až nesmyslná, z hlediska Adamcovy parodické metody je taková postprodukční manipulace znovu jemnou odchylkou od normy, a tak narušuje klasický realistický vzorec, který takovou náhlou změnu nastavení nepřipouští.

Podobná parodizace realismu se vyskytuje i v práci s hudbou. Hudba v některých scénách působí až ilustrativním dojmem. Všimnout si toho můžeme nejzřetelněji ve scéně 9, kde hudební stopa takřka přímo reaguje na pantomimickou scénu (rytmus a melodie hudby se shoduje s dějem na plátně). Opačnou funkci má hudba ve scéně 2, kde je rytmus a melodie skladby nezávislá na jednání hlavní postavy, rytmických a dalších stylových vlastností obrazu a vytváří dojem náhodně zachycené diegetické hudby reprodukované v neviděném prostoru mizanscény. O diegetický hudební podkres jde v obou případech, ovšem ve scéně 9 divák nabývá dojmu, že jde o hudbu nediegetickou, a to zejména vzhledem ke kvalitě její reprodukce a perfektnímu načasování s pohybem obrazu. Možné srovnání se scénou 2 takové divácké čtení potvrzuje.

3. 2. 2. 5. Výklad

Výklad je forma komentáře, který divákovi pomáhá interpretovat viděné. Adamec i tento prvek klasických dokumentárních forem obratně modifikuje. John Corner označuje výklad jako symptomatický rys dokumentárních forem. Dle Cornera existují dva přístupy, silné sdělení obrazu se slabým téměř mlčenlivým výkladem a na druhé straně silný vliv výkladu (nejčastěji komentáře ve formě voice-over), který silně ovlivňuje informaci obrazovou. V obou případech je ovšem záměrem výkladu skrze jmenovanou metodu bádání popsat stanovené téma a osvětlit ho tak divákům.⁹⁸ A to konvenčně tak, aby na co nejkratším časovém úseku byl rozsah vědění diváka co nejširší.

Příkladem parodizace výkladových prostředků dokumentárního filmu v případě Turbo Shut Up Armageddon je použití titulků. Ve scéně 5 a čase promítání 1:45, a jen v tomto případě, je text titulků vložen s efektem stínu (divák text vnímá trojrozměrně), je tak možné titulek vnímat nejen jako anglický překlad toho, co Adamec pronáší, ale zároveň je upozorněno na jeho estetickou funkci, která ovšem diváka odvádí od sdělení překladových titulků a je tak parodizována jejich konvenční funkce (Obr. 9).

Ve scéně 10 je titulek vystřižený z papíru ve formě barevné kresby a nahrazuje zde vypravěče, kterým byl doposud hlas Jakuba Adamce. Psaný text slouží jako vypravěč, což je dalším případem parodizace, kdy je klasický diegetický vypravěč, tedy sám dokumentarista, neočekávaně nahrazen titulem obsaženým přímo v diegetické sféře (Obr. 10).

Ve scéně 11 dochází k nečekané změně, kdy se anglické titulky začnou neshodovat se zvukovou informací (hlasem z písně), ze které nejprve vycházejí a později se naprosto rozcházejí. V písni v podání Marty Kubišové slyšíme toto: „Jakube, pojd' se mnou, Jakube, na slavnost černou. Budu tvou ... velkou silou. Jakube, pojd' se mnou, Jakube, na slavnost černou,“ v anglických titulcích stojí toto: Jakube, Jakube, I'd like to see your naked body next to mine, to feel you ... to lick rapidly your skin and than shiver when your hand is gently touching me And say something stupid, like I'm an antychrist .. I'd like to have you in me now. You licking me thru .. It's very cold and I'm dreaming about us under white blanket .. And soundtrack to this movie is my TOP5

98 CORNER, John, *Television Form and Public Address*. London: Edward Arnold Publishers, 1995, s. 97.

artpieces by the complainer, the bran flakes, felix kubin, richard harris and marta kubišová ... Great!“ Je zde tedy zrušena překladová funkce titulků a ty náhle dostávají funkci nediegetického vypravěče. Tak je parodizována výkladová konvence.

