

# **Ročníková práce**

## **Ivan Trojan – srovnání divadelního a filmového herectví v komparaci *Příběhů obyčejného šílenství***

**Simona Koudelková**

**2. ročník, Bc**

**Katedra divadelní vědy**

**Filozofická fakulta**

**Univerzita Karlova v Praze**

**2012/2013**

**Vedoucí práce: prof. PhDr. Vladimír Just, CSc.**

*„V Dejvickém divadle jsem začala pracovat, protože jsem zamilovaná do Ivana Trojana. A navíc to mám blízko domů.“ (Lilian Malkina)*

## Obsah

Úvod.....	3
Ivan Trojan .....	3
Petr Zelenka.....	4
Herectví Ivana Trojana.....	5
Recenze inscenace <i>Příběhy obyčejného šílenství</i> v Dejvickém divadle.....	7
Recenze filmu <i>Příběhy obyčejného šílenství</i> .....	9
Změny postav inscenace – film.....	10
Moucha, Kamarád Petra .....	10
Jiří a Alice.....	11
Petrův šéf a jeho žena .....	11
Aleš.....	12
Sylvie.....	12
Otec.....	13
Matka .....	13
Jana .....	14
Postava Petra .....	14
Herectví Ivana Trojana – filmové a divadelní <i>Příběhy obyčejného šílenství</i> – vybrané sekvence .....	16
Sekvence č. 1: Telefonát s Janou „Jak jsi mohl tetě ostříhat vlasy?“ .....	16
Sekvence č. 2: Návštěva rodičů – „otec umírá“ .....	16
Sekvence č. 3: Seznámení s Alicí a Jiřím.....	17
Sekvence č. 4: Scéna s otcem – „tlačítko R na telefonu“ .....	17
Sekvence č. 5: Svěřování Petra a Jany: „přivydělávám si u sousedů, volala jsem do telefonní budky cizím chlapům“.....	18
Sekvence č. 6: Rozchod Alice a Jiřího .....	19
Sekvence č. 7: Petr odebírá matce krev .....	19
Sekvence č. 8: Návštěva matky v léčebně .....	19
shrnutí .....	19
Závěr.....	20
Příloha k tématu: Krátké úryvky z rozhovorů .....	22
Prameny a literatura .....	23

## Úvod

Ve své práci se zaměřuji na proměny v hereckém projevu při přechodu z divadelního na filmové herectví. Je samozřejmé, že divadlo a film jsou rozdílná média a už při pouhém převodu stejného díla z divadelní do filmové řeči musí nutně dojít ke změnám, které ovlivňují také herectví v nich používané.

Srovnání divadelního a filmového herectví přináší základní problém, kterým je záběr kamery. Na jevišti můžeme sledovat dění jako celek a je pouze na divákovi, na jaký detail se zaměří. Ve filmu řídí pohled diváka výhradně režisér. Záběr kamery samotné ovlivňuje také hodnocení hereckého projevu, protože je tím zabíraný pohyb či mimika akcentována.

Do mé komparace zasahoval významně fakt, že mé hlavní prameny byly film a záznam představení (Petr Zelenka, Jan Břichcín, 2009). Proto jsem byla omezena i při jevištní verzi záběrem kamery. Zde se ale kamera věnuje detailům spíše výjimečně a snímá jevištní dění ve větších celcích.

Dalším významným prvkem, který ovlivnil srovnání divadelního a filmového projevu Ivana Trojana, je zánik řady divadelních scén a zrod nových filmových. Měnila se i skladba scén, které zůstaly zachovány. To samozřejmě vede k novému vyznění ve směřování vývoje postavy Petra, které se výrazně rozchází s původní divadelní verzí.

## Ivan Trojan

\* 1964

Vystudoval herectví na DAMU. Poté nastupuje do Realistického divadla, kde se setkává při zkoušení hry *Merlin aneb Pustá zem* s Miroslavem Krobotem. Po revoluci odchází do Vinohradského divadla, kde si postupně buduje pozici a stává se oporou souboru (*Romeo - Romeo a Julie*, *Komisař - Poprask na laguně*, *Evžen Bazarov – Otcové a děti*, *Velitel četníků – Jakubowski a plukovník*, *Kamil Champsboisy – Brouk v hlavě*, *Ivan Karamazov - Bratři Karamazovi*). Přestože je Ivan Trojan ve Vinohradském divadle oblíbeným hercem jak u režisérů, tak u diváků, rozhoduje se riskovat a v roce 1997 odchází do Dejvického divadla.

Hned jeho první postava, Profesor Maillard v *Utišující metodě*, mu vynáší nominaci na cenu Thalie. Následuje Hejtman v *Revizorovi*, Oblomov – *Oblomov* (cena Thalie za rok 2000, nominace na cenu Alfréda Radoka), Petr - *Příběhy obyčejného šílenství*, Alexandr Veršenin - *Tři sestry*, Stanley - *Tramvai do stanice Touha*, Teremin – *Teremin*, Agent - *Černá díra*, Podnikatel - *Muži bez minulosti*, Bůh - *Ucpanej systém* (cena Alfréda Radoka za rok 2012, nominace na cenu Thalie).

Ivan Trojan byl pro film objeven až ve svých pětatřiceti letech. Jak vystihl Marek Eben ve svém pořadu *Na Plovárně*, kde byl Ivan Trojan hostem: „*Do pětatřiceti se o tobě vůbec nemluvílo a od té doby se zase nemluví o nikom jiném.*“ Ivan Trojan sice ztvárnil již před rokem 2000 řadu rolí v televizních filmech, ale na plátcích kin se objevil až v tomto roce. Jeho debutem byla postava podivínského chirurga v Ondříčkově filmu *Samotáři* (nominace na Českého lva). Populárnost Ivana Trojana v očích široké veřejnosti byla ještě umocněna vysíláním seriálu *Četnické humoresky*. Dalšími jeho úspěšnými filmy jsou *Smradi* (Český lev), *Václav* (Český lev), *Musím tě svést* (Český lev), *Jedna ruka netleská* (Český lev), *Příběhy Obyčejného šílenství* (nominace na Českého lva), *Ve stínu* (Český lev).

## Petr Zelenka

\* 1967

Vystudoval dramaturgii a scenáristiku na FAMU. Po krátkém působení ve Filmovém studiu Barrandov začíná pracovat pro Českou televizi: *Visací zámeček 1982 – 2007*, *Mňága – Happy End* (hlavní cena festivalu Finále Plzeň 1997). Průlomem v kariéře Petra Zelenky se stává film *Knoflíkáři* z roku 1997 (čtyři Čeští lvi: scénář, režie, nejlepší film, herecký výkon ve vedlejší roli - Jiří Kodet), následují *Samotáři* (scénář, společně s Olgou Dobrowskou), *Rok d'ábla* (šest Českých lvů a Křišťálový globus na 37 MFF Karlovy Vary), *Příběhy obyčejného šílenství*, *Karamazovi* a seriál pro HBO *Terapie* (režie některých dílů a režijní supervize).

