

**JANÁČKOVA AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ  
V BRNĚ**

**Divadelní fakulta**

**Ateliér audiovizuální tvorby a divadla**

**Studijní obor Audiovizuální tvorba a divadlo**

**LARS von TRIER**  
**vazby mezi divadlem a filmem**

**Diplomová práce**

**Autor práce: BcA. Petra Bučková**

**Vedoucí práce: MgA. Hana Slavíková Ph.D.**

**Oponent práce: Jiří Vanýsek**

**Brno 2013**

## **Bibliografický záznam**

BUČKOVÁ, Petra. *Lars von Trier vazby mezi divadlem a filmem [Lars von Trier bonds between theater and movie]*. Brno: Janáčkova akademie múzických umění v Brně, Fakulta divadelní, Ateliér audiovizuální tvorby a divadla, rok 2013. 72 s. Vedoucí diplomové práce MgA. Hana Slavíková Ph.D..

## **Anotace**

Diplomová práce „*Lars von Trier: vazby mezi divadlem a filmem*“ pojednává o propojování divadelních a filmových postupů ve tvorbě Larse von Triera. Skrze analýzy třech jeho filmů se pokouším najít prostředky, které jsou obdobné vyjadřovacím prostředkům divadla. Jedná se o postupy, které si filmová řeč převzala z divadelního umění a přizpůsobila svým možnostem. Zároveň se má práce zaměřuje na Trierovy adaptace dramatických her a odkazy k divadelním osobnostem, které jeho filmy ovlivnily.

## **Annotation**

Diploma thesis „*Lars von Trier: bonds between theater and movie*” deals with connecting theater and film methods in creation of Lars von Trier. Through the analysis of three of his films trying to find resources that are similar to the expression resources of theater. These are methods that film language taken from the theater and adapt to own possibilities. At the same time the work is focused on Trier's adaptation of dramatic plays and links to theater authors, who influenced his films.

## **Klíčová slova**

Lars von Trier, film, divadlo, intermediální komparatistika, Médea, Tanec v temnotách, Dogville, DOGME 95

## **Keywords**

Lars von Trier, movie, theatre, intermedial comparison, Medea, Dancer in the Dark, Dogville, DOGME 95

## **Prohlášení**

Prohlašuji, že jsem předkládanou práci zpracovala samostatně a použila jen uvedené prameny a literaturu.

Brně, dne 8. září 2013

Petra Bučková

## **Poděkování**

Na tomto místě bych ráda poděkovala vedoucí diplomové práce  
MgA. Haně Slavíkové Ph.D.

# Obsah

|   |           |
|---|-----------|
| <b>PŘEDMLUVA</b>                          | <b>7</b>  |
| proč Lars von Trier?                      | 7         |
| <b>ÚVOD</b>                               | <b>8</b>  |
| původní záměr                             | 8         |
| definice umění a jeho kategorizace        | 8         |
| definice prostředků divadla a filmu       | 9         |
| cesta přesně opačná                       | 10        |
| Médea                                     | 10        |
| Tanec v temnotách                         | 15        |
| Dogville                                  | 17        |
| <b>MÉDEA</b>                              | <b>19</b> |
| kořeny inspirace                          | 19        |
| ruka vedená bohy nebo svobodná vůle?      | 19        |
| komparace charakterů                      | 21        |
| cesta ekkyklémy ze zákulisí k naturalismu | 22        |
| Médea nešťastnice, Médea vražedkyně       | 23        |
| sebeobětování a misogynie                 | 25        |
| Trierova barevná paleta                   | 27        |
| projekce                                  | 27        |
| hra stínů                                 | 29        |
| <b>TANEC V TEMNOTÁCH</b>                  | <b>31</b> |
| trilogie                                  | 31        |
| hluboká psychologie a mělký sentiment     | 32        |
| mainstreamové hity                        | 32        |
| československé hudební divadlo            | 37        |
| revolta vůči konvencím                    | 38        |
| hypnóza mechanickým rytmem                | 39        |
| last song                                 | 40        |
| <b>DOGVILLE</b>                           | <b>42</b> |
| trilogie                                  | 42        |
| téma                                      | 42        |
| inspirace                                 | 44        |
| inspirace charakteru Grace                | 47        |
| omezení                                   | 47        |
| náčrt bílou křídou                        | 48        |
| kamera, světla                            | 49        |
| zvuk dokreslí obrazovou skicu             | 50        |
| <b>ZÁVĚR</b>                              | <b>52</b> |
| obraz a příběh                            | 52        |
| od dramatu po divadelní postupy           | 53        |
| divadlo na divadle                        | 56        |
| projevy teatrality mimo film              | 59        |

|                                  |           |
|----------------------------------|-----------|
| <b>POUŽITÉ INFORMAČNÍ ZDROJE</b> | <b>63</b> |
| <b>SEZNAM ILUSTRACÍ</b>          | <b>66</b> |
| <b>PŘÍLOHY</b>                   | <b>68</b> |
| FILMOGRAFIE                      | 68        |
| ZLATOSRDČKA                      | 70        |
| TEXTY PÍSNÍ                      | 71        |

## **Předmluva**

### **proč Lars von Trier?**

Ve filmové tvorbě Larse von Triera jsem už po delší dobu spatřovala vliv divadelního umění. Bylo to právě neúspěšné přijímací řízení na divadelní školu, které následně Triera přivedlo k filmu. Avšak způsob divadelního uvažování a práci s divadelními prvky ve větší či menší míře zasazoval i do filmového rámu. Patrné je to nejen z adaptací dramatických námětů, ale i z využívání scénografické schematičnosti typické pro divadelní prostor a především z režijních postupů, v nichž dává prostor pro kontinuální hereckou akci na úkor precizní práce s kamerou. Svou diplomovou práci jsem se rozhodla věnovat hledání této neostré hranice mezi filmovým a divadelním světem a odhalovat specifičnost těchto dvou blízkých médií na základě konkrétních snímků tohoto dánského režiséra.

# Úvod

## původní záměr

Můj původní záměr byl velice obšírný. Za prvé obecně teoreticky definovat umění a jeho kategorie, abych následně mohla hledat rozdíl mezi divadlem a filmem. Tuto hranici jsem chtěla zviditelnit pomocí definice vyjadřovacích prostředků, které jsou pro každou tuto uměleckou kategorii charakteristické a následně najít ty, které mají společné. Dále se pokusit popsat příklady prostupování těchto dvou blízkých umění, jak se navzájem v průběhu historie ovlivňovala, přejímala od sebe vyjadřovací prostředky a zároveň jak si je adaptovala dle svých možností. Teprve po definici znakových systémů divadla a filmu hledat příklady jejich prolínání ve tvorbě Larse von Triera.

## definice umění a jeho kategorizace

Mé snahy tedy začaly hledáním definice umění v odborné literatuře. Definice se velice lišily v závislosti na období i zdroji. Od starověkého významu slova „umění“ jako „nástroje, užitečného pro popsání světa a našeho místa v něm ...“<sup>1</sup> přes středověké univerzity, které pod „umění“ zahrnovaly i gramatiku, rétoriku, aritmetiku, geometrii nebo astronomii<sup>2</sup>, získal tento pojem v 16. století širší konotace. Tehdy se stal synonymem pro „dovednost“. Dodnes jsou památkou toho slovní spojení typu „válečné“ či „lékařské umění“ nebo „umění vařit“ či „umění lhát“. O století později se význam opět začal zužovat do podoby, pod kterou dnes označujeme „krásná umění“ – výtvarné, sochařství, architekturu, hudbu, tanec, divadlo, atd. Až jsem nabyla dojmu, že nejlepší definici umění předkládá postmodernistický názor Jamese Monaca, že umění „je čímsi, co nemůžeme definovat. Přesto je zábavné se o to pokusit.“<sup>3</sup>

Stejně tak i pokusy o klasifikaci umění podléhaly vkusu a vlivu dané doby. Hranice mezi jejími druhy byly neostré a podléhaly individuálnímu vnímání. **Aristotelés** při své formulaci vychází ze vztahu umění k realitě, chápe ho jako typ mimesis, imitace skutečnosti. Čím je podle něj umění více mimetické,

---

<sup>1</sup> MONACO, James. Jak číst film: Svět filmů, médií, a multimédií. Překlad Tomáš Liška, Jan Valenta. 1.vyd. Nakladatelství Albatros, Praha, 2004. ISBN 80-00-01410-6. s.18

<sup>2</sup> DIDEROT, Denis. Všeobecná encyklopedie ve čtyřech svazcích, 4. svazek. 1.vyd. Nakladatelský dům OP, Praha 1998. ISBN 80-85841-37-1. s.443, heslo „trivium“.

<sup>3</sup> MONACO, James. Jak číst film: Svět filmů, médií, a multimédií. Překlad Tomáš Liška, Jan Valenta. 1.vyd. Nakladatelství Albatros, Praha, 2004. ISBN 80-00-01410-6. s.18



tím je méně abstraktní a tím méně si ho Aristotelés cenil. Nejvyšší estetický kvocient podle něj měla hudba, která je „nejabstraktnější“ a tudíž „nejestetičtější z umění“. Naopak druhy umění pracující s hmotou, kterou lze vidět, cítit, sáhnout si na ni, jsou méně estetická. Sem se řadí sochařství, architektura, o něco lépe je na tom výtvarné umění a poté dramatická umění.<sup>4</sup>

**Denis Diderot** zase členil umění podle „základního materiálu“, se kterým autor pracuje, hmota – architektura, sochařství; slovo – literatura, drama; barva – výtvarné umění a zvuk – hudba. Nebo podle smyslů či jejich kombinací, na které umělecký artefakt prvotně útočí – zrak – výtvarné umění; sluch – hudba; dotek – sochařství a propojení všech smyslů vnímal u divadla. Další možné rozdělení bylo podle utváření díla buď v prostoru – malířství, sochařství, architektura; nebo skrze plynutí v čase – hudba, anebo může artefakt vznikat kombinací obojího, tedy časoprostorově – divadlo a film.<sup>5</sup> Myšlenka kategorizace podle vztahu uměleckého artefaktu k času byla blízká i **Otakaru Hostinskému** ve studii O klasifikaci umění z roku 1890. Jeho dělení je na umění, která „bez cizí pomoci trvají“ (výtvarné, sochařství, architektura, ...) a ta, která „závisí na výkonech, jež v proudu časovém zanikají a tudíž opakovati se musí“ sem zahrnuje umění múzická.<sup>6</sup>

### **definice prostředků divadla a filmu**

Pro Otakara Zicha pojem „divadelní umění“ zahrnoval i balet a dokonce i film<sup>7</sup>. To svědčí o tom, jak moc si jsou některé umělecké druhy blízké. Koexistují vedle sebe, ovlivňují se, přejímají prvky ze sousedních kategorií a přetvářejí si je podle svého znakového systému. Zabránit jejich pronikání, je podle Tovstonogova, nemožné.<sup>8</sup> „Divadlo už vyzkoušelo téměř všechny filmové prvky. Viděli jsme představení s titulky jako v němém filmu, viděli jsme scénické panorámy, zatmívačky i prolínačky. Pod vlivem filmu jsme umožnili

<sup>4</sup> MONACO, James. Jak číst film: Svět filmů, médií, a multimédií. Překlad Tomáš Liška, Jan Valenta. 1.vyd. Nakladatelství Albatros, Praha, 2004. ISBN 80-00-01410-6. s.24

<sup>5</sup> DIDEROT, Denis. Všeobecná encyklopedie ve čtyřech svazcích, 4. svazek. 1.vyd. Nakladatelský dům OP, Praha 1998. ISBN 80-85841-37-1. s.486, heslo „umění“.

<sup>6</sup> VOJTĚCHOVSKÝ Miroslav, VOSTRÝ Jaroslav. Obraz a příběh: Scéničnost ve výtvarném a dramatickém umění. 1.vyd. Nakladatelství KANT, Praha 6, pro Akademii múzických umění v Praze, Praha, 2008. ISBN 978-80-86970-86-8. s.28.

<sup>7</sup> HOŘÍNEK, Zdeněk. Drama, divadlo, divák. 3.vyd. rozšířené. Janáčkova akademie múzických umění v Brně, Brno, 2008. ISBN 9978-80-86928-46-3. s.69.

<sup>8</sup> TOVSTONOGOV Georgij. Film a doba. ročník XXXII-1986, šéfredaktor Vladimír Kolár, číslo 2, Divadlo a film. s.87-88.

divákovi vyslechnout vnitřní monology a myšlenky hrdiny .... Moderní divák myslí „filmově“. Současní divadelní autoři, režiséři a herci musí myslet „filmově“ také. Své myšlenky však musí vyjadřovat prostředky specificky divadelními.“<sup>9</sup> Jak tedy určit, co je specificky divadelní a co typicky filmovou řečí? K určení těchto znakových systému by nám měla podle Jana Roubala nejlépe posloužit intermediální komparatistika. Srovnáním vyjadřovacích prostředků divadla a filmu, pomocí děl víceméně identického uměleckého sdělení, ovšem s využitím rozdílných znakových soustav, se podle něj objeví čitelnější hranice mezi jednotlivými kategoriemi.<sup>10</sup>

### **cesta přesně opačná**

Byla to právě myšlenka intermediální komparatistiky, která mě přivedla na cestu zcela opačným směrem. Hledat rozdíl mezi divadlem a filmem na konkrétních projevech v Trierově tvorbě a podrobit srovnání původní dramatické texty a Trierovy adaptace. Nejdříve jsem toužila obsáhnout téměř celou jeho filmografii, ale postupy a myšlenky, které jsem hledala, se často opakovaly a parafrázovaly, stejně tak i Trierova individuální témata, kterým jsem se chtěla ve druhé řadě také věnovat. Tím se můj výběr zúžil na tři filmy, které jsem se rozhodla podrobit důkladné analýze. Jejich výběr se odvíjel, jak od volby námětu (často inspirován dramatem), tak od použitých vyjadřovacích prostředků (převzaté divadelní postupy aplikované ve filmu), a zároveň i od přítomnosti rysů charakteristickým právě pro osobnost Larse von Triera. Tím jsem se snažila postihnout nejen vztah divadla a filmu, ale zároveň i najít Trierova osobní témata a jeho specifický rukopis.

### **Médea**

Prvním zvoleným filmem je Médea (Medea, 1988), která vzbudila můj zájem primárně kvůli **námětu** s kořeny v antickém dramatu. Podrobila jsem srovnání Dreyerův scénář, který se pro Triera stal výchozím a původní drama Euripida. Nakonec jsem se rozhodla začlenit do rozboru i Médeu Senekovu, protože má k Trierovu zpracování v mnohých ohledech nejbližší. Mou snahou

---

<sup>9</sup> Film a doba. ročník XXXII-1986, šéfredaktor Vladimír Kolár, číslo 2, Divadlo a film, autor TOVSTONOGOV Georgij. s.87, 88.

<sup>10</sup> ROUBAL, Jan. Hledání jména (K problematice televizních převodů divadelní inscenace), s 155.

bylo poukázat na podstatné výrazové posuny, kterých se Trier dopustil vůči Dreyerovu scénáři i odchylek Dreyera od původního Euripidova dramatu. Dreyerův scénář je těžko dostupný, proto jsem musela vycházet z anglické verze (překlad z dánštiny Elsa Cress), který jsem našla na oficiálních stránkách Carla Theodora Dreyera spravované Dánským filmovým institutem (odpovědná editorka Lisbeth Richter Larsen). Z tohoto důvodu uvádím vlastní překlad z anglické verze do češtiny. Druhým argumentem pro volbu Médey byly formální prvky. Ve svém raném období Trier kladl důraz hlavně na obraz, dominance příběhu se projevila až u jeho pozdějších filmů.

Výrazná obrazová stylizace Médey se svou touhou odklonit se od realismu má blízko právě **výtvarnému umění**. Barevnými korekcemi si Trier namíchal vlastní paletu a svérázným technickým přepisem docílil rozkladu obrazu obdobně jako malíř jednotlivými tahy štětce. Destrukce obrazu zrněním, přeexponováním, radikální korekce barev, rychlý pohyb kamery, který obraz rozmáže a zabstraktní, stejně jako neostrosti, dvojexpozice a dlouhé prolínačky mezi záběry jsou jen stručným výčtem filmových prostředků, které Trier používal ve svých raných filmech<sup>11</sup> k proměně pláten kin v plátna malířská.

V pozdější tvorbě se inklinace k prostředkům malířství projevuje odlišně. Jsou to především **živé obrazy** a citace známých malířských děl. Možnosti kamerové techniky snímání Trierovi umožnily obraz natolik zpomalit, až se zdá téměř nehybným, v kombinaci s výraznou paletou barev a nasvícením obrazy připomínají plátna starých mistrů. Živé obrazy používají jako materiál živé aktéry a předměty (stejně jako divadlo), ale pokouší se vyvolat dojem výtvarného díla tím, že účinkující vytváří nehybná sousoší. S divadelním uměním také sdílí svou pomíjivost v čase. Ve vztahu k malbě zde vzniká paradox, jelikož „malovaný obraz se snaží vypadat jako živý a živý obraz se snaží vypadat jako malovaný“<sup>12</sup>. Živé obrazy mají dlouhou historii, která je přímo svázána s dějinami divadla, ve kterých se vyskytovaly ať už jako samostatné programy nebo i jako součásti představení. V antickém Řecku byly přítomny v náboženských obřadech, ze kterých vzešla tradice evropského divadla. Z řeckých obřadů se postupem času

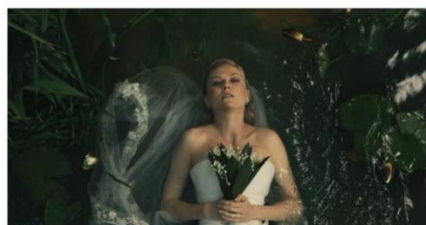
---

<sup>11</sup> Například ve filmech **Proč před tím utíkat, když víš, že to mu neutečeš?** (Hvorfor flygte fra det du ved du ikke kan flygte fra? Fordi du er en kujon, 1970) , nebo **Nocturno** (Nokturne, 1980).

<sup>12</sup> Živý obraz. [online] © 2013 Česká scénografie. [cit.2013\_08\_20]. Dostupné z <<http://ceskascenografie.cz>>



**Obrázek 1** Ophelia / Ofélie, Sir John Everett Millais



**Obrázek 2** Melancholia / Melancholie



**Obrázek 3** Epidemic / Epidemie

Postava Ofélie je už u Shakespeara provázena květinovou symbolikou. Millaisova Ofélie (Obrázek 1) je těmito symboly doslova zasypaná. Růže v blízkosti jejích lící, na jejích šatech i na břehu řeky zřejmě souvisí s oslovením, „rose of May“ jak ji v dramatu nazval její bratr Laertes. Vrba, hluchavky a sedmikrásky bývají spojovány s opuštěnou láskou, bolestí a nevinností. Macešky zase znázorňují marnou lásku. Věnc z fialek, který má Ofélie kolem krku obvykle značí věrnost, cudnost a úmrtí v mládí. Mák znamená smrt a pomněnky plavající ve vodě touhu, aby na ni nebylo zapomenuto<sup>13</sup>. Trierova Justine (Obrázek 2) drží v ruce kytici konvalinek. Konvalinky jsou jedovaté, otrávit se lze dokonce i z vody, ve které konvalinky byly. I přesto bývají symbolicky spojovány s příchodem jara a znovuzrozením. V křesťanských legendách bývá nazývána jako „Our Lady's tears“ nebo „Mary's tears“, podle legendy konvalinka vznikla ze slzy Panny Marie, když plakala nad ukřižovaným Kristem. Parafraze Millaisova obrazu se také vyskytuje v Epidemii. Jedná se o obraz kněze černocho ležícího v řece, pohled na muže očištěného od svých hříchů je zde žertovnou nadsázkou (Obrázek 3).

vyvinuly divadelní slavnosti, ve kterých živé obrazy našly také své uplatnění. V antickém divadle bývalo zvykem, že se vražda postav nezobrazovala na jevišti ale za scénou. Až po skončení aktu vraždy přijel vozík - ekkykléma, na kterém

<sup>13</sup> RIGGS, Terry. TATE. [online] © 2013 TATE gallery. vytvořeno únor 1998 [cit.2013\_08\_20]. Dostupné z <<http://www.tate.org.uk/art/artworks/millais-ophelia-n01506/text-summary>>

byla formou živého obrazu zobrazena vrcholná chvíle vraždy. Ve středověku byly živé obrazy aranžovány v mansionech, v renesanci a baroku znázorňovaly sny a blouznění, stejně tak byly i součástí asijských divadelních her. V období 17. a 18. století pronikly i do lidových oslav a společenských akcí, ve kterých měly převážně za cíl napodobit známá malířská díla. Častý je také jejich výskyt v podobě alegorických vozů<sup>14</sup> během slavnostních průvodů. A své místo si také našly v baletu, během „děkovaček“ herci vytvářeli nehybná závěrečná sousoší.

Sklony k živým obrazům můžeme u Trieru pozorovat už od jeho raných filmů. V Pěstiteli orchidejí (Orchidégartneren, 1977) převažují právě tyto fotograficky statické záběry. „Jestliže staří malíři obětovali roky života, aby vytvořili nepohyblivý obraz, jak by si pak mohl člověk myslet, že za jediný den dokáže vytvořit několik minut ... s pohyblivou kamerou.“ Tato citace souvisí také s leitmotivem tohoto filmu, obrazem umělce sedícího před prázdným plátnem. Atmosféra filmu odkazuje na vliv Edvarda Muncha, kterého Trier uvádí za svůj vzor. V pozdějších filmech se živé obrazy u Trieru vyskytují v technicky stylizovanější podobě jako součást filmů Antikrist (Antichrist, 2009) nebo Melancholie (Melancholia, 2011). V Melancholii se také objevují konkrétní citace pláten známých malířů. Například Ofélie (Ophelia, 1852) britského prerafaelity Sira Johna Everetta Millaise. Inspirací pro toto plátno plné květinové symboliky a živlu vody je charakter Ofélie ze Shakespearovi hry Hamlet odehrávající se v Trierově rodném Dánsku. Další plátna jsou od Pietera Bruegela staršího – V zemi peciválů (Luilekkerland, 1567) a Jagers in de Lovci ve sněhu (Sneeuw, 1565)<sup>15</sup>. A především už sám název filmu Melancholia, totožný s renesanční mědirytinou Melancholie I (Melencolia I) Albrechta Dürera z roku 1514, je tohoto tvrzení očividným důkazem.