3. 2. 2. 6. *Shrnutí*

Již v úvodu docházím k faktu, že Adamcovu dílu chybí přesně stanovené téma. V Adamcově práci je absence explicitně vyřčeného tématu (skrže výklad nebo vyjádření aktéra), komplementární součástí parodické metody, kdy nechává diváka váhat o hlavním tématu, typovém či žánrovém zařazení. I přes tuto absenci poté dochází k představení hlavního protagonisty, jednotný prostor a určitý děj.

Turbo Shut Up Armageddon se liší i v případě připraveného scénáře. Adamec vytváří scénář, ovšem vzhledem k tomu, že není nijak oddělen od postavy, která vystupuje před kamerou, je vlastně takový scénář dokumentací jeho vlastního života. Pokud budu vycházet z tohoto paradoxního vztahu mezi Jakubem Adamcem (umělcem) a Jakubem Adamcem (občanem), vzniká prostor pro velmi zajímavou práci s dokumentárním formátem, kdy Adamec parodizuje základní představu o oddělenosti dokumentujícího a dokumentovaného.

V další části se věnuji normativnímu prvku dokumentární formy nazvané Sledování. Adamec tento princip narušuje především z hlediska filmového stylu. Parodizuje vztah kamery a mizanscény typický pro mód sledování. Adamec toho dosahuje používáním stylistických vzorců typických pro dokumentární film (nekontinuální snímání, nesymetrické rámování), těch není dosaženo přirozeným snímáním reality, ale jedná se o připravené záběry. Jako další důležitý bod vnímám parodizaci naturalizačních vzorců, kdy Adamec neustále narušuje možnost identifikace hlavní postavy a jejího okolí. Skrže práci se střihem také Adamec narušuje a parodizuje klasické kontinuální plynutí dokumentárního záběru. Nejedná se o práci s rychlým střihem, kterou můžeme sledovat v současných dokumentárních formách, ale jeho způsob spočívá v krátkých střizích, kdy následující záběr pokračuje ve stejné scéně. Bylo by možné označit je jako velmi krátké jump-cuty, v tomto případě je trvání odstraněné střihem natolik krátké, že na diváka působí pouze rozrušujícím dojmem.

V případě dokumentárního rozhovoru vytváří vlastní text, který se liší od klasického

dokumentárního pojetí. Dosahuje toho především způsobem komunikace, kdy variuje v průběhu díla několik typů vypravěče a zároveň mění adresáta svého sdělení. Znovu tak dosahuje rozrušování výchozího textu a vytváří skrze parodickou metodu text nový. V případě podkapitoly Dramatizace se Adamec přímo dotýká otázky fikčního a faktuálního a svými postupy, kdy staví do kontrastu očividnou inscenovanost své akce a naturalizační postupy dokumentárních forem, je parodizuje. Parodický diskurz v tomto případě upozorňuje na absurditu v oddělenosti fikce a faktu. V případě mizanscény Adamec pracuje s jemnými, ovšem patrnými odchylkami od dokumentární formy. Tyto prvky narušují realismus, ze kterého vycházejí, a to zejména na úrovni filmového stylu. Vytvářejí moment, který bychom běžně označili jako režijní chybu, avšak v Adamcově případě se jedná o specifický případ, ve kterém automaticky narušuje vytváření jakéhokoliv konvenčního procesu. Nedochozí tedy k posunutému realismu⁹⁹ jako v případě současných dokumentárních forem, když je obraz reality bývá zintenzivněn kamerovým stylem a „divadelním“ nasvícením. V případě Turbo Shut Up Armageddon jsou upraveny přímo parametry objektů. V podkapitole Výklad popisují Adamcovu parodickou práci s nediegetickými titulky. Děje se tak v případě jejich náhle změny z informativní funkce na funkci estetickou a popisují i přechod z překladové funkce do funkce vypravěče.