První původní hrou Petra Zelenky, kterou zároveň i režíruje, jsou *Příběhy obyčejného šílenství* (cena Alfréda Radoka), ty se také stávají jednou z nejčastěji překládaných českých her. V roce 2001 je sám inscenuje v Dejvickém divadle a roku 2005 natáčí stejnojmenný film.

V Dejvickém divadle poté nastudoval svou vlastní hru *Teremin* s Ivanem Trojanem v hlavní roli a *Dabing Street*, kterou jako režisér premiéroval v prosinci 2012.

V roce 2007 napsal Petr Zelenka pro divadlo Stary Teatr v Krakově hru *Očištění*, která měla českou premiéru v Jihočeském divadle České Budějovice v roce 2010 a ve stejném roce ve Slováckém divadle v Uherském Hradišti. V Národním divadle režíruje další svou hru *Ohrožené druhy*. V roce 2013 je Zelenka nominován na cenu Alfréda Radoka v kategorii Česká hra za *Dabing street*, který byl inscenován v Dejvickém divadle.

## Herectví Ivana Trojana

Za úspěchem Ivana Trojana nestojí pouze herecký talent, ale také vysoce profesionální přístup. V rozhovoru pro pořad *Divadlo žije* prozrazuje, že se snaží během přípravy nad postavou analyticky přemýšlet. Dívá se na dílo jako na celek a nevytahuje z něj pouze svou figuru. Dokonce si prý sestavuje dva seznamy, do jednoho zapisuje, co může postavě nabídnout a do druhého, co mu pro ztvárnění postavy chybí a musí dostudovat. Vše si detailně připravuje, v čemž také vidí riziko, protože je, podle jeho slov, důležité, být sice důkladně připraven, ale to vše nesmí převážit nad možností intuitivní práce přímo během zkoušek. Tento jeho dramaturgický vztah k divadelní roli je také podporován na jeho domovské divadelní scéně, kde je zvykem, že herec není čekatelem na pokyny režiséra, ale je schopen sám nabízet nápady.

Do hodnocení divadelního hereckého projevu Ivana Trojana nutně vstupuje fakt, že jeho domovskou scénou je Dejvické divadlo, které ve své dramaturgii maximálně nahrává hercům svého souboru. Role, ve kterých zde Ivan Trojan vystupuje, nechávají vyniknout jeho hereckému naturelu, což má, dle mého názoru, nemalou zásluhu na získání ceny Alfréda Radoka, kterou tento herec získal za ztvárnění postavy Boha v *Ucpaném systému*. Ivan Trojan zde může totiž naplno uplatnit svůj specifický herecký projev.

Domnívám se, že jedinečnost Trojanova herectví tkví ve vedení role na dvou úrovních. Jedna se odehrává přímo na jevišti a druhá v jádru postavy. To se dá sledovat například v *Rackovi* (Trigorin), *Dealer`s Choice* (Hráč), nebo právě v *Ucpaném systému* (Bůh). Trojan zde vystupuje jako osoba v dané situaci, v jeho očích ale můžeme vidět neustálé hodnocení

této situace a přemýšlení, jak by se měl v tento okamžik zachovat. Někdy můžeme vidět v jeho očích údiv nad danou situací, jindy výsměch, nebo odpor. Téměř vždy je tady však obsažena tato hodnotící složka, která je však v rámci postavy. Při pohledu do očí tedy nevidíme divícího se Trojana, ale například Trigorina nebo Boha žasnoucího nad tím, co se to kolem něj děje. To vyvolává neustálé napětí v jeho hereckém projevu, které dává další rozměr situaci. Slovo a gesto je zde ovládáno mozkiem a ne emocemi. V těchto situacích rád používá falešného přehnaného křečovitého smíchu, kterým říká: „Tak teď se jako směju.“ Stoprocentní účastí přímo v dění na jevišti tento herec šetří. Tyto chvíle nekontrolované upřímnosti potom dopadají na diváka o to naléhavěji. U Trigorina to může být okamžik, kdy se vášnivě líbá s Ninou, ale i tady je vidět boj vnitřku a vnějšku, kdy Ninu od sebe neustále odtlačuje a potom zase vine. Při tom ji drží doslova pod krkem, z čehož vzniká napětí, kdy se zdá, že by svůj objekt touhy nejraději uškrtil a tím se zbavil své iracionální stránky, která nad jeho rozumovým vystupováním v ten okamžik vítězí.

Princip neustálého nadhledu nad situací, které rád ve svém herectví používá, nemohl lépe uplatnit nikde jinde než právě v *Ucpaném systému* v roli Boha. Tato postava tento přístup totiž zcela nutně vyžaduje. Trojan jako Bůh zůstává často jen tak sedět na jevišti v rohu na stoličce, kde si čte Nietzscheho a občas utrousí pár vět. O tom, že se jmenuje „Bůh“, nikdo nepochybuje, dokonce je tady mezi ostatními štamgasty zapsán na tabuli, kde se „Bohovi“ zapisují piva. Nikomu ze zúčastněných však nedochází, že „Bůh“ je opravdu Bůh. Pravdu odhaluje v závěrečném dialogu se snad duševně nejprostší postavou. V tento okamžik vykládá Bůh všechny karty na stůl. Nic nepředstírá. Stejně tak Trojan se za nic neschovává, jenom „prostě“ upřímně mluví. Je samozřejmé, že síla této scény je již autorovou zásluhou, není však pochyb, že právě Trojanův styl herectví vše umocňuje. V této souvislosti je pro mne tedy velmi těžké od sebe odtrhnout herecký výkon Ivana Trojana a hru samotnou, protože tato role plně vychází z hereckých postupů, které tento herec používá běžně, a vzájemně tedy do sebe zcela zapadají.

Mimo tento, dle mého názoru, zcela odlišující aspekt herectví, je zde řada jiných specifíků, která po složení vytváří Ivana Trojana – herce. Jeho astenická postava ho nepředurčuje k roli milovníků. Pozornost poutají oči, na které upozorňuje jeho výrazné obočí, které často ne jedné straně pozvedává a tím na něj ještě více upozorňuje. Není typem „neposedného poskakujícího“ herce, ale gesty spíše šetří, a pokud nějaké udělá, je významonosné, ostré a přesně provedené. Skutečný boj cítíme uvnitř postavy a navrch spoře pouští jenom pár nejvýraznějších detailů. V hereckém projevu jde rád proti zažitým

konvencím, budování scén je velmi hravé a tvořivé. Často je ozvláštněno nečekaným jednáním či gesty postav, které obohacují tyto okamžiky o další úroveň sdělení. Jeho hlas zní nakřáplým pnutím, které vzbuzuje pocit, že mu musí každou chvíli hlas přeskočit nebo vynechat. Někdy toho také využívá, zvláště při ztvárnění komických postav. Ve svém filmovém projevu se však této hlasové pružnosti vyhýbá.

Přestože dochází během filmové práce ke zklidnění a urovnání hlasových rejstříků, je jeho hlas nezaměnitelný, pro tuto svou hlasovou jedinečnost je Ivan Trojan také často obsazovaným dabingovým hercem.

