

Univerzita Karlova v Praze

Filozofická Fakulta

Katedra filmových studií

Bakalářská práce

Anna Ramzerová

Autorský rukopis Viktora Tauše na příkladu televizní minisérie *Zrádci*

Viktor Tauš's cinematic style and the *Rats* TV Series analysis

Praha 2022

Vedoucí práce: Mgr. et MgA. Tereza Czesany Dvořáková, Ph.D.

Poděkování:

Velké díky patří především vedoucí mé práce Mgr. et MgA. Tereze Czesany Dvořákové, Ph.D. za její laskavost a cenné rady. Za inspirativní rozhovory děkuji Viktoru Taušovi a Cyrilu Dobrému. V neposlední řadě děkuji mým blízkým za jejich podporu během psaní této práce.

Prohlášení:

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci vypracovala samostatně, že jsem řádně citovala všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

Klíčová slova (česky)

Viktor Tauš, autorský styl, Zrádci, neoformalistická analýza

Klíčová slova (anglicky)

Viktor Tauš, cinematic style, Rats, neoformalist film analysis

Abstrakt

Cílem bakalářské práce *Autorský rukopis Viktora Tauše na příkladu televizní minisérie Zrádci* je představit obsahové, a především formální prvky autorského stylu Viktora Tauše, jakožto filmového a televizního tvůrce. V textu hodlám demonstrovat typické znaky Taušovy tvorby a následně je podrobím interpretaci a analýze dle neoformalistického přístupu Kristin Thompson a Davida Bordwella. Primární analýza se věnuje televizní minisérii *Zrádci* (2020); zbývající část Taušovy autorské tvorby *Kanárek* (1999), *Klauni* (2013), *Modré stíny* (2016) a *Vodník* (2019) je využita v rámci referencí k popisu hlavních motivů textu. V úvodu práce se krátce věnuji produkčnímu kontextu vzniku minisérie a následně se dotýkám sociálního kontextu. Hlavní části mé práce, tedy stylistická analýza, sestává ze tří kapitol. Nejrozsáhlejší kapitola je věnována mizanscéně. Následující dvě kapitoly se zaměřují na obraz a zvuk. Primárními zdroji jsou dva polostrukturované rozhovory s tvůrci, s autorem Viktorem Taušem a hercem Cyrilem Dobrým.

Abstract

Bachelor thesis *Viktor Tauš's Cinematic Style and the Rats TV Series Analysis* intends to present the content-related, and particularly the formal aspects of cinematic style of Viktor Tauš as the film and a television author. In the thesis I strive to demonstrate typical features of Tauš's work and subsequently interpret and analyse them based on the neo-formalist film approach applied by Kristin Thompson and David Bordwell. The primary analysis is focused on the television mini-series *Rats* (2020), whereas the rest of Tauš's author work – *Canary* (1999), *Clownwise* (2013), *Blue Shadows* (2016) and *Monsters of the Shore* (2019) – are utilised as references for main motifs of the thesis. At the outset of the thesis, I briefly examine the production context of the series and afterwards I deal with the social context as well. The main part of this thesis, the film style analysis, consists of three chapters. The most extensive one is dedicated to mise-en-scène of the series. The remaining two chapters are focused on its image and sound. Primarily sources are two semi-structured interviews with the *Rats* filmmakers – author Viktor Tauš and actor Cyril Dobrý.

Obsah

1. Úvod

1.1. Autorská tvorba Viktora Tauše.....7

2. Teoreticko-metodologická část.....9

2.1. Neoformalistická filmová analýza.....9

3. Produkční kontext.....12

3.1. Koprodukční plán, nutnost přefinancování & zahraniční prodeje.....12

4. Sociální kontext.....15

4.1. Sledovanost.....15

4.2. Cílová skupina.....16

5. Analytická část – Filmový styl.....19

5.1. Mizanscéna.....19

5.1.1. Barevná symbolika.....19

5.1.1.1. Žlutá.....21

5.1.1.2. Červená.....26

5.1.1.3 Modrá.....28

5.1.2. Prostředí.....31

5.1.3. Práce se světlem.....36

5.1.4. Práce s herci a budování postav.....41

5.2. Obraz.....45

5.2.1. Kamera.....45

5.2.2. Obrazové rozhraní.....49

5.2.3. Stříh.....51

5.3. Zvuk.....56

5.3.1. Diegetický zvuk.....56

5.3.2. Nodiegetická hudba.....58

6. Závěr.....61

7. Seznam použitých zdrojů.....64

1. Úvod

1.1. Autorská tvorba Viktora Tauše

Viktor Tauš započal svou uměleckou dráhu na katedře dokumentární tvorby pražské FAMU, na kterou nastoupil roku 1992. Po studentské krátkometrážní tvorbě, která se pohybovala na hraně dokumentu a fikce (inscenovaný dokument *Eleanor Rigby z Malé Strany* z roku 1995) natočil svůj celovečerní debut *Kanárek* (1999).¹ Semi-autobiografický debut využil Tauš jako platformu ke zpovědi o své drogové závislosti. Následovalo období, ve kterém se autor věnoval filmové produkci a tvorbě reklamních spotů či hudebních videoklipů. K filmu se Viktor Tauš navrátil roku 2008 snímkem *Sněženky a machři po 25 letech*,² který jako jediný ze své tvorby označuje za film na zakázku. Roku 2013 následovali *Klauni*,³ příběh volně inspirovaný klaunskou trojicí Borise Hybnera, Ctibora Turby a Bolka Polívky. Po *Klaunech* se tvůrce obrátil k televizní tvorbě a *Modrými stíny*⁴ začal roku 2016 svou éru kriminálních minisérií ve spolupráci s Českou televizí (dále jen ČT). O tři roky později natočil pokračování *Modrých stínů – Vodníka*.⁵ Roku 2020 uvedl na obrazovky ČT minisérii *Zrádci*,⁶ kterou se primárně zabývá tato práce. V měsících globální pandemie se pak Viktor Tauš věnoval novému multižánrovému projektu *Naživo*, který zahrnoval živé přenosy divadelních her, koncertů, diskusních pořadů, ale především experimentaci s formáty divadla, filmu a televize.

¹ *Kanárek* (Viktor Tauš, GagStones – Milk and Honey – ČT – Space Films, 1999).

² *Sněženky a machři po 25 letech* (Viktor Tauš, PRAGOFILM – TV NOVA – CET 21 – Universal Production Partners – SPI – Michal Šabršula – Pavel Pásek, 2008).

³ *Klauni* (Viktor Tauš, Fog'n'Desire – Tarantula – Samastinor – ČT – Kinosto – Sokol Kollar – K Film plus, 2013).

⁴ *Modré stíny* (Viktor Tauš, Česká televize, 2016).

⁵ *Vodník* (Viktor Tauš, Česká televize, 2019).

⁶ *Zrádci*. Režie: Viktor Tauš, Matěj Chlupáček // scénář: Miro Šifra // kamera: Martin Douba // výtvarná koncepce: Jan Kadlec // Hudba: Petr Ostrouchov // střih: Alois Fišárek, Marek Opatrný // dramaturgie: Petr Jarchovský // koproducenti: Česká televize, Barletta, Heaven's Gate, MD4 // producent: Viktor Tauš // výkonná producentka: Ilona Jirásková // kreativní producent: Jan Lekeš // hrají: Lenka Krobotová, Cyril Dobrý, Václav Neužil, David Novotný, Igor Bareš, Miloslav Pecháček, Martin Havelka, Hoang Anh Doan, Magdaléna Borová a další // 1. epizoda *Vstup do prázdnoty*, režie: Viktor Tauš // 2. epizoda *Hlavně ať se to nedozví máma*, režie: Viktor Tauš // 3. epizoda *Ze života pozůstalých*, režie: Matěj Chlupáček // 4. epizoda *Dovolenka v Polsku*, režie: Matěj Chlupáček // 5. epizoda *Den pravdy*, režie: Viktor Tauš // 6. epizoda *Všechno bude OK*, režie: Viktor Tauš).

Pro účely této práce, která si klade za cíl představit Viktora Tauše jakožto filmového a televizního autora, jsem pro potřebnou analýzu vyčlenila tato díla – *Kanárek* (1999), *Klauni* (2013), *Modré stíny* (2016), *Vodník* (2019) a pak především *Zrádci* (2020). Rozhodla jsem se analyzovat autorovu celovečerní filmovou a televizní, profesionální tvorbu, která pramení čistě z jeho autorské koncepce. To tedy vylučuje Taušův první studentský film *Eleanor Rigby z Malé Strany* a tvorbu na zakázku včetně filmu *Sněženky a machři po 25 letech*. Do práce jsem se také rozhodla nezahrnout desítky audiovizuálních počinů vzniklých pod záštitou *Naživo*. Jedná se totiž o velmi specifický, rozsáhlý projekt, který by si zasloužil samostatný výzkum a odlišný teoretický přístup.

Viktora Tauše považuji za tvůrce bytostně autorského a tuto tezi v následujících řádcích této práce budu dokládat konkrétními argumenty. Tauš se obklopuje úzkou skupinou spolupracovníků (jež představuji dále v textu), se kterými pravidelně a s precizní mírou přípravy staví tematickou a výtvarnou koncepci svých projektů. Z dané koncepce pak pramení komplexní formální vyjadřování a jednotlivé tvůrčí kroky, které jsou ošetřeny rozličnými významy a symboly. Téma se systematicky propisuje do filmové mizanscény, práce s obrazem i zvukové stránky díla. Rozvíjení tématu v podobě konkrétních motivů za pomoci výrazných stylistických prvků utváří, dle mé hypotézy, rozpoznatelný, specifický a silně autorský styl.

Viktora Tauše označuji za hlavního autora i v případě *Zrádců*, jejichž dvě epizody *Ze života pozůstalých* a *Dovolenka v Polsku* režíroval Matěj Chlupáček. Ačkoli je Chlupáčkova role jako režiséra spolu s jeho tvůrčím přínosem zcela jistě nezpochybnitelná, primární autorství připisuji Taušovi, jenž vytvořil spolu s production designérem Janem Kadlecem a dalšími spolupracovníky tematickou a výtvarnou koncepci. Z koncepce pak, předpokládám, pramenila konkrétní tvůrčí rozhodnutí, ze kterých při režii epizod vycházel i Matěj Chlupáček. V případě analyzované minisérie by se dalo Taušovu autorskou pozici přirovnat k zavedenému zahraničnímu pojmu *showrunner*, který mimo jiné označuje vedoucího tvůrčího týmu s nejširší kompetencí. Formální stránka minisérie navíc – jak na konkrétních příkladech doložím – stylisticky koresponduje s Taušovými staršími projekty, má charakter plnohodnotného a rozpoznatelného autorského stylu.

2. Teoreticko-metodologická část

2.1. Neoformalistická filmová analýza

V této diplomové práci vycházím z metodiky neoformalistické filmové analýzy, již v 70. letech minulého století etablovali filmoví teoretici Kristin Thompson a David Bordwell nejenom v knize *Umění filmu: Úvod do studia formy a stylu* či v textu *Neoformalistická filmová analýza: jeden přístup, mnoho metod*. Jejich přístup k analýze a interpretaci filmového média nachází kořeny v ruském formalismu a pražském strukturalismu, ale rovněž využívá podněty a ustanovené principy kognitivní psychologie či nového historismu. Neoformalisté totiž staví do popředí zájmu text (umělecké dílo) a na základě jeho specifické podoby jej následně podrobují nástrojům analýzy a interpretace neoformalistického přístupu. Vymezují se tak proti rigidnímu a univerzálnímu podrobování textu ve prospěch metody a examinují umělecké dílo v celé jeho komplexnosti.

Jedním z neopominutelných aspektů podrobených neoformalistické observaci je konkrétní historické a kulturní zázemí a to, jakým způsobem se propisuje do kontextu vzniku daného díla. Proto práci začínám stručným prozkoumáním produkčního a sociálního kontextu za částečného použití metod production studies a reception studies. Stručně se dotknu finančního plánu, specifické koprodukční dohody, i následného uvedení série a zahraničních prodejů. Následně naznačím, jak mohl být vývoj série ovlivněn předpokládanou cílovou diváckou skupinu a neopominu ani specifickou situaci uvedení a diváckého přijetí minisérie, které bylo ovlivněno právě probíhající globální epidemií covidu 19.

Neoformalistická filmová analýza se ale primárně zaměřuje na kritické prozkoumání narativních a stylistických aspektů uměleckého díla. V narativní analýze se neoformalismus soustředí na divákovu percepce, linearitu a přirozený tok vyprávění, které stojí na zákonitostech kauzality a časoprostoru. V naraci jsou dále rozlišovány pojmy fabule a syžet. Stylistická analýza naopak pracuje s konkrétními formálními prostředky. Bordwell s Thompson ustanovují tyto čtyři jako hlavní – mizanscéna, kamera, střih a zvuk. Neoformalisté podrobují formální filmové vyjadřování nástrojům analýzy a interpretace za účelem odkrývání významů, funkcí, symbolů a motivů ustanovených tvůrčími rozhodnutími.

V mé diplomové práci užívám výhradně nástrojů stylistické analýzy a naratologickou analýzu vědomě nezačleňuji. Tvorba Viktora Tauše se vyznačuje vysokou mírou výtvarnosti a až experimentálním rozvolněním formálních nástrojů. Uznala jsem tedy za vhodné ponechat, co nejširší pole pro analýzu stylistických prostředků. Tauše navíc příliš nezajímá rozvíjení děje, v tomto případě příběhu ze světa drogové mafie, jako takového. Daleko zásadnější je pro něj rozvíjení vybraných témat a motivů, které hledá a prezentuje „pod povrchem“ divákovi na první pohled jasné kriminální zápletky. Naraci rozvíjí za pomoci konkrétních výrazových prostředků, které detailně analyzuji na následujících stránkách.

Autor svůj styl nejvíce rozvíjí prostřednictvím production designu. Zde si ponechává nadstandardní prostor pro zhmotnění autorských vizí v prostředí před kamerou a při práci s postavami a dále jej symbolicky rozvíjí pomocí práce s barvami a svícením. V našem rozhovoru označil Viktor Tauš production design za 80 % veškeré své práce na jakémkoli projektu. I proto je primární pozornost této práce věnovaná právě production designu v nejrozsáhlejší kapitole *Mizanscéna*, jež tvoří dvě třetiny z celkové stylistické analýzy. Dvě zbývající kapitoly jsou věnovány obrazu minisérie a práci se zvukem.

Na rozdíl od zakladatelů neoformalistického přístupu, Thompson a Bordwella, se v určitých částech práce (v nichž to pokládám za relevantní) uchyluji k vlastním, volnějším interpretacím. Také se místy vydávám na exkurzi do mezioborového prostoru – v úvodu kapitoly *Mizanscéna* mapuji její základy v podobě barevné symboliky. Při ní mi jako zdroje posloužil Goetheho holistický výklad *Morálně smyslového účinku barev*, ve kterém autor zanevívá na vědecký výklad dle Isaace Newtona a sám rozvolněně interpretuje významy jednotlivých barev na základě své hypotézy o kombinaci temnoty a světla v každé barvě, spíše ve spirituálním rozměru. Z Goetha vychází rovněž Sabine Dorran ve své knize *The Culture of Yellow: Or, The Visual Politics of Late Modernity*, v níž rozebírá kulturně-historické symboly žluté barvy, jež je v případě barevné škály *Zrádců* dominantní. Posledním titulem z teorie barev, ke kterému v textu odkazuji, je *Umění barvy: subjektivní prožívání a objektivní poznávání jako cesta ke vnímání umění* Johanesse Ittena.