V Médei jsou také v několika záběrech využity technické prostředky k tvorbě **hieratické perspektivy**<sup>16</sup>, častý prostředek malířství. Projekce na plátno Trierovi umožnila zvětšit pozadí vzhledem k hercům před ním a tím docílit efektu nerealistické perspektivy. Byl to další krok k odpoutání se od svazujícího

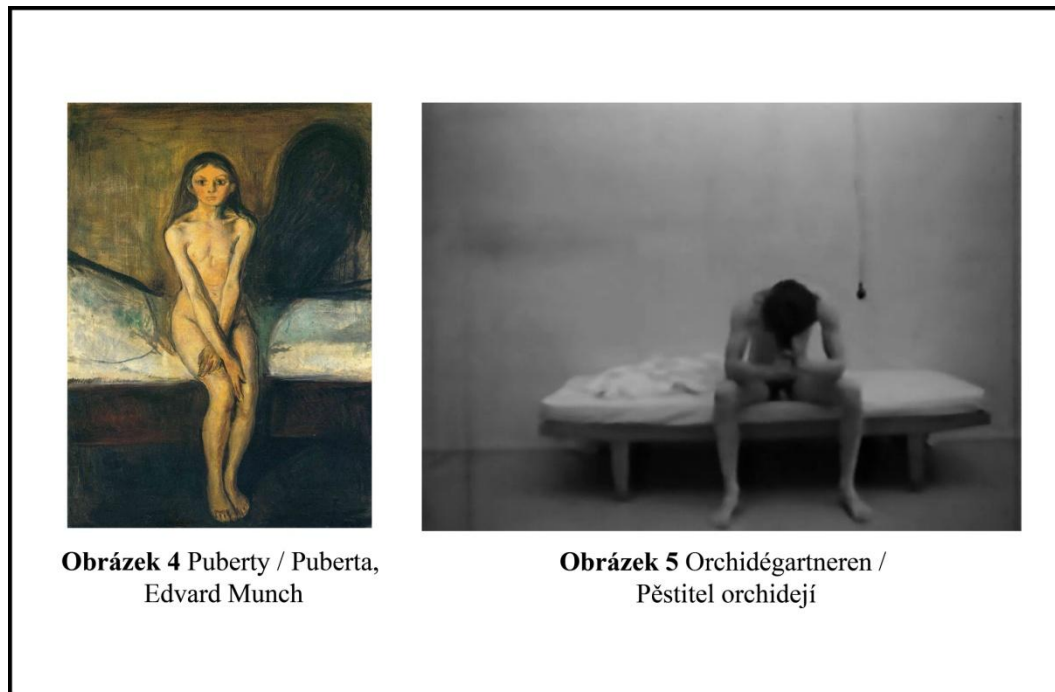
---

<sup>14</sup> Živý obraz. [online] © 2013 Česká scénografie. [cit.2013\_08\_20]. Dostupné z <<http://ceskascenografie.cz>>

<sup>15</sup> Na tento obraz je nápadně upozorněno i v Tarkovského Solaris (Soljaris, 1972). Obdiv k Tarkovskému Trier často přiznává a z nejednoho filmu jde cítit vliv tohoto režiséra.

<sup>16</sup> **hieratická (významová) perspektiva** se neřídí skutečnými poměry velikostí objektů, ale jejich důležitostí v kontextu obrazu. Její uplatnění najdeme především ve výtvarném umění – např. egyptské reliéfy, na kterých se velikost figur odvíjela od společenského postavení.

filmového realismu. Tato technika však měla své místo již mnohem dříve také na divadle<sup>17</sup>. Je to běžný princip pro laternu magiku.



**Obrázek 4** Puberty / Puberta,  
Edvard Munch

**Obrázek 5** Orchidégartneren /  
Pěstitel orchidejí

Parafraze slavného Munchova obrazu Puberta (Obrázek 5) v Trierově filmu Pěstitel orchidejí (Obrázek 4).

Kromě vyjadřovacích prostředků z taxonomu malířství, snímek Médea také silně inklinuje k projevu divadelnímu. Tento vliv jsem se rozhodla demonstrovat na scéně svatební noci Glauké a Jásona, ze které je cítit evidentní vliv asijského stínového divadla. Posledním rozhodujícím faktorem pro mě také byla vazba na ostatní Trierovy filmy a pravidelně se vynořující jeho osobní témata. Médea je explicitním příkladem Trierových ženských hrdinek. Prvek sebeobětování pro dobro svého muže a téma msty se objevují také v Bess (Prolomit vlny / Breaking the waves, 1996), Grace (Dogville 2003, Manderlay 2005) i ženské postavě v Antikristovi (Antichrist 2009).

---

<sup>17</sup> Jako první využil filmovou projekci na divadle **Erwin Piscator** již koncem dvacátých let 20. století.  
BROCKETT, Oscar G. Dějiny divadla. Překlad Milan Lukeš. 8.vyd. Nakladatelství Lidové noviny, Praha, 2008. ISBN 978-80-7106-576-0. s.579-580.



**Obrázek 6** Melancolia I / Melancholie I, Albrecht Dürer

V levém horním rohu rytiny je apokalyptický výjev v podobě blížícího se hořícího vesmírného objektu, který ozařuje vodní krajinu, před ní se klene duha symbolizující v severské mytologii cestu (Bifröst) spojující Zemi se sídlem nebeských bohů. Bifröst je však určen pouze lidem poctivým a cnostným. Tento duhový most se má podle mytologie zřítit při konci světa. V popředí je tvor podobný netopýru držící nápis Melencolia I, snad melancholie (deprese) jako nemoc vedoucí lidstvo k záhubě, stejně jako hlavní hrdinku Trierova filmu. K apokalyptické atmosféře přispívají i misky vah, přesýpací a sluneční hodiny a zadumanost ve tváři anděla. V souvislosti s Melancholií bývá také uváděna skrytá vazba na planetu Saturn, žebřík a kružítka naopak evokují symboly svobodných zednářů a magický čtverec v levém horním rohu fascinuje kryptografy a matematiky. Čtverec skrývá rok vzniku rytiny, zašifrovaný Dürer monogram a součet každého jeho řádku, sloupce, úhlopříčky, rohových políček nebo čtyř číslic středu dává vždy 34.

### **Tanec v temnotách**

Druhý film jsem se rozhodla vybrat z Trierovi trilogie o Zlatosrděče - Prolomit vlny (*Breaking the waves*, 1996), Idioti (*Idioterne*, 1998) a Tanec v temnotách (*Dancer in the Dark*, 2000). Oproti Médei se Trier odklonil od obrazové dominance a orientuje se v první řadě na příběh a jeho autentičnost. Všechny tři filmy jsou ovlivněné hnutím **DOGME 95** (**DOGMA 95**) režisérů Lars von Trier, Thomas Vinterberg, Kristian Levring a Søren Kragh-Jacobsen. I když

ne všechny z deseti zásad Vow of Chastity<sup>18</sup> byly v trilogii striktně dodržovány, přesto svůj vliv na formálních postupech rozhodně zanechaly. Zásady DOGME 95 pro mě byly klíčové hlavně kvůli své analogii s divadelními postupy a definicí vztahu filmu a reality. Uvádím pouze výběr z deseti bodů manifestu:

- „Zvuk nesmí nikdy vznikat odděleně od obrazu a naopak.“<sup>19</sup>  
Jedním z rozdílů divadla a filmu je právě možnost asynchronního zvuku. V divadle se dá těžko zabránit tomu, aby nebylo slyšet bouchnutí dveří, když s nimi herec praští, nebo aby zvuk zněl jinak, než jaký skutečně je. Ve filmu se ale často pracuje se zvukovou stopou nahrávanou postsynchronně, nebo zvukem stylizovaným, který ani nemá vzbudit dojem zvuku reálného.
- „Film se nesmí odehrávat tam, kde stojí kamera, nýbrž se musí natáčet tam, kde se odehrává film.“<sup>20</sup>  
Od toho se odvíjí i způsob herectví. Hraje se, jakoby tu kamera nebyla, kontinuálně, stejně jako na jevišti divadla. Herci to dává mnohem větší prostor. Herecký výkon díky tomu často nabírá na větší autentičnosti.
- „Práce s optikou stejně tak jako používání filtrů jsou zakázané.“<sup>21</sup>  
Snahou DOGME bylo odstranit známky po technickém zásahu v obraze. Obraz by podle nich neměl zkreslovat realitu, ale vidět ji podobně jako lidské oko, stejně jak ji vidí návštěvník divadla.
- „Časové a geografické odcizení je zakázané. (To znamená, že film se odehrává teď a tady.)“<sup>22</sup>  
Tento bod opět filmu odepírá jednu z jeho výhod, která ho odlišuje od divadla. Vnímání filmového času i prostředí se omezilo na možnosti, které nabízí divákovi právě divadlo. Také slovní formulace „teď a tady“ je součástí nejedné z definic divadelního umění. Film má vzbudit dojem, že se odehrává přímo před námi, na tomto místě, stříhem do jiného času nebo lokace by byla tato iluze narušena.

Při volbě z triptychu jsem dlouho váhala, mezi filmy *Idioti* (*Idioterne*, 1998) a *Tanec v temnotách* (*Dancer in the Dark*, 2000). Původně mě lákal film *Idioti*, kvůli možnosti srovnání s divadelní hrou, kterou jsem viděla v podání herců brněnského Ha Divadla<sup>23</sup>. Domnívala jsem se, že právě pomocí

---

<sup>18</sup> Do češtiny se překládá jako Slib cudnosti, ovšem slovo „**chastity**“ má v dánštině i druhý význam a to „čistota“, protože právě čistota formy, jednoduchost filmu a koncentrace na postavy a příběh, byly cílem tohoto hnutí.

<sup>19</sup> SCHEPELERN Peter. Lars von Trier a jeho filmy: Muka a vykoupení. 1.vyd. nakladatelství Orpheus – Petr Kurka, Praha 4 - Lhotka, 2004. ISBN 80-903310-2-5. s.135.

<sup>20</sup> Tamtéž.

<sup>21</sup> Tamtéž.

<sup>22</sup> Tamtéž.

<sup>23</sup> *Idioti*, premiéra 20.1.2010. Režie Jiří Honzík. V hlavní roli: Kamila Kalousová, Jan Grundman, Erika Stárková, Marián Chalány, Kateřina Dostálová, Roman Blumaier.



intermediální komparatistiky lépe vystoupí rozdíly mezi prostředky divadelními a těmi filmovými. Nakonec jsem se však uchýlila k analýze Tance v temnotách, který kromě způsobu herectví odkazuje k divadlu i svou silnou vazbou na americký muzikál a dokonce i na československou scénu hudebního divadla. Zaujal mě kontrast mezi užíváním pokleslých postupů muzikálu a propracovaných psychologických charakterů uměleckých filmů, které v sobě tento film spojuje. Dalším důvodem byl pocit názornějšího vyjádření ducha celé trilogie, i jeho formálních postupů a také evidentnější vazba na Trierovu následující tvorbu s očividným kontrastem k jeho raným „obrazovým“ filmům.

### **Dogville**

Dogville charakterem laskavé hlupačky Grace navazuje na „trilogii o Zlatosrdčce“, s Médeou naopak sdílí touhu po pomstě a svým negativním postojem vůči USA snímek připomíná kritiku americké legislativy z Tance v temnotách. Tématu společenské a politické kritiky Spojených států Trier plánoval věnovat celou „americkou trilogii“, do které Dogville spadá. Nejen návaznost na předešlé rozbory, ale hlavně na první pohled zřejmý vliv divadelní scénografie (Dogville jako město nakreslené na zemi bílou křídou) a divadelních postupů jako je Verfremdungseffekt (zcizovací efekt) mou volbu potvrdily.

Vliv **Bertolta Brechta** se kromě stylistické formy nacházel i v námětu filmu. Mstící se Grace má předobraz v postavě pirátky Jenny z Brechtovy Žebrácké opery. Pokusila jsem se proto hledat souvislosti mezi filmem a Brechtovým dramatem. Ve své práci jsem vycházela ze slovenského překladu hry od Juraje Váha<sup>24</sup>. Pro potřeby komparace s Trierovým dílem se mi jevil adekvátnější než uznávaný český překlad Ludvíka Kundery a Rudolfa Vápeníka<sup>25</sup>. Slovenská verze má pravidelnější verš s údernějšími rýmy, které lépe souzní s duchem pirátské msty. Peter Schepelern ve své knize také uvádí záznamy Brechtových her v Das Berliner Ensemble, které Trier před natáčením Dogville

---

<sup>24</sup> BRECHT, Bertolt. Žebrácka opera: Podľa hry Johna Graysa: The Beggar's Opera. překlad Juraj Váh, nakladatelství DILIZA v Bratislave v júli 1962, č. 1432-K 78/1962-M-04-21460.

<sup>25</sup> BRECHT Bertolt. Krejcarová opera: Podle Žebrácké opery /The Beggar's Opera/ Johna Graye. Překlad Ludvík Kundera, Rudolf Vápeník. Nakladatelství DILIA, Praha, 1. vyd., 1978, s. 117, 39-10.690-78

údajně studoval. Pokoušela jsem se proto i tyto audiovizuální záznamy si opatřit, abych měla možnost jejich srovnání. Das Berliner Ensemble nemá volně přístupný archiv prostřednictvím internetu, proto jsem měla v plánu divadlo kontaktovat s prosbou o přístup k těmto audiovizuálním záznamům přímo. Z časových důvodů jsem už nebyla schopná to uskutečnit a tento zdroj proto zůstává v mé práci opomenut.

Dogville má také svou návaznost v zásadách DOGME 95, hlavně co se týká herecké metody, kamery a střihové skladby. Trierovi se zde stejně jako v Tanci v temnotách podařilo propojit dva zcela kontrastní prvky a to, schematičnost a výtvarnou stylizaci (vliv Brechta) s dokumentárním přesahem (snahy po realističnosti DOGME 95 v podobě dokumentárních fotografií Jacoba Holdta během závěrečných titulků). Dosadil tím obecný příběh do konkrétních souvislostí, země a doby. Podařilo se mu tím udělat na konci této politické kritiky velký vykřičník s přesahem do reality přesně v duchu Brechtova učení. Na Tanec v temnotách také navazuje svým vymezením se vůči Hollywoodskému realismu, který se v Dogville projevuje svou schematičností a v Tanci v temnotách popřením muzikálových konvencí (např. jízdy kamery nahradil v muzikálových číslech kamerou statickou).

Nový úhel pohledu na film mi také přinesl dokument **Dogville Confessions** (2003) režiséra Sami Saifa, který mi kromě technologických postupů odkryl i režijní metody a komplikovaný charakter Larse von Triera. Dokument byl dostupný pouze v dánsko-anglickém znění s anglickými titulky. V práci jsem proto vycházela z angličtiny z odposlechu v kombinaci s dostupnými titulky pro pasáže v dánštině, v poznámce proto uvádím opět vlastní překlad.

# MÉDEA

od ekkyklémy  
k naturalismu

## kořeny inspirace

Médea vznikla jako televizní film podle nerealizovaného scénáře **Carla Theodora Dreyera** a dramatika Prebena Thomsena. Úvodním titulkem filmu se Trier vymezuje vůči představě doslovné realizaci Dreyerova filmu. Jedná se podle něj „o osobní interpretaci a poctu mistrovi“<sup>26</sup>. Stejně tak i Dreyer v úvodu svého scénáře popisuje osobní stanovisko k Médei Euripidově „Tento scénář není přímo založen na Euripidově tragédii, ale je inspirován jeho hrou. Zároveň je film pokusem říct pravdivý příběh, který mohl být inspirací pro tohoto velkého řeckého básníka.“<sup>27</sup>.

## ruka vedená bohy nebo svobodná vůle?

Euripidova Médea bývá označována za první pokus o psychologické drama. Dreyer se pokusil prohloubit psychologii postav, hledal mezi řádky hry skutečný příběh, kterým mohl být mýtus inspirován. Oproti tomu se Trierova adaptace oprostila od hledání hlubší motivace, psychologie i od vlivu antiky. Obraz v sobě nese nádech středověku, dosazením Médey do bažinatého prostředí Jutska<sup>28</sup> bylo pro Trieru prvním krokem k zpretrhání jejích vazeb na antická božstva. Médea byla vnučkou boha Slunce Hélia, jak v Euripidově tak Dreyerově textu je proto spojená s živlem ohně<sup>29</sup>. Jednání Médey je u Euripida i Dreyera vysvětleno jako

---

<sup>26</sup> Médea (Medea, 1988), režie TRIER, Lars von, čas 00:00:14 - 00:00:29

<sup>27</sup> „This screenplay is not directly based on the tragedy of Euripides, but it is inspired by his play. At the same time the film is an attempt to tell the true story that may have inspired the great greek poet.“

DREYER, Carl Theodor; THOMPSON, Preben. Medea script [online]. anglický překlad Elsa Cress, do češtiny vlastní překlad. 1966 [cit. 1213\_08\_01]. Dostupné z <<http://english.carlthdreyer.dk>> editor LARSEN, Lisbeth Richter. str 2.

<sup>28</sup> bažina, mlha a **živl vody** předznamenává bělidla v Trierově seriálu Království. Jak bělidla za starých časů, tak postavy myčů nádobí symbolizují očištění duše. Aby člověk mohl vyprat prádlo, musel vstoupit do řeky a přitom očistil i sebe. Tento motiv se mimo jiné vyskytuje i v Antikristovi. V úvodní části „Prolog“ rodiče souložili v koupelně, za nimi se v bubnu pračky otáčel bílý prádlo a matka nechá během toho vypadnout svého syna z okna. Po dopadu chlapce na chodník pračka dopere.

<sup>29</sup> V jiné filmové adaptaci od **Piera Paola Pasolinio** je odkaz k antickému božstvu také dodržen. Film se z části odehrává v sopečné krajině Kappadokie v Turecku, která je pro původ Médey výstižná. Stejně tak její motivace, k hrůznému činu vraždy vlastních dětí, je Pasolinim interpretována jako vůle bohů.

boží vůle, Médea je pouze prostředník. To, co považujeme za svobodnou vůli, je ve skutečnosti podle Euripida i Dreyera předem určeno bohy.

Po zavraždění dětí **Euripídova** Médea argumentuje Jásonovi „Však vědí bozi, kdo byl rány původcem!“<sup>30</sup> a následně odjíždí na voze taženém draky k nebi. Podobné odpovědi se dostává i Dreyerovu Jásonovi „Jejich vlastní otec způsobil jejich smrt... Stejná ruka co obepínala tvou mladou nevěstu, zabila tvé syny.“ Jáson „Jak jen vše překrucuješ.“ Médea „Bohové znají pravdu.“<sup>31</sup>

**Senecova** Médea po zavraždění dětí sice také mluví o kočáru taženém draky, avšak v kontextu dramatu Médeino vidění představuje spíše poslední krok k jejímu šílenství. Zlomený Jáson dějství dokončí slovy „Jeď vysokými prostory nejvyššího nebe a dosvědč, že tam, kam jedeš, nejsou žádní bohové.“<sup>32</sup>. Seneca nechává odpovědnost za lidské činy na bedrech člověka nikoli bohů. Médea jako chladnokrevná vražedkyně s popřením náboženských vazeb, řídící se vlastní vůlí je bližší i **Trierově** představě, proto i závěrečný dialog Médey s Jásonem vyškrtl. Namísto něj do titulku použil jen poslední dvě věty monologu vedoucího chóru z Dreyerova scénář. „Lidský život je cesta do temnoty, v níž pouze Bůh může najít směr. Čemu se člověk odváží jen věřit, Bůh může dosáhnout.“<sup>33</sup>

Dreyer svůj scénář uzavírá do rituálního kruhu. V kruhové aréně, ve které příběh začíná, tak i za doprovodu bohoslužeb chóru končí. Vedoucí chóru vykonává oběť a přednáší závěrečný monolog

„A sunboat carries you away, Medea,  
Jason has paid his debts.  
No man is granted leave  
To live unhurt by the blows of fate.  
A pain may come to-day,  
Another will come tomorrow.  
What we believe safest,  
Turns into shattered hopes.

<sup>30</sup> EURIPIDÉS. Médeia: Řecká dramata. 1. vyd. překlad Vladimír Šrámek, Ferdinand Stiebitz. Praha, Mladá fronta. 1976. s.304

<sup>31</sup> „Their own father caused their death ... With the same hand, You stretched to your young bride, You killed your sons.“ Jason “How you distort everything“ Medea “The Gods know the truth.“ DREYER, Carl Theodor; THOMPSON, Preben. Medea script [online]. anglický překlad Elsa Cress, do češtiny vlastní překlad. 1966 [cit. 12.13.08]. Dostupné z <<http://english.carlthdreyer.dk>> editor LARSEN, Lisbeth Richter. str 34.

<sup>32</sup> SENECA, Lucius Annaeus. Médea. 1. vyd. překlad Petr Polehla, Hradec Králové: CREDIT spol. s.r.o., 2002. ISBN 80-902753-9-7. s.59.

<sup>33</sup> Médea (Medea, 1988), režie TRIER, Lars von, čas 01:14:35 - 01:14:52

Man's life  
Is a journey in the dark,  
Where only a God can find his way.  
For what no one dares think,  
God will let happen“<sup>34</sup>

### komparace charakterů

Seneka ze svého dramatu dále eliminoval postavu krále **Aigea**, který se u Dreyera stává prvotním impulze pro pomstu Médey. Skrze příběh o Aigeově bezdětnosti k Médei promluvili bohové. Z plačtivé lamentující postavy se náhle stane žena schopná pomsty, bohové vedou její ruku. Trier postavu krále Aigea sice zachoval, avšak na rozdíl od Euripida i Dreyera není seslán bohy. Senekova i Trierova Médea jsou již od začátku přesvědčeny o pomstě<sup>35</sup>, hledají pouze způsob, jak ji vykonat. Když Trierova Médea vyslechne Aigea, muže, který se neúspěšně pokouší stát otcem, je to logika a racionalita, která navádí Médeu na způsob msty.

Charaktery jednotlivých postav se v různých podáních také liší. **Postava vychovatele** u Seneky i Trierera chybí. Euripidův **Jáson** kypí egoismem a machistickými postoji „I měly by se děti jinak rodit než z lůna matek, bez žen měl by být svět, pak nebylo by vůbec mezi lidmi zla.“<sup>36</sup>. Na druhé straně stojí Senekův „nevinný“ Jáson, na kterého je díky vyličení předešlých událostí o králi

---

<sup>34</sup> „Sluneční loď tě odnáší pryč, Médeo,  
Jáson splatil své dluhy.  
Nikomu není dovoleno odejít  
Aby žil nezraněn ranami osudu  
Bolest může přijít dnes  
Jiná přijde zítra  
Čemu věříme nejpevněji  
obráti se ve střípky nadějí.  
Lidský život  
je cesta do temnot,  
v níž pouze Bůh může najít směr.  
Čemu se člověk odváží jen věřit,  
Bůh může dosáhnout.

DREYER, Carl Theodor; THOMPSON, Preben. Medea script [online]. anglický překlad Elsa Cress, do češtiny vlastní překlad. 1966 [cit. 1213\_08\_01]. Dostupné z <  
<http://english.carlthdreyer.dk>> editor LARSEN, Lisbeth Richter. str 40-41.

<sup>35</sup> Už při setkání Médey s králem Kreónem **sbírá v bažinách byliny**, ze kterých se chystá vyrobit jed. S Aigeem se střetává až vzápětí.

<sup>36</sup> EURIPIDÉS. Médea: Řecká dramata. 1.vyd. překlad Vladimír Šrámek, Ferdinand Stiebitz. Praha, Mladá fronta. 1976. s.276.

Peliasovi<sup>37</sup> nahlíženo mírněji „Nechci-li zemřít, musím se, já ubohý, stát nevěrným.“<sup>38</sup>.

Ani charakter **Kreóna** není všemi dramatiky popisován jednoznačně. Ve většině případů sice je moudrým panovníkem, který chová k Médei respekt a nepřeje si jí nijak uškodit. Touží být spravedlivý, zároveň ale miluje svou dceru a má z Médey obavy. Rozdílný pohled má opět Seneka, u kterého jsou Jásonovy slzy jediným důvodem, proč Kreón Médeu nezabije, ale pouze hodlá poslat do vyhnanství. A na závěr zbývá Trier, který se ve své adaptaci obešel jak bez postavy vychovatele, tak i bez chóru.