## **Recenze inscenace *Příběhy obyčejného šílenství* v Dejvickém divadle**

Je s podivem, že z recenzí, které jsou uloženy v Divadelním ústavu, se toho o inscenaci *Příběhy obyčejného šílenství* v Dejvickém divadle příliš vyčíst nedá. Přestože je obálka nadějně „buclatá“, recenze se většinou věnují pouze výčtu úchylek, které se ve hře objevují a k jevištnímu provedení se vyjadřují pouze, sice kladnými, ale nic nepopisujícími posudky. Ještě zajímavější je, že ani v jedné se nedočteme nic o scéně. Ještě, že máme záznam představení.

Pro recenzenty bylo pochopitelně velmi atraktivní, že *Příběhy obyčejného šílenství* jsou první Zelenkovou hrou a také první spoluprací s divadlem. V mnoha případech se tedy část recenze představení věnuje tomu, kdo ze slavných českých filmových režisérů také koketuje s divadlem. Poté se samozřejmě věnují hře samotné. Jiří Peňás v *Týdnu*<sup>1</sup> hodnotí hru jako „*pestrou míchanici, (...) kde všechno spolu tak nějak souvisí, ale zároveň by nemuselo*“. Postavy jsou pro něj „*podobny papírovým duchům, již povstávají a zase hynou odchodem z jeviště. Psychologická neživost je zde nahrazena tím, že každá dostane mánii či deviaci*“. Pozitivně na něj pak působí pestrost a otevřenost. Richard Erml<sup>2</sup> a Eliška Skokanová<sup>3</sup> ve hře

---

<sup>1</sup> (č 48/2001) in Bibliografické oddělení Divadelního ústavu. *Příběhy obyčejného šílenství*. Separát inscenace. Signatura K 26 463 P

<sup>2</sup> (*Mladá fronta* 18. 12. 2001) in Bibliografické oddělení Divadelního ústavu. *Příběhy obyčejného šílenství*. Separát inscenace. Signatura K 26 463 P



vidí Allenovsky laděnou komedii. Richard Erml zároveň doplňuje, že podle něj je postava Petra propojena s chirurgem ze Samotářů, kterého také ztvárnil Ivan Trojan. Do recenzí hry můžeme také připojit recenzi Marty Hughlyho, kterého cituje Jana Machalická v *Lidových novinách*<sup>4</sup>, kde označuje *Příběhy obyčejného šílenství* za „evropský hit“ a dle jeho soudu je hra „místy radostně perverzní, ale vždycky tak nějak hluboce lidská. Ačkoli od začátku do konce nepřestává bavit, je prosáklá sice jemným, leč hlubokým smutkem, který posiluje její účinnost“. Tato recenze byla napsána v souvislosti s uvedením *Příběhů obyčejného šílenství* v divadle CoHo v Portlandu. Z českých recenzentů bych ještě ráda jmenovala Zdeňka Hoříňka<sup>5</sup>, podle kterého „není (tato hra) souvislé drama, ale proplétající se nitky epizod“. Dění je podle něj roztržité a „přechody mezi scénami nejsou vždy hladké a musí se používat hudební oslí můstky“. Podle již citovaného Richarda Ermla je „pozornost drobená na sledování epizod bez silnějšího dramatického napětí. Pointa není vygradovanou křížovatkou, kde by se fatálně srazily všechny osudy. Zelenka nenapsal hru, kterou by bez potíží mohlo uvést jakékoliv divadlo prahnoucí po dramatu ze současnosti.“ Úspěch *Příběhů obyčejného šílenství* nejenom u nás, ale i ve světě, toto tvrzení vyvracuje.

Recenzí hereckých výkonů se zabírají články méně. Pokud se tomu tak děje, tak se velmi často shodují v kladném hodnocení dvojice Matka (Nina Divíšková) a Otec (Miroslav Krobot), kde si zvláště všímají výkonu Miroslava Krobota, protože se jednalo o jeho první hereckou roli (za tento svůj výkon dostal také cenu Alfréda Radoka jako Objev roku), cení si na něm jeho civilního projevu. Zdeněk Hořínek také chválí Igora Chmelu, který „dokázal spojit vnějškovou mužnost s intelektuální nedotčeností“. Zdeněk Hořínek a Richard Erml, jsou jediní, kteří hodnotili ve svých recenzích výkon Ivana Trojana. Zdeněk Hořínek píše: „Ivan Trojan uplatnil upřímný pohled svých hlubokých očí – pasivitou jeho naivního údivu jemně, ale zřetelně probleskuje pobavenost okolním děním i tichý smutek z poznání, že je sám jeho

---

<sup>3</sup> (*Hradecké noviny* 21. 7. 2004) in Bibliografické oddělení Divadelního ústavu. *Příběhy obyčejného šílenství*. Separát inscenace. Signatura K 26 463 P

<sup>4</sup> (25. 8. 2008) in Bibliografické oddělení Divadelního ústavu. *Příběhy obyčejného šílenství*. Separát inscenace. Signatura K 26 463 P

<sup>5</sup> (*Lidové noviny* 30. 11. 2001) in Bibliografické oddělení Divadelního ústavu. *Příběhy obyčejného šílenství*. Separát inscenace. Signatura K 26 463 P

součástí.“ Richard Erml si všímá Trojanova „posmutnělého údivu nad skutečností, že jeho úchylka se takřka ztrácí ve sborovém šílenství ostatních“.

## Recenze filmu Příběhy obyčejného šílenství

Ve většině filmových recenzí jsou autoři toho názoru, že *Příběhy obyčejného šílenství* ve filmovém ztvárnění jsou sice zajímavé, ale ve srovnání s jinými Zelenkovými filmy pokulhávají. Když recenzenti srovnávají inscenaci a film, vyjadřují se rozhodně ve prospěch inscenace. Pouze Pavel Borowiec z TR<sup>6</sup> považuje *Příběhy obyčejného šílenství* za „nejlepší film tohoto režiséra“.

Tomáš Baldýnský z *Reflexu* (8/05 str. 50) si všímá výtvarného pojetí, kdy „vévodí chladné moderní barvy, designové interiéry, ocel, kov, objektiv s malou hloubkou ostrosti, aby ostře prokreslené tváře hrdinů vystoupily z efektně rozmazaného pozadí. Kde dříve vládl obsah, dnes panuje atmosféra“. Oceňuje scénu, kdy jede Petr na vysokozdvizném vozíku přes celou Prahu za Janou pro svou jednoduchost, kterou chápe jako znázornění plynutí času. Celkově je pro něj film „jen málokdy strhující (odfláklá režie), hlášky rezonují jen zřídka a některé zápletky jsou natolik okleštěné, že by tu ani neměly být (postava Petrova šéfa a figuríny)“. Na T. Baldýnského sálá „atmosféra odtažitě nostalgické (...) nevypráví o šílenství, spíš na něj vzpomíná“.

Michal Procházka v *Právu*<sup>7</sup> píše, že se „nepovedl vztah Petra k jeho bývalé přítelkyni Janě, (...) některé momenty jsou chladně a předem vykalkulované a film sklouzává na hranici anekdoty. (...) Jde o popisování, které se místy zadržává a je méně vtipné než inscenace. (...) z grotesky vyšla hořká komedie, která nese stopy ujetého melodramatu i intimního filmu. Nad světem plným psychopatů a magorů se tu už hlasitě neřehtáme, jsme nuceni přijmout, že skutečně takový je“.