V neposlední řadě se v práci často obracím ke knize *Television: Visual Storytelling and Screen Culture* Jeremy G. Butlera, ve které autor stanovuje základní nástroje stylistické analýzy pro současnou i historickou televizní tvorbu a v kombinaci s nástroji neoformalistické stylistické analýzy je aplikuji na Taušovu autorskou tvorbu. Jelikož primárním cílem této práce je popsat

a zhodnotit autorský styl Viktora Tauše, nezaměřuji se výlučně na analýzu *Zrádci*, ale zasazují minisérii do autorovy zbývající autorské tvorby, kterou v jednotlivých kapitolách analyzují v rámci referencí.

3. Produkční kontext

3.1. Koprodukční plán, nutnost přefinancování & zahraniční prodeje

Nástin specifické situace financování minisérie *Zrádci* je pro následnou analýzu důležitý, protože má vliv jak na ucelenost příběhu, tak na určitá tvůrčí rozhodnutí ovlivňující výsledný filmový styl. Jelikož tato práce není produkční studií, omezím se na stručné shrnutí těch nejpodstatnějších informací, které čerpám především z rozhovoru s producentem a jedním z režisérů *Zrádců* Viktorem Taušem.

Celý projekt byl kalkulován podle zvyklostí ČT, která do podobného typu produktu – tedy např. jedné epizody minisérie – pravidelně investuje okolo 7 miliónů korun. Včetně interního plnění vycházel rozpočet *Zrádců* na 12 miliónů korun na epizodu, a pohyboval se tak stále v běžném rozpětí rozpočtu nedělního časového okna v prime-timu ve 20 hodin.⁷

Ekonomicky problematické byly dle slov samotného autora dvě okolnosti. Na nově vzniklé dohodě o koprodukcí ČT, společnosti Heaven's Gate⁸ a Televize JOJ byl založen a vypracován méně obvyklý finanční plán. Koprodukce ovšem nevyšla dle očekávání, a tak nastala akutní nutnost přefinancování celého projektu v časové tísni.

Sám Viktor Tauš situaci komentuje takto: „Ta minisérie měla vzniknout jako koprodukce Heaven's Gate, České televize a Jojky a byla zahrnuta do artikulující se dohody mezi Českou televizí a Jojkou. Česká televize měla vypnout terestriální vysílání na Slovensku výměnou za což by Jojka spolufinancovala české seriály. Takhle spolu udělali *Svět pod hlavou*, ale stalo se to, že to vysílali day-and-date a Jojka měla přerušované reklamními bloky a v té chvíli to celé Slovensko přeplo na ČT 1 a jim se to ukázalo jako nesmyslně vynaložený peníze. A tak začali sprádat tuhle dohodu. *Zrádci* byli na tom listu první a já jsem s tímto vědomím podepsal koprodukční smlouvu s Českou televizí. Načež se ukázalo, že se ty dvě televize spolu nedokázaly dohodnout a já se ocitnul v situaci, že mi chybělo 60 000 euro na epizodu, což bylo složité a napínivé.“

⁷ Rozhovor s Viktorem Taušem vedený Annou Ramzerovou v Praze dne 18. 2. 2022. Není-li dále uvedeno jinak, jsou výroky Viktora Tauše citovány z tohoto pramene.

⁸ Heaven's Gate je produkční společností Viktora Tauše.

Tauš byl tedy nucen poměrně rychle najít další zdroje pro projekt. Vedle vstupu ČT se nakonec na financování projektu podílel Státní fond kinematografie v rámci tzv. filmových pobídek, producentův vlastní vklad financování s pomocí Reiffeisenbank, město Liberec, společnost Barletta, spoluvlastněná a provozovaná spolurežisérem minisérie Matějem Chlupáčkem, polská produkční společnost MD4, která nahradila slovenského koproducenta, drobné privátní finanční vklady včetně příjmů z product placementu a později ještě předprodeje.⁹

Velkou komplikací během natáčení bylo cash-flow, protože podstatnou část finančních prostředků včetně podílu ČT, který sám o sobě činil více než polovinu plánovaného rozpočtu, obdržel výrobce až po dokončení filmování. Destabilizace finančních zdrojů a reálný nedostatek financí v konkrétních obdobích vzniku díla vedl k časovému tlaku během samotného natáčení. V případě páté epizody *Den pravdy*, byl celý díl natočen za pouhých pět dní. Tyto okolnosti nepochybně ovlivnily výslednou podobu díla.

Pád plánu slovenské koprodukce a nahrazení ho polskou spoluúčástí na financování pravděpodobně představoval pro tvůrce impulz pro přesunutí části děje do Polska. Ke změně patrně došlo velmi nenadále a mohla proto představovat problémy v podobě nedostatečného času na hledání filmových lokací.¹⁰

Další překážkou, která na tvůrčí tým při uvedení minisérie čekala, byla celosvětová pandemie covidu-19,¹¹ jež zapříčinila globální proměnu způsobu uvádění a distribuce zábavního obsahu. „Prodeje a festivaly se začaly realizovat až rok po uvedení, najednou to bylo starý. Což byl hlavní důvod, proč se nám tehdy nepodařilo dostat se na některé z festivalů, po kterých jsem toužil, nicméně to bylo na mnoha festivalech... Dnes jsou *Zrádci* prodání do Austrálie, Indie,

⁹ Rozhovor s Viktorem Taušem vedený Annou Ramzerovou v Praze dne 18.2. 2022; Karolína Blinková: Seriál o zlých lidech s dobrými rodinami. *Zrádci* Viktora Tauše poprvé v neděli večer na ČT1. Česká televize. Dostupný na WWW: <<https://www.ceskatelevize.cz/vse-o-ct/press/tiskove-zpravy/?id=9106&strana-2=1&category=2>> [vyšlo 17.2.2020; cit. 31.5.2022]; Koncové titulky minisérie *Zrádci*.

¹⁰ U polských lokalit lze místy vysledovat nižší míru výtvarné stylizace a smyslu pro detail, kterými se vyznačují lokace tuzemské. Chvillemi se navíc divák v polském prostředí dobře neorientuje a dochází také až ke „studiovému“ vyznění prostoru, které je jinak pro *Zrádce* netypické. Pozitivním atributem, které ale Polsko do příběhu přineslo, je bezpochyby moře, přílehlá lokalita přístavu a opuštěný ostrov s betonovou torpédovnou. Prostory korespondují s reflexí hlavního tématu příběhu a moře představuje jak styčný bod pro barevnou symboliku celé minisérie, tak adekvátně dramatický prostředek pro katarzi příběhu. Více o práci s prostředím pojednávám v kapitole Mizanscéna.

¹¹ *Zrádci* byli uvedeni 23. 2. 2020.

všech německy mluvících zemí, baltických zemí a samozřejmě všude po střední Evropě. No a v Indii se připravuje i remake.“ popisuje Viktor Tauš, jak si minisérie stojí se zahraničními prodeji.

4. Sociální kontext

4.1. Sledovanost

Kontext uvedení minisérie a jejího diváckého přijetí byl do velké míry ovlivněn právě zmiňovanou pandemií. *Zrádci* byli premiérově na obrazovkách ČT uvedeni v únoru a březnu 2020, tedy v období, kdy média nejvíce obracela pozornost k reflexi aktuálního dění. Kvůli nepřetržitému informování o nejnovějším vývoji epidemie nastávaly při každotýdenní televizní premiéře nenadálé situace. „Složitě bylo to, že když se vysílala třetí epizoda, tak přišla první karanténa. Přes pátou epizodu běžel proužek s aktuálníma informacema.“ líčí Viktor Tauš tehdejší uvedení minisérie. Zmiňovaný „proužek“ nejenže představoval rušivý element vytrhující diváka z ponoření do fikčního světa, ale také jednoduše omezil srozumitelnost děje, když během promluv vietnamských protagonistů překrývala informační lišta podtitulky. Tento fakt byl některými diváky nelibě přijímán a následně se stal předmětem zanícené diskuze nejenom na sociálních sítích.¹²

Na otázku k divácké sledovanosti v lineárním terestriálním vysílání ČT v poměru k online sledování prostřednictvím internetové platformy iVysílání ČT Viktor Tauš uvedl: „Já bohužel čísla z iVysílání nemám, měl jsem je k první epizodě, a to bylo velmi dobrý. V tom terestriálním vysílání to upřímně řečeno žádná sláva nebyla. Do jaké míry to byl či nebyl covid, těžko soudit. První epizoda byla dobrá, ta měla více než milion diváků, ale pak to postupně padalo až někam tuším k 700 000 divákům, což je polovina *Vodníka*.“

Průměrná sledovanost v terestriálním vysílání přesáhla podle oficiálních údajů ČT 820 tisíc diváků. Share, tedy podíl na celkové televizní sledovanosti v daný čas, se pak v průměru pohyboval okolo 18 %. Průměrnou online sledovanost do sedmi dnů po premiéře jednoho dílu *Zrádců* uvádí ČT ve výši přes 42 tisíc diváků. Pro srovnání přikládám statistiky sledovanosti u dalších minisérií z produkce ČT: zmiňovaný *Vodník* dosáhl v terestriálním vysílání 1 milionu

¹² Zde narážím na divácké komentáře ke čtvrtému dílu *Dovolenka v Polsku* pod příspěvkem zveřejněným facebookovou stránkou ČT. Podobné komentáře se objevovaly i na platformě iVysílání ČT, kam se řada nespokojených diváků odebrala po televizní premiéře. Nová podoba platformy ovšem toto rozhraní již nezobrazuje a funkce vkládání komentářů byla odstraněna.

a 170 tisíc diváků a v online vysílání 80 tisíců diváků, tedy přibližně dvakrát více než *Zrádci*. O rok mladší *Dukla 61*¹³ přesáhla v průměru 1 milion sledujících a v online prostoru se pohybovala okolo 68 tisíc diváků. Divácky velmi úspěšný *MOST!*¹⁴ překročil dokonce 1,5 milionu diváků v lineárním televizním vysílání a na online platformě ČT ho do sedmi dní po premiéře vidělo okolo 260 tisíc lidí. Čísla divácké sledovanosti *Zrádců* se tedy pohybovala na nižším spektru, než je u podobného typu obsahu běžné.¹⁵

Mimo globální obracení divácké pozornosti ke zpravodajským relacím nejenom na televizních obrazovkách, ovlivnil covid i běžnou formu propagace – média se soustředila výhradně na informování o vývoji epidemie a propagování zábavního obsahu muselo jít stranou. Minisérii se proto nemohlo dostat náležité a očekávané pozornosti ve veřejném prostoru. Dalším vysvětlením nevysokých čísel divácké sledovanosti by ovšem mohlo být i minutí se s cílovou diváckou skupinou.

4.2. Cílová skupina

Cílovou diváckou skupinu měli *Zrádci* dle autora dvojí. Ta první odpovídala prioritní skupině ČT, kterou je žena ve středním věku.¹⁶ Právě kvůli tomu se rozhodl Viktor Tauš do role kapitána Vávrové obsadit Lenku Krobotovu. „Vávrová byla původně psaná jako mladá holka. Pro Mira Šifru byl takovej vzor *Sicario*.¹⁷ Měla to být bleďá, křehká žena, přemýšlelo se o Janě Plodkové. Já ale trval na tom, aby to byla Lenka Krobotová, aby se to přepsalo s ohledem na majoritní skupinu Český televize, ale i kvůli tomu story.“

¹³ *Dukla 61* (David Ondříček, Česká televize, 2018).

¹⁴ *MOST!* (Jan Prušinovský, Česká televize, 2019).

¹⁵ Údaje na základě statistiky o sledovanosti a kvalitativních poměrech. Zveřejněno mezi dalšími souhrnnými analýzami na stránkách ČT. Dostupné na WWW: <<https://www.cesktelevize.cz/vse-o-ct/sledovanost-a-data-o-vysilani/co-ct-nabidla-analyzy/>> [cit.1.6.2022].

¹⁶ Rozhovor s Viktorem Taušem vedený Annou Ramzerovou v Praze dne 18.2. 2022.; Tento princip byl rovněž aplikován už v adaptacích knih Michala Sýkory (mj. *Modré stíny*) – postava Vávrové je v knihách naopak téměř v seniorském věku.

¹⁷ Americký thriller *Sicario: Nájemný vrah* (*Sicario*, Denis Villeneuve, 2015) – film z prostředí mexické drogové mafie s ženskou protagonistkou, agentkou FBI v podání Emily Blunt.

Druhou cílovou skupinou pak byla pro tvůrce mladá generace. K té mělo promlouvat především zaměření na mladé hrdiny v podání Cyrila Dobrého a Miroslava Pecháčka a pak také vrstvení tematických a obrazových motivů životního stylu ústředních postav. Například automobil Tesla, který v sobě nese jak určitou známku exkluzivity v porovnání s dostupnějšími motorovými vozidly, tak jistý příslib „nové“, lepší budoucnosti, bez emisí a celkově bez (ne)pořádků staré, stále úřadující generace. Životní styl nastupující generace je dále reprezentován třeba investováním a prováděním transakcí pomocí kryptoměn, díky kterým se hlavní hrdina (spolu s přeprodejem drog) materiálně zaopatřil, konkrétními módními značkami, které nosí, způsobem komunikace, hudbou, kterou permanentně konzumuje a pak samozřejmě životem na internetových sítích, v horším případě těch ilegálních.

Cyril Dobrý se k zobrazení mladé generace v minisérii vyjádřil následovně: „Tenhle výsek z generace, co touží po materiálních věcech, je strašně zajímavý v kontrastu s generací našich rodičů, která měla úplně jiné hodnoty. Byli zvyklí, že je všechno pomalejší a člověk má furt nějaký fyzický kontakt, kdežto dneska sociální sítě všechno zrychlují a odosobňují. A to mi na tom seriálu přijde zajímavý, že to jsou mladý blázni versus starý svět policajtů a regulérních rodin. Lidí, co žijou poctivý životy a mají normální práci. Nemusí to být jenom o tom, že je člověk mafián nebo má strašně drahý doplňky a jede high fashion bullshit, ale rozhodně tam nějaká společenská mezera mezi generacema vzniká.“¹⁸ Problematiku popisovaného mezigeneračního kontrastu rozvádím především v kapitole věnované hudbě, která v případě *Zrádci* slouží mimo jiné právě jako platforma pro reprezentaci neustále probíhajícího generačního střetu.