### **cesta ekkyklémy ze zákulisí k naturalismu**

Ústřední scéna, při které Médea zavraždí své děti, byla pro Trieru další příčinou k odklonu od Dreyerova scénáře. Každé zpracování Médey vykazuje rozdílnou míru naturalističnosti v popisu této scény. **Euripidés** stupňuje napětí výkřiky, které vkládá do úst dětí. Samotná vražda probíhá za zahrazenými dveřmi, kde Médea děti probodne mečem. Celou událost líčí svědkové na jevišti. Oproti tomu římské drama navyklé na drastické scény si v **Senekově** podání vyžádalo přesný popis události přímo před publikem. Senekova dramata však byla zřejmě určená spíše ke čtení nikoli ke hraní na jevišti<sup>39</sup>. **Dreyerova** Médea děti uspává jedem, který vydává za lék předepsaný lékařem, protože jsou děti příliš bledé. V dětském pokoji je ukládá k věčnému spánku a během doby, co jed působí, jim zpívá ukolébavku. **Trierova** Médea se stává bezvýchodnou nejen absencí vyšší moci jako vykonavatele spravedlnosti, ale také drastickým znázorněním oběšení vlastních chlapců. Médea za sebou své děti vleče jako pluh, břímě, které ji tíží. S končícím dnem se zastaví na horizontu s jediným uschlým stromem majícím právě dvě boční větve. Rozednění je doprovázeno přívětivou atmosférou ve zvuku se zpěvem ptáků. I když obraz je zneklidňován náporu silného větru, ve zvuku slyšet není. Médea svírá v ruce tenký provaz a starší syn prorocky říká, že ví, co se stane. Médea přistoupí k mladšímu spícímu chlapci. Její stín zakryje celou

<sup>37</sup> **Pelias** byl iólský král, kterému měl Jáson přivést zlaté rouno. Oplátkou se směl stát vládcem země, která mu po právu náležela. Pelias ale dohodu nedodržel a vlády se nevzdal. Médea Jásonovi proto ke spravedlnosti dopomohla. Přesvědčila Peliase, že zná kouzla, která ho dokáží omladit. Peliasova touha po mládí mu nakonec přinesla rukou Médey záhubu.

<sup>38</sup> Oddělením se od Médey zabrání své **vlastní zkáze**. Peliasův syn Acastus se touží Médei i jejímu muži pomstít.

<sup>39</sup> SENECA, Lucius Annaeus. Médea. 1. vyd. překlad Petr Polehla, Hradec Králové: CREDIT spol. s.r.o., 2002. ISBN 80-902753-9-7. s.19.

jeho spící tvář, poté ho zvedne k obloze ve své náruči. Aby ho o chvíli později mohla zdvihnout k oprátce zavěšené na stromě a přivést do říše stínů. Starší bratr mu drží nohy, Médea se dusícímu chlapci dívá zpříma do očí. Přijímá tím zodpovědnost za své činy. Zpěv ptáků přehluší dětský brek, zvuk tření provazu o větev a chlapcovo chropění. Po jeho smrti si Médea všimne chlapcova rozbitého kolene. Paradoxní připomenutí role matky, která má dítěti rány tišit, nikoli způsobovat. Na chvíli se krajina zahalí do tmy, do stínu velkého mraku, který zakryje celou louku. Poté se mrak přežene, druhý chlapec přinese Médei smyčku „Pomož mi mami.“ Médea ho vyzvedne k větvi, kolem které si smyčku sám uváže. Chlapec přijetím neodvratnosti svého i bratrova osudu a spoluprací při jeho vykonání posouvá hrůznost scény nejdále ze všech adaptací. Důležité také zmínit, že Trier užívá naturalismu s rozvahou. Smrt Glauké je zobrazena metaforicky prostřednictvím hynoucího koně, který se bezprostředně před ní poraní o otrávený trn koruny. Obrazy trpícího koně se stávají ještě mrazivější tím, že se za nimi skrývá další oběť.

### **Médea nešťastnice, Médea vražedkyně**

Trierova adaptace se od Dreyerova scénáře nejvíce vzdaluje v charakteru ústřední postavy. Z Dreyerovy zlomené naříkající bytosti, inspirované Euripidem, Trier udělal chladnokrevnou vražedkyni, která stejně jako ta Senekova místo slz bude raději vyzývat démony.

**Dreyer** se ve svém scénáři dotýká i postavení žen ve společnosti. Sbor žen přichází k Médei utišit její bolest vlídnými slovy „Jestliže muž, kterého si milovala, je nyní přitahován jinou ženou. Nezapomeň, že se to stává dennodenně spoustě žen.“<sup>40</sup> Médea ale touží zastavit tento koloběh, ne se s ním smířit. Skutečnost, že se takováto neštěstí dějí den co den, ji neutěšuje. Je tomu právě naopak, uvědomí si, že nejde jen o ni, ale o respekt a chování ke všem ženám. „Musíme nabízet svá těla k potěše násilnickým mužům jako hřebcům v říji. Jezdí

---

<sup>40</sup> „If the man you loved, Is attracted by a new love, Remember, that is what happens. On each and every day.“

DREYER, Carl Theodor; THOMPSON, Preben. Medea script [online]. anglický překlad Elsa Cress, do češtiny vlastní překlad. 1966 [cit. 1213\_08\_01]. Dostupné z <  
<http://english.carlthdreyer.dk>> editor LARSEN, Lisbeth Richter. s.9.

na nás, dokud nezhyne.“<sup>41</sup> Médea se svěřuje chůvě, raději by chtěla být mužem „Pokud žena opustí muže, je její pověst zničena. Jaká práva má tedy žena?“<sup>42</sup> „Oheň zoufalého hněvu se jí rozžehl v očích, když před sebou uviděla stát své dva chlapce.“<sup>43</sup> Chůva se snaží přemluvit Médeu, aby alespoň neublížovala dětem. „On je vinen! On je příčinou tvého neštěstí. Ne děti! Proč bys je měla nenávidět? Oni tě milují – oni tě milují. Médea hystericky „Ano, oni mě milují, milují mě, milují, milují. Jáson mě taky miloval.“<sup>44</sup> „Zabij své děti z lásky.“<sup>45</sup> Mohli by snad Jásonovi synové způsobovat ženám stejnou bolest jako jejich otec Médei? Dokázali by jí její milovaní chlapci ublížit stejně jako Jáson? Jak snadno se dokáže silná láska obrátit v nejhlubší nenávisť. Je toto snad jediná cesta, jak zabránit opakování podobných osudů?

Oproti tomu u Seneky i **Triera** je hlavní motivací Médey pomsta. Cesta, jak v Jásonovi vyvolat stejnou bolest jakou Médei způsobil, je jen jedna. Je schopná zabít oba dva své syny, ztratit tím to jediné, co na světě ještě miluje, jen aby Jásonovi také ublížila. Trierovu i Senekovu Jásonovi na dětech záleží. V Dreyerově scénáři je naopak matka ta více milující. Jáson: „Ale máš stále pro co žít – tví synové.“ Médea: „Moji synové? Naši synové.“<sup>46</sup> I přes shody v motivaci Médey se oba charaktery značně liší. Seneka Médeu představuje jako ženu jednající v afektu, ovládanou vášněmi a hněvem, kterou vede samotné šílenství. Co řekne, v zápětí popře „Vy kdysi moje děti, budete pykat za otcova provinění ... Jsou moje. Jsou bez viny a bez hříchu, jsou nevinné!“<sup>47</sup> „Už opadl hněv. Lituji toho činu. Stydím se. Co jsem to udělala, já ubohá? Ubohá? Ať si mě

<sup>41</sup> „We must offer by our bodies To the tyrannic desires of men Like ruttish stallions They ride us till we sink down.“

DREYER, Carl Theodor; THOMPSON, Preben. Medea script [online]. anglický překlad Elsa Cress, do češtiny vlastní překlad. 1966 [cit. 1213\_08\_01]. Dostupné z <<http://english.carlthdreyer.dk>> editor LARSEN, Lisbeth Richter. s.10.

<sup>42</sup> „If she leaves him, Her reputation is destroyed. What rights has a woman?“

Tamtéž. s.14-15.

<sup>43</sup> „A fire of desperate anger is lit in her eyes, as she sees the tow boys standing before her.“

Tamtéž. s.4.

<sup>44</sup> „He is too blame! He is the cause of your misery. Not the children! Why should you hate them? They love you – they love you.“ He, he a not, love, love. Médea hystericky reaguje „Yea, they love me, they love me, love, love, love. Jason too loved me.“

Tamtéž s.5.

<sup>45</sup> „I shall kill my children out of love.“

Tamtéž. s.34.

<sup>46</sup> „But you have still something To live for – your sons.“ Médea: „My sons? . Our sons.“

Tamtéž. s.28f.

<sup>47</sup> SENECA, Lucius Annaeus. Médea. 1. vyd. překlad Petr Polehla, Hradec Králové: CREDIT spol. s.r.o., 2002. ISBN 80-902753-9-7. s.56



to mrzí, už jsem to udělala. Velká rozkoš mě zaplavuje proti mé vůli, a hle, roste.“<sup>48</sup> Na rozdíl od duševně labilní Médey je Trierova stoicky klidná, chladná a silná, čarodějnice<sup>49</sup> ovládající živly. Poslání Trierových hrdinek a matek je obětování se pro lásku k muži a dětem<sup>50</sup>. Postava Médey byla v tomto ohledu až do chvíle své pomsty exemplárním příkladem „Byla jsem jen jeho kořist. Toužím jít zpět. Chybí mi má vlast, má matka a moje sestry. Chybí mi všichni.“<sup>51</sup>. Médea kromě své rodiny, způsobila také zkázu celé své kultury, které je při ztrátě zlatého rouna prorokována zkáza. Poté při útěku zapříčinila smrt svého bratra a po příjezdu do Řecka z Jásonovy vůle zabila krále Peliase. Postava Médey nezná ve svém jednání hranic, pro Jásona je schopná obětovat vše. Proto se jeho zrada stává tak ničivou, odkryje v jejím nitru temný aspekt ženství<sup>52</sup>, který zapříčiní zkázu. Tím se i odlišuje Trierova Médea, která vraždí s rozvahou od Senekovy hysterické ženy jednající v afektu.

### sebeobětování a misogynie<sup>53</sup>

Téma **ženského sebeobětování** provází i postavu Bess v Prolomit vlny (Breaking the waves, 1996), která z vůle svého muže svolí i k prostituci<sup>54</sup>. Přesto všechno nejuzší propojení s Médeou cítím v postavě ženy ztvárněné Charlotte Gainsbourg v Antikristovi (Antichrist, 2009). Obě dvě hrdinky prochází cestou

<sup>48</sup> SENECA, Lucius Annaeus. Médea. 1. vyd. překlad Petr Polehla, Hradec Králové: CREDIT spol. s.r.o., 2002. ISBN 80-902753-9-7. s.57.

<sup>49</sup> Slovo „čarodějnice“ je často vnímáno pejorativně. V dřívějších dobách to však bylo pojmenování jak pro ženu starou tak i mladou – bylinářku. Přičemž například anglické pojmenování čarodějnice „witch“ pochází od slova „wit“ moudrá. PINKOLA ESTÉS, Clarissa. Ženy, které běhaly s vlky. Překlad Hana Halamová-Catalano. Nakladatelství Pragma, Praha 1999. 431 s. ISBN 80-7205-648-4. s.87.

<sup>50</sup> „Jaký je přirozený **úděl ženy**?“ „Podřízení, obětování se ve jménu lásky.“ stejného názoru byl také jeden ze zdrojů Trierovi inspirace Andrej Tarkovskij, kterému Trier věnoval svůj film pojednávající právě o temných stránkách ženské duše - Antikrist.

TARKOVSKIJ, Andrej. Deník 1970-1986. 1.vyd. překlad Marek Sečkař. Nakladatelství Větrné mlýny, 1997. ISBN 80-86151-01-8. s.109.

<sup>51</sup> „I was just his prey. I long to go a back, I miss my country, I miss my mother – and my sisters – I miss them all.“

DREYER, Carl Theodor; THOMPSON, Preben. Medea script [online]. anglický překlad Elsa Cress, do češtiny vlastní překlad. 1966 [cit. 1213\_08\_01]. Dostupné z <<http://english.carlthdreyer.dk>> editor LARSEN, Lisbeth Richter. s.15.

<sup>52</sup> Různé mytologie věří v tuto **temnou sílu**, která v ženách dřímá a je schopná i neúměrného trestu, je-li ženě ublíženo. Například v židovské mytologie bývá tato temná stránka přisuzována bájně Lilith. Další podobou je křesťanský hon na čarodějnice v době od 15. do 18. století.

<sup>53</sup> **Nenávist vůči ženám.**, chorobný odpor vůči ženám. Slovo pochází z řečtiny „misein“ znamená nenávisť a „gyne“ žena.

PECH, Vilém. Velký slovník cizích slov: rčení a zkratky v jazyce psaném i mluveném ze všech oborů lidského vědění a konání. Vydal Kvasnička a Hampl, Praha 1948. s.466, heslo: misogynie.

<sup>54</sup> SCHEPELERN Peter. Lars von Trier a jeho filmy: Muka a vykoupění. 1.vyd. nakladatelství Orpheus – Petr Kurka, Praha 4 - Lhotka, 2004. ISBN 80-903310-2-5. s 118.

žalu, bolesti až k činu zoufalství<sup>55</sup>, kde nachází jediné východisko v podobě usmrcení vlastních dětí. Motivací ženy z Antikrista je ztráta zájmu jejího muže (Willem Dafoe) o ni i jejich dítě. Podíl ženy na smrti vlastního dítěte se nám během filmu krok za krokem rozkrývá. Kvůli manželově ignoranci začne dítěti nazouvat boty naopak, chlupci se tím deformují nohy a brečí, otec to nezapozoruje. Celá situace vygraduje k tomu, že nechá dítě v noci vypadnout z okna, i když má možnost pádu zabránit. Až po smrti jejich jediného dítěte začne pozornost svého muže získávat nazpět „Nikdy jsem tě nezajímala, až teď jako tvá pacientka.“ Při rozuzlování příčin vyplouvá na povrch další z Trierových oblíbených téma střet vědy a přírodních sil<sup>56</sup>. Žena spatřuje příčinu svého jednání v samé podstatě ženství, ženy mají v sobě tento temný aspekt, který dokáže arogantní sobecké jednání muže vyplavit z hlubin jejich duše na povrch. Muž, se jí snaží přivést na cestu racionality „Literatura, kterou jsi zkoumala, byla o zlu páchaném na ženách. A ty jsi ji přečetla jako důkaz zla v ženách?“ „Víš, kolik nevinných žen zabili v 16. století jenom proto, že to byly ženy? Určitě víš, hodně. A ne proto, že byly zlé.“ Tento souboj, stejně jako v Království, opět končí vítězstvím ve prospěch přírody. Jako projev odklonu od racionality k víře v přírodní síly Willem Dafoe svou ženu po uškrcení ještě upálí na hranici jako čarodějnicí.

Kirsten Olesen představuje Médeu, jako ženu s **potlačeným principem ženství**. Její vlasy zahalené pod čepcem i kožený oblek ji vizuálně přetváří spíše v hermafrodita než ženu. Chůva „Byla bys raději mužem?“ Médea „Ano... Raději bych krvácela pod brněním než rodit děti.“<sup>57</sup> Proto není náhodou, že si na konci filmu Médea sundá čepce a rozpustí své dlouhé rudé vlasy na znamení osvobození. Oproti ní je Glauké exponována jako křehká mladá naivní dívka, i když ve skutečnosti je schopná intrikánka, která s Jásonem manipuluje. V prvním záběru je nahá s rozpuštěnými vlasy v obklopení služek, které ji hýčkají a češou vlasy. Zatímco první záběr uvádějící Médeu se odehrává na břehu u moře. Médea zde nehybně leží jako mrtvá. Když se po chvíli nadechne, neuleví se nám, že žije, protože zvuk nádechu v sobě nese tíhu utrpení. Médea zde čeká

---

<sup>55</sup> Názvy kapitol, do kterých je Antikrist členěn: Prolog, 1. Žal, 2. Bolest / vládní chaos, 3. Zoufalství / gynocida, 4. Tři žebráci a Epilog.

<sup>56</sup> Nejsilněji se toto téma projevilo v seriálu **Království**, konflikt mezi vědou - instituce Královské nemocnice a přírodními silami a pohanskými zvyky, se kterými sympatizuje Sigrid Dusse.

<sup>57</sup> Médea (Medea, 1988), režie TRIER, Lars von, překlad čas 00:19:10 - 00:19:20

na pomstu, na příliv, na vodu, která má břehy této země, do které zarývá prsty, očistit a ji odplavit pryč. Během nádechu se kamera spirálovitě zvedne od obličeje Médey do výšky, jako duše opouštějící tělo. Téměř identický postup Trier použil v roce 2003 v Dogville. Po znásilnění Grace Chuckem kamera stoupá po točité trajektorii a nese podobné emoční sdělení.

### **Trierova barevná paleta**

„Trier, který to v mládí zkoušel i s malířstvím – ve všech svých raných dílech kladl důraz na obraz, nikoli na vyprávění.“<sup>58</sup> I Médea proto získala stylizovaný vizuální vzhled, kterého bylo docíleno přepisem na 35mm film z video pásku (3/4“pásek), a následném přepisu zpět na video (1“pásek). Přičemž barevné úpravy a korekce světla se prováděly jako první na 3/4“pásku před přepisem na 35mm film.<sup>59</sup> K malířství se mu podařilo přiblížit také skrze filmové prostředky jako je užití projekce, díky které mohl nerealisticky pracovat s perspektivou pozadí vůči přednímu plánu i proměňovat prostředí za statickými herci.

### **projekce**

První použití projekce je během dialogu Médey s chůvou o údělu žen. V druhém plánu, za mluvícími ženami, jsou **spící děti**. Pohled na chlapce se plynule přibližuje, obraz roste současně s rodící se myšlenkou pomsty v hlavě Médey. Ruku v ruce s ním jde i zvuková stopa, ve které pozvolna dominuje dech spících dětí. Pohyb kamery v pozadí se zastaví, Médea dospěje k rozhodnutí „Toužím po pomstě.“<sup>60</sup>

Projekce během **svádění Jásona Médeou** zase vykresluje její niterné prostředí, kam se Jásona snaží vlákat. Užití projekce je méně nápadné než v předešlém případě. Za slovy „Vzpomínáš Jásoně?“ se Médea ocitne v namodralé krajině, pod hladinou moře, pod povrchem bažiny, v prostředí svého živlu – vody. Ruchy větru ustanou, namísto nich převládá její dech. Jáson stále váhá, za ním je projekce obrovských mořských vln, přeletí racek, který varovně

---

<sup>58</sup> SCHEPELERN Peter. Lars von Trier a jeho filmy: Muka a vykoupení. 1.vyd. nakladatelství Orpheus – Petr Kurka, Praha 4 - Lhotka, 2004. ISBN 80-903310-2-5. s 84.

<sup>59</sup> Tamtéž.

<sup>60</sup> Médea (Medea, 1988), režie TRIER, Lars von, čas 00:19:57 - 00:20:00



Obrázek 7 pozadí zvětšené vlivem objektivu



Obrázek 8 pozadí zvětšené projekcí

Záběr z pláže (Obrázek 7) má obdobný efekt jako záběr s detailem spících dětí na pozadí za Médeou (Obrázek 8). Podobného efekt, nerealisticky velkého zadního plánu, je v těchto dvou případech ovšem docíleno rozdílným způsobem. V záběru z pláže se nemohlo jednat o projekci vzhledem k velikosti postav v popředí. Domnívám se tedy, že velkých vln za Médeou s dětmi bylo docíleno pomocí objektivu s velkou ohniskovou vzdáleností (teleobjektivu), který opticky zkracuje perspektivu. Vytváří tedy dojem, že předměty umístěné za sebou jsou sobě blíže, než je tomu ve skutečnosti a pozadí tím pádem vypadá větší. Oproti tomu v druhém případě je použita projekce, která zde i umožňuje proměnu pozadí, kamera se k obličejům dětí postupně přibližuje.

zakřičí<sup>61</sup>. Jáson začne podléhat kouzlu, znázorněno změnou akustiky, atmosféra prostředí ustupuje, Jásonův dech se stává dominantním. Médea nechá větrem unést svůj černý šál, který dál letí nehostinnou krajinou travnaté stepi<sup>62</sup>. Za Jásonem už nevidíme moře, ale stejnou krajinu, která obklopuje i Médeu. Než se Médea odváží vejít do obrazu, kde je pouze Jáson, ozve se ještě jednou varovný signál racka. Jáson ji opětuje její náklonnost, za nimi pohyblivá projekce prostupování travami stepi. Médea ho vlákala do svého snu, potopila ho pod hladinu reality, má nad ním převahu. On ji vyzvedne v náručí, kamera z podhledu, za nimi jen uhánějící mraky oblohy. Když ji sesadí dolů, ocitne se zpět na pláži,

<sup>61</sup> Křičení racků doprovází později smrt koně na pláži, který je parafrází smrti Glauké.

<sup>62</sup> V Dreyerově scénáři je namísto této scény **rozhovor**. Médea v Jásonovi vyvolává vzpomínky na jejich první svatební noc na lodi, na setkání u řeky, kde leželi nízce pod jedním pláštěm. „Sladký je sníh na žíznivých rtech v létě, avšak daleko sladší je pár zamilovaných ležících u sebe, bok po boku pod jedním pláštěm.“

„Sweet in summer Is snow to thirsty lips, but sweeter far When two in love lie close beneath one cloak.“

DREYER, Carl Theodor; THOMPSON, Preben. Medea script [online]. anglický překlad Elsa Cress, do češtiny vlastní překlad. 1966 [cit. 1213\_08\_01]. Dostupné z <  
<http://english.carlthdreyer.dk>> editor LARSEN, Lisbeth Richter. s.26.

zvuk větru Jásona probudí do reality. Médea zůstává pod hladinou snění. Klečí se zavřenýma očima v pravé spodní části kompozice, za ní je na projekci perspektivně neúměrně velký Jáson. Médea je pod vodní hladinou, zatímco Jáson už stojí na pevném břehu a pozoruje její tělo pod vodou. Uhodí ji do obličeje se slovy „kurvo“. Na pohyb úderu je nastřížen záběr kutálející se pětiboké skříňky, která skrývá otrávenou korunu pro Glauké. Agresivita Jásonova gesta pokračuje skrze pohyb rekvizity, která se má stát nositelem odvety.

### **hra stínů**

Další výrazně esteticky stylizovanou pasáží je scéna první noci Jásona s Glauké. Siluety stínů odkazují k tradici asijského stínového divadla, které je považováno za nejstarší jevištní umění vůbec. Podle francouzského filmového historika Georgese Sadoula je dokonce čínské stínové divadlo „předchůdcem filmu“<sup>63</sup>. Jeho vznik v Číně je spjatý s legendou z 2. stol.př.n.l. o císaři Wu Dimu, kterého silně zarmoutila smrt jeho oblíbené konkubíny Li. Požádal proto své rádce, aby přivedli Li zpět k životu. Tak byla vytvořena figurka, která vypadala stejně jako císařova konkubína a skrze její stín Li opět promlouvala k panovníkovi<sup>64</sup>.

