

## ***Karamazovi* Petra Zelenky jako aktualizovaná interpretace románu F. M. Dostojevského**

KLAUDIA KACZMAREK

Zelenkova adaptace románu *Bratři Karamazovi* rozhodně není první, vyniká však aktuálností a specifičností. Aktuálnost přitom neplyne jen z toho, že jde o nejnovější filmovou verzi díla předního ruského spisovatele. Je to především o princip *aktualizace*, která je výsledkem setkání tří druhů umění, jejich pronikání a dialogu. Konfrontace románu, divadla a také filmu nově vymezuje jak pozici participujících umělců, tak recipienta.

Polský divadelní vědec Jerzy Koenig v úvodu článku „Dostojevskij – nescénická literatura“ (2007) konstatuje, že Fjodor Michajlovič Dostojevskij byl jediný z významných ruských spisovatelů 19. století, který nenapsal žádnou divadelní hru. Konstatuje, že Dostojevskij je paradoxně ze všech ruských klasiků dodnes nejvíce přítomný na jevištích. Dostojevskij nepovažoval divadlo za vážné umění, neměl však nic proti tomu, aby se jeho romány staly inspirací pro divadelní hry (KOENIG 2007). Podle Koenigova názoru je popularita adaptací Dostojevského tvorby důsledkem charakteru jeho poetiky (TAMTÉŽ). Děj jeho románů je často dramaticky komplikovaný, s prudkým spádem, a dialogy jsou plné napětí – přitom jeho význam je nadčasový. Postavy románů jsou složité, ukazují tápání lidí v moderní době, skrytou lidskou přirozenost, což jsou prvky na jevišti velmi atraktivní. I přesto Koenig upozorňuje, že adaptace díla ruského spisovatele není tak jednoduchá: důležité je, aby se neztratilo Dostojevského mistrovství, spočívající v , působivé metodě konstruování vnitřního monologu. Bez něj se podle Koeniga divadelní hra stává jen „civilizačním komiksem“ nebo souhrnem seriálových dialogů (TAMTÉŽ). Halina Chalacińska-Wiertelak zase ve své knížce *Idea divadla v románech Dostojevského* píše, že tvorba ruského spisovatele rezonuje s mnoha uměleckými formami, a proto lze v jeho románech snadno nalézt teatrální výjevy přitahující pozornost (CHALACIŃSKA-WIERTELAK 1998: 7).

Pro rekapitulaci stručného obsahu filmu využijí oficiální text distributora:

Příběh se odehrává v současném Polsku. Do Krakova přijíždí skupina pražských herců v čele s režisérem hry, aby na alternativním festivalu v netradičním prostoru oceláren uvedla jevištní adaptaci Dostojevského hry *Bratři Karamazovi*, jejímž základem je vyšetřování otcovraždy. V divadelním dramatu, nabitém emocemi – láskou, žárlivostí, nenávistí, se řeší otázky víry, nesmrtelnosti a spásy lidské duše. Na pozadí divadelní zkoušky sledujeme osudy hereckého souboru, komické příběhy herců a režiséra. Do děje

zasahuje i osobní tragédie jednoho z diváků, který projeví nezvyklé přání: poprosí herce, aby zahráli jenom pro něj. Zkouška se promění ve strhující představení, kdy herci vystupují pro jediného diváka. Náhle největší drama neprobíhá na jevišti, ale v hledišti... Karamazovi jsou dramatem o morálce, povaze člověka, lidském svědomí, vině, trestu a odpuštění. Film není jen psychologickou sondou do zrušené ruské duše, ale reflektuje aktuální téma odpovědnosti člověka za jeho činy.  
(ČSFD.CZ 2011)

Zelenkova adaptace románu byla natočena podle dramatisace *Bratři Karamazovi* Evalda Schorma. V režii Lukáše Hlavici se toto představení v současnosti hraje už 11 let na jevišti Dejvického divadla. Petr Zelenka převzal divadelní hru do svého filmu spolu s herci.