Z výše zmíněných průzkumů ČT vyplývá, že nejpočetnější diváckou skupinou minisérie *Zrádci* byli muži ve věku 45-59 let. Druhou nejčetnější pak ženy ve stejné věkové kategorii. Ve statistikách byl rovněž zaznamenán zřetelný nárůst sledovanosti s vyšším vzděláním diváků. Nadprůměrně byla minisérie vyhledávána diváky z měst nad 20 tisíc obyvatel, nejvíce z oblastí Prahy a Moravskoslezska.¹⁹

¹⁸ Rozhovor s Cyrilem Dobrým vedený Annou Ramzerovou v Praze dne 24.2. 2022. Není-li dále uvedeno jinak, jsou výroky Cyrila Dobrého citovány z tohoto pramene.

¹⁹ Údaje na základě statistiky o sledovanosti a kvalitativních poměrech. Zveřejněno mezi dalšími souhrnnými analýzami na stránkách ČT. Dostupné na WWW: <<https://www.ceskatelevize.cz/vse-o-ct/sledovanost-a-data-o-vysilani/co-ct-nabidla-analyzy/>> [cit.2.6.2022].

Souhrnem se tedy dá říct, že jasně vytyčené cílové kategorie se do divácké sledovanosti příliš radikálně neotiskly. I přes autorské zacílení na ženské publikum skrze postavu Lenky Krobotové jakožto „archetypální ženy patriarchální společnosti“²⁰ minisérii ocenili více muži v žádané věkové kategorii. Zatímco diváci druhé cílové kategorie ve věku do 30 let v průměru nepřesáhli ani 10 % z celkové sledovanosti.

Otázkou tedy zůstává, zda se tvůrci orientovali na „nesprávnou“ diváckou skupinu nebo nesprávné distribuční či propagační kanály, zda minisérie i přes zahraniční úspěch a získaná ocenění²¹ nebyla divácky dostatečně atraktivní, a naopak příliš náročná či zda se propad ve sledovanosti dá přičíst primárně dramaturgickým problémům a rozvíjející se globální krizi. Odpověď by mohlo poskytnout komplexní kvantitativní porovnání statistik podílu sledovanosti různých typů televizního obsahu v nastupujících týdnech pandemie anebo komplexní analýzy podoby sledovanosti před, během a po celosvětové pandemii v ideálním případě doplněné o informace o diváckých preferencích v České republice v jednotlivých věkových skupinách. Viktor Tauš prozatím otázku sledovanosti uzavírá takto: „Ať už to byl covid nebo clash generací, ať už to nebylo dost dobrý či divácký, tohle já nikdy nevím. Prostě ty čísla byly takovýhle.“

²⁰ Rozhovor s Viktorem Taušem vedený Annou Ramzerovou v Praze dne 18.2. 2022.

²¹ *Zrádci* získali Českého lva za nejlepší televizní seriál a cenu Mimo kino při udílení Cen české filmové kritiky.

5. Analytická část – Filmový styl

5.1. Mizanscéna

Dle slov samotného autora činí 80 % práce na jakémkoli jeho audiovizuálním díle production design, tedy koncepce a realizace vizuální a estetické stránky filmu. Viktor Tauš se záměrně vyhýbá českému pojmu „scénografie“, který podle něj terminologicky odpovídá divadelní výtvarnosti. „My nemáme jazykovéj ekvivalent pro profesi production designéra. Naše divadlo je minimálně na evropský úrovni, což naše filmy rozhodně nejsou. Na divadelních školách se scénografie studuje, na filmových školách a ve filmový komunitě neexistuje ani ekvivalent překladu slova production design.“²²

Production designu přičítá Tauš zásadní roli dlouhodobě – jeho tvorba je specifická akcentem na vysoký stupeň stylizace, výtvarnosti a významotvornosti mizanscény, který rozvíjí možnost vyprávění pomocí obrazů, bez nutnosti verbální artikulace. „Vždycky je minimálně 180-ti stránkovéj moodboard. Když rozprostřu na stěně jenom ty prázdný prostředí, tak vám celý ten příběh odvyprávím jenom skrze ně a budete vědět, o čem to je, jaká je skutečná výpovědní hodnota té věci. Nemusíte slyšet jediný slovo, nemusíte vidět jedinýho herce. Celej ten skutečnej význam už tam je.“

5.1.1. Barevná symbolika

Pro analýzu významu mizanscény *Zrádců* v celé její komplexnosti je nejprve vhodné zmapovat její základy v podobě barevné symboliky. Barvy totiž tvoří velmi nápadnou a zároveň podstatnou součást Taušovy a Kadlecovy²³ koncepce díla. Pronikají do všech aspektů mizanscény a stanovují řád a fungování konkrétního fikčního světa.

²² Srov. s polemikou nad pojmem production design a jeho českým filmovým zasazením *Proč nejsou české filmy na světové úrovni? / Úvaha nad production designem* od Viktora Tauše a Jana Kadlece, publikováno v 139. čísle časopisu Cinepur, s. 38-39.

²³ Jan Kadlec je dvorním production designérem Viktora Tauše. Patří do úzkého a pravidelného okruhu spolupracovníků již od roku 2013. Spolupráci zahájili na filmu *Klauni* (Viktor Tauš, 2013).

Televizní i filmová tvorba Viktora Tauše je silně protkaná třemi určujícími barvami – žlutou, modrou a červenou. Trojice barev se objevuje ve všech autorových autorských dílech, avšak jejich intenzita, objem, a především význam se proměňují. Tauš nepracuje s tradičním výkladem barev,²⁴ který by vždy přenesl do nového příběhu. Raději s barvami nakládá jako s autoreferenčními prostředky, které nabývají symboliky až jejich samotným zasazením do daného fikčního světa.

V případě Taušovy ranější autorské tvorby – jeho celovečerního debutu *Kanárek* a o 14 let mladších *Klaunů* – staví z jednotlivých obrazových segmentů vitráž za pomoci zmíněné barevné trojice. Barvy sice mají přidělené funkce, ale spíše sensuální než narativní. V *Kanárkovi* reflektuje autor rozjitřenou zběsilost mládí a porevolučních let až nahodilým střídáním barevných filtrů. V *Klaunech* jde spíše o vrstvení barevných střípků mozaiky, které dotvářejí pohádkově hravou estetiku.

Co se týče režisérovy pozdější televizní tvorby, kterou odstartovaly *Modré stíny*, v jejich fikčních světech už v barevnosti vládne určitá hierarchie. Každé minisérii dominuje jedna určitá barva. *Modré stíny* kralující barvu přiznávají už v názvu. Jejich mizasncéna začíná být výrazná (nejenom) barvami, ale zatím stále ne excentrická, jako je tomu v pozdějších dvou případech.²⁵ Modrá se tak line obrazem spíše nenápadně.

S *Vodníkem* vstupuje na scénu atypická zelená, která poprvé a zatím naposledy vybočuje z tradičního trojbarví: „U *Vodníka* bylo jasné, že tam bude hrát svoji barvu zelená a budeme chtít jít proti ní. Je to velmi agresivní potírání minulosti. *Vodník* vypráví o zapomenutejch kořenech, co se stane, když je popřeme. Tam jsme chtěli jít do výrazného konfliktu dvou barev proti sobě.“ Barvou pro boj s agresivní zelenou se tak stává krvavě rudá, která stojí na opačné straně barevného spektra. Zeleno-červená kombinace navíc opět tematicky odkazuje na název a leitmotiv minisérie.

²⁴ Tedy zvykovým spojování určitých vlastností s konkrétními barvami – v evropském kulturním kontextu je například zelená uklidňující barvou přírody atd.

²⁵ Filmové prostředí a barevnost *Modrých stínů* se pohybuje v konvenčních mezích a ustálených významech. S *Vodníkem* a *Zrádci* přichází větší míra rozvolnění a experimentu, a především zasazování příběhu do nestandardních lokalit (podrobně analyzuji v podkapitole *Prostředí*). Tento fakt je mimo jiné ukazatelem zásadního přínosu autorské vize Jana Kadlece do Taušovy tvorby – na *Modrých stínech* se jako na jediné z televizních minisérií nepodílel.

Dominující barvou *Zrádců* je žlutá, pojící se s protagonistou Davidem. Především zpočátku příběhu proniká nejvíce do všech koutů filmového obrazu. Spolu s vývojem charakteru se mění i jeho „barevná příslušnost“ a čím dál více koresponduje anebo se naopak vymezuje vůči přilehlé červené a modré. Konkrétněji rozeberu užití těchto tří barev ve *Zrádcích* na následujících stránkách.

Dodejme ještě, že barevná koncepce Taušových děl je vždy determinována od prvopočátku daných projektů – ať už jde o propagační vizuální materiály anebo samotné titulkové sekvence v úvodu minisérií.



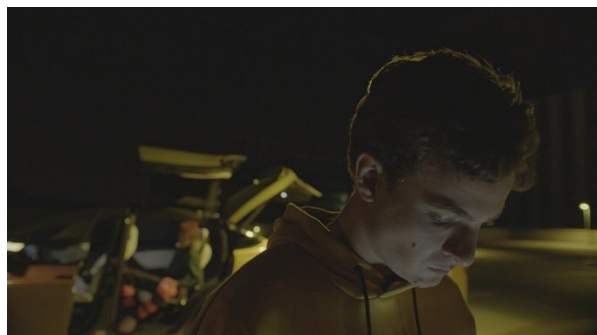
Obr. 1,2,3. Plakáty analyzovaných minisérií přiznaně pracují se svou barevnou příslušností.

5.1.1.1. Žlutá

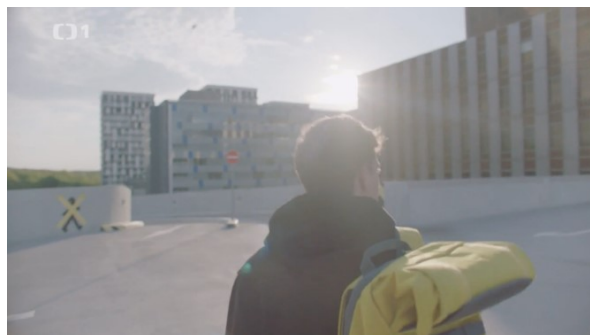
Ve *Zrádcích* je nejvýraznější barvou žlutá. S distribucí barevnosti zde zachází Tauš ještě dále než ve své předchozí tvorbě. Barvy nyní nejsou přiřazeny pouze tematicky, ale poprvé jsou úzce spojeny i s konkrétními postavami, jejich narativními liniemi a v neposlední řadě s jejich společenskými rolemi.

Nositelem žluté je David Frýdl. S protagonistou se seznamujeme na nočním, liduprázdném parkovišti zahaleném do žluté záře pouličních lamp. Na sobě má žlutou mikinu a tenisky v hodnotě několika desítek tisíc. Nedaleko stojící nabíjející se automobil Tesla ve stejné barvě působí jako jeden z mnoha dalších módních doplňků. Detaily v podobě žlutých sloupů a značení výjezdů dokreslují monochromatické ladění obrazu. Od první sekundy příběhu je tedy jasně stanoveno, na jaké barevné škále se divákovi bude rozevírat Davidův svět. Žlutá ale

především slouží jako reflexivní plocha komplikované osobnosti hlavní postavy, kdy ve své významové dualitě odráží neméně ambivalentní charakter Davida.



Obr.4. Takto se divák seznamuje s protagonistou.



Obr.5. Žlutá tvoří nedílnou součást Davidova světa.

S duálním výkladem žluté barvy přichází ve své polemice *Smyslově morální účinek barev* Johann Wolfgang von Goethe. K výkladu barev přistupuje čistě holisticky a hned v úvodu se ostře vymezuje proti Isaacu Newtonovi a jeho vědeckému uchopení barev jako světelných úkazů. Goethe odmítá tezi, že všechny barvy jsou obsaženy v bílé a raději přichází s vlastní hypotézou – že každá barva je kombinací určité dávky světla a tmy. Na rozdíl od klasického protipólu v podobě dialektických černé a bílé, nachází žlutá opozici sama v sobě.²⁶ Žlutá si tedy dle Goetha i přes svůj zářící zevnějšek nese uvnitř také velký díl temnoty. „Krásný dojem ohně a zlata se může znenadání změnit v pocit čehosi zašpiněného, a barva cti a slasti se zvrátí v barvu hanby, ošklivosti a nevolnosti.“²⁷

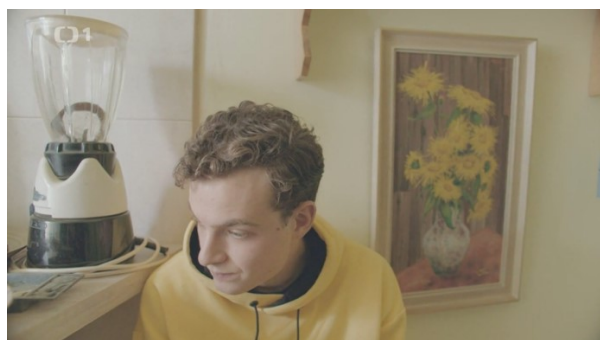
Davidova osobnost se skládá z na první pohled stejně neslučitelných protikladů jako inkriminovaná barva – drogový dealer a policejní informátor, chlapec ze spořádané rodiny a muž se značně rozvolněnými morálními zásadami, syn, kamarád, spiklenec, ale také lhář, a nakonec i vrah. David mající dvě tváře a žijící dvojí život se zahaluje do barvy, která rovným dílem symbolizuje jak iluminaci a osvětlenost, tak smrt, rozklad nebo exkrement.²⁸

²⁶ Sabine Doran, *The Culture of Yellow: Or, The Visual Politics of Late Modernity*. New York: Bloomsbury 2013, s. 6.

²⁷ Johann Wolfgang von Goethe, *Smyslově-morální účinek barev*. Hranice: Fabula 2004, s.39.

²⁸ Sabine Doran, *The Culture of Yellow: Or, The Visual Politics of Late Modernity*. New York: Bloomsbury 2013, s. 6.

Při seznámení se s Davidovým dětským domovem objevuje divák barevné motivy v podobě žluté tříkolky nebo obrazu slunečnic v kuchyni a sleduje dojemný záblesk z někdejšího rodinného života, když si rodiči prozpěvuje o žluté růži z Texasu. Žlutá tvořila součást jeho osobnosti od nepaměti, a proto si ji také přenáší do svého nového domova. Z tříkolky jen přesedlává na žlutý segway a ve stejné barvě je i batoh, ve kterém nosí drogové zásilky. David si až fetišisticky převádí pozůstatky dětského světa do svého aktuálního života a přetváří je k obrazu svému – morální hodnoty se přelévají v ty materiální.



Obr.6. Slunečnice u rodičů v kuchyni.



Obr.7. Přenesení žluté do nového bytu.

Žlutá se ve své nejexponovanější formě stává zlatou, jež je odjakživa spojována s materiální hodnotou a přepychem.²⁹ Viktor Tauš řekl, že pokud by se *Zrádci* odehrávali v Americe, nosil by David zlatou mikinu.³⁰ Materiálně tedy autor postavě dopřává, ovšem stále v limitech značně ironizujícího pohledu na českou společnost, který více rozebírám v kapitole věnované hudbě. Z negativních konotací týkajících se přílišné materiálnosti a spojování si barvy s emocemi jako závist, faleš, nedůvěra, šílenství nebo *zrada*,³¹ pak plyne i její historická stigmatizace, kterou se označovali „nechtění a upadlí“ jedinci společnosti jako bankrotáři, Židé, prostitutky či paroháči.³² V moderní společnosti by se podobná stigmatizace jistě vztahovala i k drogovým dealerům.