Glauké i Jáson jsou o svatební noci odvezeni na plující vor zahalený bílými závěsy vlajícími pod poryvy větru a osvětlenými pulzujícím ohněm z loučí. Společnost jim zde dělají dva psi, paradoxně jako symbol věrnosti, provázejí Jásona téměř na každém kroku. Dreyerův dialog použil Trier v celém znění, Jáson nazývá Glauké nymfou „A co je tvým slibem nymfě?“ „Že se k ní budu chovat jako k ženě – Ženě, kterou miluji. Jsi jediná, kterou miluji.“<sup>65</sup>. Věrnost ji však neslibuje. Vychází pouze z přítomnosti, slibuje jí chování, které ženě náleží. Stejně jaké prokazoval Médei, než potkal Glauké. Glauké je v tomto prostředí

---

<sup>63</sup> E, Yi. Tanec světla a stínu: doprovodný text k výstavě Stíny na jevišti [online] © 2011 Národní galerie v Praze. Výstavu připravila Národní galerie v Praze - Sběrka moderního a současného umění ve spolupráci s Národní galerií Číny. (09.10.2009 - 10.01.2010). [cit.2013\_08\_03]. Dostupné z <<http://www.ngprague.cz/cz/1069/0/2630/sekce/hlavni-stranka/>>

<sup>64</sup> KNÍŽÁK, Milan. Stín jako poselství: doprovodný text k výstavě Stíny na jevišti [online] © 2011 Národní galerie v Praze. Výstavu připravila Národní galerie v Praze - Sběrka moderního a současného umění ve spolupráci s Národní galerií Číny. (09.10.2009 - 10.01.2010). [cit.2013\_08\_03]. Dostupné z <<http://www.ngprague.cz/cz/1069/0/2630/sekce/hlavni-stranka/>>

<sup>65</sup> „And what is your promise to the nymph?“ „That I shall treat her As a woman – The woman I love.“ „You are the one i love.“

DREYER, Carl Theodor; THOMPSON, Preben. Medea script [online]. anglický překlad Elsa Cress, do češtiny vlastní překlad. 1966 [cit. 1213\_08\_01]. Dostupné z <<http://english.carlthdreyer.dk>> editor LARSEN, Lisbeth Richter. s.12-13.

pro Jásona nepolapitelným stínem. Nepřeje si s Jásonem sdílet jedno lože, dokud je Médea v Koryntu. Nařídí proto spát odděleně. Jásonovi nezbyvá než sledovat její stín jako předmět své touhy. „... stín je něco skutečného a zároveň fiktivního. Stín je pomíjivým otiskem skutečnosti. Má její veritu, ale odfiltrává vulgaritu a svou pomíjivostí se dostává do prostoru, ve kterém se pohybují sny, představy a touhy.,<sup>66</sup>. Tematika stínu je svázána s Glauké již od expozice její postavy. Kreón přijde ke komnatě své dcery, aby ji přivedl k Jásonovi. V záběru jsou vpravo zavřené dveře, za kterými se ozývá otcův hlas a vlevo stín hlavy princezny, která sedí u okna. Navzájem se s otcem nevidí, pouze jejich hlasy prostupující skrze zavřené dveře.

---

<sup>66</sup>KNÍŽÁK, Milan. Stín jako poselství: doprovodný text k výstavě Stíny na jevišti [online] © 2011 Národní galerie v Praze. Výstavu připravila Národní galerie v Praze - Sběrka moderního a současného umění ve spolupráci s Národní galerií Číny. (09.10.2009 - 10.01.2010). [cit.2013\_08\_03]. Dostupné z <<http://www.ngprague.cz/cz/1069/0/2630/sekce/hlavni-stranka/>>

# TANEC V TEMNOTÁCH

kroky v rytmu slepé spravedlnosti

## trilogie

Po melodramatickém snímku Prolomit vlny (*Breaking the Waves*, 1996) a jízlivé komedii Idioti (*Idioterne*, 1998) Trier dovršil svůj **triptych o Zlatosrděčce** snímkem *Tanec v temnotách* (*Dancer in the Dark*, 2000). Předobrazem Bess, Karen i Selmy byla postava z obrázkové dětské knihy *Zlatosrděčka*<sup>67</sup>, která zanechává altruistické ozvěny téměř ve všech Trierových ženských hrdinkách. Jejich pohádková nezištnost je však nikdy nevede ke šťastnému konci s princem jako Zlatosrděčku. Z hrdinek se stávají trpící mučednice, které často jejich dobrota přivádí až na smrt. Nespravedlnost a zlo, kterého se společnost na nich dopouští, zůstává v trilogii nepotrestána, na rozdíl od pozdějších filmů (*Dogville*, *Manderlay*). Pouze smrt spasitelky Bess je ukončena zvukem nebeských zvonů, aby o jejím nanebevzetí nemohlo být pochyb.<sup>68</sup> Trierova trilogie tím může vyvolávat dojem varování před uplatňováním ortodoxní dobrosrdečnosti v reálném světě. Zároveň ve mně vyvolala otázku, zda je skutečně správné dětem dávat za vzor „čistý altruismus“<sup>69</sup> po vzoru některých pohádek.

---

<sup>67</sup> Obrázková knížka **Guld Hjerte** (*Zlatosrděčka*) v obrázkové příloze.

<sup>68</sup> Způsob **sebeobětování Bess** je na rozdíl od ostatních Zlatosrděček velice kontroverzní. Její manžel Jan ji nabádá k sexuálnímu styku s jinými muži, o kterých si přeje nechat vyprávět. Mimomanželský sex, který bývá pokládán za těžký hřích, se zde stává cestou ke spáse. Jestliže motivací ke hříchu není rozkoš, ale splnit přání manžela, může podle Trieru vést k vykoupení.

<sup>69</sup> pojem „**čistý altruismus**“ (někdy také podle E.O.Wilsona „altruismus tvrdého jádra“) v sociologii označuje nejsilnější protiklad k egoismu. Jedná se o nesobecké jednání, bez jakékoli touhy po oplacení, dokonce může být i doprovázené vlastní ztrátou. Zároveň ale Wilson uvádí, že „Žádná stálá forma lidského altruismu není výslovně a totálně sebezničující. Obětování života je ve jménu nejvyššího heroismu vykupováno očekáváním velkých odměn, z nichž nikoliv nejmenší je víra v osobní nesmrtelnost.“. Pro živé organismy je určitá míra altruismu přirozená – péče o potomky, darování potravy, varování před predátorem – „čistý altruismus“ označuje krajní polohu tohoto chování. U některých živočichů se vyskytuje pouze tato forma altruismu, jsou to např. včely nebo termiti, kteří zpravidla nikdy neočekávají za své chování protislužbu. Včela, aby ubránila úl, bodne žihadlo, společně s ním ztratí i životně důležité orgány a zemře. Její jednání však napomohlo uchránit zásoby medu. Na opačném pólu jsou žraloci, jejichž chování je čistě egocentrické a směřující jen k vlastnímu prospěchu. Podle Wilsona se lidské chování nachází přesně někdy mezi těmito dvěma extrémy.

WILSON, Edward Osborne. O lidské přirozenosti: Máme svobodnou vůli, nebo je naše chování řízeno genetickým kódem? překlad Eduard Bakalář a Zdeněk Urban. Nakladatelství Lidové noviny, Praha, 1993. ISBN 80-7106-076-3. s.149 – 153.

DAWKINS, Richard. *Sobecký gen*. překlad Vojtěch Kopský. Mladá fronta. Praha 1998. ISBN 80-204-0730-8. s.16-18.

## hluboká psychologie a mělký sentiment

Tanec v temnotách provokuje kontrastem mezi pokleslostí muzikálového žánru a naturalističností psychologických dramát. Obdobný rozpor se vyskytl už v Prolomit vlny, kde Trier spojil vybroušenou psychologii postav s lacinými výjevy krajinek za hranicí vkusu<sup>70</sup>. Citlivým mísením vyjadřovacích prostředků pokleslých žánrů s těmi uznávanými však dokázal docílit silnějšího emotivního účinku. Tanec v temnotách prezentuje strhující příběh se sociálním přesahem o československé emigrantce formou, která se pro toto vyprávění na první pohled jeví zcela absurdní – prostřednictvím muzikálu. Hudební filmy nabízely za melodramatickým příběhem akční choreografie, chytlavé rytmy a líbivé záběry s dynamickou kamerou na jeřábu. Po Druhé světové válce muzikál vládl filmové produkci Spojených států, byl považován za „nejtrvanlivější produkt Hollywoodu“. Neadaptovaly se už jen zaručené hity z Broadwaye, ale na řadu přišly i původní náměty.<sup>71</sup> Mezi nejúspěšnější kusy, které se velkou měrou otiskly, jak do námětu, tak i do úvah o formě k Tanci v temnotách, je West Side Story Roberta Wise a Jeroma Robbinsa z roku 1961 a především veleúspěšný kasovní trhák Za zvuků hudby (The Sound of Music, 1965) opět od Roberta Wise.

## mainstreamové hity

**West side story** se z jeviště Broadwaye po velkém úspěchu přenesl i na plátna kin. Dojemný příběh o milencích ze dvou zneprátelených gangů dosazuje příběh Shakespearových milenců z Verony do New Yorku padesátých let. Atraktivní narace je rozšířena o **téma přistěhovalectví** v USA, v podobě konfliktu mezi místním gangem a skupinkou imigrantů, kteří spolu bojují o teritorium, o své místo v čtvrti, o své místo pod sluncem. Amerika „neomezených možností“ s vámi ihned po příjezdu silně zatřese, aby vás jednou pro vždy probudila

---

<sup>70</sup> Trier film členil do kapitol, které prokládal romantickými krajinkami podpořenými sentimentální hudbou. Peter Schepelern v tomto kontextu uvádí vliv romantického malíře **Caspara Davida Friedricha**. Jeho krajinomalby zachycují jak pohledy Dánska (Trierova rodná země), kde Friedrich studoval, tak i například Čechy, které si Friedrich velice oblíbil. Na jeho obrazech je častým motivem země, moře (etymologicky z latiny mare = moře, smrt), nebe (latinsky caelum = nebe i ráj, značí vykoupení, spasení). Postavy často v zamlžené krajině, nebo na kraji útesu hledí v dál zády k divákům a plní obraz mystickou atmosférou.

SCHEPELERN Peter. Lars von Trier a jeho filmy: Muka a vykoupení. 1.vyd. nakladatelství Orpheus – Petr Kurka, Praha 4 - Lhotka, 2004. ISBN 80-903310-2-5. s.118, 127.

<sup>71</sup> THOMPSONOVÁ, Kristin; BORDWELL, David. Dějiny filmu: Přehled světové kinematografie. Překlad Helena Bendová, et al. 1.vyd. AMU v Praze a Nakladatelství Lidové noviny, Praha 2007. ISBN AMU 978-80-7331-091-2, ISBN NLN 978-80-7106-898-3. s.350.





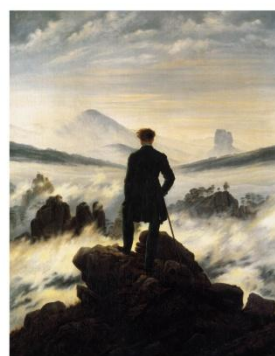
**Obrázek 9** Breaking the waves /  
Prolomit vlny



**Obrázek 10** Breaking the waves /  
Prolomit vlny



**Obrázek 11** The Abbey in Oakwood /  
Opactví v Oakwood, C.D. Friedrich



**Obrázek 12** Wanderer above the Sea of Fog /  
Poutník nad mořem mlhy,  
C.D. Friedrich

Podobnost mezi obrazy z *Breaking the waves* (Obrázek 9, 10) a plátny německého malíře Caspara Davida Friedricha (Obrázek 11, 12).

z „amerického snu“, takovéto vystřízlivění se dostává i divákům *Tance v temnotách*, který je ovšem cíleněji orientován především na americkou legislativu.

Za další paralelu mezi oběma filmy je možné považovat **úvodní předeheru**, která je častým postupem i u jiných muzikálů. Trier si původně přál, aby před začátkem filmu hrálo jen hudební preludium bez obrazu v temnotě projekčního sálu kina se spuštěnou oponou<sup>72</sup>. Když ale zjistil, že většina amerických kin nemá opony, rozhodl se nakonec k hudbě přidat abstraktní obrazovou montáž. Vizuální podobnost není podle mého názoru jednoznačně

<sup>72</sup> **Opona** se měla ke konci předeheru dramaticky rozhnout. Tato myšlenka měla velký význam hlavně pro propojení s koncem filmu. Po smrti Selmy se namísto opony v reálném kině zatáhnou jen bílé závěsy na popravišti ve filmu. Diváci byli vtaženi dějem ze sedaček kin na židle ve věznici, dostali se na úroveň blíže Selmě, hlouběji do filmu.

patrná, jak například uvádí Gadiot ve své eseji. Jedinou vizuální paralelou je práce s prolínáním barevných ploch. V preludiu *West side story* se minimalisticky transformuje barevná plocha pozadí za abstraktním obrazcem, ze kterého nakonec vzejde pohled shůry na New Yorskou čtvrt' West side (Obrázek 13). Trier použil také princip prolínání, jeho detaily jsou vizuálně mnohem pestřejších i abstraktnější, jedná se o výřezy z malířských pláten (Obrázek 14). Ve své eseji věnované hudební stránce *Tance v temnotách* se Fy Gadiot zmiňuje mimo jiné i o počt' Leonardu Bernsteinovi prostřednictvím hudební citace *West side story*. První tři noty na lesní roh mají být paralelou melodie pískání v Bernsteinově overtuře<sup>73</sup>.

Druhý silný vliv, ke kterému se Trier hlásí, je hudební film **Za zvuků hudby** (*The Sound of Music*, 1965). Adaptace broadwayského muzikálu o lásce vychovatelky k pánovi domu připomíná další literární klasiku, román Jana Eyerová<sup>74</sup>. Oproti *West side story*, Robert Wise vynesl kameru z kulis atelierů do líbivých koutů rakouských Alp. Právě tento kultovní muzikál nacvičuje Selma se skupinkou ochotníků v *Tanci v temnotách*. Od prvního záběru až do konce se vynořují citace písní i naivní pozitivismus přenesený ze *Za zvuků hudby* do Selmina vnitřního světa.

V prvním záběru filmu Selma groteskně poskakuje do rytmu muziky a nadšeným dětským projevem zpívá text své oblíbené písně **My favourite things**<sup>75</sup>. Stejná píseň zazní ve filmu ještě jednou a to když Selma čeká v cele den před popravou. Nedaří se jí najednou proniknout do svého světa. Je zde úplné ticho, nic jí nemůže dát melodii, aby se opět ocitla v muzikálu, kde „se nikdy nemůže stát nic hrozného“. Poté se dozorkyni svěčuje, že zaslechla z ventilační šachty nějaký zpěv, chorál. Dozorkyně se domnívá, že se mohlo jednat o zpěv

---

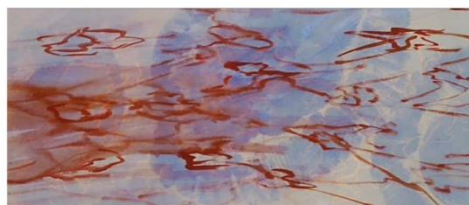
<sup>73</sup> GADIOT, Fy. *Dancer in the Dark: Aspects of the Soundtrack*. [online]. Dublin 2006. Esej. University College Dublin, School of Music, Film Music – An Inaudible Artform. [cit.2013-08-17]. Dostupné z <<http://fy.rsoo.de/pdfs/bjoerk2.pdf>>

<sup>74</sup> Ve skutečnosti je však muzikál **adaptací knihy**, která popisuje autobiografii baronky von Trapp. Příběh je inspirován skutečnou událostí. Zajímavostí je, že se skutečná baronka Marie von Trapp objevila ve filmu v komparzu při večírkové scéně.

<sup>75</sup> Je to píseň, kterou Marie ze *Za zvuků hudby* tiší strach dětí z bouře venku. Děti si k ní lehnou do postele a ona jim zpívá o tom, že když se něčeho bojí, vzpomíná na věci, které má ráda a tím se vždy **strachu zbaví**. Stejně jako Selma, když se blíží nebezpečí, přivolá touto písní svůj muzikálový svět.



**Obrázek 13** West side story



**Obrázek 14** Dancer in the Dark /  
Tanec v temnotách



**Obrázek 15** The Sound of Music /  
Za zvuků hudby



**Obrázek 16** Dancer in the Dark /  
Tanec v temnotách

Posledním mým postřehem jsou břízy, které možná náhodou, možná záměrně vytvořily kulisu v obou dvou snímcích. Ve Za zvuků hudby je to hned jeden z prvních záběrů, kdy nám Marie zpívá o půvabu horské krajiny, která ji obklopuje a prochází přitom březový hájem. V Tanci v temnotách jsou tyto stromy pořezané. V písni následující bezprostředně po zabití Billa si Selma lehá na vyskládaná polena a v textu songu prosí o odpuštění „I am so sorry. I just did what I had to do.“<sup>76</sup> Drhou možnou interpretací březových špalků může být prostá slovní hříčka, jméno zpěvačky Björk ve švédštině, norštině i islandštině znamená „bříza“.

---

<sup>76</sup> „Je mi to tak líto. Udělala jsem jen, co bylo třeba“  
Tanec v temnotách (Dancer in the Dark, 2000), režie Lars von Trier, čas 1:14:33-1:14:47, píseň Smith & Wesson, vlastní překlad.

z kaple<sup>77</sup>. Po odchodu dozorkyně je v cele hrobové ticho. Selma se pokouší hudbu přivolat svým zpěvem písně *My favourit things*, ale hudební doprovod stále nepřichází. Podaří se jí to až bušením kartáčku o desku stolu a s doprovodem svých vlastních kroků. Kontrast, mezi pozitivním textem a beznadějí v hlase Selmy ve spojení s intenzivním herectvím Björk, dělá ze scény jednu z emočně nejpůsobivějších v celém filmu.

When the bee stings  
When the dog bites  
When I'm feeling bad  
I simply remember my favourite things  
And then I don't feel so sad.<sup>78</sup>

Následující písní společnou pro oba dva filmy je **So Long, Farewell**. Trappova rodina se v ní loučí se Selzburgem během folkového festivalu bezprostředně před jejich plánovaným útekem z okupovaného Rakouska. V Tanci v temnotách tento song zazní dvakrát, poprvé když si Selma nacvičuje choreografii sama doma a podruhé na prknech jeviště ochotníků, kdy píseň loučení je spojená se ztrátou Selmina zraku. Kathy ji v tuto chvíli napovídá, kolik kroků musí udělat, aby se ze zákulisí dostala na značku na pódiu, kde má zpívat.

Další analogie je spojená s písní **Climb Ev'ry Mountain**, kterou matka představená zpívá nešťastné Marii. Matka představená skrze tuto píseň dokáže Marii přesvědčit, že její štěstí není v klášteře, ale po boku kapitána von Trapp. Selma v textu této písně nachází útočiště během soudního procesu. Scéna je implicitně namířená proti americkému soudnictví a trestu smrti<sup>79</sup>. V tomto systému je spravedlnost na straně těch, kteří si mohou dovolit zkušenějšího právníka. Výpovědi, vytržené z kontextu, jsou poskládány v klamnou koláž,

---

<sup>77</sup> Tato narážka může být opět spojována se **zpěvem klášterních sester** ze *Za zvuků hudby*, které naučily Marii v Klopmannově klášteře zpívat. Jejich zpěv vysoce ocení i kapitán Trapp s baronkou a strýcem Maxem, kteří ho zaslechnou ze silnice u kláštera.

<sup>78</sup> *Dancer in the Dark* (2000), režie Lars von Trier, čas 01:48:16 - 01:50:32, vlastní překlad.

<sup>79</sup> Schepelern uvádí dva filmy, které sdílejí obdobný úhel pohledu na USA a které Triaera zřejmě ovlivnily. Prvním je **Norma Rae** (1979) dělnice bojující v odborech za práva zaměstnanců továrny. A druhým dílem je film z roku 1969 inspirovaný stejnojmennou knihou Trumana Capoteho **In Cold Blood** (Chladnokrevně). Příběh je inspirován skutečnou událostí, která otřásla Spojenými státy koncem 50. let. Dvojice mužů tehdy bezdůvodně zavraždila čtyřčlennou rodinu farmáře z Kansasu. Capote podal dokumentární svědectví o průběhu celého činu včetně soudního procesu až po vykonání popravy.

usvědčující Selmu. Žalobce Selmu vykresluje jako imigrantku komunistku, kterou Spojené státy přijaly s otevřenou náručí a ona se této přívětivé zemi odvděčila zradou. Kombinace neschopného právníka, jazykové bariéry, neznalosti zákonů a Selminy prostoty ji odsuzují k trestu smrti. Pocit nespravedlnosti v nás eskaluje, divák je schopný Selmě vraždu odpustit, nejen kvůli její motivaci, ale také protože průběh vraždy vnímal jejím subjektivním „zrakem“. Ve scéně nevidíme, kdo poprvé zmáčkl spoušť zbraně. Na jednom konci ji drží Bill na druhém Selma, přetahují se o ni a pistole najednou vystřelí. Z události jsme stejně zmatení jako ona. Ostatní rány jsou vystřelené se zakrytými očima. Neklidná kamera z ruky nám neukáže, co se objektivně stalo, kdo ve skutečnosti zmáčkl kohoutek zbraně první, ani kolika ranami byl Bill zraněn a kolik jich šlo vedle do podlahy. Neklidný obraz nám vše ukazuje v náznaku, neostře a roztřeseně. Ožehavá témata americké kultury, společnosti a zákonů Triaera nenechala na pokoji ani v pozdějších letech a věnoval jim celou „americkou trilogii“ (Dogville, Manderlay a nerealizovaný snímek Washington).

### **československé hudební divadlo**

Ve filmu jsou mnohé další odkazy na americké hudební a taneční hity, jako je například *Top Hat* (Páni v cylindrech 1935) s Fredem Astairem a Ginger Rodgers v hlavní roli. Jedná se o film, na který jde Selma s Kathy do kina. Opustíme-li však americkou scénu, můžeme zde najít souvislosti i k československému hudebnímu divadlu. Nejpatrnější je vztah k českému herci a režisérovi **Oldřichu Novému**, který je pro nás synonymem starých časů, připomínkou elegance a hodnot první republiky a dozvuků této atmosféry v protektorátním filmu. Selma okouzlená jeho šarmem, ho dokonce v Americe vydává za svého otce. Nejen pro Selmu ale i pro formování československého hudebního divadla měla tato osobnost značný vliv.

Počátky tohoto žánru u nás bývají spojovány s rokem 1928, kdy Oldřich Nový uvedl v brněnském Zemském divadle hudební komedii *Ne, Ne, Nanette*<sup>80</sup>. Ivo Osolobě toto počínání Nového označuje jako „muzikál mimo muzikál“, svým divadelním dílem (hudební komedie od Maurice Yvaina, Ralpa

---

<sup>80</sup> V originále **No, No, Nanette** (1930), autor hudby Vincent Youmans, libreto Otto Harbacha a Frank Mandel.

Benatzkého) se stal průkopníkem tohoto žánru u nás<sup>81</sup>. Nový byl ovlivněn pařížskou scénou, jeho režie byly svérázné svými postupy, které **předznamenávaly dnešní muzikál**. Přál si například po hercích „aby mluvili jako v činohře, aby se dovedli pohybovat, aby jejich projev byl přirozený a přechody ze zpěvu do mluveného slova plynulé“<sup>82</sup>.