Původní Zelenkovou myšlenkou bylo uvedení filmového záznamu *Karamazovův* jako dokumentárního záznamu představení Dejvického divadla (STOPKLATKA.PL: 2008). Český režisér si byl vědom toho, že obyčejný záznam bude jen „[...] neúplným svědectvím o představeních samotných“ (SMS.CZ 2008). Z obyčejného záznamu se však zrodil autonomní film, místo pro interdisciplinární diskurz.

*Bratři Karamazovi* v dramatisaci Evalda Schorma nejsou klasickou pietní adaptací, která pracuje s doslovnými citacemi původního díla. Představitel nové vlny českého filmu coby divadelní tvůrce přetvořil román na scénickou konfrontaci psychologicky odlišných postav a jejich pozic ve světě.

Schorm některé postavy ze svého představení vypustil, pozměnil sled událostí a celý příběh proměnil v soudní vyšetřování otcovraha, kde jsou postavy buď obžalovanými, nebo svědky. Inscenace je provázena minimálním množstvím rekvizit a jednoduchou scénografií. Silně akcentována je hra herců: rituální gesta Aljošy, šaškovské chování Fjodora Pavloviče Karamazova a Smerďakova, odtažitá chování Ivana, šílenství Dmitrije.

Na internetových stránkách Dejvického divadla nacházíme krátký popis Schormova představení:

Inscenace Dejvického divadla, vytvořená na základě dramatisace Evalda Schorma, neusiluje o podrobné zprostředkování epicky rozsáhlé románové kroniky, ani se nesnaží o podrobnou psychologickou sondu do nehlubšího nitra lidské duše, svůj pohled na Dostojevského chápou tvůrci především jako zobrazení postojů člověka ve střetu s okolím. Na pozadí odhalování okolností otcovraždy vyjadřují pohled na témata, která nás stále vzrušují. Svědomí, čest, láska, vina, trest i věčná otázka, zda a kdy je všechno dovoleno nebo zda a kdy může být všechno odpuštěno.  
(DEJVICKEDIVADLO.CZ: 2011).

Zelenka převzal divadelní hru do svého filmu téměř nezměněnou. Ke změně došlo pouze v obsazení rolí Kateřiny a Lizy. Nejdůležitější modifikací je přidání postavy kapitána Sněgirova, která vytvořila možnost provázání filmu s dalším děním, jež se odehrává v bezprostředním okolí jeviště (SMS.CZ 2008). Osobní dějiny Karamazovů se staly záležitostí k tomu, aby na nich vyrostly další vrstvy příběhu. Druhou modifikací je přidání postavy diváka-herce: údržbáře, který vstupuje do dialogu s tvůrci představení. Právě díky přidání postavy Sněgirova a údržbáře si Zelenka otevřel prostor pro aktuální interpretaci ruského klasika a pro vznik filmu jako autonomního díla. Český režisér tak napsal paralelní příběhy k historii rodiny Karamazovů. Hlavním hercem i divákem učinil polského dělníka, údržbáře, který se nachází v dramatickém okamžiku svého života: jeho syn umírá na následky nehody. Překvapující je proto údržbářova reakce: dívá se pouze na představení Dejvického divadla. Jeho vztah k představení a dialog mezi ním a herci umožňuje další reflexi vazeb mezi umělcem a vnímatelem.

Film se z větší části zabývá samotným divadlem. Vyvolává otázky týkající se divadla, rolí herce a diváka, ale neignoruje myšlenky ruského spisovatele vztahující se k existenci Boha, morálky nebo zla a dobra, ba naopak aktualizuje dilemata probíraná v jeho díle. V článku „Zelenkovo rande s ďáblem“ kritik Piotr Wojciechowski píše, že obraz *Karamazovů* je filmový esej o divadle, kde se stýká herectví jako poslání a řemeslo, kde divadelní herec hraje filmového herce (WOJCIECHOWSKI 2009: 30).