²⁹ Tamtéž.

³⁰ Rozhovor s Viktorem Taušem vedený Annou Ramzerovou v Praze dne 18.2. 2022.

³¹ Johannes Itten, *Umění barvy: subjektivní prožívání a objektivní poznávání jako cesta ke vnímání umění: studijní vydání*. Praha: NAMU 2021, s. 81.

³² Johann Wolfgang von Goethe, *Smyslově-morální účinek barev*. Hranice: Fabula 2004, s. 39.

Nejednoznačnost, postupné ztrácení zábran a až schizofrenní rozštěp osobnosti hlavního hrdiny za intenzivní aplikace žluté nápadně odkazuje ke *Kill Bill*,³³ dvoudílnému filmu Quentina Tarantina. Jeho protagonistka Beatrix Kiddo ve filmech nosí žlutou, latexovou kombinézu, která primárně odkazuje k asijské tradici skrze přímou aluzi na kultovní oděv Bruce Leeho ve *Smrtící hře* (1979).³⁴ Kombinéza v sobě však nese i zmiňovaný pejorativní výklad vlastností žluté barvy. Beatrix je, stejně jako David, součástí zločinecké organizace. Divák se s hrdinkou seznamuje ve chvíli, kdy se z kriminálního koloběhu snaží vystoupit, což se jí ovšem nepodaří a zaplatí za to krutým způsobem.

Dvoudílný epos o cestě za pomstou a dosažení značně pokrivené a krvavé formy spravedlnosti nabízí obsahové i vizuální konotace s analyzovanou minisérií. Beatrix i David jsou hnáni vnitřní zběsilostí a dostávají se do čím dál více riskantních a života-ohrožujících situací. „Za celej děj tam není vidět jediná poloha, která by nebyla krizová. Myslím si, že on by se rád ke všem choval upřímně, ale tuhle možnost od scénáře vůbec nedostává. Nemůže nikomu říct, co se děje, a jen ho to žene do horších a horších řešení. Od začátku není možnost se vzdát.“ říká o vývoji postavy její představitel Cyril Dobrý. Stále sílící vyšinutost a objem násilí postupně komplikuje divákovy sympatie a identifikaci s oběma postavami, u kterých instinkt dravce ultimátně převáží pud sebezáchovy.

Stejně jako lze vystopovat průsečíky v narativních liniích postav, patrná je i inspirace ve vizuální stylizaci. Obě postavy, vysoké a štíhlé, hrdě nosí své žluté kostýmy, které málokdy zůstávají bez poskvrny. Potřísněné nepřízněmi osudu v podobě špíny a krve přiznaně pracují s barevným zakalením, které odráží jejich morální étos. Pod nánosem nečistot stejně jako kostýmy svítí i jejich světlé vlasy a sytě modré oči.

³³*Kill Bill* (*Kill Bill: Vol. 1*, Quentin Tarantino, 2003), *Kill Bill 2* (*Kill Bill: Vol. 2*, Quentin Tarantino, 2004).

³⁴Peter Bradshaw: Kill Bill: Volume 1. *The Guardian*, 2003. Dostupný na WWW: <<https://www.theguardian.com/film/2003/oct/10/quentintarantino>> [vyšlo 18.10.2003; cit. 25.7.2022].

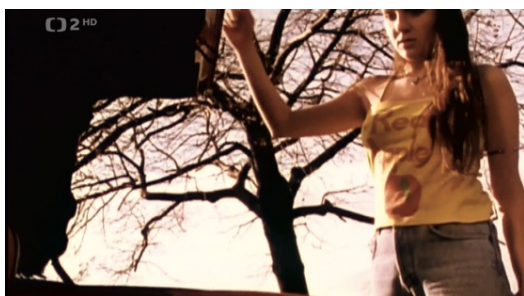


Obr.8. Beatrix.



Obr.9. David.

Inspirace v postmoderně není Viktoru Taušovi cizí. *Kanárek* začíná rozhovorem přátel nad ikonami kinematografie pozdních devadesátých let – Davidem Lynchem, Jimem Jarmuschem a samozřejmě Quentinem Tarantinem. Tarantino se následně důmyslně stává předmětem scény, ve které se hlavní hrdina Viky rozhodne natočit reklamní spot „po tarantinovsku“ z kufru auta. Kamarádka Bublina si má v záběru svléknout přiléhavé žluté tílko s logem Red apple³⁵ před billboardem s tropickým designem, který avizuje změny v porevoluční společnosti. Celá scéna končí ovšem ironicky, nešťastným uvíznutím v kufru, které Viky komentuje slovy: „Zasranej Tarantino.“

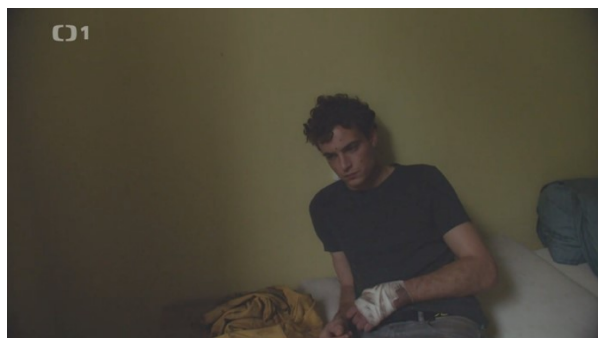


Obr.10. Natáčení reklamy po „tarantinovsku“. Obr.11. Typický záběr pro Tarantinovy filmy – tzv. trunk shot.

Postupným vršením dramatických událostí a řady nešťastných rozhodnutí je David pohlcován svou temnou stránkou. Směřuje do prázdnoty a pozbývá na své dosavadní barevnosti, šedne. Po finále čtvrté epizody *Dovolenka v Polsku*, v němž ve rvačce zabije kamaráda Reného a posouvá se tak zase o krok blíže nenávratnému zatracení, ho Vávrová odváží na bezpečné místo – do protidrogové léčebny. V ní nachází úkryt v pokoji vdovy po majoru Blažkovi, kde mají stěny vybledle žlutou barvu. David si svléká zašpiněnou žlutou mikinu a dostává na převlečení šedou košili po Blažkovi. Ta spolu s přítomností ženy zesnulého policisty silně

³⁵ Fiktivní značka cigaret z filmového světa Quentina Tarantina – v době vzniku *Kanárek* se objevila ve filmech *Pulp fiction: Historiky z podsvětí* (1994), *Čtyři pokoje* (1995) a *Od soumraku do úsvitu* (1996).

umocňuje Davidův pocit viny a přispívá k manickému excessu v závěru pátého dílu *Den pravdy*, po kterém již zcela ztrácí veškeré zábrany. Od té doby se pohybuje na spektru šedé – ať už jde o zmíněnou košili nebo o ultimátní zešednutí v podobě vězeňské uniformy v šesté epizodě *Všechno bude OK*.



Obr.12. Poslední záblesky žluté – pokoj v léčebně.

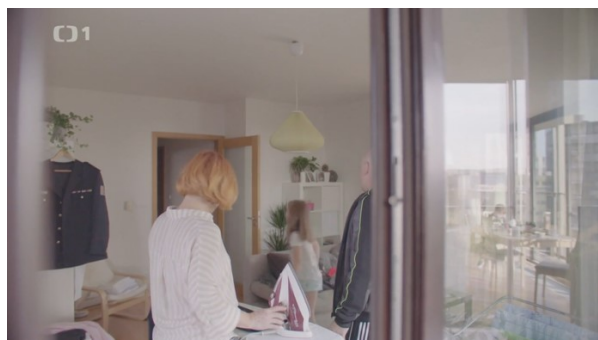


Obr.13. Ve vězeňské šedi.

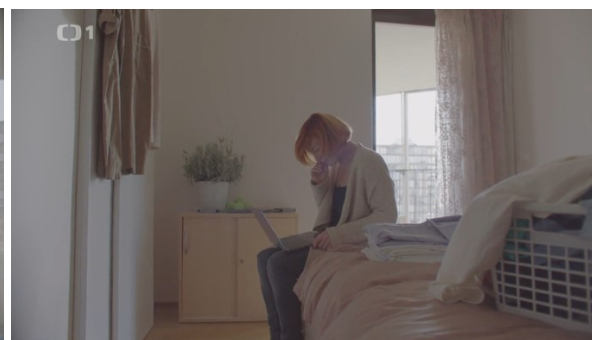
5.1.1.2. Červená

Současně s tím, jak David pozbývá žluté, kapitán Petra Vávrová z původní bledé nabývá rudé barvy. Ta má v příběhu dvě funkce – první je Petřino odpoutávání se od společnosti přidělené role a druhou je pak obraz červené jako „veřejné“ barvy vymezující se proti „ilegální“ modré. Nejprve rozeberu první z daných funkcí barvy.

S Vávrovou se seznamujeme během všedního rána, kdy se celá rodina vypravuje ven. Petra žehlí, u toho zvládá obhospodařovat děti i usměrňovat manžela. Je oděná do pastelově růžové, která koresponduje s povšechným laděním bytu do béžova. Míra starorůžové pak kulminuje v manželské ložnici, jež slouží jako Petřino hlavní, i když s manželem sdílené útočiště.



Obr.14. Úvodní vhléd do života Vávrové.



Obr.15. Petra splývá s bledě růžovou.

Bledé tóny jsou známkami ženina utlumeného temperamentu a někdejších ambic, upozaděných roky strávenými na rodičovské dovolené. Zároveň v sobě ale nesou naději a tetelivé očekávání, kdy se skrytý potenciál vydere zpět na povrch. S postupujícím vyšetřováním, v němž se Petra stále více osobně angažuje a riskuje (nejen své pracovní postavení, ale i rodinný život) nabývá její barevná příslušnost na intenzitě, spolu s její sebejistotou a odhodláním.

Jednou provždy pudrovou odkládá po scéně nevydařené partnerské večere ve třetí epizodě *Ze života pozůstalých*, ve které se jí její manžel, jakožto „rigidní, patriarchální typ a ekvivalent naší tradicionalistické společnosti“³⁶ snaží přesvědčit, aby odešla od policie. Prostor restaurace vibruje tmavě červenou, která ženě dodá odvahy a přiměje ji nebojácně pokračovat na cestě bez toho, aniž by se ohlížela zpět. Zahalena do rudé se vydává na bojovou výpravu proti sveřepému policejnímu systému ovládaného muži – neohlíží se na manžela, své nadřízené ani kolegy a kousek po kousek dekonstruuje drogový, taktéž ryze maskulinní svět.



Obr.16. Na večeri obklopeni červenou.

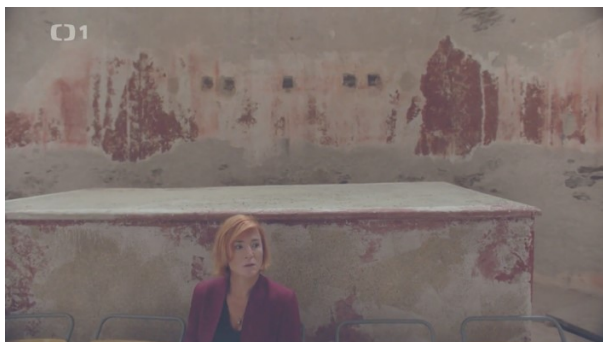


Obr.17. Petra obléká rudou a už ji nesundá.

Červená jakožto barva dráždivého efektu³⁷ činí z Vávrové vlající muletu v aréně plné rozružených býků. Stejně jako její manžel s nelibostí nese Petřin kariérní růst, většina kolegů od sboru k ní přistupuje jako k nezpůsobilé pracovat v terénu či mít jakoukoli vlastní invenci ve vyšetřování. Petra se nenechává zastrašit a mezi spolupracovníky svítí stejně jako záblesky červeného zdíva, prodírající se na povrch v kostelním sídle protidrogové centrály.

³⁶ Rozhovor s Viktorem Taušem vedený Annou Ramzerovou v Praze dne 18.2. 2022 [drobně edičně upraveno].

³⁷ Johann Wolfgang von Goethe, *Smyslově-morální účinek barev*. Hranice: Fabula 2004, s. 41



Obr.18. Červená si nárokuje své místo na povrchu.



Obr.19. Petra vyčnívající mezi kolegy.

Druhá funkce červené ve *Zrádcích* vzniká přenesením jejího aktivního principu do veřejného prostředí fikčního světa. V něm dochází ke zmiňované kolizi mezi červenou a modrou, a to především halením se ilegální modré aktivity pod pláštík červené. Tyto dvě barvy ve *Zrádcích* působí jako protichůdné principy, jež jsou zároveň spojenými nádobami – jing a jang. Červenou proto dále rozebírám v její přímé interakci s modrou barvou.

5.1.1.3. Modrá

Modrá je v minisérii barvou s nejvíce rozvolněným a obecně platným charakterem. Více než s jednou z postav je spojena s konkrétním prostředím, a to tím drogovým. Drogy v případě *Zrádců* sice mají svého hlavního představitele v úspěšném podnikateli Huanu Dangovi, ale jde o jiný druh reprezentace než u dvou předchozích barev.

„Modrá je vždy stínová a ve své maximální nádheře se přiklání k temnotě. Je neuchopitelné nic, a přece je všudypřítomná jako průhledná atmosféra.“ píše o modré Johannes Itten.³⁸ Je tomu tak i v případě *Zrádců*, modrá představuje skrytý, ilegální svět, kterým se jeho účastníci nepyšní, naopak se od něj na oko úspěšně distancují. Dang zůstává přes polovinu minisérie enigmou setrvávající v temnotě nepoznání a divákovi se odkrývá až ve čtvrté epizodě *Dovolenka v Polsku*. Na rozdíl od Davida a Petry, Huan Dang svou barvu neobléká a přiznaně se jí neobklopuje, modrá se poodhaluje až v jeho tajemném podnikání. Prolínání Dangovy veřejné a skryté osobnosti symbolizuje Kupkova Amorfa visící v jídelně jeho domova.

³⁸ Johannes Itten, *Umění barvy: subjektivní prožívání a objektivní poznávání jako cesta ke vnímání umění: studijní vydání*. Praha: NAMU 2021, s. 82.

Další, ač již minoritní drogoví reprezentanti jdou v matení společnosti ještě dál. Ať už jde o systematickou zástěrku ilegálních činností anebo o upřímnou snahu začlenit se do veřejného života, halí se do červené – barvy, která jim je společensky upíraná. Filipovo červené sako nejprve působí jako cynická maska, ale s postupem děje se seznamujeme s jeho rodinným zázemím a zjišťujeme, že je jen dalším z banánových dětí,³⁹ kteří čelí vysokým požadavkům svých rodičů. Filipova nespokojená matka, která namísto ocenění faktu, že její syn nosí domů vysoké finanční částky a studuje vysokou školu, s nelibostí komentuje jeho závislost na cigaretách. Druhým příkladem je léčící se narkomanka Alice, se kterou se setkáváme v páté epizodě. Žena trpící výčitkami svědomí z jejího selhání v mateřské roli je zakuklena do červené mikiny, sloužící jako štít proti kritice společnosti a zároveň jako naděje na opětovné začlenění se do veřejného života.