Muzikál jako svébytný žánr je u nás spojený až s premiérou Divotvorného hrnce<sup>83</sup> 6. března 1948 v režii Jiřího Voskovce. Tuto hru uvedli Jiří Voskovec a Jan Werich po svém návratu z Ameriky, kam roku 1939 emigrovali. Důležitou součástí všech vystoupení této autorské dvojice byla hudba a písně. Jejich dvorním skladatelem se stal **Jaroslav Ježek**, který komponoval muziku k jejich duchaplným textům. To mě přivádí k otázce, zda je skutečně náhodou, že se Selma ve skutečnosti jmenuje Ježková a nikoli Nová, jak častokrát uvádí.

### **revolta vůči konvencím**

Muzikály si po léta udržují zájem svých diváků nejen skrze chytlavé rytmy písní, ale i pomocí dynamiky kamery a tempa střihu. Konvencí tohoto žánru jsou dlouhé záběry s kamerou na jeřábu, která se přizpůsobuje rychle se měnící choreografii. Není to však jediný způsob, jak se dají tyto náročné kreačky zachytit. Trier se rozhodl docílit dynamiky nikoli pohybem kamery, ale pouze střihem. Záběry s hudebními čísly byly proto točeny na sto statických digitálních kamer rozmístěných po prostoru tak, aby pokrývaly celou taneční plochu. Toto enormní pokrytí Trierovi poskytlo nesčetně úhlů pohledů, kterými dosáhl stejné dynamiky jako pohybem kamery. Záběry z hudebních čísel také prošly barevnou korekturou, která obraz rozzářila a zidealizovala, oproti zbylé vybledlé realitě. V ostatních částech filmu je použita ruční kamera se zašedlými utlumenými barvami, připomínající dokumentární snímání DOGME 95.<sup>84</sup>

---

<sup>81</sup> OSOLSOBĚ, Ivo. Muzikál je když.... 1.vyd. Supraphon. Praha, 1967. s.170.

<sup>82</sup> SOUČKOVÁ, Alena. Počátky muzikálu u nás – Oldřich Nový [online]. © 2002 Český muzikálový server 2008-2013. [cit. 2013\_08\_17]. Dostupné z <<http://www.musical.cz/news/020201.html>>

<sup>83</sup> **Divotvorný hrnec** je upravená verze úspěšného amerického muzikálu Finian's Rainbow (1947) od Burtona Lanea, Edgara Yipa Harburga a Freda Saidyho.

<sup>84</sup> SCHEPELERN Peter. Lars von Trier a jeho filmy: Muka a vykoupení. 1.vyd. nakladatelství Orpheus – Petr Kurka, Praha 4 - Lhotka, 2004. ISBN 80-903310-2-5. s.150-151, 141-142.

## hypnóza mechanickým rytmem

Stejně jako Bess uniká do svého vysněného světa plného romantických krajinek, odchází Selma do svých představ, kde je muzikálovou hvězdou. Rytmičké ruchy strojů v továrně, přeskakující jehla gramofonu, nebo zvuk jedoucího vlaku Selmě dokážou navodit **snový stav** blízký hypnóze, ve kterém se ruchy mění v melodickou hudbu. Změněný stav myslí, závrať, koma, mdloba a téma hypnózy se objevují ve více Trierových filmech<sup>85</sup>. Děj celého snímku Evropa (Europa, 1991) se odehrává během hypnózy hlavního hrdiny. Noříme se s ním hlouběji a hlouběji do temného podsvětí poválečného Německa až na práh samotné smrti<sup>86</sup>. Také v Epidemii (Epidemic, 1987) nechal Trier zhypnotizovat mladou ženu, které se během seance objeví na těle vředy dále se objevila i v Prvku zločinu (Forbrydelsens element, 1984) a později ve snímku Antikrist (Antichrist, 2009). V neposlední řadě pojmenoval hlavní postavu tohoto filmu doktora Mesmera po průkopníkovi v oblasti hypnózy a psychoterapie, Franzi Antonu Mesmerovi. Zajímavého využití nabídla Trierovi i oblast reklamy, pro kterou vytvořil spot s názvem Hypnosa. Pokouší se v něm zhypnotizovat diváky za účelem koupi zboží. Také Trierův neuskutečněný televizní film podle novely Edgara Allana Poea vypráví o umírajícím muži, který pomocí hypnózy oddaluje sedm měsíců svou smrt.<sup>87</sup>

**Zvuku a hudbě** je v Tanci v temnotách udělena zvláštní schopnost, umí zahnat všechno zlé. Ve snímku Za zvuků hudby se Marii taky právě za pomoci písní podaří získat náklonnost všech členů Trappovy rodiny a udělat je od smrti matky poprvé opět zase šťastnými. „Přinesla jste zpět do našeho domu hudbu. Skoro bych zapomněl.“<sup>88</sup> říká kapitán Trapp Marii. Hudba je v tomto kontextu metonymií štěstí. Stejně tak v Tanci v temnotách s příchodem písně spolu všichni

---

<sup>85</sup> Dalším sporadicky se navracejícím tématem, které se objevuje i v Tanci v temnotách je **slepota**. Tradičně slepota nabývá přeneseného významu vyšší duchovnosti, moudrosti a vnitřního zraku, který odhaluje podstatu věcí, které jsou vidoucími lidmi přehlíženy. (Např. V Shakespearově Králi Learovi postava Glostera, který až oslepne tak teprve prozře a uvědomí si, křivdu, které se dopustil na svém starším synovi Edgarovi. Dalším příkladem může být slepý věštec Teiresias z antické mytologie.). U Triaera se poprvé toto téma objevilo v Obrazech z osvobození (Befrielsesbilleder, 1982) a Prvku zločinu (Forbrydelsens element, 1984), v Tanci v temnotách se ale projevuje nejsilněji a tematicky se zároveň pojí se slepou spravedlností, která Selmu provází společně s jejím handicapem.

<sup>86</sup> Děj Evropy se z větší části odehrává v **jedoucím vlaku**, Theo zde pracuje jako průvodčí. Ve Freudově výkladu nese „cesta vlakem“ symboliku „příchodu smrti“, ke které se zhypnotizovaný Theo neodvratně blíží.

<sup>87</sup> SCHEPELERN Peter. Lars von Trier a jeho filmy: Muka a vykoupení. 1.vyd. nakladatelství Orpheus – Petr Kurka, Praha 4 - Lhotka, 2004. ISBN 80-903310-2-5. s.166,167, 77, 87.

<sup>88</sup> Za zvuků hudby (The Sound of Music, 1965), režie Robert Wise. čas 01:15:00.

musí začít tančit, odpouštět si, pomáhat a litovat svých nečestných činů. Nemožné se na chvíli stává realitou, Bill je jemným dotykem probuzen z mrtvých, smyje si krev z obličeje a vražda je prominuta. Navzájem se sobě v partech písni omlouvají a odpouštějí si. „Udělal jsi jen, co si musela“. Bill natírá stěnu domu na bílo, Selma vstupuje do řeky, ve které ze sebe smývá zločin a vše se začíná ladit zpět do líbivých barev. Výrazná stylizace podléhá silně subjektivnímu vnímání Selmy. Je dokonce možné, že kdyby byly tyto pasáže podávány objektivní dokumentární kamerou, stejně jako jsou ty nemuzikálové, Selma by v nich pravděpodobně neuměla ani zpívat a působila by směšně stejně jako v prvním záběru ochotnické muzikálové zkoušky.

### **last song**

This isn't the last song  
there's no violin  
the choir is so quiet  
and no-one takes a spin  
this is the next to last song  
and that's all<sup>89</sup>

Celý film se ubírá k tragickému konci, který do poslední chvíle odmítáme přijmout, k **vykonání popravu Selmy**. Před exekucí ji poprvé vidíme zcela zlomenou na pokraji svých sil, do té doby byla vždy pozitivní a silná. Hystericky volá jméno svého syna, doléhá na nás tísnivost a bezvýchodnost situace, kde už nepomůže žádná píseň. Její brek je utišen až Kathy, která jí do ruky vtiskne Genovy brýle. Sen, se kterým odjela do Ameriky, operovat dědičnou zrakovou vadu svého syna, se jí tedy podařil uskutečnit, i když jí to bude nyní stát vlastní život. Přesto že neslyšíme žádný zvuk, podaří se Selmě za zavřenýma očima opět přivolat píseň. Snad je to díky dvojsmyslu slov Kathy „Poslouchej své srdce“. Možná jí tím Kathy umožní zaposlouchat se do pravidelného rytmu bušení v jejím těle, který jí dělá hudební doprovod, jen pro nás diváky je tentokrát

---

<sup>89</sup> „Toto není poslední píseň  
nehrají housle  
zpěvy jsou tak tiché  
nikdo se netančí  
toto je předposlední píseň  
a to je vše.“

Tanec v temnotách (Dancer in the Dark, 2000), režie Lars von Trier, čas 02:08:00, vlastní překlad.



neslyšitelný. Text písně je adresován jejímu synovi Genovi. Naléhavě v něm opakuje že „toto není poslední píseň“. Její zpěv je drasticky přerušen zvukem propadla a následným zlomením vazů.

Citově pohnutý divák však pro sebe může najít alespoň dvě zrnka naděje. První má vztah k začátku filmu, kde se Selma zmiňuje právě Billovi, že vždy odcházela z kina po předposlední písni, aby pro ni muzikál nikdy neskončil. Říká, že nenávidí, když vše graduje, kamera vyjíždí „jakoby na střechu a ty už víš, že se blíží konec“<sup>90</sup>. Bill jí poděkuje, že mu řekla své tajemství<sup>91</sup> a odejde domů. Tato slova mají přesah nad rámec filmu, jakoby na chvíli Selma dokázala vystoupit ze své role a odešla z kina před koncem filmu, zná scénář a dopředu ví, kdy má přeci ze scény odejít. Po vykonání popravy se ještě objeví titulky „They say it’s the last song. They don’t know us, you see. It’s only the last song. If we let it be“<sup>92</sup>.

Druhou nadějí je tentokrát opravdu poslední závěrečná píseň během titulků **New World** její text směřuje k víře v posmrtnou spravedlnost, připouští existenci nebe a tím staví důležitost duše nad podstatu těla. Hlas Selmy nám zpívá svou píseň z nebes.

I'm softly walking on air  
Halfway to heaven from here  
Sunlight unfolds in my hair  
I'm walking on air  
to heaven from here.<sup>93</sup>

---

<sup>90</sup> Z tohoto důvodu Trier úmyslně na tomto místě dodržel **muzikálovou konvenci** a po zatažení „opony“ kamera stoupá nahoru ke stropu věznice.

<sup>91</sup> V kontextu jejich rozhovoru je pod „**tajemstvím**“ myšlena informace o penězích na operaci Gena. Zároveň se zde ale i otevírá možnost druhé interpretace, jako tajemství o tom, že Selma opět odejde po předposlední písni, jak to vždy na muzikálech dělá.

<sup>92</sup> „Říkají "Tohle je poslední píseň". Neznají nás, víš. Tohle je poslední píseň, jenom když to dovolíme.“

Tanec v temnotách (Dancer in the dark, 2000), režie Lars von Trier, čas 02:09:34, vlastní překlad.

<sup>93</sup> „Jemně kráčím oblaky  
na půli cesty mezi nebem a zemí  
sluneční paprsky prostupují mými vlasy  
Kráčím po obloze od země k nebi.“

Tanec v temnotách (Dancer in the Dark, 2000), režie Lars von Trier, čas 02:11:40, vlastní překlad.

# DOGVILLE

DIVADELNÍ INSPIRACE

## trilogie

Dogville (2003) je prvním dílem z plánované trilogie o historii USA. Trierův obraz o Spojených státech se utvářel na základě informací ze sdělovacích prostředků. Je to netradiční úhel pohledu na Spojené státy, ve kterých sám Trier, do té doby nikdy nebyl.<sup>94,95</sup> Přesto tvrdí, že díky médiím toho ví o Americe více „než věděli Američané o Maroku, když točili Casablancu. Dnes je naopak těžké nedostat informaci o Státech...“<sup>96</sup>. První díl trilogie začíná úvodní obrazovkou s velkým písmenem „U“ na černém pozadí označující počáteční písmeno ve zkratce USA. Druhý díl s úvodním „S“ nese název Manderlay (2005), třetí ze série „A“ je dosud nerealizovaný snímek Washington<sup>97</sup>.

## téma

Trier v Dogville rozšířil svůj zájem od individualistické duše jednotlivce (Tanec v temnotách, Idioti, Prolomit vlny) ke společenské kritice a politickým myšlenkám. Svůj ideologický pohled obrátil od dočasné fascinace Německem v období Druhé světové války k velké hospodářské krizi v USA ve třicátých letech. Dobový kontext však díky formálnímu řešení divák nevnímá přímočaře. Vše působí, že se odehrává „v jakémsi bezčasí velké neosobní plochy“<sup>98</sup>. Ke kontaktu s historií dochází až díky závěrečným titulům s dokumentárními fotografiemi Jacoba Holdta z knihy American Pictures<sup>99</sup>. Obrazy podobné výjevům z příběhu Dogville tentokrát nejsou zobrazovány abstraktně a schematicky, ale reportážně a naturalisticky. Tento můstek propojující fikci s realitou vyvolá šok, který umocní optimistický hudební doprovod Davida

<sup>94</sup> SCHEPELERN Peter. Lars von Trier a jeho filmy: Muka a vykoupení. 1.vyd. nakladatelství Orpheus – Petr Kurka, Praha 4 - Lhotka, 2004. ISBN 80-903310-2-5. s.180

<sup>95</sup> DOGVILLE DIRECTOR INTERVIEW, You tube [online]. YouTube, LLC © 2013 [cit.2013-03-31]. <<http://www.youtube.com/watch?v=n0i8GZLsdXk>>

<sup>96</sup> FANTOM. Film magazine, duben 2004, č.6. Interview Lars von Trier o Dogville. [cit.2013-04-04]. <<http://www.fantomfilm.cz/>>

<sup>97</sup> Československá filmová databáze,ČSFD © 2001-2013 POMO Media Group s.r.o., [cit.2013-04-04]. <<http://www.csfd.cz/film/9390-dogville/zajimavosti/>>

<sup>98</sup> FILA Kamil. Recenze Dogville. Filmweb [online] O2 Active Filmweb, Telefónica Czech Republic, a.s. © Praha, publikováno 24.3.2004, [cit.2013-03-31]. <<http://tvavideo.o2active.cz/show.article.aspx?id=35480>>

<sup>99</sup> HOLDT Jacob. American pictures [online] American pictures Copyright © 1997, [cit.2013-03-31]. <<http://www.american-pictures.com/gallery/>>

Bowieho s cynickým textem písně *Young Americans*, při kterém tuhne úsměv na rtech. Na dobové zařazení, kromě kostýmů a dialogů, ve kterých se postavy zmiňují o „těžkých časech“, je skrytě upozorněno i v úvodním záběru. Pohled z ptací perspektivy na celou hrací scénu, se pomalu přibližuje k domu Thomase Edisona. Zde k nám ze zapnutého rádia pronáší Roosevelt svůj první projev po zvolení do funkce prezidenta<sup>100</sup>. Projev nesoucí naději obratu k lepším časům.

Dogville tematizuje souboj dobra a zla, jako tomu bývá v pohádkách. Grace<sup>101</sup> je postavou plnou ideálů. Ocitá se v cizím prostředí, které její víru v lidskou dobrotu postupně rozkládá. „She’s this princess character, right. She goes out in real life and gets in really big troubles.“<sup>102</sup> Dalším pohádkovým prvkem je hlas vševědoucího vypravěče, který glosuje dění na scéně. Forma jeho přednesu v kontextu s přibývajícím stopáží filmu a obrazy, které popisuje, nabývá na cyničnosti. V jeho rétorických obrazech se často dvojí informace s děním v obraze. „Většina obyvatel mužského pohlaví si za Grace chodila plnit své sexuální potřeby. Děti napadlo, že budou zvonit na zvon pokaždé, když byl akt dokonán.“ Vypravěč nakonec rozverně dodává „Což Martu velmi pletlo.“ Obsahově shodné informace v komentáři i v obraze, formálně však stojí každá přesně na opačném konci. Laskavý hlas vypravěče umocňuje naturalistický pohled na dění na scéně. Vytváří se kontrast mezi intonací vypravěče a hereckým ztvárněním. Ovšem postava Grace ani všeznalý vypravěč nemají v tomto světě takovou moc, aby příběh přivedli k dobrému konci. Dogville je ukázkou, jak mohou být i sebeušlechtlejší myšlenky a ideály rozmetány v prostředí reality na prach. V celém filmu Grace snáší po vzoru Nového zákona všechny křivdy a útrapy, které jí obyvatelé Dogville přichystali. Tímto přístupem se jí ale nepodaří dosáhnout žádné změny, dokonce je její situace čím dál horší a ztrácí i poslední zbytky důstojnosti, když jí připevní ke krku zvon a k noze těžké kolo, které za sebou musí vláčet. Po rozhovoru se svým otcem misantropem, i milosrdná Grace připouští, že společenský systém bude fungovat pouze za předpokladu, že každý bude vědět, kde je jeho místo a budou se ctít tatáž pravidla. Sama se proto uchýlí ke starozákonnímu způsobu odplaty formou „oko

<sup>100</sup> První z jeho „projevů od krbu“ („Fireside chat“) z 12.3.1933, ve kterém sdělil občanům, že následující den se znovu otevřou banky. Podařilo se mu vzbudit v lidech důvěru, aby své úspory bankám opět poskytly, tím se postupně začala hospodářská situace země zlepšovat.  
<<http://www.youtube.com/watch?v=jt9f-MZX-58&list=PL2CDD2ED14DAADA17>>

<sup>101</sup> jméno pochází z latinského slova „gratia“ nesoucí význam milostiplná, půvabná, milá

<sup>102</sup> DOGVILLE CONFESSIONS. režie SAIF Sami. Dánsko 2003. čas 00:10:44.

za oko, zub za zub“.<sup>103</sup> Odtážením záclonky v autě a pohledem na důsledky svého rozhodnutí zároveň přijímá zodpovědnost svého konání. Nakonec jediným tvorem, který z vůle Grace v Dogville přežije, je pes se jménem Mojžíš. Stejnomený biblický prorok, který lidem přinesl zákon od Boha, Desatero. Na začátku filmu, po příjezdu Grace, je zmínka o demokracii, kterou občané Dogville také zavrhl. „Lidé jezdili alespoň volit, od té doby co zavedli registrační poplatek ve výši denní mzdy, už lidé tu jejich demokracii k životu nepotřebují“<sup>104</sup> vysvětluje Tom Grace, když kráčejí po Elm street<sup>105</sup>.

### inspirace

Trier uvádí za zdroj své inspirace pro příběh o Dogville píseň prostitutky Grace z Třigrošové opery (Dreigroschenoper, 1928) od Bertolta Brechta<sup>106,107</sup>. Jedna z hlavních postav dramatu Polly Peachumová, na své svatbě s Mackiem zpívá píseň o Jenny, kterou poznala v jedné putice v Soho. Umývala tam püllitry, všichni jí pohrdali a smáli se jí. Jenny jim pak vyprávěla o pirátské lodi, která ji připluje zachránit:

A tá loď s bielou plachtou  
a s tuctami kanónov  
na stožiar vlajku dá.  
A do sto námornikov vylodí sa z lode,  
sem prídu, poklonia sa dáme.  
Vás lapat' začnú, zviažu vás a veľmi zbijú,  
no ja vám iba nohu položím na šiju,  
keď rieknu: „Ktorého zabit' máme?“  
V tej chvíli utíchne všetok krik a nepokoj  
pred otázkou: Kto zhynúť má?  
Potom sa ja ozvem a rozkaz dám: „Všetci!“  
A hlavy zletia a ja zvyškem: „Hop!“

<sup>103</sup> FILA Kamil. Recenze Dogville. Filmweb [online] O2 Active Filmweb, Telefónica Czech Republic, a.s. © Praha, publikováno 24.3.2004, [cit.2013-03-31]. <<http://tvavideo.o2active.cz/show.article.aspx?id=35480>>

<sup>104</sup> Dogville, část 1, čas 00:24:45 - 00:24:56.

<sup>105</sup> **Elm street** je název ulice v Dallasu, ve které byl zavražděn John F. Kennedy, ikona amerického liberalismu, jejíž prioritní hodnotou je svoboda. Zároveň byl prvním katolíkem v úřadě prezidenta a hlásil se k rooseveltovske tradici.

DIDEROT, Denis. Všeobecná encyklopedie ve čtyřech svazcích, 2. svazek. 1.vyd. Nakladatelský dům OP, Praha 1998. ISBN 80-85841-37-1. s.435, heslo „John Fitzgerald Kennedy“

<sup>106</sup> Brechtovo drama je zpracováním původní anglické komedie s názvem Žebrácká opera (The Beggar's Opera, 1728) od Johna Graye.

<sup>107</sup> SCHEPELERN Peter. Lars von Trier a jeho filmy: Muka a vykoupení. 1.vyd. nakladatelství Orpheus – Petr Kurka, Praha 4 - Lhotka, 2004. ISBN 80-903310-2-5. s.176.

A ta loď s bielou plachtou  
a s tuctami kánonov  
odpláva so mnou v diaľ.<sup>108</sup>

Téma mstící se ženy, zlákallo Trierovu pozornost již dříve ve zpracování Médey a následně i ve filmu Antikrist. Kromě motivu pomsty se z Třígrošové opery do Dogville obtiskl i skeptický pohled na člověka a zkaženost společnosti. Jak rozhovor Grace se svým otcem v závěru filmu, přirovnávající občany Dogville ke psům, kteří se chovají jen podle své přirozenosti. Tak i samotný název filmu „Dog-ville“ prorokuje misantropický závěr. Zároveň skrytá slovní hříčka se slovem pes „dog“ čteným pozpátku dávající „god“ bůh, ukazuje na dvě strany téže mince.

Peachum: Být dobrý, áno! Kto je za iné?  
Majetkom núdzny rozdať, prosím, rád!  
V družnosti s bližným čakať spasenie  
a potom po pravici Pána stáť!  
Být dobrým, áno! Kto je za iné?  
No žiaľ: na tejto našej zemeguli  
stretneš skôr drsnosť ako noblesu,  
nik s porozumením ťa nepritúli.  
Ach, proste – pomery- tie také sú.

Polly a Peachumová: Bohužiaľ, v tom sa nemýli:  
svet biedny je a človek zlý.  
....

Peachum: ... Len naše sny, tie pekné sú.  
Pomery krásu ale neznesú.  
Všetci traja: No potom pomoci tu niet,  
potom je nanič celý svet.  
Peachum: Svet biedny je a človek zlý,  
ľutujem, že sa nemýlim.<sup>109</sup>

---

<sup>108</sup> BRECHT, Bertolt. Žobrácka opera: Podľa hry Johna Graysa: The Beggar's Opera. preklad Juraj Váh, nakladateľství DILIZA v Bratislave v júli 1962, č. 1432-K 78/1962-M-04-21460. s.19.

<sup>109</sup>BRECHT, Bertolt. Žobrácka opera: Podľa hry Johna Graysa: The Beggar's Opera. preklad Juraj Váh, nakladateľství DILIZA v Bratislave v júli 1962, č. 1432-K 78/1962-M-04-21460. s.30-31.