3. 3. Specifika parodického diskurzu v Turbo Shut Up Armageddon

Pokud budeme tvorbu Jakuba Adamece srovnávat s filmovými parodiemi, které modifikují klasickým narativ,¹⁰⁰ můžeme vyvodit, že se liší zejména v otázce podobnosti s výchozím textem. Jmenované příklady filmových parodií, se kterými pracuje v analytické části své práce Dan Harries, dodržují psychologickou profilaci, motivovanost postav, konvenční zápletku reprezentovanou heterosexuální romancí i osobní cíl hlavního hrdiny a ukončují obě hlavní dějové linie souběžně. Parodizace tedy probíhá více na úrovni důsledků klasické narace a parodovány jsou sociokulturní témata a narativní konvence, které z nich vycházejí. V případě Adamcova díla dochází k

99 CORNER, John, *Television Form and Public Address*. London: Edward Arnold Publishers, 1995, s. 95.

100 Porklips Now (1980), Bláznivá střela 33 a 1/3: Poslední trapas (1994)

parodizaci na tak základních úrovních, jako je stavba klasického syžetu, kauzální vztahy, psychologizace hlavní postavy a její motivace. Adamec tedy nepoužívá konvence klasické kinematografie jako pevnou formu a parodizuje přímo kořeny a základní principy filmového díla namísto jejich důsledků. Tento přístup je v kontextu parodie a audiovizuální tvorby velmi vzácný, ovšem je možné jmenovat jednoho autora v globálním kontextu, který se takové práci věnoval. Byl jím Bruce Conner, který jinými prostředky, protože pracoval zejména s metodou found footage, parodizoval klasický narativ ve svém díle *A – Movie* (1958).

Z hlediska parodizace dokumentární formy je taky autorovým cílem samotná podstata dokumentárního přístupu. Adamec jde ve své parodické revizi dokumentárních formátů dál, než jsme zvyklí u snímků typu mockumentary, kdy je dokumentární styl pouze využíván pro mystifikaci diváka. Jako příklad zde použiji snímek *Nic než pravda* (1974) v režii Mitchella Blocka. Snímek zachycuje emotivní rozhovor se ženou, která byla znásilněna. Block vytvořil velmi realistický dokumentární film, ovšem tento snímek vznikl ho na základě předem připraveného scénáře, a tak diváky záměrně mystifikoval. Takový postup volí ve své tvorbě i dříve jmenovaní Peter Watkins a Ken Loach. V případě Adamcova díla nejde o mystifikaci diváka na principu vytvoření „živé“ výpovědi, která diváka mystifikuje. Jak jsem již zmínil, Adamec od počátku neodděluje reálné a fikční, tudíž každá jeho výpověď zachycuje reálné, a to i v případě použití předem připraveného scénáře. Takový přístup vnímám jako základní specifikum Adamcova parodického diskurzu ve vztahu k dokumentárním formám, který je obsažen ve všech složkách *Turbo Shut Up Armageddon*.

4. Závěr

Záměrem první části mé práce bylo stručně popsat historii Ostravské scény, identifikovat personální jádro této umělecké tradice, vztah k audiovizuální tvorbě, tvůrčí přístup a obsahová témata. Reaguji na fakt, že oblast nebyla dosud v oblasti filmových studií popsána a další část mé práce by tak ztrácela historický a tématický kontext. V této části se mi podařilo pojmenovat klíčové osobnosti tradice Ostravské scény a jejich přínos v kontextu audiovizuální tvorby. Jsou jimi Petr Lysáček a Jiří Surůvka a jejich žáci na Fakultě umění Ostravské univerzity v Ostravě. Za významné jednotící prvky autorů považuji tradici uměleckých skupin a vyjadřování se skrze humor s důrazem na parodii.

Cílem druhé části mé práce bylo popsat specifika parodického diskurzu v díle *Turbo Shut Up Armageddon* Jakuba Adamce. Klíčem mi bylo dělení povahy transtextuálních vztahů, jak je popsal Dan Harries ve své publikaci *Film Parody*. Parodický vztah je založen na povaze výchozího textu a textu nového v jejich odlišnosti a podobnosti. Zaměřil jsem se na metatextuální vztah, ve kterém klasická narace v první části mé analýzy a fáze produkce a prvky dokumentárních forem v druhé části, reprezentovaly výchozí formu. Jakub Adamec ji skrze parodický proces modifikuje a vytváří formu novou. Obhájení metatextuální povahy parodického procesu v analytické části mé práce, vnímám jako první specifikum v díle *Turbo Shut Up Armageddon*.