Příběh, který Zelenka využívá pro aktualizaci Dostojevského myšlenek, je situován do socialistického města Nová Huť, připojeného ke Krakovu. Realita minulého století, život v uzavřeném prostoru ocelářského města bez Boha, jak se o něm zmiňuje údržbář, události s ním spojené a zobrazení současné divadelní a dělnické společnosti potvrzují nadčasovost tvorby ruského spisovatele. Prostor, ve kterém se koná představení a odehrávají s ním spojené události, tematizuje historický kontext střední Evropy v časech režimu, v němž měl být Bůh nepřítomný (paradoxní je tu proto přítomnost fotografií papeže Jana Pavla II.). Moderní dějiny poskytly Zelenkovi podnět k rozjímání nad lidskou morálkou a příběh tak získává nový smysl.

Na jedné straně jsou šatny z minulého století s příznačně nefungujícími sprchami, na druhé zase postindustriální prostor oceláren s vysokými pecemi, který vyvolává pocit, že čas se tady zastavil. Takto nastavená scéna funguje spolu s kulisami představení a už tady se odhaluje metatextovost Zelenkova filmu. Herci, kteří se setkávají v cizí, velké hale, reagují a chovají se jinak než v důvěrně známém prostředí. Jejich výkon musí být expresivnější, aby nebyli „překonáni“ prostorem.

Inscenace tvoří jádro celého filmu. Jak příběh rodiny Karamazových, tak osobní příběhy divadelních herců a jediného diváka – údržbáře, jehož hraje Andrzej Mastalerz – se proplétají s dějinami Polska a střední Evropy, která byla ovlivněna stalinskou diktaturou.

Současnost se tak proplétá s komunistickou minulostí a s realitou 19. století, zobrazenou v románu Dostojevského. Otázka víry v Boha a odpovědnosti člověka je nadčasová i aktuální. Film tak tvoří několik vrstev příběhů, a jak upozorňuje Wojciechowski (2009: 30), divák se někdy obtížně orientuje mezi *realitou* odpovídající jeho zkušenosti (příběh Dostojevského vnuka, který celek rámcuje), *realitou zobrazenou filmem* a *realitou zobrazenou divadelním představením* (zvýř. K.K.).

Díky tomu, že obě adaptace románu, divadelní i filmová, zapojují do příběhu děje ze současnosti, nabývají myšlenky Dostojevského opět na naléhavosti. Kontext konfliktu Karamazových a napětí jejich vzájemných vztahů korespondují s tragédií údržbáře. Postava starého Karamazova, který opustil své syny a o němž nelze říci, že je dobrým otcem – ba naopak je spíše člověkem podlým – podněcuje údržbářovy výčitky svědomí, spojené se smrtelnou nehodou jeho syna v ocelárně.

Také příběh štábního kapitána Sněgirova se vlastně tragicky spojuje s postavou údržbáře. V románu i ve filmu Iljuša umírá při obraně svého otce vojáka a jeho cti. Ve filmu Sněgirov běduje nad ztrátou Iljušky na jevišti a obviňuje se z jeho smrti. Jeho osud je tak paralelní k osudu údržbáře. Údržbář neumí vyjádřit své pocity, nepláče, jen se dívá na představení. Je možné říci, že postava Sněgirova je vlastně psychologickým doplněním dělníka, jeho alter egem.

Motiv smrti dítěte se objeví v rozhovoru údržbáře s hercem hrajícím Ivana Karamazova: ten mluví o zoufalých matkách v Indii, které své malé děti házejí pod kola aut vysoce postavených diplomatů jen proto, aby dostaly odškodné od ambasády. Údržbář si myslí, že ho herec přirovnává k indickým ženám, protože ho podezírá ze zabití vlastního syna a ptá se ho, zda by mu Bůh mohl odpustit. Ivan Karamazov je morálně zodpovědný za vraždu svého otce. Tady probíhá hranice mezi filmově představeným divadlem a filmovou „skutečností“: je herec hrající Ivana nějak zodpovědný za sebevraždu údržbáře? Janicka píše:

[...] režisér měl konkrétní myšlenku, překračující filmový děj [...]. Je to otázka po odpovědnost umění? Herecký kolektiv odchází po všem, co se stalo, s hlavou svěšenou. Ale herci přece nejsou vinni smrtí údržbáře [...]. Nemohli počítat s tím, jaké následky bude mít sblížení obyčejného diváka s divadlem.  
(JANICKA 2009: 87)