Vliv Bertolta Brechta nekončí pouze u námětu, patrný je i ze stylistické formy spřízněné s Brechtovými myšlenkami o epickém divadle. Epické divadlo si kladlo za cíl „pracovat pro změnu stávajícího světa“, přimět diváka k vytvoření vztahu mezi dějem na jevišti a sociálně ekonomickými poměry reality<sup>110</sup>. Učinil krok od estetického působení k politickému apelu. Snažil se o prolomení pasivity diváka, přimět ho ke kritickému myšlení. Prostředky, kterými se toho pokoušel dosáhnout, nazval „zcizovací efekty“ (Verfremdungseffekt). Zcizovací efekt upozorňuje na iluzivnost divadla, po výstavbě silné emoce ji Brecht zboří pomocí zcizení. Upozorní tím na rozdíl mezi jevištním děním a skutečností, aby nedocházelo k jejich záměně.<sup>111</sup> Scénografická schematicnost Dogville souzní s Brechtovým minimalistickým pojetím scény i stylizovaností dekorací. Stejně jako užití nápisů na podlaze s názvem ulice, nebo obrázku psa, odkazuje k Brechtovi a v neposlední řadě i přítomnost vypravěče. Trier se v této souvislosti nechal ovlivnit inscenacemi Brechtových her v podání Das Berliner Ensemble, které studoval z videozáznamu.<sup>112</sup>

Dogville podléhá i dalšímu divadelnímu vlivu a to dramatu Davida Edgara podle Dickensonova románu Život a příběhy Mikuláše Nicklebyho (The Life and Adventures of Nicholas Nickleby, 1980). V dánské televizi roku 1986 byl vysílán devítihodinový televizní seriál, který byl záznamem inscenace Mikuláše Nicklebyho v podání The Royal Shakespeare Company. Divadelní představení s velkým množstvím postav se odehrávalo na prázdné scéně. Záznam také využívá kamery volně se pohybující mezi herci na jevišti, stejným způsobem ji v Dogville obsluhoval i Trier.

Peter Schepelern nachází v Dogville i další vazby na klasická dramata, například tematickou souvislost s Goethovým Faustem v sázce mezi dobrem a zlem. Toto téma rozvíjí také Jean-Paul Sartre ve hře Ďábel a Pánbůh (Le Diable et le bon Dieu, 1951), kde se na otázku dobra pohlíží ze stejného podhledu jak v Dogville. Vůdce vzbouřenců Goetz von Birlichingen uzavře sázkou s hodným mnichem o tom, zda dokáže konat dobro. Zastává názor, že je to ta nejjednodušší věc vůbec. Následující trpké zkušenosti zapříčiní jeho obrat zpět k násilí, ve kterém vidí jedinou možnou cestu ke spravedlivé společnosti.<sup>113</sup> Další podobnost Schepelern nachází ve slavné Dürrenmattově hře

---

<sup>110</sup> O stejný efekt se pokusil Trier v závěrečných titulcích Dogville, realistickými fotografiemi připomínajícími děj Dogville ho dosadil do nám známého světa.

<sup>111</sup> BROCKETT, Oscar G. Dějiny divadla. Překlad Milan Lukeš. 8.vyd. Nakladatelství Lidové noviny, Praha, 2008. ISBN 978-80-7106-576-0. s. 582.

<sup>112</sup> SCHEPELERN Peter. Lars von Trier a jeho filmy: Muka a vykoupení. 1.vyd. nakladatelství Orpheus – Petr Kurka, Praha 4 - Lhotka, 2004. ISBN 80-903310-2-5. s176.

<sup>113</sup> SCHEPELERN Peter. Lars von Trier a jeho filmy: Muka a vykoupení. 1.vyd. nakladatelství Orpheus – Petr Kurka, Praha 4 - Lhotka, 2004. ISBN 80-903310-2-5. s179.

Návštěva staré dámy (Der Besuch der alten Dame, 1956). Stejně jako Brecht zabývá se i Dürrenmatt otázkami morálky. Stará dáma se vrací do rodného města, aby vykonala pomstu na muži, který ji dohnal k prostituci. Teď je v pozici bohaté ženy, která nabízí obyvatelům města miliardu, pokud dotyčného muže zabijí.<sup>114</sup>

### **inspirace charakteru Grace**

Postava Grace má základní společné rysy s charaktery předešlých Trierových filmů. V trilogii Prvek zločinu - vyšetřovatel Fisher, Epidemie - lékař Mesmer, v Evropě – Kessler. Všechny jmenované postavy spojuje jejich idealismus a neschopnost získat kontrolu nad prostředím, ve kterém se ocitly. Mesmer se dokonce sám stává roznašečem nákazy, proti které bojuje. Jeho ušlechtilé myšlenky paradoxně zapříčiní „více škody, než užitku“. Bez jeho idealismu by nebylo ani nákazy. Dobrosrdečnost Trierových postav postupem času vygradovala k mučednickým sklonům ve snímcích Prolomit vlny a Tanec v temnotách. Jako inspiraci těchto charakterů Trier uvádí dětskou knížku o Zlatosrděčce (Guld Hjerte) „Je to obrázková knížka o malé holčičce, která šla lesem s trochou drobků v šátku, a cestou jídlo i oblečení rozdává. Když pak králík nebo veverka říkají, že ona už přece nemá žádné šaty, tak jí to nevadí. „já si nějak poradím,“ řekla Zlatosrděčka. – Nakonec byla nahá a neměla už žádný chleba, poněvadž byla tak dobrá, že všechno rozdala. Poslední stránky bohužel chyběly, takže nevím, jak to skončilo“<sup>115,116</sup>

### **omezení**

„There’s nobody that loves me enough to tell me: „Stop this, don’t jump without parachute like this. There’s nobody that loves me enough, they just say „Go ahead.““ ... „It reminds me of my childhood where I had to set to boundaries myself.“<sup>117</sup>

Každý z Trierových filmů s sebou nese vlastní formální „pravidla hry“, které si režisér předem určil a podle kterých se až do konce řídí. V projektu Dogville je to scénografická schematičnost, která pomocí redukce podnětů

---

<sup>114</sup> SCHEPELERN Peter. Lars von Trier a jeho filmy: Muka a vykoupení. 1. vyd. nakladatelství Orpheus – Petr Kurka, Praha 4 - Lhotka, 2004. ISBN 80-903310-2-5. s179.

<sup>115</sup> SCHEPELERN Peter. Lars von Trier a jeho filmy: Muka a vykoupení. 1. vyd. nakladatelství Orpheus – Petr Kurka, Praha 4 - Lhotka, 2004. ISBN 80-903310-2-5. s124.

<sup>116</sup> Zlatosrděčka původně pochází z pohádky Hvězdné dukáty (Die Sterntaler) ze sbírky Německé pohádky bratří Grimmů (Kinder- und Hausmärchen)

<sup>117</sup> DOGVILLE CONFESSIONS. režie SAIF Sami. Dánsko 2003. čas 00:35:59 - 00:36:21

soustředí více zájem na hru a postavy. „Sixteen actors, one stage and 6 maal (unit of area) and that's all.“<sup>118</sup> S tím souvisí i hierarchizace herectví, kterému se kamera i stříh přizpůsobuje. Přesvědčivý herecký výkon je zde stejně jako u divadla nejpodstatnější. Je to zřejmě i důvodem, proč se Dogville celé natáčelo chronologicky, scénu po scéně, jak tomu u filmového umění na (rozdíl od divadla) nebývá zvykem<sup>119</sup>.

### **náčrt bílou křídou**

Trier si svou stylistickou koncepci Dogville jako města nakresleného bílou křídou na prknech, co značí celý svět, nejprve vyzkoušel na šestiminutovém snímku Dogville The Pilot.<sup>120</sup> V únoru roku 2001 v kodaňském kině Imperial se zkušební snímek promítl. Potvrdilo se, že diváci jsou schopní s pomocí vlastní fantazie doplňovat „informační mezery“, které v náznamu nastiňuje obraz, herecká akce doprovázená reálnými ruchy a komentářem božského vypravěče.<sup>121</sup> Zředěná obrazová informace se ukázala zcela dostačující, aniž by bylo třeba znát divadelní konvence. Divadelní prostředky jsou umocňovány pomocí filmového snímání a naopak. Jakoby mezi sebou tato dvě média přestala svádět dlouhověký boj a dokázala se v Dogville konečně vzájemně podpořit a dojít tak ke společnému cíli, co největší působivosti. Trierův koncept stojí do kontrastu k Hollywoodskému realismu a jejich touze po efektních tricích napodobujících skutečnost. Dogville po vzoru Brechta neustále upozorňuje na „hru na jakoby“, iluzi a fikci. Naši pozornost tak neupoutává realismus scény, jak bývá zvykem, ale naturalismus hereckých výkonů. Městečko Dogville postavené v atelierech ve švédském městě Trollhättan připomíná středověkou představu o světě, jako desce plující v moři. Co se nachází za lavičkou staré dámy je ponořeno do černočerné tmy, jakoby zde končil celý svět. Bílé obrysy stěn domů, o které se na podzim zachytává listí a v zimě sněh, jsou i pro samotné postavy nepřekročitelné. Pouze diváci se dostávají do nadřazené pozice vůči postavám, vidí „skrz zdi“, sledují, co se děje v zadních plánech. Nedobrovolně jsme tak

---

<sup>118</sup> DOGVILLE CONFESSIONS. režie SAIF Sami. Dánsko 2003. čas 00:01:55 - 00:01:57

<sup>119</sup> FANTOM. Film magazine, duben 2004, č.6. Interview Lars von Trier o Dogville. [cit.2013-04-04]. <<http://www.fantomfilm.cz/>>

<sup>120</sup> VK social networking service, Dogville The Pilot [online], VK © 2013, publikováno 4. květen 2012, [cit.2013-03-31]. <[http://vk.com/video-20692\\_162672104](http://vk.com/video-20692_162672104)>

<sup>121</sup> SCHEPELERN Peter. Lars von Trier a jeho filmy: Muka a vykoupení. 1. vyd. nakladatelství Orpheus – Petr Kurka, Praha 4 - Lhotka, 2004. ISBN 80-903310-2-5. s176.



postavení do role voyerů, stojících hierarchicky na úrovni neviditelného vypravěče. Nepřekonatelná bílá čára se ve vypjatých momentech i pro občany Dogville najednou ztrácí. Je jim umožněno na chvíli prozívat a vidět celý svůj svět z nadhledu. První taková situace nastává, když Grace dostane zkušební dobu, během níž musí dokázat svou oddanost Dogville. Zdi najednou mizí, všichni se upřeně dívají přímo na Grace, „Všichni vás sledují, jestli je máte ráda, budete je muset přesvědčit.“<sup>122</sup> říká Tom. V tomto abstraktním prostředí dochází ke zcizení pomocí realistických projevů, což je opačný způsob než jakým používal zcizovací efekt Brecht.

### **kamera, světla**

Na jednu stranu kamera dává prostor niterným hereckým výkonům, které by jinak nedosáhly takové přesvědčivosti. Ruční kamera sleduje pohyby herců a přizpůsobuje se jim. Ve střihu jsou uplatňovány „jump cuts“, buď pro vytvoření dojmu skoku v čase, nebo jindy budící pocit nastřížení scény z jiné klapky, kde byla ona věta, gesto řečeno přesvědčivěji. Ukázkovým příkladem je rozhovor Grace s Tomem v jejím pokoji. Dochází zde k přiznaným „skriptovým chybám“. Grace v jednom záběru leží hlavou na polštáři a Tom sedí na posteli u jejích nohou. V následujícím střihu ona leží hlavou blízko jeho klínu. V dalším střihu sedí vedle něj, dotkne se prstem jeho úst jako výzva k mlčení. A v následujícím střihu opět Grace leží hlavou na polštáři a chytne Toma za ruku. V celém rozhovoru není podstatná logika, vše stojí na přesvědčivosti gest a slov, pokud jsou dostatečně autentická, vtáhnou nás do příběhu natolik, že ignorujeme všechny „chyby“<sup>123</sup>. Pro podpoření hereckého výkonu dochází také k porušování ostatních střihových pravidel jako je překračování osy nebo střih přerušující pohyb kamery, obvykle její nedokončený pohyb působí rušivě.

Na druhou stranu nám kamera také dopřává vizuálně atraktivní intermezza v záběrech z ptačí perspektivy, zrychlených pohybech, užitím zoomování a živého dynamického obrazu. Trier také využívá snímání kamery k umocnění emočně vypjatých scén. Všechny jsou snímány v detailech až velkých detailech. Také jejich dramaturgická výstavba i užití hudby se řídí klasickými konvencemi. Jako příklad uvedu scénu, v níž Vera rozbíjí figurky patřící Grace, jako trest za svedení

---

<sup>122</sup> Dogville, část 1, režie Lars von Trier, čas 00:26:20 - 00:26:25

<sup>123</sup> Dogville, část 2, režie Lars von Trier, čas 0:40:00 - 00:42:20

Chucka. Emoční základ pro tuto scénu Trier vystavuje už mnohem dříve. A to v momentě, kdy Grace poprvé uvidí figurky ve výloze obchodu. „... figurky, které by jí před pár dny připadaly rozhodně nevkusné“<sup>124</sup> se po dobu jejího pobytu v Dogville stávají „ovocem setkání mezi ní a městečkem. Byly důkazem toho, že přes to všechno mělo její utrpení nějaký smysl.“<sup>125</sup> Také snaha Grace připomenou Veře idylické momenty, kdy učila její děti o stoicismu a následná podmínka Věry se zadržením slz, graduje vypjatost situace. Podstatná je také zvuková koncepce, naturalistický ruch třštícího se porcelánu, které vypravěč pateticky přirovnává k trhání lidského masa s doprovodem dechu Grace, který se mění ve vzlykání. Když už je o osudu figurek rozhodnuto přidává se hlas vypravěče „poprvé od dob jejího dětství, plakala“ a hudba pod rytmem rozbíjeného porcelánu jako metronomu. Scéna končí ve zvuku i obraze pláčem Grace. Dramaticky je situace dohrána na konci filmu, kdy Grace dává pokyn k vypálení městečka „Je tady rodina s dětmi, Nejprve děti ať se matka dívá. Řekněte jí, že přestanete, když zadrží slzy, to jí dlužím.“<sup>126</sup>

Důležitou funkci zde hrají i světelné změny, o kterých se nejednou zmiňují jak postavy filmu, tak vypravěč. Výraznými proměnami divadelního osvětlení dochází k pocitu posunu v čase, prolnutí jednoho dne v druhý, jedné roční doby v jinou, nebo náhlé změně atmosféry ve vypjatých momentech. Světlo se stává klíčovým vypravěčem v příběhu přetvářky slepého Jacka McKaye. Když Grace provokativně rozhrne těžké závěsy před okny, celý pokoj se hustě zalije oslňujícím teplým světlem. Díky světelné atmosféře podpořené hudbou a popisem vypravěče máme pocit, že jsme ten ohromující výhled z okna viděli na vlastní oči, přitom tomu tak není.

### **zvuk dokreslí obrazovou skicu**

Zvuková koncepce Dogville je tvoření na prvním místě reálnými zvuky doprovázející abstraktnější herecké akce. Vystavují také atmosféry prostředí a ročních období. V domě Toma Edisona je přirozenou atmosférou pokoje tikot pendlových hodin, které nikde v obraze nejsou. Zato stačí jejich zvuk, aby naši fantazii navedl k představě o pokoji tohoto mladého intelektuála z lékařské rodiny. Zvuk nás informuje i o počasí – zpěv ptáků, v noci cikády, vítr, déšť,

---

<sup>124</sup> Dogville, část 1, režie Lars von Trier, čas 00:25:40-00:25:56

<sup>125</sup> Dogville, část 2, režie Lars von Trier, čas 00:21:06 – 00:21:18

<sup>126</sup> Dogville, část 2, režie Lars von Trier, čas 01:18:46-001:19:06

křupání sněhu při chůzi postav po jevišti. Také vrčení psa namalovaného na zemi nebo brečící Achilles v kolébce nám ve zvuku poskytne dostatek informací pro pochopení příběhu, aniž bychom potřebovali vidět živé dítě nebo psa. Kromě hudebního tématu Dogville, které se s přibývajícím stopáží proměňuje od idylické znělky k dramatické melodii, se ve filmu opakuje motiv zvonění zvonu. Stejně jako v Třigrošové opeře<sup>127</sup> je také na tomto zvuku závislý život Grace. Zvony jsou signálem nebezpečí, příjezdu cizinců do Dogville. Ve scéně porady občanů nad dalším osudem Grace v Dogville se každý úder stává symbolem jednoho hlasu pro ni, zástupcem jednoho obličeje. Zvuk zvonu se stává vládcem času pro Grace, oznamuje jí uplynulou půl hodinu, po zazvonění přebíhá od jednoho domu k druhému, kde na ni čekají další úkoly. Stejně jako je zvukem ztráty její důstojnosti potom, co jí zvonek upevní ke krku. A ve chvíli, kdy děti zvoní na kostelní zvon vždy, když z pokoje Grace odchází nějaký muž potom, co uspokojil své sexuální tužby. vzdalující se zvonění zní i ve chvíli, kdy Grace odjíždí v Benově autě, schovaná pod plachtou. Chvilková naděje, kdy „zazvonil zvonec a pohádky je konec“, se však nenaplní a Ben přiveze Grace nazpět. Dogville totiž nekončí pohádkovým zvonem, ale symbolickým štěkotem psa, stejným štěkotem, kterým Mojžíš vítal Grace v Dogville.

---

<sup>127</sup> **Westminsterské zvony** oznamující korunovaci královny a zároveň jsou impulzem pro vykonání popravy Mackieho Dýky ve třetím aktu třetího dějství:  
„Cela smrti / Westminsterké zvony vyzváňajú. Strážníci dovedú sputnaného Macheatha./  
Smith: Sem s ním. Westminsterské zvony zazneli už prvý raz. Poradne stojte, nechcem vedieť, čo vás tak zmorilo. Tuším sa hanbite. /Strážnikom.“ Keď sa westminsterské zvony ozvú do tretice, a ony sa ozvú o šiestej, musí byť po ňom. Prichystajte všetko.“  
BRECHT, Bertolt. *Žobrácka opera: Podľa hry Johna Graysa: The Beggar's Opera.* preklad Juraj Váh, nakladateľství DILIZA v Bratislave v júli 1962, č. 1432-K 78/1962-M-04-21460. s.62

## Závěr

### obraz a příběh

Ve své práci jsem se pokusila skrze rozbor Trierových filmů najít vazby mezi dvěma blízkými médii, kterými jsou film a divadlo. Uvědomila jsem si, že v Trierově tvorbě vyjadřovací prostředky těchto dvou uměleckých kategorií nestojí proti sobě, jak jsem se původně domnívala, ale naopak společně vedle sebe koexistují a vzájemně se podporují. Toto zjištění mě vedlo ke změně podtitulu v názvu své diplomové práce z „divadelní versus filmové prostředky“ na „vazby mezi divadlem a filmem“. V úvodu jsem také naznačila vliv dalšího uměleckého oboru a to výtvarného umění, ze kterého Trier nemalou měrou také čerpá. V Trierově tvorbě se prostupují vlivy malířství a dramatického umění na poli filmového pásu. Dokonce si trůfám konstatovat, že Trierův vývoj směřoval od obrazu k příběhu. Jeho začátky jsou spojené se statickými obrazy (Pěstitel orchidejí, Obrazy z osvobození, Nokturno). Postupem času plynule začíná dominovat příběh a to skrze evropskou trilogii (Prvek zločinu, Epidemie, Evropa). Vizuálně nejpropracovanější snímek Evropa Trierova svázal složitým technickým řešením, práce herců byla kvůli technickým omezením velmi namáhavá. Domnívám se, že právě tyto okolnosti vedli ke zlomu, který se projevil při natáčení Království (Riget, 1994), kde si Trier vyzkoušel postup přesně opačný. Po zkušenosti s Evropou dal hercům naopak volnost, děj a kauzalita převládly nad obsesí po obrazové preciznosti. Zdůrazněním herecké složky se Trierův film přiklonil blíže k divadelnímu umění. Herectví je považováno za nejdůležitější složku divadla, filmové umění se bez herců dokáže obejít, divadlo ne. Trier se rozhodl některé své filmy (Idioti, Dogville) natáčet chronologicky. Kamera sledovala herce, kteří dostali volnost v pohybu, dal jim možnost improvizace (Epidemic). V některých improvizovaných scénách dokonce stála kamera na jednom místě úplně bez obsluhy (Epidemic)<sup>128</sup>. Navázání na divadelní herectví napomohlo k přesvědčivějšímu výkonu herců, zatímco filmové prostředky umožnily opakování scény v případě, že se záběr nepodařil. Oproti tomu divadlo je neopakovatelné, zná pouze přítomný čas. Divadelní inscenace, i když má řadu představení, každé z nich je přesto vždy jiné. Ve své

---

<sup>128</sup> SCHEPELERN Peter. Lars von Trier a jeho filmy: Muka a vykoupení. 1. vyd. nakladatelství Orpheus – Petr Kurka, Praha 4 - Lhotka, 2004. ISBN 80-903310-2-5. s.57.

poslední etapě tvorby (Antikrist, Melancholia) dochází u Triera ke spojení obou těchto proudů. Stojí zde vedle sebe pasáže s dlouhými záběry upřednostňující herectví a scény, ve kterých se herec musí přizpůsobit náročným požadavkům filmové techniky. Tendence k divadelnímu herectví v Trierových filmech dosáhly svého vrcholu v Dogville a Manderlay, kde herci svým jednáním kolem sebe vytvářely rekvizity a prostředí, které zde ve skutečnosti vidět nebylo. Herec pohybem ruky ve vzduchu předstíral, že otevírá dveře, které zde sice nebyly, zato bylo slyšet jejich skřípání. Divadelní herec skrze svou akci dokáže měnit divadelní významy rekvizit. „Zachází-li herec s židlí jako s židlí, je to židle; jedná-li tak, jako by to byl trůn, je to trůn; chová-li se k ní jako k popravčímu špalku, je to popravčí špalek... Jednání herce způsobuje divadelní proměnu věcí.“<sup>129</sup> Trier v těchto filmech omezil vizuální realističnost prostředí, nechal z ní jen to nejnezbytnější „tři prkna, dvě postavy a jednu vášeň“<sup>130</sup>.

### **od dramatu po divadelní postupy**

Ve vybraných rozborech filmů se mi podařilo vystopovat vliv divadla od volby námětu až po obdobné realizační postupy uplatněné při výrobě filmu. Popsala jsem **významové posuny** vůči původním dramatům, odlišnosti v psychologii postav i jejich rozdílné motivace. Díky nim jsem si uvědomila možnosti adaptace a její vztah k původní látce. I když Médeu uneseme z antiky do období středověku, uhasíme v ní živel ohně v bažinaté krajině zalité vodou, přesto může zůstat pořád Médeou. Adaptace nemusí být svazující striktním dodržováním původní předlohy, ale naopak poskytuje velký prostor pro vlastní interpretaci příběhu skrze pohledy různých autorů.

Paralelu jsem také našla v narativní výstavbě příběhu. Trierova obliba **členění filmu do kapitol** (Epidemic, Prolomit vlny, Dogville, Manderlay, Antikrist, Melancholie,...) připomíná strukturu dramát, dělených do dějství. Už Aristoteles v Poetice stanovil dělení dramatické hry na „začátek, prostředek

---

<sup>129</sup> BERNARD, Jan. Co je divadlo. vyd. Státní pedagogické nakladatelství, n.p., Praha, 1983. 14-405-83. s.48.