Jako druhé specifikum Adamcova parodického diskurzu vnímám narušování základních konvencí výchozího textu. Příkladem jsou kauzální vztahy mezi záběry v případě parodizace klasického narativu nebo absence hlavního tématu v případě dokumentárních forem. Tento rys tvorby má vliv na formální i stylistickou stránku díla a *Turbo Shut Up Armageddon* odlišuje od klasické filmové parodie a mockumentary. Z hlediska funkce je možné tento postup nazvat také jako permanentní ironizaci, kterou Harries zmiňuje jako významnou průvodní vlastnost parodického procesu.¹⁰¹ V tomto případě je namístě popsat i odlišnost ve čtení Adamcova parodického diskurzu. Parodizace probíhá na metatextuální úrovni, často jsou modifikovány základní parametry výchozího textu, a proto je pro diváka zvyklého na čtení parodie zaměřené na důsledky (intertextuální vztah),¹⁰² obtížnější identifikovat a odlišit výchozí a nový text.

101 HARRIES, Dan. *Film Parody*. London: British Film Institute, 2000, s. 34.

102 Tamtéž, s. 22.

Za třetí specifikum Adamcova parodického diskurzu považuji zaměření na témata reálného a fikčního a snahu o zrušení oddělenosti těchto dvou sfér, které dokládám v analytické části své práce a v kapitole 3. 3. Specifika parodického diskurzu v Turbo Shut Up Armageddon.

5. Přílohy

5. 1. Segmentace syžetu

Turbo Shut Up Armageddon

1. V první scéně¹⁰³ vidíme detailní záběr na jablko a pomeranč, následuje stříh a v záběru se objevuje pouze rozkrojené jablko z předešlého obrazu. Posléze začíná jablko „krvácet“ z jádřince růžovou tekutinou na ubrousek, který je pod ním.
2. V další scéně vidíme detailní záběr na jizvu a slyšíme hlas Jakuba Adamce, který se vychloubá kousnutím od žraloka.
3. Ve třetí scéně stojí postava v růžovém oblečení v interiéru bytu, zabírána od krku po kolena, slyšíme hlas Jakuba Adamce, který se představuje a představuje i název videa. Poté přichází vypnout kameru. Následně stojí znovu v pozici jako při představování a k názvu videa a dodává: „Krátký ehm ... s podtitulem mám doma skafandr, čeká, až se naseru.“
4. V další sekvenci stojí postava na jiném místě v interiéru bytu, má šortky a havajskou košili a nahlas polemizuje o obecných existenciálních otázkách: „Kam kráčíme? Co bude potom? Máme ještě dost času... Následně znovu vypíná kameru.
5. V další scéně vidíme Jakuba Adamce, jak sedí na pohovce v interiéru bytu, okolo něj jsou přirozeně rozmístěné květiny a slaměné dekorace. Má žluté triko s červeným srdcem a nečitelným nápisem, drží sklenici s vínem a nervózně polemizuje o výtvarném umění a svém postavení v uměleckém světě, působí bezradně.
6. V další scéně vidíme velký detail na Adamcova ústa, nanáší si rtěnku, poté si rtěnkou natře celý obličej a obraz přechází do detailu. Do toho scénu komentuje. Ptá se diváka, zda viděl scénu ze Zběsilosti v srdci¹⁰⁴ (1990). Říká, že to chtěl vždycky vyzkoušet, a že

103 Vzhledem k tomu, že Adamec v Turbo Shut Up Armageddon narušuje klasické narativní principy, není možné stanovit sekvence, proto pracuji pouze s pojmem scéna. Scény jsem segmentoval na základě informací o prostoru. (BORDWELL, David, THOMPSONOVÁ, Kristin. *Umění filmu: Úvod do studia formy a stylu*. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2011, s. 109)

104 Jedná se o scénu, která začíná v čase projekce 37 minut 22 sekund, kdy si postava Marriety Fortune

mu aplikace zabrala 2 minuty. Potom začne s kamerou namířenou proti svému obličej pobíhat a vykřikovat: „I'm Godzilla and You are Japan!“ a napodobuje vlastním hlasem střelbu ze samopalu a výbuchy granátů, přitom třese kamerou za účelem vytvoření dramatického efektu.