Když Dostojevskij psal *Bratry Karamazovy*, zemřel v květnu roku 1878 na epilepsii jeho syn Aljoša. Zdá se, jako by na to při hledání rytmu pro smrt Iljušky Zelenka zapomněl, domnívá se Piotr Wojciechowski (2009: 32). Jenže Zelenka podle mého názoru našel jiný, současnější rytmus. Paralela smrti osmiletého údržbářova syna a syna Sněgirovova není jen výrazem tohoto rytmu, ale představuje také organickou vazbu románu, filmu a divadla. Právě srovnání dvojí reakce na smrt vlastního dítěte navozuje korespondenci žánrů. Díky paralelním situacím v životě údržbáře a kapitána může Zelenka zapojit polského dělníka do divadelní společnosti a přetvořit tak původního diváka v herce.

Božena Janicka se ve svém článku „Jed“ zabývá filmem z pohledu diváka i tvůrce. Údržbář se ocitá v extrémní situaci a jeho způsob vnímání divadelního představení je jí výrazně ovlivněn, jak upozorňuje Janicka:

Tento dělník – vlastně divák – je obyčejný člověk. Prostý, protože měl pravděpodobně málo příležitosti setkat se s divadlem nebo s takovouto literaturou. Ale je to divák unikátní, protože včera se v jeho životě stalo něco hrozného. Jeho osmiletý syn, který s ním přišel do továrny, spadl z lešení a těžce se zranil.  
(JANICKA 2009: 87)

Představení poskytuje údržbáři prožitek katarze. Tuto postavu můžeme interpretovat jako těžké, ve kterém je založena metatextualita Zelenkova filmu i aktualizace Dostojevského myšlenek. Otázka odpovědnosti se týká jak herců, tak údržbáře. Lze se pak ptát: je hranice mezi filmem a skutečností dobře viditelná? Jaký je vztah mezi uměním a divákem? Nebo (spolu s Janickou, viz 2009), zda si uvědomujeme sílu umění?

Zvláštním motivem je pistole, která se náhodně objeví na začátku, a poté jí spáchá sebevraždu divadelní divák, údržbář. Naplňuje se tím Čechovovo epické pravidlo: pokud se na začátku vyprávění objeví puška, musí nakonec i vystřelit. Je to rekvizita, která přechází z divadelního představení do filmové reality (srov. WOJCIECHOWSKI 2009: 32). Stírá se zde rozdíl mezi tvůrcem a příjemcem. Wojciechowski poznamenává, že osud údržbáře je „[...] psychologicky málo pravděpodobný“ (TAMTÉŽ). Myslím si, že sebevražda dělníka měla být divadelním aktem, událostí, která promění diváka v herce. Vystává zde otázka, zda může být recipient aktivní součástí uměleckého díla, účastníkem tvůrčího aktu?

Údržbář, který je v Zelenkově filmu jediným divákem a tudíž i ztělesněním diváka „modelového“, se fyzickým způsobem „opírá“ o divadlo. Odpovídá své manželce, proč se musí dívat na představení: „Oni hrají kvůli mně“ (JANICKA 2009: 87). Nebýt jeho přítomnosti, divadelní hra by se stala pouhou zábavou, „hrou“ dospělých herců. Je to vlastně právě tento dělník, který prostřednictvím své vážné situace dává smysl jednání a chování herců na jevišti, dává

jejich konání metafyzický rozměr. Aby se divadlo uskutečnilo jako umění, musí existovat příjemce, nějaký interpret díla.

Roland Barthes tvrdí: „číst znamená znovu psát“ (cit. podle BURZYŇSKA 2006: 320). Údržbář jako současný člověk i svědek dějin, *znovu* píše jak divadelní hru, tak Dostojevského román. Právě skrze něho se uskutečňuje aktualizace, která je zmíněna v titulu mého příspěvku. Pohled na dílo se mění spolu s recipientem, dobou a místem interpretace.