Obr.20. Alice se halí do červené mikiny.



Obr.21. Filip obléká kýženou, veřejnou barvu.

Stejně jako společnost navenek matou Alice či Filip, pod rouškou veřejné červené ve *Zrádcích* probíhá i většina ilegálních aktivit. Ve druhé epizodě *Hlavně ať se to nedozví máma* přiváží Viktor Chrenka (spojka mezi chlapci a vietnamskou mafií) Reného s Davidem k uzavřenému plaveckému bazénu, který provizorně slouží jako varna pervitinu. Bazén zvenčí zdobí červené sloupky, obklady i motivy na fasádě. Po vkročení dovnitř se ale postavám před očima rozlévá záplava modré v podobě igelitových pytlů, barelů, trubek a nejrůznějších chemických nástrojů. Během uklízení nánosů modré špíny objevuje David plastovou hračku stejné barvy, bere ji do

³⁹ Zavedené označení pro druhou generaci Vietnameců žijících v České republice tematizující jejich rozdvojenou identitu formovanou asijským i evropským zázemím. Popsáno např. zde: Jiří Homoláč, „Vy, mladí Vietnamci (,nenakažení‘), nás počestné banány prostě pochopit nemůžete“: Mladí Vietnamci a superdiverzifikace českého novomediálního prostoru. *Vietnamští a čeští mluvčí v prostředí formálního a neformálního vzdělávání: Interakce a její reflexe vietnamskými mluvčími*. Sociologický ústav AV ČR. Praha 2020. Dostupný na WWW: <<https://esreview.soc.cas.cz/pdfs/csr/2020/02/04.pdf>> [cit. 25.7.2022].

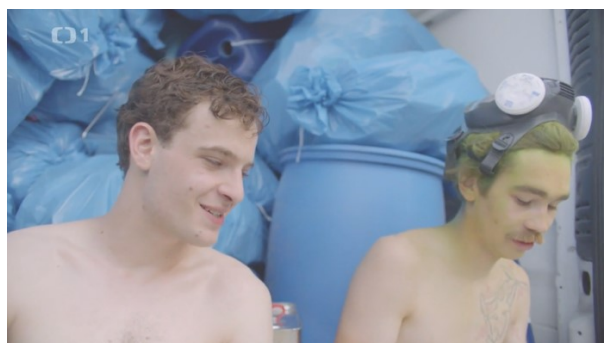
rukou, opatrně natáhne klíčkem a uvede do pohybu. Nachází střípek čistoty v záplavě odpadu, zbytky dětské nevinnosti v nekompromisním světě zločinu. Hledání čistoty ve špíně je dalším z leitmotivů Taušovy umělecké tvorby, který formuje i jeho zacházení s archetypy, jež budu více rozebírat v podkapitole věnované postavám.



Obr.22. Červený exteriér.



Obr.23. Modrý interiér.



Obr.24. Ilegální aktivita zhuštěna do modrých rekvizit. **Obr.25.** Nevinnost pod nánosem špíny.



Modrý pod povrchem červené je i Viktorův sklad, a především pak gdaňský přístav, který je centrem zásadních dějových zvrátů v druhé půli příběhu. V případě Gdaňsku je pro barevnou symboliku určující přítomné moře. Když dvojice postav přijíždí do přístavu, prostor je zahalen tmavě modrou noční oblohou splývající s mořskou hladinou. Tato barevná atmosféra naznačuje, že se nachází hluboko v teritoriu vietnamské mafie.

Situace houstne spolu s intenzitou okolních barev. V samotném finále minisérie se David vrací na polské pobřeží v momentě, kdy je již plně pohlcen svou vinou. Celý příběh končí záběrem na Petru a Davida, ve kterém každý vyhlíží velmi rozdílnou podobu očekávané budoucnosti. Ona hledí na narůžovělé nebe, signalizující rozbřesk a možné nové začátky, on hledí opačným směrem na noční nebe zrcadlící se v temné hladině, na které se houpají čluny policejních hlídek.



Obr.26. Zleva rudě svítá.



Obr.27. Na druhé straně je stále temná noc.

5.1.2. Prostředí

Filmové prostředí pro Viktora Tauše představuje hlavní platformu pro vlastní autorskou reflexi a prozkoumání ústředního tématu příběhu. Slouží jako odrazový můstek pro rozvíjení jednotlivých narativních linií. V případě autorových tří posledních projektů (všechny byly shodou okolností kriminálními minisériemi) popsal, jak pro něj prostředí odráží symboliku daného světa na vyobrazení policie v konkrétních dílech.

V *Modrých stínech* je pro Tauše policie obrazem společnosti v korupčním světě, a proto sídlí v rozpadlé budově v centru města.⁴⁰ *Vodník* – pokračování *Modrých stínů* – se pro autora odehrává v post-korupčním světě. Policie se zde ocitá v prosklené nové architektuře za městem s nejmodernějším vybavením, ale bez větší kompetence a odtržena od reality města, takže protagonistka musí vyšetřovat ve svém volnu.⁴¹ Ve *Zrádcích*, kteří jsou dějově autonomní, umístil Tauš s Kadlecem národní protidrogovou centrálu do bývalého kostele. Tauš označuje policisty z protidrogového za „novodobé rytíře“, kteří vykonávají své povolání bez očekávání vděku či dostavující se satisfakce a naráží tak na fakt, že drogový byznys je uzavřený kruh, který nemá „žádnou nevinnou oběť“, jak říká ve svém úvodním monologu David.⁴²

⁴⁰ Rozhovor s Viktorem Taušem vedený Annou Ramzerovou v Praze dne 18.2. 2022.

⁴¹ Tamtéž.

⁴² Tamtéž.



Obr. 28. Sídlo policie v *Modrých stínech*.



Obr. 29. Sídlo policie ve *Vodníkovi*.

Běžnou praxí při produkci moderních kriminálních minisérií je natáčení v exteriérech. Jeremy G. Butler tvrdí, že estetika akčních žánrů přímo vyžaduje rychlé tempo městských ulic a přispívá tak k žádoucí patině realismu.⁴³ Jane Barnwell ovšem předkládá návrh možné komplikace, při natáčení v existujících lokacích totiž často dochází ke konfliktu obrazotvornosti s představou diváka a to pak může vést ke zmatení a snížení efektu celkového vizuálního konceptu audiovizuálního díla.⁴⁴

Případné matení diváka ale není něco, co by Viktora Tauše zatěžovalo, naopak. Autor obrací daný princip ve svůj prospěch a s tvůrčím klidem a sebejistotou umísťuje dění dosti svévolně a nerealisticky do již existujících lokací, jejichž reálné využití je často velmi vzdálené tomu ve fikčním světě. Osekává na jejich původních funkcích a nakládá s nimi jako s plně významotvornými objekty ve prospěch příběhu. Ve druhé epizodě *Hlavně ať se to nedozví máma* sledujeme Markétu Blažkovou, jak dlí nad tělem svého manžela ve futuristicky stylizovaném, sterilním prostředí márnice. Tmavý prostor ve tvaru nepravidelného obdélníku s proskleným středem koresponduje s depresivním laděním scény, podpořeným deštivým počasím. Prostory pohřební služby jsou ve skutečnosti Archeoparkem Pavlov, historickým muzeem v místech archeologického naleziště.

Podobně „uměle zasazená“ je i policejní stanice z úvodního dílu *Vstup do prázdnoty*, jež je umístěna do prostoru bývalé obecní prodejny v obci Radhošť. Samoobsluha je již několik let mimo provoz a „tkví prázdnotou“ (zde se již dostáváme k hlavnímu tématu *Zrádců*) a představuje obraz starých, možná dobrých časů. Stále úřadující starší generace tu našla zázemí

⁴³ Jeremy G. Butler, *Television, Visual Storytelling and Screen Culture*, New York: Routledge 2018, s. 264

⁴⁴ Jane Barnwell, *Production design: architects of the screen*, London; New York: Wallflower 2004, s. 21.

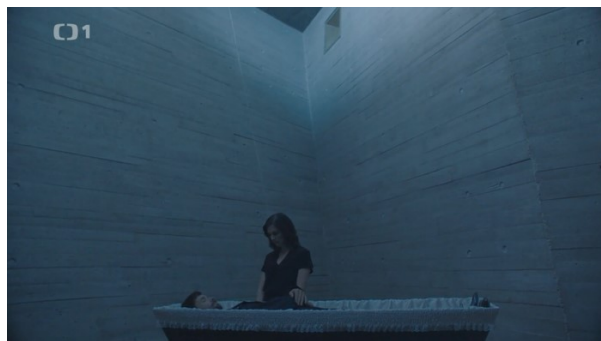
v podobě stanice městské policie. Po zadržení a předvedení na stanici narušují David s Reném integritu prostoru a intenzivně rozdmýchávají mezigenerační konflikt.



Obr.30. Sídlo protidrogové centrály ve Zrádcích.



Obr.31. Policejní stanice – bývalá samoobsluha.



Obr.32. Interiér márnice – Archeopark Pavlov.



Obr.33. Exteriér márnice – Archeopark Pavlov.

Jak již bylo řečeno, filmové lokace především společně zhmotňují ústřední téma příběhu. Ve *Zrádcích* je tímto tématem vyprázdněná společnost trpící iluzivností a neschopností sebereflexe. Duševní prázdnota postav se přelévá do prázdnoty prostorové, jejíž styčné body představují izolované lokace, umístěné na periferie⁴⁵ nebo doprostřed opuštěné zeleně. Když Davidovi v druhé epizodě *Hlavně ať se to nedozví máma* prostřelí ruku, jsou s Reném posláni do opuštěného hotelu uprostřed polí.⁴⁶ Nehostinnost místa podporují vybydlené ubikace bez dveří, holé matrace, modré igelity v oknech a přítomnost Vietnamců zaměstnaných mafii.

⁴⁵ S pojmem periferie pracuje audiovizuální esej Jiřího Angera a Veroniky Hanákové, která na konkrétních obrazech demonstruje Taušovu koncepci vyprázdněných prostor ve *Vodníkovi*. Dostupné na WWW: <<https://filmadoba.eu/vodnik-tv-dictionary/>> [cit.8.7.2022].

⁴⁶ Ve skutečnosti starý hotel v Hradci Králové nebyl obklopen prázdnými poli. Sousední budovy jako plavecký bazén nebo kongresové centrum byly ze záběru postprodukčně odstraněny za účelem kýženého efektu.

Ve scéně, kdy se René vrací do hotelu s nakoupenými léky, mívá muže sedícího na zahradním nábytku před kuriózní konstrukcí, které kraluje žluté, dětské autíčko potažené barevnými světélky. Muž hledí na objekt blikající do prázdnoty a pije pivo za doprovodu melodie *Dune Buggy*. Když později v noci utíká David z hotelu, aby zkontroloval své rodiče, dríme muž v alkoholickém opojení, ale hudba i světla stále hrají a svítí. Fascinace povrchním neonovým pozlátkem, které nikdy na oko nevyhasne, odkazuje na stejně laděnou, titulkovou sekvenci minisérie.



Obr.34. Opuštěný hotel uprostřed ničeho.



Obr.35. Podivuhodná zábavní konstrukce.

Inspiraci k úvodu *Zrádci*, v němž sledujeme baletku točící se na tyči v nákladním prostoru proskleného kamionu, našli Jan Kadlec s Viktorem Taušem v architektonicko-sochařské instalaci uměleckého dua Elmgreen & Dagset.⁴⁷ Konceptuální umělci vytvořili konstrukci v podobě kvádrového mini-butiku značky Prada uprostřed texaské pouště. Ta vystavovala na odiv luxusní kabelky a boty světové značky za sytě barevného nasvícení. Myšlenka nedosažitelného luxusu za sklem uprostřed liduprázdna vydržela ani ne den po dokončení instalace. V noci byl butik vykraden a posprejován vandaly. Lidské materiální tužby a potřeba neustálé spotřeby neuhasl ani ve vyprahlých amerických končinách.

Tauš s Kadlecem využili nejenom tuto konotaci a ideu přenesli do tuzemského kontextu. Nákladní vůz umístili do povrchového lomu a nechali v něm tančit „go-go baletku“ za zvuků Dvořákovy *Novosvětské*. „Celí *Zrádci* jsou v esenci obraz tý tanečnice v zrcadlový síni uprostřed pouště. Ve skutečnosti to není zrcadlová síň, protože je dovnitř vidět, ale ona se tam narcistně vzhlíží, i když se na ní můžete dívat.“ popisuje autor.

⁴⁷ Rozhovor s Viktorem Taušem vedený Annou Ramzerovou v Praze dne 18.2. 2022.



Obr.36. Úvodní titulková sekvence.



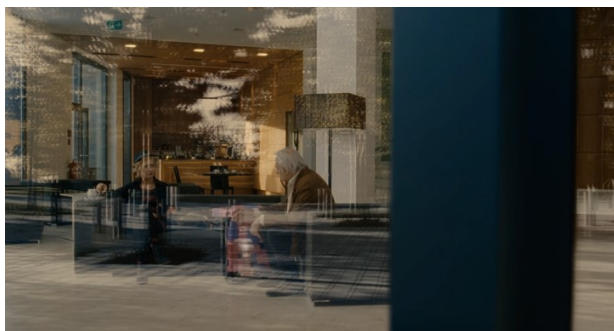
Obr.37. Inspirační zdroj – Prada Marfa.

S prohlížením skrze prosklené objekty pracuje Tauš ve svých dílech často a vědomě. Pomocí záběrů přes skleněné tabule oken a dveří nahlíží za povrch věcí – doslovně hledí do jádra situací a do nitra jejich aktérů. Spolu s detailním rámováním kameramana Martina Douby,⁴⁸ které budu podrobněji analyzovat v kapitole *Obraz*, umožňuje tato prostorová koncepce metaforicky i zcela fyzicky odkrývat skryté pravdy, a zároveň odrážet okolní svět, který postavy ovlivňuje a formuje.

V *Klaunech* se setkáváme s tímto typem záběru při scéně partnerské diskuze, ve které Oskar odkryje Fabienne trochu ze své minulosti, a pomáhá ji tak pochopit komplikovaný vztah muže k bývalé družce, dceři, vnučce i ke své rodné zemi. Odhalování minulosti je náplní obdobně postavené scény i ve *Vodníkovi*. Hana se setkává s Výrovou a je připravena s ní sdílet více informací o osudném dni vraždy. Kamera snímá postavy sedící v kavárně za prosklenou stěnou, a ta přitom odráží ruch okolní ulice.