7. V následující scéně vidíme Adamce, který nám oznamuje, že má zítra rande a češe si vlasy, je snímán v detailu. Je oblečen v županu a nachází se v koupelně. Potom oznamuje, že přijde „lehkej vtípek,“ následuje střih a vidíme Adamce, jak má z pěny vytvořený knírek a vlasy učesané „na patku“ tak, že připomíná Adolfa Hitlera.

8. V následující scéně sedí Adamec na židli do půl těla svlečený stále v interiéru bytu, ale na jiném místě. Je zpocený a vypadá velmi unaveně. Poté říká: „Samozřejmě je důležité najít harmonii mezi oběma póly.“

9. V této scéně vidíme Adamce, který má na sobě tmavě - růžovou košili a kravatu. Zadržováním dechu tlačí krev do hlavy a snaží se dosáhnout stejné barvy kůže jako jeho košile.

10. V další scéně vidíme detailní záběr na Adamcovo chodidlo, většinu prstů drží sevřené v dlani, jediný vztyčený je prst následující palec („ukazováček“). Následně vidíme krátce Adamcovu fotografii v cestovním pase. Scéna pokračuje záběrem na černobílou vystřiženou Adamcovu fotografii na žlutém pozadí následovanou komiksovou bublinou pod jeho fotografií, ve které je napsáno: „No, a cos mu na to řekl?“ Kamera poté jede směrem doprava, kde je barevná fotografie a pod ní v komiksově bublině je napsáno (jízda pokračuje): „Že jo, že má pravdu, že jim závidím, že oni mají ty výstavy.“ Následuje střih zpět na černobílou fotografii, ta má pod sebou v komiksově bublině napsáno: „He, kurva.“ Poté následuje záběr zpět na barevnou fotografii a v její bublině je napsáno: „Rozumíš, já bych taky chtěl, strašně, být uznávaný, mít ty výstavy, koncerty a prodávat a vystavovat.“ Následuje střih zpět na černobílou fotografii a ta pod sebou napsáno: „He kurva.“

11. Následuje záběr na celek, ve kterém stojí Adamec v interiéru bytu pouze ve spodním prádle a tančí na píseň od Marty Kubišové. Nejprve ve spodním prádle a později nahý s rukama zakrývajícíma přirození a růží v ústech. Anglické titulky se zcela rozcházejí se zvukem a teď popisují Adamcovy erotické fantazie a hudební doprovod videa.

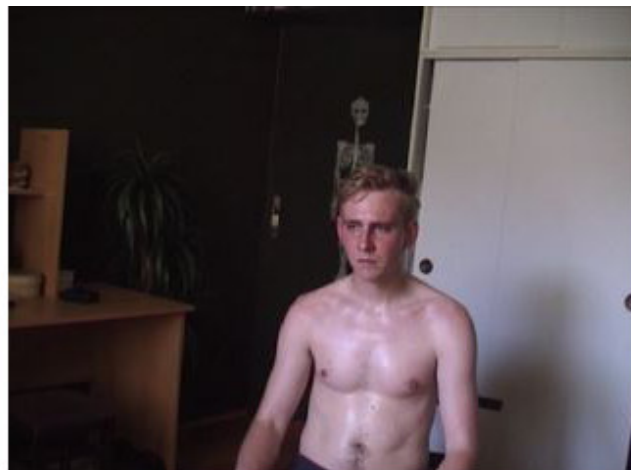
(Diane Ladd) rovněž nanáší rtěnku na celou tvář.

12. V poslední scéně Adamec stojí ke kameře z profilu, je oblečen v červených teplákách, v ruce má prachovku, kterou oprašuje knihovnou. Pod ním je zapnutý lux, konec jeho hadice má nasazený na penisu, který má vytažený přes horní okraj kalhot.