<sup>130</sup> Známa citace **Lope de Vegy** charakterizující divadlo slovy „K divadlu je zapotřebí tři prken, dvou postav a jedné vášně.“

HORŮNEK, Zdeněk. Drama, divadlo, divák. 3. vyd. rozšířené. Janáčkova akademie múzických umění v Brně, Brno, 2008. ISBN 9978-80-86928-46-3. s.71.

a konec“. Toto schéma se v období francouzského klasicismu rozvinulo na členění do pěti částí:

**expoze** - uvedení do děje, seznámení se s místem, časem a postavami

**kolize** - konflikt, který vyvolá dramatické napětí a potřebu jej vyřešit

**krize** - snaha řešit konflikt, vyvrcholení kolize

**peripetie** - obrat, bývá s ní provázena i anagorize - poznání

**katastrofa** - rozuzlení, odhalení všech zbylých souvislostí

Dále jsem se zaměřila na podobnost režijních postupů mezi divadlem a Trierovou tvorbou. Prvním rysem, který má zároveň vztah nejen k divadlu ale i k malbě, je **využití projekce**. Poprvé s ní Trier experimentoval ve snímku *Menthe – la bienheureuse* (*Menthe – Za branami ponížení*, 1979). *Menthe* natočil během svých studijních let v rámci Skupiny 16. Projekce fotografií z Afriky a z Indie zobrazoval v zadním plánu za hercem. Prolínáním fotografií za stojící postavou docílil i později hojně využívaného zcizovacího efektu. Pro kompaktnost celého filmu proložil statickými fotografiemi i jiné části filmu, pasáže bez herců. Později v *Médei* pomocí projekce začal proměňovat perspektivní vztahy. Snažil se docílit její nenápadnosti (rozhovor *Médey* a *Kreona*), v jiných částech je naopak zřetelnější (proměňující se pozadí za *Médeou* opouštějící *Korynt*). V Evropě už je naplno použita za účelem zcizovacího efektu (např. obrovský nápis „*werwolf*“ za sedícím *Leem*).

Ve druhé řadě to jsou **živé obrazy**. Všechny Trierovi rané filmy inklinují k podobě staticky fotografického výjevu s téměř nemluvicími nehybnými figurami - *Pěstitel orchidejí* (*Orchidégartneren*, 1977), *Menthe* (*Menthe – la Bienheureuse*, 1979), *Nocturno* (*Nocturne*, 1980). Ve zbylých raných filmech se tyto statické záběry používají jen ve vhodných příležitostech pro umocnění emoce v dané části filmu – *Květina* (*En Blomst*, 1971), *Obrazy z osvobození* (*Befrielsesbilleder*, 1982), *Prvek zločinu* (*The Element of Crime*, 1984), *Epidemie* (*Epidemic*, 1987), *Médea* (*Medea*, 1988), *Evropa* (*Europa*, 1991). Největšího kontrastu mezi dynamickým vyprávěním a nehybnými obrazy dosáhl v *Antikristovi* (*Antichrist*, 2009) a *Melancholii* (*Melancholia*, 2011). Živé obrazy z divadelního prostředí nepronikly jen do filmu, ale objevují se i v jiných oblastech umění i v našem běžném světě. Jaroslav Vostrý s Miroslavem Vojtěchovským v knize pojednávající právě o mimodivadelní teatralitě s názvem

Obraz a příběh uvádějí příklady podobnosti v sebeinscenování při fotografování nebo nehybné pózování modelů při malbě obrazů<sup>131</sup>.

**Režijní postupy** řídicí se DOGME 95 směřovaly k tvorbě „velkého umění“ za omezené ekonomické prostředky. Touha eliminovat komplikovanou filmovou techniku film nasměřovala zpět k divadlu. Kamera se musela podřídit herecké akci, obraz a zvuk se nesměl technologicky oddělit, musí zůstat spolu stejně, jako ho vnímáme v realitě nebo na divadle, technické zásahy do obrazu a používání filtrů není přípustné, film se odehrává teď a tady, skoky v prostoru i čase jsou zakázané. Karel Čapek ve své studii A.W.F.Co. (American Worl Film Co.) z roku 1917 považuje právě rušení prostorové, časové a kauzální uzavřenosti za hlavní příčinu antividitelnosti filmu. Divadlo se staví ke skutečnosti tak, že ji zjednodušuje a film ji segmentuje<sup>132</sup>. Pouze literatura a film dokážou diváka libovolně a snadno přesouvat časoprostorem podle kauzálních potřeb vypravěče. Přelomovým snímkem pro uvědomění si práce s filmovým časem byla Griffithova *Intolerance* (*Intolerance: Love's Struggle Through the Ages*, 1916). Jerzy Płażewski popisuje vývoj filmového vnímání časoprostoru jako cestu od divadelního zobrazování prostoru, které bylo plošné a statické přes experimentování se stříhovou skladbou, která umožňovala vytvářet fiktivní plynutí času a sestavit filmový prostor, který ve skutečnosti neexistoval (Sovětská filmová avantgarda)<sup>133</sup> až po návrat k prostorové a časové autentičnosti ve tvorbě neorealismu<sup>134</sup>. Trier stejně jako tvůrci této třetí vývojové etapy zdůrazňuje totožnost filmového prostoru s prostorem skutečným<sup>135</sup>.

---

<sup>131</sup> VOJTĚCHOVSKÝ Miroslav, VOSTRÝ Jaroslav. *Obraz a příběh: Scénická tvorba ve výtvarném a dramatickém umění*. 1. vyd. Nakladatelství KANT, Praha 6, pro Akademii múzických umění v Praze, Praha, 2008. ISBN 978-80-86970-86-8.

<sup>132</sup> PAŠTEKA, Július. *Estetické paralely umenia: Štúdie o divadle, dramatiky a filme*. 1. vyd. Veda, vydavateľstvo Slovenskej akadémie vied, Bratislava 1976. SÚKK 1197/I-1973. s.432.

<sup>133</sup> **Divadlo** projevilo také snahy od filmu **převzít stříh** a adaptovat ho dle svých možností. Paralelu k filmovému stříhu můžeme vnímat z pokusů proměn mizanscény např. využitím točny se dá během chvíle změnit místo děje podobně jako pomocí filmového stříhu. Jiným prostředkem může být osvětlování různých částí jeviště znázorňujících odlišná místa děje. TOVSTONOGOV Georgij. *Film a doba*. ročník XXXII-1986, šéfredaktor Vladimír Kolár, číslo 2, *Divadlo a film*, s.88.

<sup>134</sup> PŁAŻEWSKI, Jerzy. *Filmová řeč*. Překlad Zdeněk Smejkal. Orbis, Praha, 1967. s.387.

<sup>135</sup> Na práci s prostorem a časem v umění mělo značný vliv společensko-historické pozadí. Nejpodstatnější je **Speciální teorie relativity** zveřejněná roku 1905 Albertem Einsteinem, která rozbořila představy o lineárním vnímání času. Myšlenky relativního nejednotného času, teze o tom, že podle stanoviska pozorovatele dvě události mohou a zároveň nemusejí být současné a celková relativita pořadí událostí zapříčinila myšlenkové zvraty odrážející se i v umění. Vladimír Prokop ve svých skriptech uvádí příklady z literatury - časová neorganizovanost v *Odysseovi* Jamese Joyce, *Proustův boj s pomíjivostí* nebo časová relativita způsobená subjektivním prožitkem Thomase Manna.

## **divadlo na divadle**

Trierovy sklony k dokumentu a zároveň kontrast realističnosti a stylizovanosti, jsem uváděla na příkladu Dogville. Psala jsem o prostorové i časové neurčitosti příběhu. Na první pohled schematičnost celé scénografie má působit univerzálně, příběh, který se může odehrát v jakémkoli státu a době. Až ve spojení s dokumentárními fotografiemi Jacoba Holdta během závěrečných titulků nás zamrazí spojení příběhu Dogville s děním v USA během velké hospodářské krize. Sklony k dokumentu a významový přesah příběhu do reality se u Triera nevyskytují jen sporadicky. Dogville a Manderlay se ze začátku tváří jako pohádka, která se čím dál více podobá realitě, až na samém konci dojde k nekompromisnímu střetu s ní. Tato nečekaná proměna diváka šokuje, donutí ho přemýšlet, má silný dozvuk v jeho přítomnosti, přesně podle vzoru epického divadla Bertolta Brechta. V Obrazech z osvobození zase spojil dokumentární filmové záběry z období okupace s vlastními hranými pasážemi. Ve snímcích Prolomit vlny, Idioti, Tanec v temnotách a Kdo je tady ředitel zase napomáhá blízkému vztahu ke skutečnosti surovost kamerového snímání i bezprostřednost kontaktního zvukového záznamu.

S posledním jmenovaným filmem se ještě pojí schéma „**divadla na divadle**“. Majitel firmy z obavy, aby neztratil přízeň zaměstnanců, si vymyslí svého nadřízeného, který může za zvyšování platů a špatné podmínky ve firmě. V momentě, kdy si ale přeje firmu prodat, je nucen najmout si herce, který bude jeho nadřízeného před zaměstnanci představovat. Další úrovní nad touto realitou příběhu je postava vypravěče, Trierův hlas komentující dění. V obraze Triera vidíme jen v prvním záběru filmu v odraze skla s kamerou v ruce. Trierova slova jsou vždy adresována přímo nám, divákům. Ve zbytku filmu je už přítomný pouze Trierův hlas. Tyto tři úrovně příběhu umožňují opakovaně uplatňovat zcizovací efekt v průběhu celé hry. Stejně tak je i mezi divadelním publikem a herci uzavřený podobný kontrakt, který diváky informuje o pravidlech hry na iluzi skutečnosti, která nemůže mít závazné následky v realitě. U filmu i divadla je tato iluze tak věrohodná, že divák je často vtažen do děje natolik silně, že na tuto iluzivnost zapomene. Společným rysem divadla a filmu je právě vytváření této věrohodné fikce, kterou obě tato média prezentují jako realitu. Divák této iluzi



podléhá a divadlo i film mají možnost pomoci zcizení na toto zdání reality opět upozornit.

### **sklony k happeningu**

Trierovy sklony k vlastní exhibici narušují iluzivnost více jeho filmů. Promlouvá k divákům nikoli jako postava ale sám za sebe, z úrovně naší reality. Tento zcizovací efekt se poprvé objevil už v Epidemii. Celá jedna dějová linie filmu pojednává o psaní scénáře Triera společně Vørselem<sup>136</sup>. Příběh o vzniku filmu, na který se právě díváme, tvoří metafikci celého vyprávění. Trier se ve své tvorbě opakovaně staví do role boha, který ovládá postavy v příběhu hierarchicky pod sebou. V této povýšenecké pozici vystupuje i ve svém jediném dokumentárním filmu **Pět překážek** (Five obstructions, 2003). Trier zde dává pět úkolů svému „filmovému otci“, klasikovi dánské dokumentární tvorby, Jørgenu Lethovi. Leth má natočit pěti různými způsoby remake svého slavného filmu z roku 1967 *The Perfect Human*. Další podobnou sebezprezentací jsou Trierovy doslovy na konci každého dílu seriálu *Království* (*Riget I*, 1994; *Riget II*, 1997). Trierův konečný výstup je paralelou k populárnímu televiznímu seriálu Alfreda Hitchcocka. Hitchcock se v něm s diváky loučil podobně vtipným až sarkasticky laděným tónem jako to dělá Trier v *Království*<sup>137</sup>.

Drobné detaily obklopující tyto Trierovi okázalé výstupy nabádají k hledání souvislosti s **divadelním happeningem**. Vlivem tématu boje dobra a zla v seriálu *Království* se Trier na konci loučil s diváky znamením kříže i ďábla. Pro podpoření spirituality má na sobě ještě oblečený smoking, který údajně patřil C. T. Dreyerovi. V souvislosti s natáčením *Médey* Trier tvrdil, že je s Dreyerem v telepatickém kontaktu. V *Království* tímto symbolickým fetišismem tentokrát za pomoci Sigrid Dusse opět vyvolává Dreyerova ducha<sup>138</sup>.

---

<sup>136</sup> Niels Vørsel spolupracoval s Trierem od Prvku zločinu, dále na celé evropské trilogii i seriálu *Království I,II*. Také s Trierem realizuje projekt *Dimension* 1991-2024.

<sup>137</sup> Kromě seriálu *Alfred Hitchcock Presents* (Alfred Hitchcock uvádí, 1955-1965) je patrný **Hitchcockův vliv** i v dalším Trierově filmu ze stejného období. Je ním *Evropa*, ve které je použita variace na hudební téma z Hitchcockova *Vertiga*. Joachim Holbek ji použil ve scéně, kde Leo vchází do kostela. Mimo tento hudební odkaz i atmosféra nočního vlakového expresu je laděna v duchu nálady *North by Northwest* (Na sever severozápadní linkou, 1959) či *The Lady Vanishes* (Zmizení staré dámy, 1938).

SCHEPELERN Peter. Lars von Trier a jeho filmy: Muka a vykoupení. 1.vyd. nakladatelství Orpheus – Petr Kurka, Praha 4 - Lhotka, 2004. ISBN 80-903310-2-5. s.111.

<sup>138</sup> Tamtéž.

Nápadnější rysy happeningu nese prezentace zásad DOGME 95 na konferenci *Le cinéma vers son deuxième siècle* (Kinematografie vstupuje do svého druhého století) v Paříži v březnu roku 1995. Trier na konferenci napřed zdvořile požádal o slovo a následně o možnost odklonění se od programu. Poté přečetl znění manifestu DOME 95, načež rozhodil po sále rudé letáky s jejím programem a ze sálu teatrálně odešel<sup>139,140</sup>. Projevy divadelnosti tohoto typu jsou přítomné v našem každodenním životě. Společností jsme postaveni do role, kterou musíme představovat nebo si ji vytváříme sami. Nejnápadnější je to v podobě různých ceremonií, náboženských obřadů, dětských her, či rituálů. Teatralita spočívá v rozdělení přítomných na účinkující a přihlížející, někdy mají na sobě účinkující i kostýmy (např. taláry soudců, šaty nevěsty na svatbě, nebo vojenské uniformy). I když tyto aktivity nebývají nikdy primárně považovány za divadlo, stejně jako Trierův výstup v Paříži, přesto v sobě silný vliv teatrality nesou.

Schepelern se v souvislosti s natáčením Prvku zločinu zmiňuje o touze Trieru nереžirovat jen své filmy, ale řídit i natáčení samotné. „Nejeden ze zúčastněných měl z pracovního procesu dojem uměleckého happeningu...“<sup>141</sup> Trier například během natáčení pouštěl Wagnerovu hudbu, jako prostředek pro vdechnutí správné atmosféry do filmu. V souvislosti s Prvkem zločinu stojí ještě za zmínku okolnosti předávání cen v Cannes. Trier se objevil na festivalu provokativně ostříhaný dohola jako odkaz na nacistickou tematiku filmu. Trierova fascinace fašismem je často omílaným tématem. Dle mého názoru se jedná o další teatrální provokaci, která je Trierovu způsobu sebe prezentace nejvlastnější. V mládí dokonce chodil ve fašisticky laděné uniformě a jezdeckých botách. Schepelern uvádí, že jeho motivací byla nepochybně osobní vzpoura proti rodičům. Trierova matka se totiž účastnila odbojového hnutí a jeho otec byl

---

<sup>139</sup> **Provokace DOGME 95** nekončí jen u svých myšlenek vymezujících se proti hollywoodské realističnosti a technické preciznosti a pobožující prezentací odborné obci. Je zde totiž patrná i letmá paralela s náboženskou metaforikou. Termín „dogma“ připomínající křesťanská dogmata jako zásady, o kterých se nepochybuje, stejně jakoby se měla pravidla DOGME bez odmlouvání přijmout za jedinou zjevnou pravdu na poli filmu. Dále název „Slib cudnosti“ připomínající slib celibátu u církevních řádů. A v neposlední řadě také asketické zřeknutí se pompéznosti filmových triků.

Tamtéž. s.132-133, 138.

<sup>140</sup> Častokrát se objevil i v **drobných rolích** ve svých filmech. Např. v Prvku zločinu, Evropě nebo hlavně svých starších snímcích *Menthe* nebo *Pěstitel orchidejí*.

<sup>141</sup> SCHEPELERN Peter. *Lars von Trier a jeho filmy: Muka a vykoupení*. 1. vyd. nakladatelství Orpheus – Petr Kurka, Praha 4 - Lhotka, 2004. ISBN 80-903310-2-5. s. 45.

Žid<sup>142</sup>. Stopy, po tomto soukromém vzdoru, vydržely Trierovi až do konce evropské trilogie. V Obrazech z osvobození líčí vojáka Wehrmachtu jako mučedníka, sám udává, že je to z důvodu „humanistického poselství“, „Nepostavil jsem se na stranu německého důstojníka proto, že to je nacist, ale proto, že je poražený.“<sup>143</sup>. V Pěstiteli orchidejí (Orchiégartneren, 1977) se zase Viktor Marse převléká do uniformy SS a nakonec Prvek zločinu (The Element of Crime, 1984), který se celý odehrává v Německu podléhajícím zkáze. Následně Evropa (Europa, 1991) zobrazující konflikt starého pruského úřednického státu a upadající nacistické vlády ve společenství pracovníků železničních drah. Jako další důvod této obsese Trier uvádí obrazovou přitažlivost nacistického světa. „Fašismus si vybírá kvůli vizuální potěše, i když je to hrůzná krása při pohledu na německé uniformy“<sup>144</sup>. Považuji za důležité na tomto místě zmínit i protiofenzívu vůči tomuto okouzlení eschatologií, démoničností, utrpením a zkázou. Jsou to až křesťansky čisté motivy jako je spása, vykoupení a všudypřítomnost vody jako metafory očisty. Například postavy myčů nádobí v Království, kteří vymítají zlo z Královské nemocnice společně s nánosy mastnoty na talířích. V Trierově světě je od dobra ke zlu stejně blízko jako v Prvku zločinu (The Element of Crime, 1984) od vyšetřovatele k pachateli, nebo v Prolomit vlny (Breaking the waves, 1996) od hříšnice ke světici. „Považuji za svůj úkol ukazovat některé věci, jež se člověk normálně z různých morálních důvodů ukazovat neodvažuje.“<sup>145</sup>

### **projevy teatrality mimo film**

Kromě svých osobních excentrických výstupů Trier také spolupracoval na dalších dvou projektech, které mají nakročeno opět směrem k divadlu. Jedná se o projekt Světové hodiny (Verdensuret, 1996) žánrově označovaný jako „psychomobil #1“ a televizní projekt Den D: Stříhačův sestřih (D - dag: Den færdige film, 2000).

Prvním z nich je svérázný performanční projekt na pomezí experimentálního divadla, instalace či živé výstavy s názvem **Světové hodiny**. Tento netradiční artefakt vznikl z popudu kodaňského Uměleckého sdružení

---

<sup>142</sup> SCHEPELERN Peter. Lars von Trier a jeho filmy: Muka a vykoupení. 1. vyd. nakladatelství Orpheus – Petr Kurka, Praha 4 - Lhotka, 2004. ISBN 80-903310-2-5. s. 17, 36.

<sup>143</sup> Tamtéž. s.37.

<sup>144</sup> Tamtéž. s.73.

<sup>145</sup> Tamtéž. s.49.

v čele s dramaturgyní Lene Nørgaard Mikkelsen. Trier pro ně vytvořil koncepci výstavy, určil v podstatě pravidla hry, ale samotnou realizaci a režii nechal na Mortenu Arnfredovi. V soupisu pravidel je mimo jiné vyslovena teze přikládající větší váhu koncepci než samotné realizaci. Realizace je pouze reprodukcí, není Trierem tedy považována za samostatné umělecké dílo. Nacházíme zde podobný vztah jako je mezi dramatickým textem a divadelním představením. Výjimka nastává až u vnímání, co z těchto dvou položek je právě tím výsledným uměleckým artefaktem. U divadla je tomu přesně naopak, než jak to vnímá Trier u Světových hodin. Za umělecký objekt je považována až realizace dramatického textu, tedy samotné divadelní představení, jehož jednou součástí je dramatický text. Tímto se Trierova výstava blíží spíše konceptuálnímu umění. Výstava byla instalována v devatenácti místnostech, tvořilo ji padesát tři účinkujících. Každý z účinkujících, dostal popis své role, vztahu vůči ostatním postavám a schéma, podle kterého se postava má chovat<sup>146</sup>. Systém podobný jednotlivým hereckým rolím na divadle, každý herec má charakter, který ztvárňuje. Podle těchto instrukcí vypracoval Niels Vørsel scénář o dvě stě sedmdesáti stranách s popisem všech postav. Celý děj této hry však nemá pevný scénář, ani není založený na improvizaci, která by dávala postavám prostor pro vlastní realizaci, ale je ovlivněna čtyřmi barevnými světly, které jsou umístěny ve všech devatenácti místnostech. Barevná světla svým rozsvěcováním a zhášením, vytváří kombinace, na které mají postavy reagovat, podle instrukcí ve scénáři. Tyto impulzy k rozsvěcování světel jsou řízeny skrze počítač, na jehož druhém konci by měl být „nějaký bůh“. Ovšem přesně v duchu Trierova jízlivého humoru se tímto hybatelem stávají bezvýznamní mravenci v poušti v Mexiku u El Pasa ve Spojených Státech. Kamera snímala jedno náhodně vybrané mraveniště, počítač poté pomocí daného algoritmu převedl záznam o jejich pohybu na elektrický signál, který reguloval tato čtyři barevná světla v Muzeu v Kodani. Tento interaktivní prvek, zasažený teorií chaosu, dělá Světové hodiny v rámci tradičních uměleckých kategorií výjimečným artefaktem. Právě v prvku nahodilosti se divadlu opět vzdaluje, i když ve zbylých rysech je právě modernímu experimentálnímu divadlu nejbliže - svým performanční charakterem,

---

<sup>146</sup> Jména a charaktery některých postav jsou totožná s postavami z Trierových filmů např. Fischer a Smuck z Prvku zločinu, Camilla z Království, Dodo z Prolomit vlny, atd.

přímým kontaktem s herci, představení se odehrává teď a tady před našimi zraky<sup>147</sup>.

Další netradiční počín, kterým se pokusil Trier prolomit pasivitu televizních diváků, navázat s nimi kontakt a podnítit interaktivitu, uskutečnil na silvestrovský večer 31.12.1999. Tento projekt nesl název **Den D**, účastnili se ho všichni čtyři režiséři DOGME 95 (Kragh-Jacobsen, Vinterberg, Levring, Trier). Během tohoto večera mezi 23:05 až 00:15 běžel na všech třech kanálech dánské televize interaktivní počín Den D. Diváci si volbou kanálu vybírali jednu z kamer, která sledovala tři hlavní hrdiny toho filmu, kteří ve filmu vystupovali. „Trier navrhl, aby tomu dali podobu jakéhosi televizního divadla ve skutečnosti, vysílaného v přímém přenosu; herce by režisér vedl prostřednictvím naslouchátka. Vinterberg přišel s nápadem na interaktivní film, při kterém by publikum mohlo přepínat mezi různými dějovými liniemi, a televizní hlasatel by to prezentoval takto: ..... Každou z postav filmu lze sledovat na jiném kanálu (...), takže se sami můžete rozhodnout, na co a kdy se chcete dívat. Jisté je jen jedno: každý z vás uvidí úplně jiný film než ostatní.“<sup>148</sup>. Den D byl pokusem o navázání divadelního kontaktu s televizním publikem, diváci se stali střihači vlastního filmu<sup>149</sup>. Interakce mezi diváky a účinkujícími je považována za jeden z hlavních rysů divadla, které ho odlišuje od ostatních uměleckých kategorií. Podle Petra Pavlovského je právě přítomnost zpětnovazebnosti v nedivadelních uměních pocíťována jako invaze divadelnosti.<sup>150</sup> Snahy přiblížit se publiku v divadle vyvrcholili ve 20. století zrušením divadelní rampy ve tvorbě Antonina Artauda. Trierovi společně s režiséry DOGME 95 se tímto projektem také podařilo částečně překonat překážku mezi diváky a filmem. I když se nedá hovořit

---

<sup>147</sup> Svou koncepcí postav i aspektem náhody projekt připomíná oblíbené RPS hry (role playing game) zprostředkující účastníkům reálné zážitky v rolích fiktivních postav. Základ hry opět čerpá z kořenů divadla, jeho teatrální prvky však obohacuje o příměs interaktivity a náhody.