---

<sup>6</sup> (44/05 str. 29) in Národní filmový archiv. *Příběhy obyčejného šílenství*. Separát filmu. Signatura IIf-7650

<sup>7</sup> (24. 2. 2004) in Národní filmový archiv. *Příběhy obyčejného šílenství*. Separát filmu. Signatura IIf-7650

Tereza Dusová<sup>8</sup> kritizuje, že „scény jsou zde vystavěny divadelně, jsou ohraničené a nepřesahují do jiných scén. Jedině pak scéna večírku má zcela filmovou skladbu: jednotlivé obrazy jsou neukončené, posun v čase je řešen stříhem, smysl dává až jako celek“.

Slova kritiky přidávají také Petr Třešňák<sup>9</sup> „Scénář oproti divadlu zpovrchňuje a obrušuje mu hrany.“ a Darina Křivánková<sup>10</sup> „Zelenka nesrší nápady, stojí při zdi, nepřekvapuje, šetří inscenační obratností.“

Výkon Ivana Trojana v roli Petra je recenzenty přijímán kladně, avšak omezuje se jen na obecná slova chvály. Pouze Jan Jaros<sup>11</sup> píše: „U Trojana se mi vtíraly na mysl Macháčková modulační kliše (a když jsem oči otevřel, též pohybová a gestikulační).“

## Změny postav inscenace – film

### Moucha, Kamarád Petra

Ta nejočividnější změna oproti inscenaci je ta, že ve filmu chybí postava Mouchy. Rady, které dává Petrovi ohledně ostříhání vlasů, jsou předány postavě Petrova kolegy na letišti. Tato postava se objeví ve filmu celkem třikrát. Poprvé radí „šamanský“ postup s vlasy, ve druhé scéně je v jednom záběru, kdy mu spadnou krabice, když zaslechne, že Jana měla sex asi s dvaceti muži a ve třetí scéně veze „Petra“ v krabici Janě. V jiných scénách se o něm žádná postava nijak nezmiňuje.

Vztah s figurínou zde přebírá postava Petrova šéfa. Je zde však jinak uchopen. S postavou Mouchy zanikají také další postavy – tanečnice a zejména postava Anny. Tím pádem nedochází ke scéně s pořezáním a následnému sblížení Petra a Jany ve výtahu. A v neposlední řadě nejsou Moucha a Eva přítomni návštěvě Petrovy matky v léčebně.

---

<sup>8</sup> (Film a doba ročník 52 číslo 1, str. 50 – 51) in Národní filmový archiv. *Příběhy obyčejného šílenství*. Separát filmu. Signatura IIf-7650

<sup>9</sup> (Rexlex, 28. 2. – 6. 3. 2005, číslo 1 str. 21) in Národní filmový archiv. *Příběhy obyčejného šílenství*. Separát filmu. Signatura IIf-7650

<sup>10</sup> (Lidové noviny, 23. 2. 2005, str. 8) in Národní filmový archiv. *Příběhy obyčejného šílenství*. Separát filmu. Signatura IIf-7650

<sup>11</sup> (TR, 43/06 str. 21) in Národní filmový archiv. *Příběhy obyčejného šílenství*. Separát filmu. Signatura IIf-7650

## Jiří a Alice

Postavy, které prošly změnou, jsou také Jiří a Alice. První změnou je herecké obsazení, místo Zdeňky Volencové (Alice) byla do filmu obsazena Zuzana Bydžovská. Obsazení Jiřího Bartošky do role Jiřího zůstalo zachováno<sup>12</sup>. Na divadle je scéna rozchodu Jiřího a Alice více rozepsána a vysvětlující monolog Jiřího, který ho vedl k tomuto rozhodnutí, je ve filmu výrazně zjednodušen. „(...) *Základní změna je, že naše utrpení už nepřináší ani inspiraci, ani obdiv žen. Možná jsme byli v opozici jenom proto, že se to líbilo ženskéjm. Těžko oddělit jedno od druhýho. Ale tak nějak jsme si tím pádem mysleli, že Bůh je na naší straně. Možná jsme si pletli přízeň žen s Božím požehnáním, ale nevidím na tom nic špatnýho. Na to má tápající člověk právo. Každopádně nejtěžší je zůstat sám sebou, i když se to ženskéjm nelíbí.*“ Ve filmu se toto vše scvrklo do: „*Moje holka se za mě nesmí stydeť, to je důležitý. Pamatuju doby, kdy se za nás ženský nestyděly. Byli jsme na tom bledě, ale ženy nás za to obdivovaly. Stály při nás za všech okolností jako majáky. To bylo na komunismu krásný. Ale to už neplatí.*“ Při tomto zkrácení a, dle mého názoru, okleštění, by asi bylo nepochopitelné, že se Jiří rozhodne zapálit výtahovou šachtu v Hiltonu, proto se to ani ve filmu nestane. Tím pádem chybí i Jiřího monolog o šílenství.

## Petrův šéf a jeho žena

Výrazné změny se dočkala postava Petrova Šéfa. Pavla Šimčíka vystřídal ve filmu Karel Heřmánek. Je to opravdu výrazný posun, protože Pavel Šimčík je na divadle pevně spjat s komickými postavami a diváci často propukají v smích už jen, když se tento komik objeví na scéně. Karel Heřmánek působí na první pohled serióznějším dojmem a je také starší. Ve filmu je postava šéfa zcela přepracována. Jeho přiznání, že je na malý kluky, je vystřídáno vztahem s figurínou Evou, která je přebrána od postavy Mouchy. Evu si však nepořídí sám, ale je omylem zaslána na letiště, kde pracuje. Vztah s figurínou je tady méně surově uchopen, jde spíše o úchylku, kdy ji Šéf obléká do šatů své ženy a schovává ji ve své kanceláři. Svěřuje se s tím Petrovi, po kterém také chce, aby ji opravil, protože ji jeho žena v návalu vzteku rozbila. Eva tedy nemá šanci obživnout a projevit se jinak, než jako pouhý objekt úchylky. Místo svého obživnutí se naopak dočká pohřbení, a to doslovného. Ve filmu tedy chybí tato absurdnost obživlé figuríny, která na divadle, tak dobře funguje. Je však jasné, že obživlá

---

<sup>12</sup> V této práci srovnávám film a záznam představení (Petr Zelenka, Jan Břichcín, 2009), kdy roli Jiřího hraje Jiří Ornest.

figurína ve filmu je odvážný tah a pro širší pole diváků možná obtížněji přijatelný. Nabízí se ale potom otázka, proč tady není zachován Šéfův boj se svou pedofilií. Postava tady však vstupuje více do děje a dává Petrovi až „otcovské“ rady, proto by asi pedofilie nebyla slučitelná s takto vystavěnou postavou. Protože tady není Moucha, je nutné, aby se aspoň s někým mohl Petr bavit. Možná, že Šéf je v podstatě starším Petrem.