Podle Francesca Casettiho film chápaný jako text tvoří pole pro setkání tvůrců a vnímatelů; mluvčí je v každém aktu komunikace také posluchačem a naopak. Casetti píše:

[...] text – ze své přirozenosti – je místem dialogu; účastník rozmluvy, ať už se nachází kdekoli [na jevišti či v hledišti, ať už je mluvčím nebo posluchačem, doplnila K.K.] plní maieutickou (tj. sókratovské technice tázání v dialogu odpovídající) funkci. Dialog má smysl pouze tehdy, jestliže dojde k vnitřnímu pohybu hlasů. Bytí hlasu sekundárního, shrnujícího je podmínkou pro vedení dominantního tématu. Text – místo dialogu – je prostorem setkání i kolize hlasů, a proto jsou mnozí [textem, komunikátem, doplnila K.K.] vyvoleni k tomu, aby odehráli jak role mluvčích, tak i posluchačů, herců nebo recipientů.

(CASETTI 1992: 177)

Casetti ukazuje, že divák je aktivní složkou komunikace spoluutvářející dílo. Podle Zelenky samého je postava údržbáře „[...] průvodcem po představení, jehož život je divadelní hrou spojen prostřednictvím pistole, použité k sebevraždě. Život údržbáře se stává součástí představení“ (FILMWEB.PL 2009). Zelenka tímto způsobem nastínil postavu „modelového recipienta“, pro kterého není umění jen zábavou, nýbrž místem dialogu. V okamžiku, kdy slyšíme zvuk výstřelu a vidíme herce v roli postav z Dostojevského románu, zápletky literatury, divadla a filmu se spojují.

Recipientovým posláním je, aby proplétal nitě tkáněmi díla. Není už pouhým tvůrčovým adresátem nebo někým, kdo má jen odpovědět na myšlenky uvedené v díle. Stává se svědomitým partnerem, rozpoznávajícím svou roli [...], spolupracujícím s tvůrci.

(CASETTI 1992: 177)

Metatextovost vyústující v prolnutí textu a metatextu dovolila režisérovi vlastní kreaci na téma filmu kina a divadla, ale také reflexi umění vůbec. Film *Karamazovi* se stal metatextovým dílem díky několika postupům: jednak vložení postavy údržbáře – diváka a herce v jedné osobě, dále dvojitou „citací“, a to jednak divadelního představení Dejvického divadla, které se stalo jádrem celého filmu, jednak románu Dostojevského, dále zapojením dvou dalších divadelní aktů do filmu: první z nich je klasickým tanečním divadlem, které, jak zdůrazňuje Wojciechowski (2009: 33), ukazuje krásu a čistotu, druhý má povahu avantgardní hry s loutkou představující

ošklivého a nemocného Dostojevského. Snímek založený na zmnožení citátů a odkazů tak nabývá povahy postmoderního mnohohlasí.

Rozpouštění umění ve skutečnosti a skutečnosti v umění zásadně znejistuje ontologii díla. Provokuje k pozastavení nad otázkou, zda film vlastně není dokumentem o skutečných událostech? Je Ivan Trojan z filmu skutečně český herec, který se jmenuje stejně jako hrdina filmu? Nebo se jedná o fiktivní postavu?

Představení se odehrává na fiktivním divadelním festivalu, jehož cílem je přiblížení herců a diváků opravdovému životu. Festival pořádaný v továrně měl probíhat podle rytmu práce dělníků a přinést tak výhody každé straně zúčastněné na uměleckém aktu. Příběh, který se zrodil kolem divadelní hry, má také, jak vysvětluje sám tvůrce, půdorys antické tragédie (srov. FILMWEB.PL 2009). Skutečnost se stává představením, představení je do určité míry skutečností: divadelní zkouška se proplétá s filmovou realitou a d'ábel v hadí kůži patří k životu i ke hře. Kde vlastně probíhá hranice mezi divadlem, filmem a skutečností?

Metatextová hra s tvorbou Dostojevského, filmem, divadlem i recipienty možná poukazuje na plynulé přechody mezi uměními a uměleckými žánry a varuje před rigidním vymezením rolí tvůrců a vnímatelů, jakož i před rozhodováním, co je důležitější: film nebo divadlo? Samotný Zelenka nesnáší otázky typu „co je lepší“, a takovou volbu přirovnává k volbě „mezi maminkou a tatínkem“ (FILMWEB.PL 2009).