Bazálním příkladem záběru snímaného přes sklo je pak scéna ve *Zrádcích* ve třetí epizodě *Ze života pozůstalých*, ve které Vávrová se státním zástupcem přijíždí k Chrenkově skladu, v němž je v tu dobu David držen mafii. Vávrová se nahýbá ke dveřím a usilovně se snaží prohlédnout dvojitě sklo, které ji nabízí jen vlastní odraz. Z druhé strany hypnoticky sleduje sklo David, který Vávrovou vidí, ale nemůže ji dát žádný signál. V jednu chvíli dojde ke splynutí obou odrazů a vytvoří tak „fantaskní“ obraz, který můžeme interpretovat jako metaforu věčného protínání policejního a drogového světa.

⁴⁸ Martin Douba patří stejně jako Jan Kadlec do úzkého okruhu spolupracovníků Viktora Tauše. S Taušem spolupracuje od roku 2016, kdy se poprvé setkali při natáčení *Modrých stínů*.



Obr.38. Partnerský dialog v *Klaunech*.



Obr.39. Splynutí dvou světů ve *Zrádcích*.

Výrazně prosklené bývají téměř výlučně všechny moderní prostory, které Tauš ve *Zrádcích* využívá – běloskvoucí se byt Davida a Reného, luxusní budova, kterou nechává projektovat Dang, moderní byt Vávrových i dystopické prostory věznice. Všechny tyto prostory sdílejí masivní skleněné plochy, vertikální linie směřující do nedohledna, sterilní, monochromatické klima, a především akcentovanou vyprázdněnost, emoční i fyzickou.

5.1.3. Práce se světlem

Jeremy G. Butler v kapitole o svícení při televizních produkcích popisuje technologický vývoj, který současným kameramanům umožňuje natáčet bez přehnaných obav, zda bude pro filmování dostatek světla. Díky vysoké citlivosti kamer se tvůrci mohou více soustředit na užívání osvětlení k vytvoření konkrétní nálady či odstínu, a přispívat tak k samotnému vyprávění příběhu.⁴⁹ Viktor Tauš tohoto technologického pokroku využívá ve smyslu téměř výlučného natáčení za přírodního světla. Pravidelné zasazování děje do moderní prosklené architektury umožňuje kameramanu Doubovi natáčet prakticky za absence umělého osvětlení. Výskyt umělého světla v záběrech je pak velmi často „přiznaný“ – světelný zdroj je viditelný anebo disponuje vysokou intenzitou.

Nejvíce výrazné užití ostrého umělého světla jsou pak záběry bořící „čtvrtou stěnu“ během Davidových promluv do kamery. Při procesu tvorby koncepce scén, v nichž David nečekaně začne komunikovat s divákem přemýšleli tvůrci, jak konkrétní záběry „ošetřit“. „Velká otázka byla, jak to dělat. Jestli to do těch situací stríhat, aby to bylo v nějakým neutrálním prostředí, vytrženým z té scény. Nakonec jsme došli k tomu, že bude nejlepší, když to bude takhle divadelně. Vypadalo to tak, že na kameře měli ledkový světlo, normálně se hrálo, co se v tý

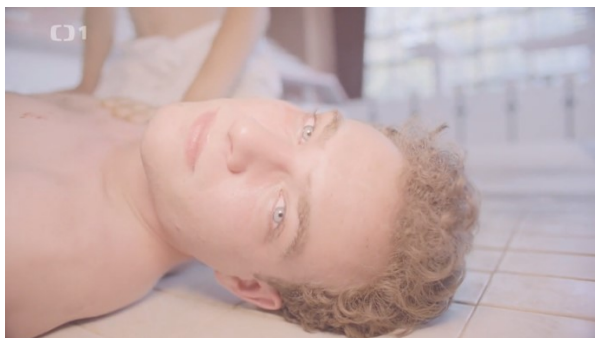
⁴⁹ Jeremy G. Butler, *Television, Visual Storytelling and Screen Culture*, New York: Routledge 2018, s. 281.

situaci děje, pak se to světlo rozsvítilo a v tu chvíli jsem se otočil a vykecal do kamery tenhle výstup. No a pak se zhaslo, byla s-pauza a pokračovalo se v situaci.“ popisuje natáčecí princip Cyril Dobrý.

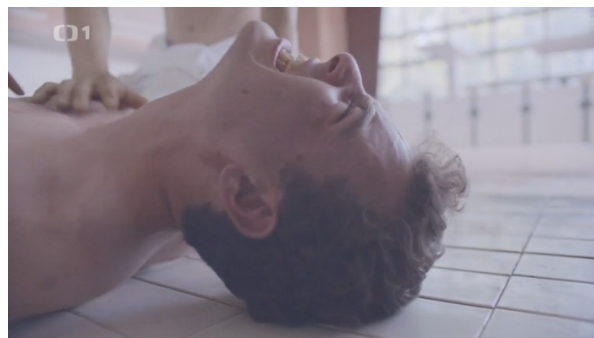
Zmíněné scény se svítily za pomoci takzvaného ring lightu: „Točí se s tím porno filmy a stojí to 500 korun. Prostě máte kolem objektivu takovej kroužek, a to je ono.“⁵⁰ Funkce užití tohoto typu osvětlení je v tomto případě trojí. Za prvé studené, umělé světlo představuje oproti přirozenému, přírodnímu světlu natolik výrazný kontrast, že funkčně vytrhuje promluvy k divákovi z právě probíhajících scén. Za druhé ostré, přímé, čelní světlo navozuje vizuální dojem výslechové lampičky, jež má v praxi přispívat k vyvíjení tlaku na osobu před ní sedící. Svícení tedy podprahově sugeruje, že obsah promluv je skutečně pravdivý a koresponduje s myšlenkou „spikleneckého komplotu“, kterého tvůrci chtěli dosáhnout prostřednictvím promluv do kamery. „Věděl jsem, že mám hlavního hrdinu drogovýho dealera a že pro diváky bude velmi těžký se s ním identifikovat. No a já hledal cestu, jakým způsobem zamést stopy. A jelikož se mi podařilo najít Cyrila Dobrýho, kterej má charisma, jaký má, tak ten pohled do kamery a dialog s divákem, kterým ho zve na společnou cestu, se mi zdál dobrým prostředkem pro identifikaci s hlavní postavou. Bylo to o hledání si cesty diváka k hlavní figuře. Nejlepší je z nich udělat spiklence.“ říká o koncepci Viktor Tauš. Dále se nabízí ostré, frontální světlo dopadající na Davidův obličej, vyložit jako světlo displeje mobilního telefonu, na který David zaznamenává svou zpověď.

S tímto výkladem se pojí i třetí funkce užití estetiky „kruhového svícení“. Ta se totiž již ustáleně pojí s fenoménem internetového sebe-natáčení. Ring light je dnes zavedeným „pokojovým“ svícením, které používají při své domácí tvorbě content-creatoři sdílející svůj obsah na nejrůznějších online platformách, od YouTube až po OnlyFans. Auto-videoobsah je nejčastěji spojován a generován právě mladou generací, se kterou se vracíme zpět k zobrazení mladých lidí v minisérii a k jejich reprezentantovi, Davidovi. S tímto typem obsahu také často vyvstávají debaty o ovlivňování sledujících, jež se často pohybuje v kontroverzních mezích na hraně etiky – podobně jako je tomu při Davidově využívání platformy obracení se do kamery pro manipulaci s divákem.

⁵⁰ Rozhovor s Viktorem Taušem vedený Annou Ramzerovou v Praze dne 18.2. 2022.



Obr.40. Moment promluvy do kamery.



Obr.41. Pokračování v probíhající situaci.

Živé pojetí scén boření čtvrté stěny umožnilo zrod specifických situací, dokreslujících charakter protagonisty. Když Filip střelí Davida do ruky v druhé epizodě *Hlavně ať se to nedozví máma*, následuje výbuch vzteku, strachu a bolesti, který je po chvíli přerušen momentem promluvy do kamery. Živě v probíhající scéně se rozsvítí se světlo, David se obrací na diváka a s klidem v očích a hlase komentuje probíhající situaci, načež světlo zhasne, on se odvrátí od kamery a opět propukne v palčivý jekot. Mrazivé sledování enormního emočního vychýlení informuje diváka o protagonistově houževnatosti ale také o notné dávce cynismu.

Ve stejné epizodě se David poprvé setkává s Petrou. K setkání dochází v nočních hodinách na příjezdové cestě k domu Frýdlových. Boření čtvrté stěny v tomto případě nabízí divákovi přímé nahlédnutí do chlapcovy hlavy a sledování jeho myšlenkových pochodů, jak se co nejlépe vykroutit z nucené spolupráce s policií. Kontrastní kruhové svícení oproti tlumené, teplé záři silniční lampy umocňuje protagonistův pocit paniky a zbystřené mysli. Během konfrontačního rozhovoru s Petrou jsou jedinými světelnými zdroji lampa a světla linoucí se z oken penzionu. Obraz tak divákovi sugestivně navozuje dojem tajné schůzky s informátorem, jejíž sledování působí až téměř nepatřičně, jako by situaci pozoroval z temného úkrytu zpoza stromů vedle cesty.



Obr.42. Ostré světlo při obracení se na diváka.

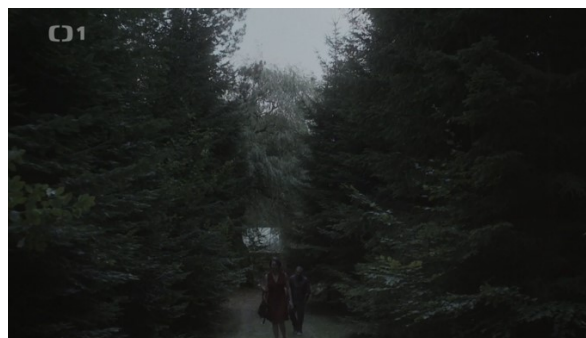


Obr.43. Kontrastní tma při rozhovoru s Petrou.

Podobně se světlem, či spíše s jeho absencí pracuje Tauš i ve třetí epizodě *Modrých stínů*. Výrová přijíždí na chalupu za svým nadřízeným Vitoušem, aby ho konfrontovala s informacemi o jeho spolupráci se Státní bezpečností. Napjatý rozhovor mezi postavami sledujeme za progresivního tmavnutí obrazu, který spolu s okolní přírodou ztrácí na světle během večerního stmívání. Nedostatek světla v tomto obraze reprezentuje pocity deziluze, zklamání a skepse Výrové spolu se strachem, co se stane s případem i celým oddělením.



Obr.44. Přírodní světlo proudí okny dovnitř.



Obr.45. Obraz tmavne spolu s venkovním světlem.

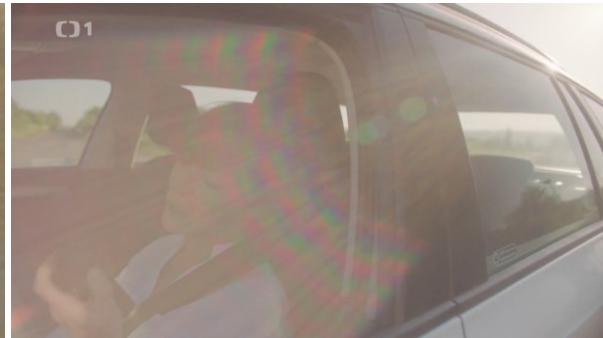
Stejně jako nejtmaší polohy využívá Tauš i ty nejvíce světlu exponované. Butler o prudkém slunečním světle říká, že proměňuje tváře postav v neproniknutelné masky, které umocňují jejich tvrdost a nezranitelnost.⁵¹ Ostré sluneční světlo dopadající na tváře postav za častého rámování do detailů a velkých detailů vizuálně odkazuje k obrazové koncepci klasického westernu, ke které se vrátím v následující kapitole. Tauš se svým týmem pravidelně natáčí za jasného denního světla a často nechá kameru postavit přímo proti ostrému slunečnímu svitu. V záběrech se pak opakovaně objevují různé lomy světla, které vytvářejí mlhavě-duhový opar, často ve tvaru gloriol vznášejících se přes celý obraz.

Proti světlu je pravidelně staven major Blažek, který ve *Zrádcích* vystupuje pouze v první epizodě *Vstup do prázdnoty*. Mihotavé světlé preludy připomínající estetiku avantgardního filmu poukazují na zastření jeho mysli, posedlé odhalením drogové sítě. Po Blažkově odchodu ze scény je proti slunci stejným způsobem snímána Petra, která pokračuje v jeho odkazu riskantní formy vyšetřování v podobě nelegální spolupráce s informátory.

⁵¹ Jeremy G. Butler, *Television, Visual Storytelling and Screen Culture*, New York: Routledge 2018, s.287.



Obr.46. Natáčení proti slunečnímu záření.



Obr.47. Světelné úkazy lemují obraz.

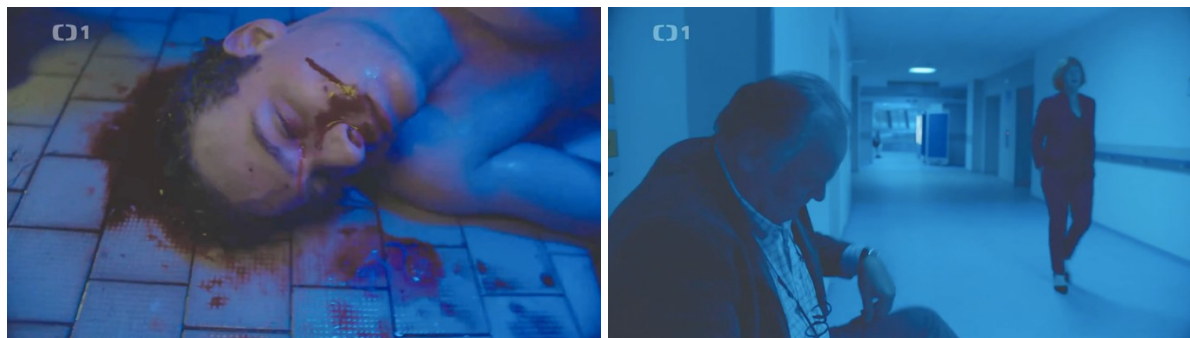
Jeremy G. Butler přikládá svícení již zmiňovanou dějotvornou úlohu. Ve své knize pokračuje úvahami nad osvětlením i tak, že kameramany označuje za malíře, kteří za pomoci světla vytvářejí obrazy plné pitoreskní krásy.⁵² Pokud spojíme Butlerova tvrzení o dějotvornosti a obrazotvornosti dohromady, můžeme je aplikovat na světelně nejvíce stylizované a exponované scény ve *Zrádcích*. Prosvětlení prostoru v nich již není limitováno omezenými možnostmi ring lightu, tvůrci nechávají umělé světlo prostoupit do všech koutů obrazu za pomoci silného svícení kombinovaného s barevnými filtry a gely. Světlo v těchto scénách určuje aktuální peripetie příběhu a vývoje postav, a to tak, že se tvůrci opět navrací ke stylizaci vycházející z barevné symboliky.