Šéf je tady ještě doplněn o manželku Marušku, která Evu objeví a rozbije ji. Objeví se ve dvou scénách, ve kterých se hádá se svým manželem. V první nevíme, z jakého důvodu hádka vznikla, ve druhé scéně se jedná o zničení Evy. Šéf také vypráví Petrovi, že se v osmdesátých letech našel „*živej chlap v krabici. Chtěl emigrovat za svojí holkou do západního Německa. Kdybysme ho neobjevili, tak mohlo bejt po něm.*“ V poslední části filmu se přiznává, že v té krabici byl on sám, ale že ho Maruška udala a tím mu vlastně zachránila život. (Místo ženy, kvůli které riskoval svůj život, si nakonec tedy vzal Marušku.)

## Aleš

Ani postavě Aleše se změny nevyhnuly. Místo Igora Chmely ve filmu hraje Jiří Bábek. Na divadle je Aleš propojen i na Mouchu, kdy mu volá, že se s ním Jana rozešla. Ve filmu nejsou dialogy s ním tak karikovány, což by se o těch divadelních dalo říct. Jinak je tady také ale chápan jako mimořádně naivní až hloupý člověk. Jeho figura je zde ale více zploštělá a proto méně výrazná, než na divadle. Ve filmu vystupuje také víc přátelsky vůči Petrovi. Dokonce ho pozve na večírek.

## Sylvie

Lenku Krobotovou jako Sylvii nahradila ve filmu Petra Lustigová. Přeobsadit Lenku Krobotovou se možná režisér rozhodl proto, že „incestní“ vztah s Miroslavem Krobotem divadelní diváci berou jako dobrý vtíp, pro filmové je to ale možná moc. Mění se tady způsob ukončení vztahu s otcem, kdy v inscenaci je poslední Sylviin výstup na jevišti během vernisáže, kdy stojí Otec a Petr se žárovkou v puse a Sylvie se jich ptá, jestli je všechno v pořádku. Ve filmu se více věnuje pozornost rozpadu jejich vztahu, kdy je jasné, že jí otec už nechce při scéně před seskokem padákem, kdy se ho Sylvie ptá, jestli má teda letět taky a otec jí řekne, že je to na ní. Potom na něj ještě s úsměvem vybafne a dodá: „*Ty ses nelekl.*“ Otec poté matce při návštěvě v léčebně říká, že se se Sylvii rozešel, protože na něj začala „bafat“.

Protože je filmové dějiště spojené s letadly, tak se zde objevuje záliba Sylvie v seskoku padákem. Na palubě letadla dochází k prvnímu polibku s otcem, protože: „*Co se stane ve vzduchu, to se nepočítá.*“ Ve své poslední scéně dodává: „*to, co se stane v posteli, ale jo.*“

## Otec

Film se více zaměřuje na postavu otce, než inscenace. Je tady naznačena větší touha po volnosti, když skáče z letadla. Jeho filmové vyobrazení je ale více doslovené a ztrácí tady opar tajemství, který je v inscenaci. I scéna v ústavu, kdy říká matce, že ji miluje, je zde dovysvětlena. V inscenaci se divák může dohadovat, jak dopadl jeho vztah se Sylvii a proč tady vůbec sedí. Ve filmu říká, že se se Sylvii rozešel, protože na něj začala „bafat“. Možná, že by se to dalo chápat jako náhrada za Mouchu, který při návštěvě v ústavu říká, že si myslí, že ženy jsou poslové boží a přitom to tak není, protože jsou jenom obyčejný ženský.

Postava otce se ve filmu objevuje častěji, protože je zde doplněn nový motiv volnosti, který znázorňuje létání. Otec zde také skočí padákem. Časově však tyto vizuálně líbivé scény vytlačují jiné, na které díky minutáži není prostor. Domnívám se, že celý tento atraktivní nápad je na škodu celému filmu, protože se zde zkrátka plýtvá časem na něco, co není ve vztahu k ději tak podstatné.

Ve filmu také chybí scéna, kdy se Otec převléká za matku, aby se do ní lépe vcítil, protože chce vědět, jestli ho má ráda.

## Matka

Nejhorší změna ve filmu je v herectví Matky Niny Divíškové, kdy bylo nahrazeno její suché (neskutečně vtipné) komentování, které takřka nemění intonaci, za jakési až divadelní herectví, které má snad naznačovat, že se tato postava na konci filmu zblázní. Tento projev Nině Divíškové, dle mého názoru, zcela podlomil kolena a z jejího nezapomenutelného divadelního ztvárnění Matky vytvořil jakousi divnou karikaturu, která od začátku do konce působí naaranžovaně. Tomu ani nepřidá scéna, kdy je oblečena do Otcových šatů, protože

způsob jak je má oblečené, vyvolává spíše dojem muzikálového kostýmu broadwayského stylu<sup>13</sup>.

Ve filmu je vizualizována scéna zešílení, kdy pobíhá Matka přímo u sochy sv. Václava na Václavském náměstí. Celkově tedy posun oproti divadlu není, že Matka působí víc šíleně, ale víc uměle.

## Jana

Klárú Melíškovou nahradila atraktivní slovenská herečka Zuzana Šulajová. Je to zase posun k jisté vystylizovanosti celého filmu. Přestože je Zuzana Šulajová pro kameru možná fotogeničtější, nemůže dosáhnout kvalit Kláry Melíškové. Ve vztahu Petra a Jany vrcholí film happyendem, po kterém oba touží, až v posledním momentě se změní na tragický závěr, který předvídá jenom záběr na černou kočku.

Postava Jany je ve filmu oproti divadelnímu zpracování zjemnělá. Nemluví sprostě, spíš působí jako vysněná dívka z plakátu, která to nevysvětlitelně proč táhla s bláznem jako je Petr a Petrovi je teď jasné, že už nikdy krásnější ženu mít nebude. Filmová Jana není ani zdaleka tak výbušná jako na divadle. Vše se odehrává ve smyslu efektnosti a líbivosti. Za vše hovoří scéna na pumpě, kde zastaví Jana a Petr v autě a povídají si spolu přes otevřené okýnko. Potom přijde na řadu dlouhý vášnivý polibek, kdy se střídavě vyklání z okna za tím druhým. Tato situace ale nepůsobí komicky vzhledem ke své neohrabanosti, ale jenom jako efekt sám pro sebe, který postrádá vtip.

## Postava Petra

Na vedení celé postavy má největší vliv změna závěru příběhu. Na divadle vystupuje Petr jako inteligentní člověk, kolem kterého se neustále dějí neuvěřitelně divné věci. Nechápe proč, jestli je to okolím, nebo jestli to je jednoduše jím. Snaží se však proti tomu bojovat.

---

<sup>13</sup> To bohužel platí v kostýmování většiny postav, které je až nereálně líbivé a na první pohled je jasné, že se jedná o drahé značkové oblečení, které by si tyto postavy nemohly dovořit, zvláště patrné je to u postavy Petra). Tato viditelná uhlazenost se projevila také v makeupu a účesech, které potom působí nepřírozně.