<sup>148</sup> SCHEPELERN Peter. Lars von Trier a jeho filmy: Muka a vykoupění. 1. vyd. nakladatelství Orpheus – Petr Kurka, Praha 4 - Lhotka, 2004. ISBN 80-903310-2-5. s.144.

<sup>149</sup> Den D má kuriózní prvenství v nejrychleji natočeném a dokončeném filmu. Natočilo se čtyři a půl hodiny za sedmdesát minut. Trier v tomto žebříčku drží prvenství i na opačném konci. Snímek s názvem Dimension 1991-2024 má být natáčen po dobu třiceti let s plánovanou stopáží kolem devadesáti minut. Každý rok je natočeno pár záběrů z filmu, v jehož výsledku budou postavy postupně stárnout.

Tamtéž. s.147.

<sup>150</sup> PAVLOVSKÝ, Petr a kol.. Základní pojmy divadla: Teatrológický slovník, 1. vyd. Nakladatelství Libri ve spolupráci s Národním divadlem, Praha, 2004, ISBN 80-7277-194-9 (Libri), ISBN 80-77258-171-6 (Národní divadlo). s. 68-69 heslo „divadelnost“, 156-157 heslo „kontakt“.

o interakci (není oboustranná) v pravém slova smyslu, paralela k divadelnímu kontaktu je z jejich snah jednoznačně patrná.

Nejvíce se Trier měl možnost přiblížit divadelnímu jevišti v létě 2006. Přijal totiž nabídku scénické režie **Wagnerova Prstenu Nibelungů** pro prestižní divadelní festival v Bayreuthu. Tetralogie tohoto hudebně-dramatického díla dosahuje délky až patnácti hodin, přípravy na ni proto započaly s předstihem několika let. Trier během dvou roků vytvořil základní představu včetně nákresů scénografie i návrhů světelného designu. Po dvou letech se však rozhodl od projektu ustoupit, oficiální správa divadla v Bayreuthu uvádí, že důvodem byly velké nároky produkce, která dle Triera překračuje jeho síly<sup>151</sup>. Touto rezignací zůstávají Trierovy hrátky s možnostmi divadelní řeči prozatím pouze na poli filmového umění.

---

<sup>151</sup> HIGGINS, Charlotte. Guardian News [online], Guardian News and Media Limited or its affiliated companies © 2013, publikováno 9. června 2004, [cit.2013-09-03] <<http://www.theguardian.com/uk/2004/jun/09/film.arts>>

## Použité informační zdroje

BERNARD J., Co je divadlo. vyd. Státní pedagogické nakladatelství, n.p., Praha, 1983. 14-405-83.

BRECHT, Bertolt. Žobrácka opera: Podľa hry Johna Graysa: The Beggar's Opera. překlad Juraj Váh, nakladatelství DILIZA v Bratislave v júli 1962.

BROCKETT, Oscar G. Dějiny divadla. Překlad Milan Lukeš. 8.vyd. Nakladatelství Lidové noviny, Praha, 2008. ISBN 978-80-7106-576-0.

DAWKINS, Richard. Sobecký gen. překlad Vojtěch Kopský. Mladá fronta. Praha 1998. ISBN 80-204-0730-8.

DIDEROT, Denis. Všeobecná encyklopedie ve čtyřech svazcích, 4. svazek. 1.vyd. Nakladatelský dům OP, Praha 1998. ISBN 80-85841-37-1.

ESTÉS, Clarissa. Ženy, které běhaly s vlky. Překlad Hana Halamová-Catalano. Nakladatelství Pragma, Praha 1999. 431 s. ISBN 80-7205-648-4.

EURIPIDÉS. Médea: Řecká dramata. 1.vyd. překlad Vladimír Šrámek, Ferdinand Stiebitz. Praha, Mladá fronta. 1976.

HORŮINEK, Zdeněk. Drama, divadlo, divák. 3.vyd. rozšířené. Janáčkova akademie múzických umění v Brně, Brno, 2008. ISBN 9978-80-86928-46-3.

MONACO, James. Jak číst film: Svět filmů, médií, a multimédií. Překlad Tomáš Liška, Jan Valenta. 1.vyd. Nakladatelství Albatros, Praha, 2004. ISBN 80-00-01410-6.

OSOLSOBĚ, Ivo. Muzikál je když.... 1.vyd. Supraphon. Praha, 1967.

PAŠTEKA, Július. Estetické paralely umenia: Štúdie o divadle, dramatiky a filme. 1.vyd. Veda, vydavateľstvo Slovenskej akadémie vied, Bratislava 1976. SÚKK 1197/I-1973.

PAVLOVSKÝ, Petr a kol.. Základní pojmy divadla: Teatrologický slovník, 1. vyd. Nakladatelství Libri ve spolupráci s Národním divadlem, Praha, 2004, ISBN 80-7277-194-9 (Libri), ISBN 80-77258-171-6 (Národní divadlo).

PECH, Vilém. Velký slovník cizích slov: rčení a zkratek v jazyce psaném i mluveném ze všech oborů lidského vědění a konání. Vydal Kvasnička a Hampl, Praha 1948.

PLAŻEWSKI, Jerzy. Filmová řeč. Překlad Zdeněk Smejkal. Orbis, Praha, 1967.

PROKOP, Vladimír. Přehled světové literatury 20. století. 1. vyd. dotisk, Nakladatelství O.K.Soft, Sokolov, 2004.

ROUBAL, Jan. Hledání jména (K problematice televizních převodů divadelní inscenace). Kontext(y) II. Sborník katedry teorie a dějin dramatických umění Litteraria-Theatralia-Cinematographica. Olomouc: Univerzita Palackého, 2000.

SENECA, Lucius Annaeus. Médea. 1. vyd. překlad Petr Polehla, Hradec Králové: CREDIT spol. s.r.o., 2002. ISBN 80-902753-9-7.

SCHEPELERN Peter. Lars von Trier a jeho filmy: Muka a vykoupení. 1.vyd. nakladatelství Orpheus – Petr Kurka, Praha 4 - Lhotka, 2004. ISBN 80-903310-2-5.

TARKOVSKIJ, Andrej. Deník 1970-1986. 1.vyd. překlad Marek Sečkař. Nakladatelství Větrné mlýny, 1997. ISBN 80-86151-01-8.

THOMPSONOVÁ, Kristin; BORDWELL, David. Dějiny filmu: Přehled světové kinematografie. Překlad Helena Bendová, et al.1.vyd. AMU v Praze a Nakladatelství Lidové noviny, Praha 2007. ISBN AMU 978-80-7331-091-2, ISBN NLN 978-80-7106-898-3

VOJTĚCHOVSKÝ Miroslav, VOSTRÝ Jaroslav. Obraz a příběh: Scéničnost ve výtvarném a dramatickém umění. 1.vyd. Nakladatelství KANT, Praha 6, pro Akademii múzických umění v Praze, Praha, 2008. ISBN 978-80-86970-86-8.

WILSON, Edward Osborne. O lidské přirozenosti: Máme svobodnou vůli, nebo je naše chování řízeno genetickým kódem? překlad Eduard Bakalář a Zdeněk Urban. Nakladatelství Lidové noviny, Praha, 1993. ISBN 80-7106-076-3.

#### **PERIODIKA**

FILM NYT. Alt det seneste nye fra filmverdenen (FILM NYT: Všechny nejnovější zprávy ze světa filmu), červenec 2000, číslo 10. Nakladatelství Det Danske Filminstitut, redaktor Susanna Neimann odpovědný redaktor Agnete Stjernfelt.

TOVSTONOGOV Georgij Film a doba. ročník XXXII-1986, šéfredaktor Vladimír Kolár, číslo 2, Divadlo a film.



## **INTERNETOVÉ ZDROJE**

AMERICAN PICTURES – JACOB HOLDT. American pictures Copyright © 1997.

Dostupné z <<http://www.american-pictures.com/gallery/>>

CARL THEODOR DREYER © Danish film institute.

Dostupné z <<http://english.carlthdreyer.dk>>

ČSFD. Československá filmová databáze © 2001-2013 POMO Media Group s.r.o.

Dostupné z <<http://www.csfd.cz/>>

FANTOM. Film magazine. Dostupné z <<http://www.fantomfilm.cz/>>

FILMWEB © O2 Active Filmweb, Telefónica Czech Republic, a.s. Praha.

Dostupné z <<http://tvavideo.o2active.cz/>>

METROLYRICS: CBS Interactive © 2013 CBS Interactive Inc..

Dostupné z <<http://www.metrolyrics.com/>>

MUSICAL © 2002 Český muzikálový server 2008-2013.

Dostupné z <<http://www.musical.cz/>>

NÁRODNÍ GALERIE V PRAZE © 2011 Národní galerie v Praze.

Dostupné z <<http://www.ngprague.cz/>>

SONG LYRICS: know the words © 2013 SongLyrics.

Dostupné z <<http://www.songlyrics.com/>>

TATE © 2013 TATE gellery.

Dostupné z <<http://www.tate.org.uk>>

ŽIVÝ OBRAZ © 2013 Česká scénografie.

Dostupné z <<http://ceskascenografie.cz>>

## Seznam ilustrací

### **Obrázek č. 1: Ophelia / Ofélie, Sir John Everett Milais**

zdroj: TATE. [online] © 2013 TATE gallery. Dostupné z <[http://www.tate.org.uk/art/images/work/N/N01/N01506\\_10.jpg](http://www.tate.org.uk/art/images/work/N/N01/N01506_10.jpg)>

### **Obrázek č. 2: Melancholia / Melancholie**

zdroj: printscreen z filmu Melancholia (Melancholia, 2011, režie Lars von Trier)

### **Obrázek č. 3: Epidemic / Epidemie**

zdroj: printscreen z filmu Epidemie (Epidemic, 1987, režie Lars von Trier)

### **Obrázek č. 4: Puberty / Puberta, Edvard Munch**

zdroj: ARTARCHIVE [online] ©1999 The Munch Museum / The Munch-Ellingsen Group / Artists Rights Society (ARS), New York.

Dostupné z <<http://www.artchive.com/artchive/M/munch/puberty.jpg.html>>

### **Obrázek č. 5: Orchidégartneren / Pěstitel orchidejí**

zdroj: printscreen z filmu Pěstitel orchidejí (Orchidégartneren, 1977, režie Lars von Trier)

### **Obrázek č. 6: Melancolia I / Melancholie I, Albrecht Dürer**

zdroj: WIKIPAINTINGS [online]

Dostupné z <<http://www.wikipaintings.org/en/albrecht-durer/melancolia-1514>>

### **Obrázek č. 7: Medea / Médea, pozadí zvětšené vlivem objektivu**

zdroj: printscreen z filmu Médea (Medea, 1988, režie Lars von Trier)

### **Obrázek č. 8: Medea / Médea, pozadí zvětšené projekcí**

zdroj: printscreen z filmu Médea (Medea, 1988, režie Lars von Trier)

### **Obrázek č. 9: Breaking the waves / Prolomit vlny**

zdroj: printscreen z filmu Breaking the waves (Prolomit vlny, 1996, režie Lars von Trier)

### **Obrázek č. 10: Breaking the waves / Prolomit vlny**

zdroj: printscreen z filmu Breaking the waves (Prolomit vlny, 1996, režie Lars von Trier)

**Obrázek č. 11: The Abbey in Oakwood / Opactví v Oakwoodu, Caspar David**

**Friedrich**

zdroj: WIKIPAINTINGS [online]

Dostupné z

<<http://www.wikipaintings.org/en/search/The%20Abbey%20in%20Oakwood/1#supersized-search-274360>>

**Obrázek č. 12: Wanderer above the Sea of Fog / Poutník nad mořem mlhy,**

**Caspar David Friedrich**

zdroj: WIKIPAINTINGS [online]

Dostupné z

<<http://www.wikipaintings.org/en/search/Wanderer%20above%20the%20Sea%20of%20Fog/1#supersized-search-274337>>

**Obrázek č. 13: West side story**

zdroj: printscreen z filmu West side story (West side story, 1961, režie Robert Wise, Jerome Robbins)

**Obrázek č. 14: Dancer in the Dark / Tanec v temnotách**

zdroj: printscreen z filmu Tanec v temnotách (Dancer in the Dark, 2000, režie Lars von Trier)

**Obrázek č. 15: The Sound of Music / Za zvuků hudby**

zdroj: printscreen z filmu Za zvuků hudby (The Sound of Music, 1965, režie Robert Wise)

**Obrázek č. 16: Dancer in the Dark / Tanec v temnotách**

zdroj: printscreen z filmu Tanec v temnotách (Dancer in the Dark, 2000, režie Lars von Trier)

# Přílohy

## Příloha č. 1:

### FILMOGRAFIE

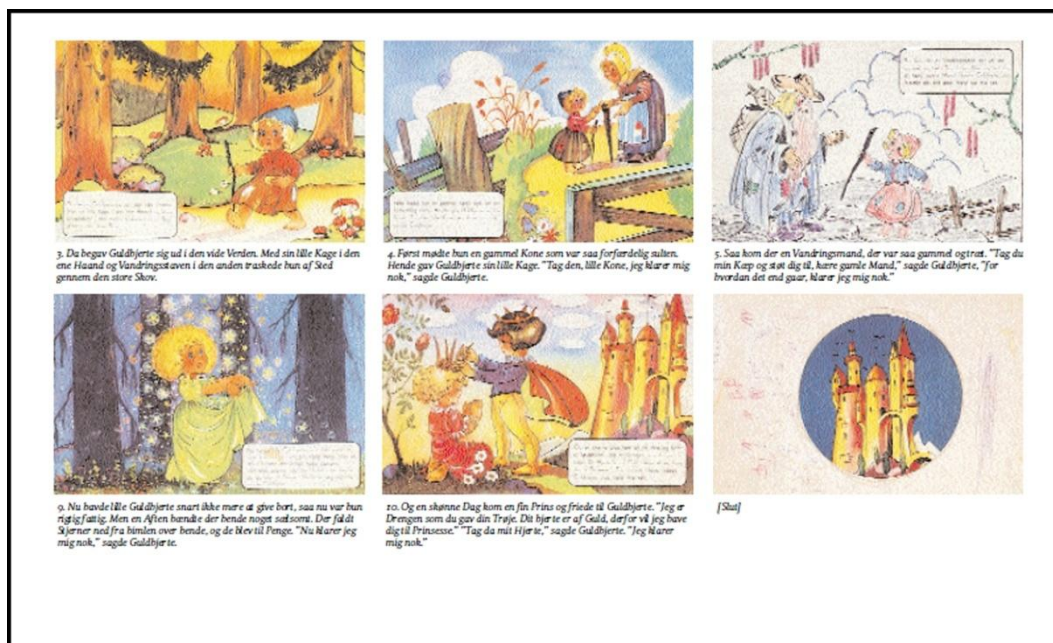
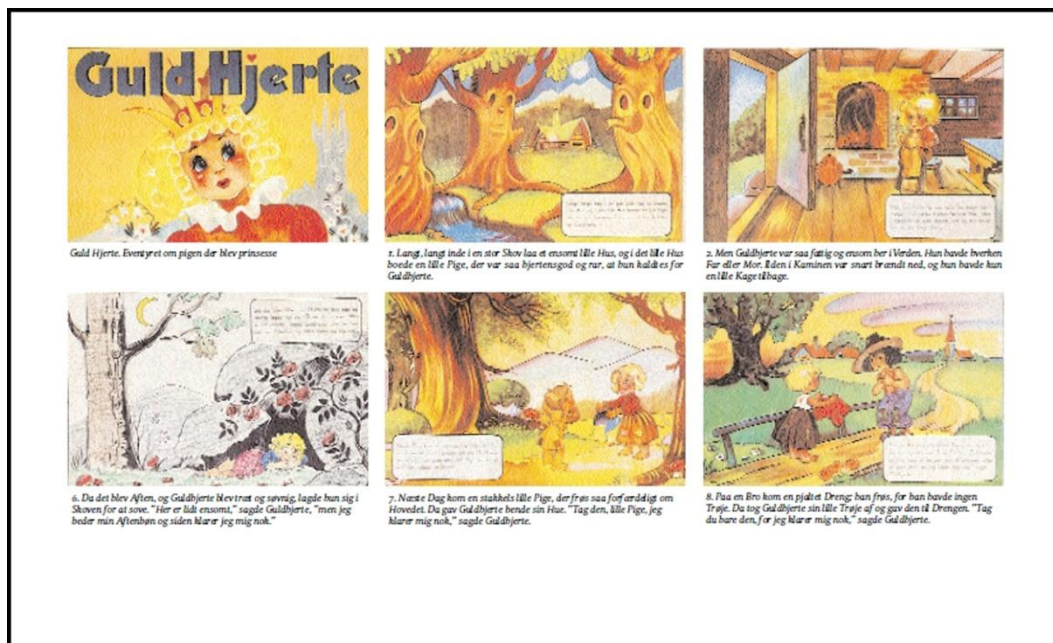
- 1967 TUREN TIL SQUASHLAND / Výlet do Squashlandu
- 1968 NAT, SKAT / Dobrou, miláčku
- 1969 EN RØVSYG OPLEVELSE / Zážitek k posrání  
ET SKAKSPIL / Šachová partie
- 1970 HVORFOR FLYGTE FRA DET DU VED DU IKKE KAN FLYGTE  
FRA? / Proč před tím utíkat, když víš, že tomu neutečeš?
- 1971 EN BLOMST / Květina
- 1977 ORCHIDÉGARTNEREN / Pěstitel orchidejí
- 1979 MENTHE – LA BIENHEUREUSE / Menthe – Blažená máta  
PRODUKTION I („Døden 1 – en klinisk oversigt“, „Døden 2 – Jeg ser  
mig selv på et par meters afstand“, „Epilog – ringen sluttet“) / Produkce I  
(„Smrt 1. – klinický přehled“, „Smrt 2. – dívám se na sebe z odstupu  
několika metrů“, Epilog – kruh se uzavírá“)  
PRODUKTION II / Produkce II
- 1979/80 VIDEOØVELSE (monolog) / Videocvičení  
LARS & OLES DANMARKSFILM (nedokončeno) / Larsův a Oleho  
film o Dánsku
- 1980 PRODUKTION III: MARSJAS ANDEN REJSE / Produkce III:  
Marsjina druhá cesta  
PRODUKTION IV: HISTORIEN OM DE TO ÆDTEMÆND MED  
ALT FOR UNGE KONER/ Produkce IV: Příběh o dvou manželích a  
jejich příliš mladých ženách  
DOKUMENTARØVELSEN (LOLITA) / Dokumentární cvičení  
(Lolita)  
NOCTURNE / Nokturno
- 1981 DEN SIDSTE DETALJE / Poslední detail
- 1988 MEDEA / Médea
- 1991 EUROPA / Evropa
- 1994 LÆRERVÆRELSET / Sborovna  
RIGET / Království
- 1996 BREAKING THE WAVES / Prolomit vlny
- 1997 RIGET II / Království II
- 1998 IDIOTERNE / Idioti
- 2000 D DAG / Den D  
DANCER IN THE DARK / Tanec v temnotách

- 2003 DOGVILLE / Dogville
- 2005 MANDERLAY / Manderlay
- 2006 DIREKTØREN FOR DET HELE / Kdo je tady ředitel?
- 2007 CHACUN SON CINÉMA OU CE PETIT AU COUR QUAND LA  
LUMIÈRE S'ÉTEINT ET QUE LE FILM COMMENCEC / Každému  
jeho kino  
OCCUPATIONS
- 2009 ANTICHRIST / Antikrist
- 2011 MELANCHOLIA / Melancholie

Příloha č. 2:

# ZLATOSRDČKA<sup>152</sup>

dětská obrázková knížka



<sup>152</sup> FILM NYT: Alt det seneste nye fra filmverdenen (FILM NYT: Všechny nejnovější zprávy ze světa filmu), Nakladatelství Det Danske Filminstitut, redaktor Susanna Neimann odpovědný redaktor Agnete Stjernfelt. červenec 2000, číslo magazínu 10, str. 12,13.

**Příloha č. 3:**

**DANCER IN THE DARK**

**TEXTY PÍSNÍ**

Texty písní: Bjork Gudmundsdottir  
Sigurjon Birg Sigurdsson  
Lars Von Trier

**NEW WORLD<sup>153</sup>**

Train whistles, sweet Clementine, blueberries, dancers in line  
Cobwebs a bakery sign, ooh a sweet Clementine  
Ooh dancers in line, ooh

If living is seeing, I'm holding my breath  
In wonder I wonder what happens next  
A new world, a new day to see, see, see

I'm softly walking on air, halfway to heaven from here  
Sunlight unfolds in my hair, ooh I'm walking on air  
Ooh, to heaven from here, ooh

If living is seeing, I'm holding my breath  
In wonder I wonder what happens next  
A new world, a new day to see, see, see  
To see, see, see

**MY FAVOURITE THINGS<sup>154</sup>**

raindrops on roses and whiskers on kittens  
Bright copper kettles and warm woolen mittens  
Brown paper packages tied up with string  
These are a few of my favourite things

Cream coloured ponies and crisp apple strudels  
Doorbells and sleighbells and schnitzel with noodles  
Wild geese that fly with the moon on their wings  
These are a few of my favourite things

---

<sup>153</sup> SONG LYRICS: know the words [online], Copyright © 2013 SongLyrics, [cit.2013-09-07].  
<<http://www.songlyrics.com/bjork/new-world-lyrics/#hYxjcd3yXf7KErF8.99>>

<sup>154</sup> SONG LYRICS: know the words [online], Copyright © 2013 SongLyrics, [cit.2013-09-07].  
<<http://www.songlyrics.com/bjork/my-favourite-things-lyrics/#0uZPR6gR70a5KHYa.99>>

When the bee stings  
When the dog bites  
When i'm feeling bad  
I simply remember my favourite things  
And then i don't feel so sad

## **THE NEXT TO LAST SONG<sup>155</sup>**

Dear Gene, of course you are here  
And now it's nothing to fear  
Oooh, I should have known  
Oooh, I was never alone

This isn't the last song  
There is no violin  
The choir is so quiet  
And no-one takes a spin  
This is the next-to-last song  
And that's all, all

Remember what I have said  
Remember, wrap up the bread  
Do this, do that, make your bed

This isn't the last song  
There is no violin  
The choir is quiet  
And no-one takes a spin  
This is the next-to-last song

And that's all.

---

<sup>155</sup>METROLYRICS: CBS Interactive [online], Copyright © 2013 CBS Interactive Inc., [cit.2013-09-07]. <<http://www.metrolyrics.com/the-nexttolast-song-lyrics-bjork.html>>