5. 2. Obrazová příloha ke kapitole 3



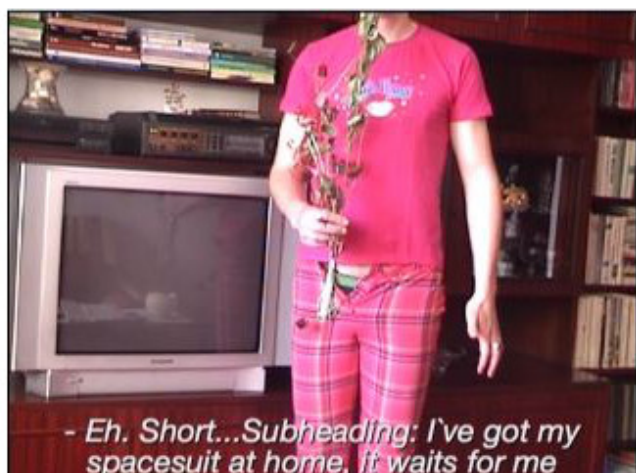
Obr. 1



Obr. 2



Obr. 3



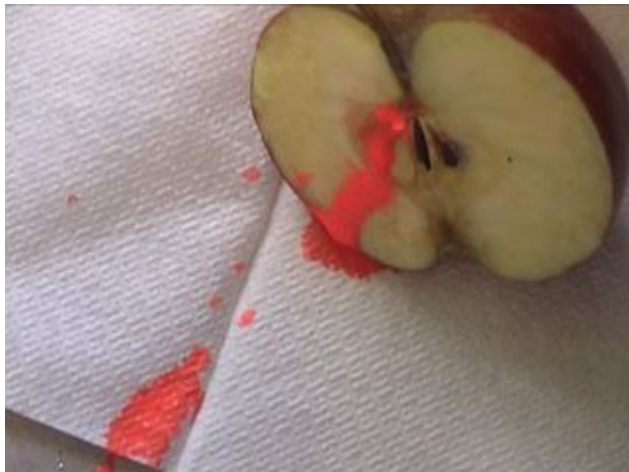
Obr. 4



Obr. 5



Obr. 6



Obr. 7



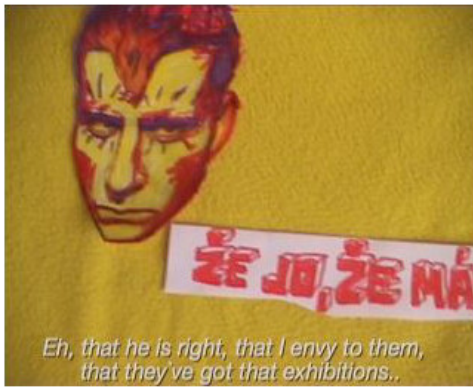
Obr. 8



Obr. 9



Obr. 10



Obr. 11

6. Soupis pramenů a literatury

6. 1. Prameny

6. 1. 1. Písemné prameny

BALABÁN, Jan. Cesta do ostravského Domu umění vede přes Mánes, *Mladá Fronta DNES*, [Kraj] Celostátní, roč. 9, č. 187, 11. 09. 1998, s. 19.

BALABÁN, Jan. Projekt kolmo k ose. *Ateliér*. 1998, č. 3, s. 19.

BALABÁN, Jan. Surůvka v Domě umění. *Ateliér*. 2003, č.10, s. 1.

BERANOVÁ, Hana. I Love 69 Popgejů. *Art&antiques*. 2010, č. 3, s. 26.

BIELESZ, Petr. Caesar představí Olomouci osm výtvarníků z Ostravy, *Olomoucký deník*, [Kraj] Olomoucký a Zlínský, roč. 12, č. 259, 06.11.2001, s. 12.

GAUDREAULT, A. Marion, Boh je autor dokumentárních filmů, *Kino Ikon*, 2002, č. 6, s. 95 – 106.

HALBERŠTÁT, Eduard, JANÁČEK, Zbyněk (eds.). *10 Katedra výtvarné tvorby*. Ostrava: Ostravská univerzita, 2001.

JANÁS, Robert. (Ne)nápadná generace Insiderů, *Hospodářské noviny*, [Kraj] Celostátní, roč. 16, č. 37, 22.02.2005, s. 10.