Věří, že se více přiblíží normálnímu životu, když bude mít vedle sebe ženu, konkrétně Janu. Jana a ženy obecně jsou postavami ve hře chápány jako boží stvoření, díky kterým budou muži lepší. Jak říká Jiří: „*Možná jsme si pletli přízeň žen s Božím požehnáním...*“ V tomto směru snad nejzoufalejší postava celé hry, Moucha, Petrovi řekne: „*Ty moje ženský nebyly boží poslové, byly to jenom obyčejný ženský.*“ Možná, že tím bere Moucha Petrovi poslední kousek naděje. Co ale jasné je, že Petr přestává bojovat proti šílenství, které kolem něj všude panuje, jeho odhodlání podpoří také Jiří, který zapálí výtahovou šachtu v Hiltonu. Petr odmítá Janu, dá výpověď v práci, poddává se šílenství, nad kterým nelze zvítězit a vlastně spáchá sebevraždu, když se nechá odeslat do Čechy jako balík. Tentokrát už ne k Janě, která by ho možná spasila, zachránila před jeho osudem, ale vydá se vstříc svému osudu.

Ve filmu se pracuje s vygradováním příběhu jinak. Jana se vrátí k Petrovi, zdá se, že Petr bude konečně šťastný a možná se i dočká normálního života. Rozhodně v to ale doufá, nechá se zabalit do krabice spolu se snubním prstýnkem a kamarádi ho vezou Janě. Snad jenom prostřih na černou kočku dává tušit jeho osud. Balík byl zaměněn a Petr byl naložen do letadla jako humanitární pomoc. Jana otevírá krabici plnou toaletních papírů a zdravotnických potřeb. Poslední záběr filmu patří odlétajícímu letadlu, ve kterém je naložen Petr, který tuto cestu téměř určitě nemůže přežít.

Dva možné závěry. Pro vedení postavy zcela zásadní. Ve filmu se neodehrává proměna Petra, který se na divadle rozhodne čelit svému osudu. Ve filmu se Petrovo šílenství projevuje nejvíce v části, kdy je bez Jany, kterou se mu nedaří získat zpět (scéna se svíčkami v bytě), poté se navrací k boji o normálnost. Na divadle se vše postupně spouští. Jana se k němu chce vrátit, nejen to, plánuje s ním dokonce i děti. Petr tedy dostává šanci žít normálním životem, to však odmítá.

Na postavu Petra má také nezanedbatelný vliv, že ve filmu chybí postava Mouchy, ke kterému má Petr vlastně otcovský vztah. Nahradí ho Šéf, který ve filmu zaujímá naopak otcovský postoj k Petrovi. Na divadle dá Moucha s oživlou figurínou Evou Petrovi poslední impuls k sebevraždě, ve filmu Petr a šéf společně figurínu pohřbívají jako symbol šílenství, kterého se tímto vzdávají.

Při srovnávání divadelního a filmového herectví Ivana Trojana v Příbězích obyčejného šílenství, je tedy nutné uvědomit si, že jde o dvě velmi rozdílné postavy.



## Herectví Ivana Trojana – filmové a divadelní Příběhy obyčejného šílenství – vybrané sekvence

### Sekvence č. 1: Telefonát s Janou „Jak jsi mohl tetě ostříhat vlasy?“

Ve filmu při zvednutí telefonu Petr řekne: „*Ahoj, Jano, zrovna na tebe myslím*“ a uchechtne se jako malý kluk, jako by říkal, kdyby si věděla, co teď zrovna dělám. Na divadle se podívá na vlasy a řekne: „*Ahoj, Jano! To není možný, teď tě tady zrovna mám...*“ jakoby se sám podivil, ono to snad opravdu funguje a to jsem ty vlasy ještě nesvařil v mléce. Divadelní Jana na Petra začne hned velmi zostra a energicky, kdežto filmová vede jednání spíše tlumeně, i když samozřejmě rozčileně. Tomu také odpovídá reakce Petra, která je na divadle energičtější a plná paniky, kdy mu během rozhovoru dochází, že se spletl. Panicky začne přerušovat Janu a obhajovat se, že on by to neudělal. Když je mu jasné, že to mu Jana neuvěří, tak začne shazovat vinu na děti a Aleše, kteří mu v tom prý měli zabránit. Ve filmu vždy tiše vyslechne Janu až do konce, potom si dá telefon pryč od ucha, když ho vrátí, řekne do sluchátka: „*No, tak to já bych nikdy neudělal.*“ Na divadle tato věta zní: „*Já bych nikdy nic takovýho neudělal!*“ Už z pouhého zápisu těchto vět je vidět jasný rozdíl. Filmová věta je už pouze svou výstavbou retardována, kdežto divadelní je jasná a přímá. To vystihuje i celé herecké vedení této scény. Ve filmu působí Petr, jako by byl mimo, nestíhal dění kolem něj, všechno kolem něj jenom plyne a on to ani nestíhá zaznamenat. Celkově je toto jednání podivínské a působí až jako by byl pod vlivem nějakých omamných látek, nebo minimálně rozespálý. Všem se diví, avšak pouze vnitřně, a mluví, až když to od něj okolí vyžaduje. Na divadle se hned energicky obhazuje a snaží se zachránit situaci, aby z ní vyšel co nejlépe. Když položí sluchátko, na divadle řekne: „*To jsem debil.*“ vědom si toho, že se spletl a jaké to bude mít pro něj důsledky. Ve filmu řekne: „*No, to jsem debil.*“ divíc se nad tím, jak se mohl splést.

### Sekvence č. 2: Návštěva rodičů – „otec umírá“

Herectví ve filmové scéně návštěvy rodičů ovlivňuje to, že je tato scéna uvedena telefonátem matky Petrovi, kdy mu oznámí, že otec umírá. Petr tedy spěchá vyděšen k rodičům, když se potom dozví, že otec je v pořádku, zlobí se na matku a má k ní kvůli tomu mírný odstup.

Divadelní návštěva plyne, Petr je zahlcován informacemi a otázkami od matky, na které je zvyklý, tak ho nijak nevzrušují, mezi tím mu matka také oznámí, že jeho otec umírá, Petra to ale nijak nevyděsí, protože vidí, že to není pravda.

### **Sekvence č. 3: Seznámení s Alicí a Jiřím**

Když se na jevišti objeví Alice, tak jí Petr i přes svou utlumenost alkoholem dává najevo, že nestojí o rozhovor s ní, že by chtěl být sám. Ve filmu vede rozhovor vstřícně, i když tlumeně. Ve filmové i divadelní variantě je Petr v alkoholovém opojení. Ve filmu to ale více splývá s jeho figurou, takže vystupuje více flegmaticky než na divadle. To se projeví v reakci na otázku Jiřího, který mu říká, že Alice potřebuje, aby se na ně někdo při sexu někdo díval, a pak se ho zeptá, co si o tom myslí. Na divadle v tu chvíli vyděšeně ustrne, potom nad ním zvítězí jeho alkoholové opojení, letmo se podívá na Alici, zpět na Jiřího a řekne: „*No, abych řekl pravdu (pauza) teda nevím přesně.*“ dodá s uchechtnutím. Ve filmu se dlouze podívá na Alici, na kterou je i prostříh, potom na Jiřího a řekne: „No nevím přesně.“ Když mu potom Alice s Jiřím odsouvají postel do zákulisí, aby si mohli užít, natáhne za nimi ruku, jako by jim v tom chtěl zabránit. Ztrácí při tom však rovnováhu, tak zůstane na místě, celou dobu se zde mísí ohromení se zděšením, doprovázené lehkým opileckým pobavením. Ve filmu je celou dobu Petr utlumen a jenom přijímá dění kolem sebe, nad kterým se ani zvlášť nepodivuje. Dokonce projevuje i zájem pokyvováním, když Jiří říká, že zkoušeli, jestli Alice není lesbička, Petr se ho hned ptá: „*No a...?*“ Jiří odpovídá, že není. Při následném sledování soulože na divadle velmi rychle nasává kouř z cigarety, který hned jako parní lokomotiva vypouští, potom se znechuceně odvrátí, čehož si všimne Alice, která na něj zařve. Ve filmu se tupě dívá před sebe a odvrátí se až v okamžik, kdy mu volá Jana, že je jí líto, jak se rozešli. Po pár větách hovor nuceně ukončí, protože ho Alice okřikne.