Závěrečná epizoda *Všechno bude OK* se z velké části odehrává v oblastní věznici, ve které je David držen ve vazbě. Epizoda se otevírá jeho monologem, ve kterém pro něj typicky suverénním a značně ironickým způsobem oslovuje diváka: „Jasnovidci, vědmy a soudci. Všichni víte, co jsem udělal a co si za to zasloužím. Přitom nikdo nevíte nic.“ Během monologu stojí protagonista v cele obklopen sytě modrým světlem a zároveň je kontrastně osvětlován bílým ring light svícením. Po skončení repliky frontální světlo zhasne a David je plně pohlcen modrým neonem. Od té chvíle v modrém světle setrvává a stahuje s sebou i ostatní postavy.

V této fázi příběhu jde o především o odhalení viníka. Petra je stále přesvědčena o Davidově nevině a snaží se obstarat dostatečné důkazy. Zbytek policejního sboru spolu se státním zástupcem přistupují, ač neochotně, na její verzi a pokračují ve vyšetřování. Při fingovaném útoku na Davida ve sprše a následném ošetření jsou všechny postavy zahaleny modrým světlem. Svědčí to o jejich plném pohlcení Davidovou verzí, která je, jak se divák později dozvídá (a z barevné logiky modré, příznačné zločinu vyplývající), od začátku lží. Dealer

⁵² Jeremy G. Butler, *Television, Visual Storytelling and Screen Culture*, New York: Routledge 2018, s. 281.

zvítězil nad policejním informátorem, vrah nad slušným člověkem, a proto je David zahalen do závoje klamavé a smrtící modré.



Obr.48. Fingovaný útok ve sprše pod pláštěm modré. **Obr.49.** Krejza a Vávrová pohlcení Davidovou verzí.

5.1.4. Práce s herci a budování postav

Taušův přístup k hercům a jimi ztvárňovaným postavám je specifickou kombinací precizní míry přípravy v rámci přípravných prací a značně rozvolněného procesu samotného natáčení, kdy konkrétní herecké situace vznikají přímo za chodu. Cyril Dobrý přirovnal Taušův natáčecí proces ke sportovnímu freestylu, během kterého autor excentricky a s velkou dávkou energie koordinuje herecké výkony na filmovém place.⁵³ To vše ale za podmínky intenzivního zkoušení před začátkem i během samotného natáčení. Místy tak zkoušení nabývalo až divadelních principů: „Když byla nějaká dějově důležitá scéna, kterou bylo potřeba udělat přesně, tak to většinou vypadalo tak, že se ten den točilo jenom to. Dopoledne jsme to precizně nazkoušeli a pak až se to natočilo. Což si myslím, že je docela nestandardní postup v Čechách v současnosti.“ říká herec.

Tauš sám svůj přístup charakterizuje takto: „Já s herci pracuju především dlouho předem, vybírám si je podle jejich touhy se postavama a jejich povahou opravdu zabývat. Pro mě je důležitý si nejenom definovat, co mají způsobit v příběhu nebo jak se mají cítit, ale zabývat se tím, co jí, jakým způsobem to ovlivňuje držení těla, jak mají posazený hlas, odkud, proč... Potřebuju si klást otázky a ty postavy budovat. Já nezkouším ty scény jako takový, největší péči věnuju stvoření světa. Ve chvíli, kdy vytvořím svět, tak do něj zasazuju postavy. Pak to všechno zapomenu a každý den přicházím na natáčení a nechci vědět, co ten den točím. Přivedu herce a ptám se jich, o čem to ten den je a chci to na místě objevit. Takže potom klidně několik hodin

⁵³ Rozhovor s Cyrilem Dobrým vedený Annou Ramzerovou v Praze dne 24.2. 2022.

zkouším, ale to už je zkoušení o hotových postavách, který jsou připravený dopředu. A z toho, co se zrodí na place, to potom natočím na jednu, dvě klapky a je to hotový.“⁵⁴

Uplatňování zmiňovaného divadelního postupu se promítá i do filmové formy *Zrádci*. Namísto segmentování jednotlivých záběrů docházelo k jejich spojování dohromady.⁵⁵ Během natáčení vznikala velmi dlouhá one-take snímání trvajících okolo patnácti minut a soustředěná na jednu z postav. Pak se natočila stejná část scénáře s tím, že primárním objektem byla další postava. Následně vznikl celek snímající situaci panoramaticky.⁵⁶ Toto komplexní a nepřerušované tzv. „protočení lokací“ umožňovalo hercům prožít situaci v celém jejím trvání namísto klasické koncepce rozkouskování scény na jednotlivé fragmenty. Podle slov protagonisty toto pojetí napomáhá k lepším hereckým výkonům – interakce v reálném časovém trvání, podobně jako na divadle, nabízí hercům širší hrací pole a více času dostat se do kýžené emoční polohy.⁵⁷

Koncepce nepřerušovaných záběrů, které vznikaly na jednu až dvě klapky pak zapříčinila i jiný typ práce v postprodukci. Tradiční postup filmových tvůrců spočívá v maximálním využití střihové skladby ve prospěch hereckého výkonu a spojováním nejpovedenějších záběrů pak vytváří dokonalý, ale nepůvodní herecký projev.⁵⁸ Viktor Tauš vědomě a důsledně vybočuje z těchto konvencí a čerpá z autenticity dlouhého snímání a hereckého prožití emoce v reálném čase.

V minisérii lze díky specifickému režijnímu přístupu najít mnoho záběrů, které by se do standardizovaných konečných sestřihů nedostaly. Jedním z příkladů je scéna v úvodní epizodě *Vstup do prázdnoty*, ve které David s Reném vyrážejí na projížďku autem za účelem vyprovokovat policejní hlídku – překročením povolené rychlosti za doprovodu hlasité hudby, do které oba kamarádi rapují a rytmicky gestikulují. Během natáčení dané scény v jednu chvíli ztratil Cyril Dobrý kontrolu nad řízením a auto dostalo smyk. Otřes celým vozem se přenesl i do obrazu, ve kterém se ruční kamera ještě více rozpohybuje a doslovně padá kameramanovi

⁵⁴ Drobně edičně upraveno a kráceno.

⁵⁵ Rozhovor s Cyrilem Dobrým vedený Annou Ramzerovou v Praze dne 24.2. 2022.

⁵⁶ Tamtéž.

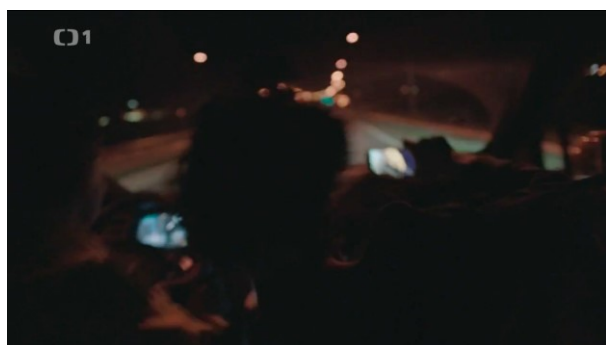
⁵⁷ Tamtéž.

⁵⁸ David Bordwell, Kristin Thompsonová, *Umění filmu. Úvod do studia formy a stylu*. Praha: Akademie múzických umění 2012, s.188.

do klína. Co by jiní tvůrci vyřadili jako nepoužitelný záběr, využívá Tauš k vykreslení zběsilého a lehkovážného životního postoje mladých hrdinů.

K autenticitě minisérie přispívají i dialogy pronášené současným jazykem, které nešetří vulgarismy či anglicismy a organicky reflektují civilní projev mladé generace. Hlasové výkony především mladých představitelů proto nedisponují dokonalou artikulací a zvukomalebností. Naopak, v mnoha případech je srozumitelnost promluv značně omezena nejenom nedostatečnou výslovností, ale i „nečistou“ zvukovou složkou, kterou podrobněji analyzují v kapitole *Zvuk*.

V hereckém projevu se s autenticitou střetává také vysoký stupeň stylizace. Herci nešetří na expresi ani na výraznosti gest a vývojem příběhu expresivita jejich projevu stoupá ruku v ruce s celkovou stylizací jejich výkonů. Více než filmovému minimalistickému herectví typickému pro formát televizní krimi se projev přibližuje expresivnějšímu herectví na divadle.



Obr.50. Autentický záběr smyku automobilu.



Obr.51. Expresivní herectví Václava Neuzila.

Se stylizací hereckého projevu souvisí také obrazová a pohybová kompozice postav, hraničící s taneční choreografií a místy až výtvarně-performativní instalací. Pečlivé zasazování postav do prostoru určuje jejich příslušnost a funkci v příběhu. Tato příslušnost dle Viktora Tauše pramení z archetypů, ke kterým se ve své tvorbě pravidelně obrací. S tímto pojmem si tedy dovoluji pracovat a nezávisle na tvůrci téma interpretovat také já.

Zosobněním nejvíce vizuálně rozvíjeného archetypu je v případě *Zrádců* René. David ho představuje slovy: „Tehle rudovlasej Einstein je můj nejlepší kamarád René. Stokrát věrnější než já. O ničem neví.“ Bezprostřední a bezstarostný, věčně bosý René s rozčuchanými vlasy si spolu s Davidem bez větších morálních dilemat vydělává spoluúčastí na drogovém businessu. Během celé minisérie vystřídá několik barevných sprejů na vlasy a nosí pestrobarevnou mikinu

street wearové značky Bathing Ape, jež symbolizuje cool životní styl, prestiž, výjimečnost, anti-systémovost a individualitu.⁵⁹ René svou neustále měnící se barevností nezapadá do striktně vymezené stratifikace společenského světa *Zrádců*. Jeho častá absence obuvi a svršku spolu s naivní loajalitou vůči Davidovi i vietnamské mafii od počátku zhmotňuje archetyp nevinného blázna.

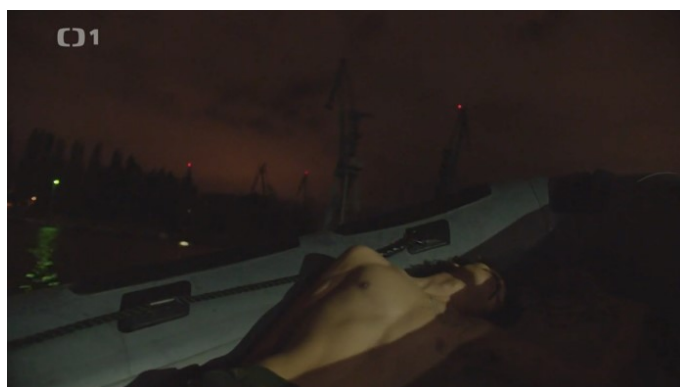


Obr.52. Bosý a s barevně posprejovanou hlavou.



Obr.53. Předznamenání Reného osudu.

Tauš navíc hereckého představitele Miloslava Pecháčka často snímá pololežícího s rozpaženýma rukama – v poloze simulující umučení nebo přímo sejmutí z kříže. Předznamenává tak nešťastný osud postavy. Vývojem příběhu se tak apriorní archetyp blázna prohlubuje a nabývá na obrysech „svatého blázna“. Plně vykrytalizuje v archetyp mučedníka ve čtvrté epizodě *Dovolenka v Polsku*, když je při rvačce zabit, respektive obětován pro záchranu vlastní kůže, svým nejlepším přítelem. David pak mrtvého Reného odváží na motorovém člunu v „ukřížované“ poloze s nahou hrudí.



Obr.54. Nabytí archetypu mučedníka.



Obr.55. Umučení sv. Bartoloměje.

⁵⁹ Jindřiška Bláhová: Skončili jsme, Jasná zpráva. Styloví Zrádci nejsou jen další tuctová televizní krimi. *Respekt*, 2020. Dostupný na WWW: <<https://www.respekt.cz/kultura/skoncili-jsme-jasna-zprava-serial-o-cesko-vietnamske-mafii-jen-dalsi-ceska-detektivka>> [vyšlo 23.2.2020; cit. 27.7.2022].

5.2. Obraz

Mizanscéna Taušových děl se vyznačuje excentrickou a důmyslnou výstavbou, opouštějící konvence zavedených filmových praktik. Není proto překvapením, že se formální vybočování přenáší rovněž do obrazového zachycení filmové mizanscény. *Zrádci* jako doposud nejvíce rozvolněné dílo na škále autorovy autorské tvorby se vymaňují z tendencí krimi žánru a televizního formátu a vyznačují se značnou mírou experimentace.

5.2.1. Kamera

Přenesení mizanscény do filmového obrazu stojí primárně na kinematografickém umění a invenci Martina Douby, který dle slov režiséra vstupuje do každé spolupráce s velmi silným autorstvím, intuitivním pohybem, empatií s herci a pokorou k přírodnímu světlu.⁶⁰ Intuitivní pohyb a napojení se na herce umožňuje Doubovi především manipulace s ruční kamerou, kterou je snímána celá minisérie. Tím, že jsou *Zrádci* natáčeni výlučně na ruční kameru, nepředstavuje pohyb v obraze kontrastní prvek ke statickým záběrům, jako je tomu v případě jiných audiovizuálních děl. Ruční snímání se stává neodmyslitelnou součástí nazírání na dynamický, násilný a zrychlený životní styl ve fikčním světě *Zrádců*.

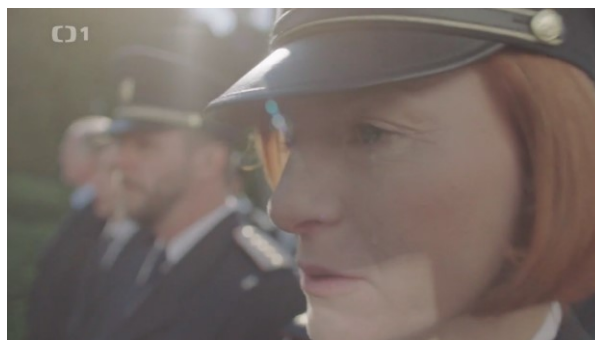
Díky ruční kameře je Douba při rámování výrazně prostorově flexibilnější než při běžnějším statickém natáčení. Tohoto faktu využívá, při již zmiňované kompozici detailních záběrů. Namísto intenzivního zoomování v kameře Douba fyzicky proniká hluboko do scény a snímá postavy ze skutečně detailní vzdálenosti. Invazivním narušováním osobního prostoru herců dosahuje až nekomfortně intimních záběrů, při kterých se postavám dostává obrazně řečeno pod kůži. Detailním přiblížením kamery místy dochází až k deformaci prostoru a v něm vystupujících objektů a může tak simulovat až snímání tzv. rybím okem.⁶¹

⁶⁰ Rozhovor s Viktorem Taušem vedený Annou Ramzerovou v Praze dne 18.2. 2022.

⁶¹ Ultra široká čočka užívaná pro zachycení velmi širokých úhlů, nejčastěji 180°. Vytváří dojem zkreslenosti obrazu a dodává mu na abstraktní, ale dynamické estetice. Viz např.: Mike Bedard: What is a Fisheye Lens? Definition and Examples in Film. *Studio Binder*, 2020 Dostupný na WWW: <<https://www.studiobinder.com/blog/what-is-a-fisheye-lens-photography/>> [vyšlo 13.9.2020; cit. 6.8.2022].



Obr.56. Deformace obrazu invazivním rámováním.



Obr.57. Detailní sledování emoce.