JIROUŠEK, Martin. Batman spí v srdci ostravské scény, *Mladá fronta DNES*, [Kraj] Moravskoslezský, roč. 17., č. 220, 20.09. 2006, s. 6.

JIROUŠEK, Martin. Dům umění přeje fenoménu "ostravské scény, *Mladá fronta DNES*, [Kraj] Moravskoslezský, roč.17, č. 213, 12.09.2006, s. 5.

JŮZA, Jiří (ed.). *Jiří Surůvka*. Ostrava: Galerie výtvarného umění Ostrava, 2003.

KALINOVÁ, J. 2002. WONDERLAND [online]. divus.cz [citováno 24. 11. 2013]. Dostupné z WWW: <https://www.divus.cz/umelec/article_page.php?item=676>.

KOZELKA, Milan. *V srdci černého pavouka: ostravská literární a umělecká scéna 90. let*. Olomouc: Votobia, 2000.

KOWOLOWSKI, František. *Mezi námi skupinami II*. Brno: Dům umění města Brna, 2006.

KULHÁNEK, Jiří. Ironická Kamera skura je stále naživu. *Lidové noviny*. [Kraj] Celostátní, roč. 14, č. 88, 2001, s. 20.

LINDAUROVÁ, Lenka. Ostrava. *Umělec*, 1997, č. 4, s. 10 – 12.

LINDAUROVÁ, Lenka. Ostrava: Samozřejmě a bez otazníku. *Týden*. 1998, č. 31, s. 56.

LYSÁČEK, Petr, KOWOLOWSKI, František, SURŮVKA, Jiří (eds). *Ova 95-05: 10 let uměleckého provozu v Ostravě*. Ostrava: GVUO, 2009.

MEČL, I., ŠÍR, V. ZTRATIL JSEM PĚT LET ŽIVOTA [online]. divus.cz [citováno 24. 11. 2013]. Dostupné z WWW: <https://www.divus.cz/umelec/article_page.php?item=857>.

MIKOLÁŠEK, M. 2006. *OVA 95 – 05* [online]. A2.cz [citováno 24. 11. 2013]. Dostupné z WWW: <<http://www.advojka.cz/archiv/2006/41/ova-9505>>.

POKORNÝ Marek. Pražská prezentace ostravské výtvarné scény v Mánesu se utopila ve vlastní šňávě, *Mladá Fronta DNES*, [Kraj] Celostátní, roč. 9, č. 167, 11. 08. 1998, s. 14.

PTÁČEK, J. 2006. I LOVE 69 POPGEJŮ [online]. divus.cz [citováno 24. 11. 2013]. Dostupné z WWW: <https://www.divus.cz/umelec/article_page.php?item=1286>.

PTÁČEK, Jiří. Líný Batman. *Art&antiques*. 2011, č. 7, s. 36.

SURŮVKA, Jiří. *Kolmo k ose*. Praha: FCCA Praha, 1997.

ŠEVČÍK, Jiří, ŠEVČÍKOVÁ, Jana, *Ostrava – umjeni...?*. Praha: Jiří Ševčík a Jana Ševčíková, 1997.

ŠÍR, V. 2002. JEŽÍŠ V BENÁTKÁCH (ROZHOVOR S RENÉ ROHANEM ZE SKUPINY KAMERA SKURA) [online]. divus.cz [citováno 24. 11. 2013]. Dostupné z WWW: <https://www.divus.cz/umelec/article_page.php?item=717>.

WEES, William: Doména montáže: kompilácia, koláž, prispôsobenie. 2005, č. 9, s.159 – 170.