### **Sekvence č. 4: Scéna s otcem – „tlačítko R na telefonu“**

Na divadle tato scéna navazuje na scénu s obživlou dekou, během dialogu s otcem je tedy Petr ještě rozrušený z toho, co se právě stalo a otcí také vzrušeně odpovídá. V jednu chvíli dokonce nevěřičně osahává deku, na které s otcem právě sedí. Je překvapen z otázek, které mu otec klade, ale je ještě myšlenkami u neuvěřitelné zkušenosti s dekou. Ve filmu se tato scéna odehrává během zácpy na silnici, ve které Petr uvízl a dialog vede s otcem, který

jde na chodníku vedle pomalu popojíždějícího auta. V této scéně také Petr nevěnuje otcí takovou pozornost, protože zřejmě někam spěchá.

### **Sekvence č. 5: Svěřování Petra a Jany: „přivydělávám si u sousedů, volala jsem do telefonní budky cizím chlapům“**

Na divadle se tato scéna odehrává v uzavřeném výtahu, kde jsou společně s pořezaným Mouchou, svěřování předchází dlouhý polibek. Petr se omylem zmíní, že si přivydělává u sousedů, vzápětí si ale uvědomí, že když prozradí Janě, co tam dělá, tak bude zuřit, proto se snaží zapírat, než ho Jana donutí říct pravdu. Potom se snaží celou věc odlehčit, aby to nevypadalo tak strašně, přitom však jasně ví, že opravdu není normální sledovat souložící sousedy a nechat si za to platit.

Ve filmu je tato scéna zasazena do prostoru skladiště, kde Petr pracuje. Jana ho sem přišla navštívit, protože se jí po něm stýská. Celý dialog také ovlivňuje, že je Petr po celou dobu na vozíku, kterým v nepříjemných situacích poodjíždí a zase se vrací k Janě. Po prořeknutí Petra, že si přivydělává u sousedů, neuhýbá před otázkou Jany, co tam dělá, jenom se nepatrně stydí. Při větě Jany: „*Ty se koukáš na dva cizí lidi, jak se milujou.*“ Petr s uchytutím dodá: „*No jo no.*“

Na přiznání Jany reaguje Petr jak na jevišti, tak ve filmu podobně. Je mu to nepříjemné, ale svůj vztek drží na uzdě a na Janu, ani nezačne křičet. Ve filmu, vzhledem k projevu jeho partnerky, reaguje víc jemně, kdežto energické divadelní Janě tento náboj vrací.

Na divadle scéna končí hádkou mezi Petrem a Janou, kdy Petr Jany historce nevěří a říká jí, že si ji vymyslela, ona však opakuje, že je to pravda. To vzbudí Mouchu, který se ptá, proč jsou pořád ve výtahu. Jana zmáčkne ovladač výtahu, který dá výtah do pohybu a všichni mizí ze scény. Poté následuje přestávka.

Ve filmu Petr Janě řekne, že kdyby to byla pravda, tak by byla „*děvka*“. Potom jí řekne, ať si nebere Aleše, když se ho ale Jana zeptá, jestli ví o nějaké jiné variantě, tak řekne, že teď už snad ani ne. Jana se zvedne a odchází.

## **Sekvence č. 6: Rozchod Alice a Jiřího**

Jak ve filmu, tak na divadle je herectví Petra vedeno podobně, Petrovi zde není věnován větší prostor, pozornost je zde zaměřena na Jiřího s Alicí. Rozdíl je pouze na začátku scény, kdy se divadelní Petr tváří, že je mu dost nepříjemné, že musí být přítomný této hádce, filmovému je to v podstatě jedno. Odlišný je i závěr, když se Petr dozví, že se na Alici s Jiřím koukal také jeho otec. Na divadle zůstane v šoku kamenně stát s upřeným pohledem na Jiřího, ve filmu sice hledí, ale když Jiří odejde, tak si něco zamumlá s lehkým zatřepáním hlavy, ve smyslu, že to snad není možný.

## **Sekvence č. 7: Petr odbírá matce krev**

Filmová scéna odběru krve je z hlediska zkoumání herectví Petra nejvíce totožná s divadelním ztvárněním. Petr zde používá dokonce i velmi podobná gesta, objevuje se zde pohybová nápodoba letedla a auta, přesně tak, jak je hrána i na divadle.

## **Sekvence č. 8: Návštěva matky v léčebně**

Nejpatrnější rozdíl oproti divadlu je ta skutečnost, že na jevišti jsou na návštěvě také Moucha a Eva. Petr s Mouchou vede dialog, kdy mu Moucha říká, že ženy jsou jenom „obyčejný ženský“. Najednou je tedy Moucha ten rozumný a vyrovnaný, na tento Mouchy stav reaguje Petr podrážděně až uraženě. Během scény se Petr začne čím dál víc uzavírat do sebe. Sleduje okolí s mírnou křečí v obličejí, ve které se mísí opovržení a bolest. Na konci scény je už Petr myšlenkami zcela jinde a ani si nevšimne, že se Matka s otcem drží za ruce, které mají natažené přes Petrův klín, protože Petr sedí po celou dobu mezi nimi.

Ve filmu jsou v této scéně pouze Petr, Matka a Otec, přičemž sedí Matka uprostřed. Kamera se zaměřuje na matku a otce, když je prostřih na Petra, tak s určitou něžností sleduje rozhovor matky a otce, poté zamyšleně hledí před sebe, jeho tvář je však klidná a vyrovnaná. Zdá se, že mu tento rozhovor dává naději ve šťastný konec.

## **shrnutí**

Herectví Ivana Trojana při srovnání divadelních a filmových Příběhů obyčejného šílenství je velmi rozdílné, zvláště proto, že je v obou případech postava Petra zcela jinak

vedena. Na divadle je Petr energický člověk, který se snaží proti šílenství kolem sebe bojovat. Zlom nastává v momentu, kdy zjistí, že je jeho boj marný, proto se rozhodne spáchat (pravděpodobnou) sebevraždu. Je středobodem celé inscenace, protože vystupuje jako nejnórmálnější člověk ze všech. Své herectví vede na dvou úrovních, jedná tak, jak se od něj v danou chvíli očekává, přitom však všechno komentuje skrze své chytré oči, které se všemu diví. Pro diváka tedy celé dění sjednocuje a tímto svým komentováním vysvětluje.