Zelenkův film otevřel nové možnosti nejen ostatním médiím a intermediálnímu a interdisciplinárnímu diskurzu, ale i divákovi, který v takto otevřeném prostoru umění nachází odpovědi na tradiční otázky i formulaci otázek nových.

#### **PRAMENY**

DOSTOJEVSKIJ, Fjodor Michajlovič  
2009 *Bracia Karamazow* (Kraków: Zielona Sowa)

#### **FILMY:**

*Bracia Karamazow* (Karamazovi, 2008, režie Petr ZELENKA)

#### **LITERATURA**

BURZYŃSKA, Małgorzata  
2007 „Poststrukturalizm”, in Małgorzata Burzyńska, Michał Paweł Markowski (edd.): *Teorie literatury XX wieku. Podręcznik* (Kraków: Wydawnictwo Znak), s. 320

CASETTI, Francesco

1992 „W poszukiwaniu widza“, přel. Alicja Helman, in Alicja Helman (ed.): *Panorama współczesnej myśli filmowej* (Kraków: Universitas), s. 171–184

CHALACIŃSKA-WIERTEŁAK, Halina

1988 *Idea teatru w powieściach Dostojewskiego* (Poznań: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu)

JANICKA, Bożena

2009 „Trucizna“, *Kino* 2009, č. 3, s. 89

KOENIG, Jerzy

2007 „Dostojewski. Literatura niesceniczna“, *E-teatr.pl*,

[http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/47426.html?josso\\_assertion\\_id=A6AFC38D21390039](http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/47426.html?josso_assertion_id=A6AFC38D21390039) [přístup 30. 3. 2011]

WOJCIECHOWSKI, Piotr

2009 „Zelenki randka z diabłem“, *Kino* 2009, č. 2, s. 30–33

NEPODEPSANÉ PŘÍSPĚVKY NA WEBU:

2011 „Karamazovi“, CFS.D.CZ, <http://www.csf.d.cz/film/231191-karamazovi/> [přístup 31. 8. 2011]

2008 „Rozhovor s Petrem Zelenkou“, SMS.CZ, <http://www.sms.cz/film/karamazovi>, [přístup 1. 4. 2011]

2011 „Repertoár / Bratři Karamazovi“, DEJVICKEDIVADLO.CZ, <http://www.dejvickedivadlo.cz/repertoar?7>, [přístup 1. 4. 2011]

2009 „Robię się coraz bardziej bezczelny – mówi Petr Zelenka. Wywiad z Petrem Zelenką“, FILMWEB.PL, <http://www.filmweb.pl/article/Robi%C4%99+si%C4%99+coraz+bardziej+bezczelny+-+m%C3%B3wi+Petr+Zelenka-49177>, [přístup 1. 4. 2011]

2008 „Wywiad: Czesi nie rozumieją, dlaczego zrobiłem ten film... Petr Zelenka specjalnie dla *Stopklatki*“, STOPKLATKA.PL, <http://www.stopklatka.pl/wywiady/wywiad.asp?wi=45527>, [přístup 2. 4. 2011]

### ***The Karamazovs* by Petr Zelenka as an Up-to-Date Interpretation of Dostoevsky's Novel**

The essay focuses on the unique film adaptation of Dostoevsky's novel *The Brothers Karamazov* directed by Petr Zelenka (*Karamazovi*, 2008), which is based on a Czech theatre play that is re-staged within the film and intertwined with the private story of a spectator. Zelenka's adaptation provides a salient example of a syncretic artwork crossing the borders between both novel and film, and film and theatre, which results in a specific up-to-date interpretation of the original work. Apart from analyzing the syncretic multi- and intermedia character of Zelenka's film (including the industrial setting of the story) the essay inquires into the communication between author and his audience and their competencies. The analysis is based on theory of film as presented by Francesco Casetti in particular, and on Roland Barthes's claim that „reading means rewriting“. These theories prove helpful in the attempt to demonstrate the open metatextual structure of the film which displays multiple fringe zones where both individual arts and genres meet.