6. 1. 2. Noviny a časopisy

A2: 2006, 2012

Landek: 1995, 1996, 1997, 1998
Lidové noviny: 2001
Mladá fronta DNES: 1998, 2001, 2006
Umělec: 1997, 1999, 2001, 2002, 2006

6. 1. 3. Prameny dostupné na internetu

<http://www.csfd.cz/>

<http://www.merriam-webster.com/>

<http://vvp.avu.cz/>

<http://fakultaumeni.osu.cz/>

6. 1. 3. Audiovizuální prameny

Analyzované dílo:

Turbo Shut Up Armageddon (ČR, 2007)

scénář a režie: Jakub Adamec, Kamera: Jakub Adamec, Střih: Jakub Adamec, Produkce:
Jakub Adamec, Kostýmy: Jakub Adamec, Hrají: Jakub Adamec
délka: 5 minut 21 sekund, formát: 8mm (VHS), Hi8 (PAL-SP), 4:3

Další citovaná audiovizuální díla:

- 18mm/ NATURAL (Jakub Adamec, Petr Štark, ČR, 2003)
- A Movie (Bruce Conner, USA, 1958)
- Audiovizuální projekce projektu SuperStart (Kamera Skura, ČR, 2003)
- Bláznivá střela 33 1/3 : Poslední trapas (Naked Gun 33 1/3: The Final Insult , Peter Segal, USA, 1994)
- Bojkot (I Love 69 Popgejš, ČR, 2009)

POPOVIČ, Anton. *Téoria umeleckého prekladu: Aspekty textu a literárnej metakomunikácie*. Bratislava: Tatran, 1975.

RIOUT, Denys. *Encyklopedie estetiky*. Praha: Victoria Publishing, 1994.

ROSE, Margaret A., *Parody/Metafiction: An Analysis of Parody as a Critical Mirror to the Writing and Reception of Fiction*. London: Croom Helm, 1979.

ŠVÉDOVÁ, Blanka, *Malamut – performance meeting Ostrava*, Bakalářská diplomová práce, Filozofická fakulta OU v Ostravě. Ostrava: Ostravská Univerzita v Ostravě, 2009.

THOMPSON, B. John, *The Media and Modernity*, Cambridge, UK: Blackwell Publishers Ltd., 1995.

ZÁLEŠÁK, Jan. *Umění spolupráce*. Praha: Akademie výtvarných umění, Brno: Masarykova univerzita, 2011.

Summary

The aim of my work is to describe the history of so called „Ostrava scene“, to identify the core of authors of this artistic tradition and to point out the connection to audiovisual world as such. This work also focuses on their artistic approaches and content similarities. This work tends to fill the gap of film studies according to a fact that this phenomenon was not described before in terms of film studies and so my work brings up the historical and topical context. In the first part I am focusing on the key personalities of Ostrava scene and their attitude to audiovisual work. These are Petr Lysacek and Jiri Suruvka along with their students from Faculty of Arts at University of Ostrava. As the most significant and unifying elements of their work I see the contextualization of the tradition of art groups and the parodical mode of artistic communication. The second part of my work tends to describe the specifications of parodical discourse in the artwork named *Turbo Shut Up Armageddon* from Jakub Adamec. The crucial was the classification of nature of transtextual relationships according to a publication *Film Parody* by Dan Harries. Parodical relationship is based on the character of the original text and the following one in the variation of their similarities. I have focused on metatextual relationship in which classical narration in the first part of the analysis and the process of production in the second, along with the components of documentary forms in the second part represents the classical narration. Jakub Adamec is modifying through the process and creates a new form. The vindication of metatextual nature of parodical process in the analytic part of my work I see as the first specific in the artwork *Turbo Shut Up Armageddon*. As a second specific of Adamec's parodical discourse I see the disruption of basic conventions of the original text. As significant example I see the clausal relationships between takes and in case of paroding classical narrative and the absence of the main topic in case of documentary forms. This feature of the artwork influences the formal and stylistic aspects of the artwork and differs *Turbo Shut Up Armageddon* from classical film parody and mockumentary. From the point of view of the function we could call this approach as a permanent irony, which Harries considers as a pregnant accompanying of parodical processes. In this case it is needed to be named the difference in reading of Adamec's parodical discourse. The parody goes along also on the metatextual level, when the primary parameters are modified very often and so it is very difficult for the viewer that

is used to read parodical texts oriented on consequences (intertextual relationship) to identify and distinguish between texts. The third specific of Adamec's parodical discourse I consider focus on the themes of real and fictional in order of cancellation between these two spheres, which I analyse in chapter 3.3 The Specifics of Parodical Discourse in *Turbo Shut Up Armageddon*.