Ve filmu se z Petra stala jedna z divných postaviček celého příběhu. Nijak nevybočuje ze šílenosti celého filmu. Vlastně působí jako ten nejhloupější ze všech. Jeho herectví postrádá výbušnost, která je přítomna na divadle a stává se plochou figurkou, která se jako Chaplin vždycky tak náhodou nachomýtně u dost divných situací, které potom pro pobavení diváka nějak řeší. Tím však film přichází o střed, kterým v inscenaci Petr je. Díky tomu, že Petr působí jako flegmatický, možná až lehce zaostalý „týpek“, vzniká divácký odstup. Není tedy možnost, podívat se do Petrových očí, které by situaci objasnily, protože jsou často nepřítomně rozostřené. Jeho postava zde neusiluje o vyřešení situace, pouze pasivně přijímá dění kolem sebe. Filmového Petra nejlépe vystihuje Jana, která mu řekne: „*Vždyť jsi mě zapomněl u benzínové pumpy.*“ Domnívám se, že tato věta je pro vystihnutí rozdílu mezi filmovým a divadelním Petrem zcela zásadní, protože tomu divadelnímu by se něco takového asi nestalo.

## Závěr

Ve filmu Příběhy obyčejného šílenství se zrodila nová postava Petra, která se značně rozchází s Petrem divadelním. Tato změna se nejvíce projevila ve scénáři a režii a samozřejmě ovlivnila také herectví Ivana Trojana.

Nejvýraznější změnou je posun od energického Petra, který se snaží bojovat proti šílenství světa, který ho obklopuje, k Petrovi, který se tímto světem nechává unášet a nijak z něj nevyčnává. To se samozřejmě odrazilo v herectví. Ve filmu dochází ke zploštění herectví, které ovlivňuje zejména flegmatické vystupování. To této postavě odebrává živelnost a činí z ní pouhou plochou figurku. Dochází zde tedy ke zcela paradoxní situaci, kdy filmové herectví, místo toho aby bylo oproti divadelnímu projevu více zcivilněno, je více frázovité a umělé.

To lze sledovat zvláště ve scéně „telefonát s Janou „Jak jsi mohl tetě ostříhat vlasy?““ (sekvence č. 1). Kdy je přes snahu o zcivilnění (používání výplňkového „no“) dosaženo spíše opačného efektu. Do kontrastu s takto rozdílně vedenými scénami vstupuje scéna „Petr odebírá matce krev“ (sekvence č. 7), která zůstala oproti divadelní verzi při srovnání Trojanova herectví beze změny. Krom stejné energičnosti v projevu zde Ivan Trojan používá také stejná gesta (nápodoba letedla). Tato scéna je tedy pro mě oslím můstkem mezi divadelním a filmovým Petrem, protože zapadá do obou verzí. V inscenaci však nijak nevybočuje, protože stejně energicky jedná Petr často. Ve filmu je však takto energický, drzý, pouze ve scénách s matkou, která ho jako jediná dokáže svým chováním rozohnit.

Během srovnávání jsem tedy musela místo rozdílů hledat spíše podobnosti, které by tyto dvě postavy spojovaly.

## **Příloha k tématu: Krátké úryvky z rozhovorů**

*Respekt – inzertní příloha*

ik: „Liší se nějak vaše vedení herců ve filmech a na divadle?“

Petr Zelenka: „*Ne. Herce nijak nevedu. Neumím to. Mluvím s nimi o životě nebo o jiných filmech a o divadle, o hudbě, a čekám, co pak před kamerou udělají. Na jevišti to bylo podobné. Jen tady si na rozdíl od filmu herci sami pomáhali, jak scény zlepšit. Já jsem jen zapisoval jejich dialogy a upozorňoval je na to, co se jim na minulých zkouškách povedlo.*“

*Lidové noviny (čtvrtek 15. 11. 2001)*

Jana Machalická: „*Co Vám dělalo (při zkoušení) největší potíže?*“

Petr Zelenka: „*Hodně mi pomohl výtvarník a pak také Mirek Krobot. Mně nedělá problém říct hercům, jak si to představují a kam mají směřovat vývoj postavy. Život mi komplikoval hlavně divadelní prostor – jak to udělat, aby se mi nehromadily rekvizity, se kterými se nepracuje, nebo jak vymyslet přechody mezi jednotlivými scénami.*“

*Nedělní svět (číslo 18) autor: Jan Šprincl*

Petr Zelenka: „*Hlavní poselství filmu (Příběhy obyčejného šílenství): Nestat se zbožím.*“

*Mladá fronta (21. 8. 2004)*

Mirka Spáčilová: „*Změnila se (ve filmu) i vaše postava?*“

Ivan Trojan: „*Určitě. V divadelní verzi se ocitá na hraně šílenství a vědomě se nechává odeslat jako balík, což se takřka rovná sebevraždě. Ve filmu přebírá motiv šílenství matka a pointa je jiná.*“

*Mladá fronta (19. 2. 2005) autor: Mirka Spáčilová*

Ivan Trojan: „*Moje postava nemá na rozdíl od divadelní verze mladého kamaráda. Snad proto může film vyznít smutněji než hra. Hrdina se nemá komu svěřit, je sám.*“

## **Prameny a literatura**

Bibliografické oddělení Divadelního ústavu. *Příběhy obyčejného šílenství*. Separát inscenace. Signatura K 26 463 P

<http://www.ceskatelevize.cz/ivysilani/1095352674-divadlo-zije/21254215089/obsah/230041-ivan-trojan/> (citováno 12. 1. 2013)

<http://www.ceskatelevize.cz/porady/1093836883-na-plovarne-s-ivanem-trojanem/209522160100004/> (citováno 12. 1. 2013)

<http://www.csfd.cz/tvurce/1439-ivan-trojan/> (citováno 12. 1. 2013)

<http://www.dejvickedivadlo.cz/umelecky-soubor?ivan-trojan> (citováno 12. 1. 2013)

Keřparníková, Aneta. *Kontrastní zrcadlení ve filmu Karamazovi*. Brno, 2012. Bakalářská práce na Filozofické fakultě Masarykovy univerzity na ústavu filmu a audiovizuální kultury. Vedoucí práce Mgr. Luděk Havel

Národní filmový archiv. *Příběhy obyčejného šílenství*. Separát filmu. Signatura IIf-7650

Orságová, Dominika. *Autorská a režijní tvorba Petra Zelenky v Dejvickém divadle*. Olomouc, 2012. Bakalářská práce na Filozofické fakultě Univerzity Palackého v Olomouci na katedře divadelních, filmových mediálních studií. Vedoucí práce Mgr. Andrea Hanáčková, Ph.D.

*Příběhy obyčejného šílenství (divadelní záznam)* (Petr Zelenka, Jan Břichcín, 2009)

*Příběhy obyčejného šílenství* (Petr Zelenka, 2005)

Škuta, Vladimír. *Atraktivní devíce Knoflíkářů*. Brno, 2009. Bakalářská práce na Filozofické fakultě Masarykovy univerzity na ústavu filmu a audiovizuální kultury. Vedoucí práce Mgr. Anna Batistová, Ph.D.