Při scénách niterného a často skrývaného prožívání postav pak obrazová koncepce umocňuje jejich aktuální pocity. Sledování emočních pochodů z bezprostřední vzdálenosti vytváří v záběrech dojem prostupující fyzičnosti. Ve třetí epizodě *Ze života pozůstalých* jsou účastníci pohřbu snímání v detailech, až velkých detailech. Spolu s roztřeseným pohybem ruční kamery doléhá na diváka truchlící atmosféra, ale i pocity nevolnosti, závratě až klaustrofobie. Celkové vyznění a konkrétní emoce se proměňují spolu s právě snímanými objekty záběru. Detaily na Markétinu tvář navozují dojem, že truchlící žena je duševně nepřítomná a hrozí, že každou chvíli omdlí. Petra, do jejíž tváře se emoce propisují čitelněji, je zmítána smutkem a zároveň strachem, aby nikdo neodhalil, že neoplakává pouze kolegu, ale i tajného milence.

Jeremy G. Butler v podkapitole věnované ruční kameře popisuje tři efekty, kterých filmaři jejím užíváním nejčastěji dosahují. Zaprvé, pohyb v obraze může navozovat dojem určité dokumentárnosti filmového díla – ten je v případě *Zrádců* žádoucí a přímo korespondující s výše analyzovaným dosahováním autenticity. Druhým efektem, jenž lze nestatickým obrazem navodit, jsou pocity nepokoje, až násilí – ty intenzivně formují celý děj minisérie. Posledním efektem, jenž Butler uvádí, je pak užití ruční kamery pro zprostředkování pohledu jedné z postav – tedy při subjektivním pohledu kamery očima některé z postav (point of view shots).⁶²

Ve *Zrádcích* se tento typ záběru objevuje na konci první epizody *Vstup do prázdnoty* při vraždě majora Blažka. Frontální záběr na policistu střeleného zezadu střídá subjektivní pohled kamery na před postavou rozprostírající se les. Následně kamera, simulující sesuv těla, padá k zemi a coby Blažkovy oči zabírá nebe v korunách stromů. Subjektivní pohled kamery v tomto případě podporuje divákův šok z nečekané smrti jedné z hlavních postav, navíc hned začátkem

⁶² Srov. např.: Jeremy G. Butler, *Television, Visual Storytelling and Screen Culture*, New York: Routledge 2018, s. 326.

celého příběhu. Obraz simulující pohled jedné z postav se objevuje rovněž ve *Vodníkovi*, kdy slouží jako Vitoušovo vizualizované vzpomínání na dávné vyšetřování. Záběr je uveden rozostřením a přeexponováním obrazu, ve kterém vidíme obrysy mladého Vitouše. Následuje záběr jeho úhlu pohledu, pomocí kterého prozkoumáváme místo činu. Světelná stylizace spolu s rozmazáním obrazu modeluje usilovné, mlhavé rozpomínání postavy na dojmy ze dne vraždy.



Obr.58. Úvod do subjektivního pohledu kamery



Obr.59. Sledování místa činu Vitoušovým očima.

Pozorování postav ve *Zrádcích* funguje i naopak – nejen jako zprostředkovaný subjektivizující vhléd dovnitř fikčního světa, ale aktivním hleděním ze světa fikce ven, tedy na diváka. Boření čtvrté stěny se totiž ve *Zrádcích* nedopouští jenom David. V první epizodě *Vstup do prázdnoty* dochází k přímému pohledu postav do kamery hned dvakrát. Poprvé při zmiňované provokativní projížďce, při které se René vykloní od pasu nahoru z auta a natáčí policejní stíhání na telefon. Kamera ho následuje z okna ven, načež se René otočí a nahne přímo do objektivu. Tento tvůrčí krok (můžeme a nemusíme se ptát, nakolik je plánovaný) naznačuje divákovi, že od minisérie může čekat úplně cokoli, a to i přímé narušování fikční integrity příběhu. Druhým příkladem je pak Petřin upřený pohled do kamery při obrazovém flashbacku na její milostný poměr s Blažkem. Již prvními minutami příběhu je ustanoveno, že divák nebude pouze pasivním pozorovatelem, ale stane se součástí aktivní interakce s postavami.



Obr.60. Narušení fikční integrity děje.



Obr.61. Boření čtvrté stěny při terapiích.

Boření čtvrté stěny se stává rovněž nedílnou součástí terapeutických sezení v páté epizodě *Den pravdy*. V protidrogové léčebně se setkáváme s klienty a pozorujeme výpovědi o jejich závislosti. Cyril Dobrý v našem rozhovoru označoval promluvy k divákovi za tzv. „zcizováky“, tedy momenty zcizování. Výklad zcizovacího efektu dle Bertolta Brechta zní: „Umělec se snaží na diváka působit cize, ba překvapivě. Tak se věci, které předvádí, znevšedňují. Každodenní věci pomocí tohoto umění přestávají být něčím samozřejmým.“⁶³ Zcizovací efekt – ve filmu i v divadle často využívaný právě formou překvapivého vytržení diváka z ponoru do příběhu – má jednak zamezit divákovi v pasivní percepci a přimět ho k interakci, ideálně ke kritickému uvažování nad dílem, a zároveň formálně ozvláštnit dané umělecké dílo.

Princip aktivního vtahování diváka do děje skrze formální expresi pramení z dalšího Taušova inspiračního zdroje⁶⁴ – *The Paradise Institute* od Janet Cardiff a George Bures Millera. Jedná se o třináctiminutový vizuální, sensorický a smyslový prožitek, který testuje divákovu zrakovou i sluchovou percepci reality. ⁶⁵ Ve velmi malé stavbě, zevnitř připomínající klasické velké kino se sametovými sedačkami divák sleduje projekci na monitoru, doprovázenou zvukovou stopou ve sluchátkách. V těch se po začátku projekce začnou ozývat umělé ruchy simulující další návštěvníky kina a divákova fiktivní přítelkyně, která mu intimně šeptá do ucha.⁶⁶ Chadwick Friedman popisuje, jak *The Paradise Institute* překračuje hranice boření čtvrté stěny a prolomuje stěnu pátou – v jeden moment se dívka diváka zeptá, zda nezapomněl doma vypnout troubu a následně se na monitoru objevuje záběr domu v plamenech.⁶⁷

⁶³Bertolt Brecht: *Myšlenky*. Praha: Československý spisovatel 1958, s. 41.

⁶⁴ Telefonická komunikace Anny Ramzerové s Viktorem Taušem.

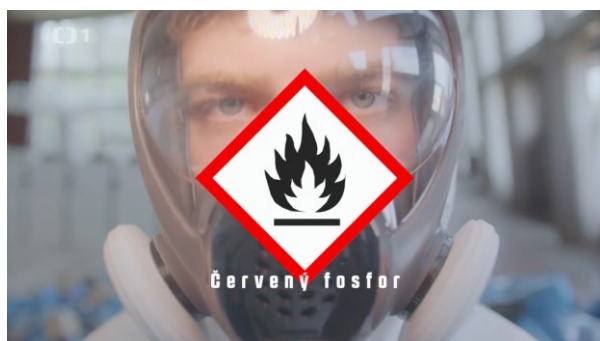
⁶⁵Chadwick Friedman: *The Paradise Institute*. 21st Century Digital Art. Dostupný na WWW: <<http://www.digiart21.org/art/the-paradise-institute>> [vyšlo nedat.; cit. 29.7.2022].

⁶⁶ Tamtéž.

⁶⁷ Tamtéž.

5.2.2. Obrazové rozhraní

Přemítání nad tím, co je fikčním světem a co již máme řadit do divákova světa, pramení z uvědomění, že tyto dvě oblasti od sebe nelze plně oddělit. Tauš neboří čtvrtou stěnu pouze za účelem posouvání narativní linie postavy Davida, ale rovněž ji využívá jako platformu pro diváckou osvětu. Divák tak v druhé epizodě *Hlavně at' se to nedozví máma* zjišťuje, jaké suroviny jsou zapotřebí k vaření pervitinu a ve třetí epizodě *Ze života pozůstalých* se zase seznamuje se statistikami kriminality ve vietnamské komunitě. Distribuce informací dovádí diváka k sebereflexi a v ideálním případě ke kritické examinaci vlastních postojů k zobrazovaným problematikám.



Obr.62. „Návod“ na vaření pervitinu.



Obr.63. Statistika kriminality ve vietnamské komunitě.

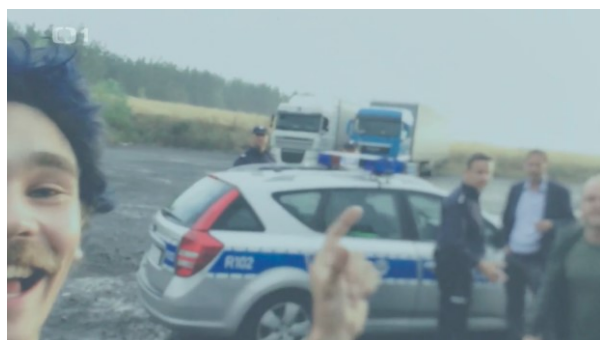
K prolomování fikční reality se Viktor Tauš uchyluje již ve svém debutu. V závěru *Kanárka*, kde Viky bojuje se svou závislostí v léčebně, dosahuje tento princip až jisté meta roviny. Po tom, co je divák svědkem Vikyho delirických halucinací nápadně připomínajících abstinenci teror ve filmu *Trainspotting* (1996), je jeho vnímání reality příběhu značně otřeseno. Přispívá k tomu i fakt, že Viky v léčebně píše scénář k filmu, který divák právě sleduje. V určitý moment je nabádán jedním ze spolupacientů, aby do snímku začlenil scénu, ve které ukradne fialovou lampu. Popisované scény je divák ve filmu svědkem nedlouho předtím.

Po úspěšném absolvování odvykací kúry se Viky v rámci cvičení rozhodne podstoupit zmrtvýchvstání jako Lazar (opět se obracíme k biblickým archetypům). Jeho návrat k životu proběhne zcela konkrétně v obraze, a to pomocí videokamery a její funkce rewind. Díky nim

divák opět sleduje film, ale tentokrát přetočený pozpátku.⁶⁸ Tvůrčí rozhodnutí opět staví na hlavu dosud nastavené normy formálního fungování fikční integrity, podobně jako je tomu ve snímku *Funny games* (1997) Michaela Hanekeho, kde v proslulé scéně zabrání jedna z postav narativnímu zvratu tak, že jej jednoduše přetočí zpět video-ovladačem.

V *Kanárkovi* sledujeme dění v obrazovém rozhraní videokamery často. Stejně tak, jako Viky natáčí svůj život na kameru, kterou nosí vždy s sebou, tak si postavy ve *Zrádcích* zaznamenávají vše na své mobilní telefony. Především mladí hrdinové ustavičně vytvářejí a také konzumují online obsah, který proniká do obrazu v rozhraní mobilního displeje – David se o nevydařené policejní akci v Polsku v první epizodě *Vstup do prázdnoty* dozvídá prostřednictvím videa, které René sdílí na sociálních sítích. Adámek (syn Vávrové) si v té samé epizodě u snídani na tabletu přehrává dokument o životě tygrů a René na telefonu sleduje *Let's Play* mladých youtuberů.

Střídání různých obrazových rozhraní probíhá ve *Zrádcích* permanentně a nejenom prostřednictvím internetového obsahu. Při zatčení kamarádů v začátku první epizody střídá standardní obraz mód bezpečnostní kamery před policejní stanicí, jenž nabízí nový úhel pro pozorování právě probíhající situace. Podobně do obrazu proniká i interface dopravní navigace v autě, vytáčení tísňové linky anebo komunikace postav skrze telefonní chat. Digitální obrazová rozhraní v minisérii slouží jako neodmyslitelné důkazy o podmíněnosti naší společnosti, a především mladé generace, všudypřítomnými technologiemi.



Obr.64. René na sociální síti sdílí střet s policií.



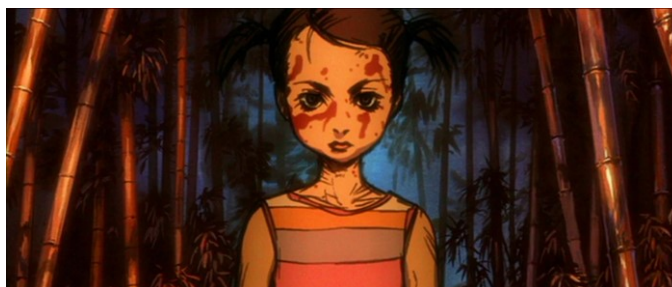
Obr.65. Záběr z policejní bezpečnostní kamery.

⁶⁸ Taušovo alter ego Viky se ve filmu obklopuje videokamerami, na které zaznamenává svůj život. Sám Viktor Tauš se netají láskou k filmové technice a ve štábech svých projektů často zastává také funkci druhého kameramana. Ve *Zrádcích* natáčel veškeré scény z léčebny v páté epizodě *Den pravdy*.

Další vybočení z ustanovené podoby obrazu představuje animovaná pasáž ve čtvrté epizodě *Dovolenka v Polsku*, která do děje uvádí postavu Huana Danga. Princip prezentace jedné z postav pomocí komiksového mini-filmu uvnitř filmu (v této případě minisérie) koresponduje s vrstvením fikčních metarovin a zároveň se navrácí k inspiračnímu zdroji v postmoderně. Konkrétně v již analyzovanému *Kill Bill Volume 1* se objevuje anime sekvence odkrývající divákovi backstory jedné z postav, O-Ren Ishii. Obě sekvence – v *Kill Bill* i ve *Zrádcích* – diváka svižně, efektivně a vizuálně atraktivně informují o dosavadní cestě postavy a pomáhají mu pochopit jejich vnitřní motivaci. Krom časové úspornosti a navýšení již vysokého stupně výtvarnosti díla, splňují animované pasáže také jistou formu zcizovacího efektu – formálním ozvláštňením a vystoupením z dosavadní obrazové normy.⁶⁹



Obr.66. Dangova animovaná backstory.



Obr.67. Anime backstory O-Ren Ishii v *Kill Bill: Volume 1*.

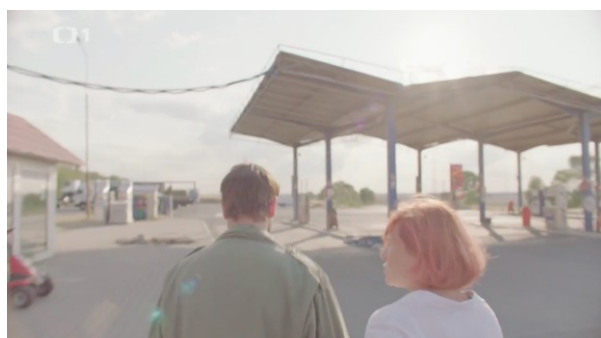
5.2.3. Střih

Díky již popsanému postupu snímání dlouhých celků herecké akce můžeme ve *Zrádcích* nalézt mnoho případů střihem nenarušované interakce. Namísto klasického střihového postupu v podobě pohledu–protipohledu sledujeme při dialozích postavy sídlící fyzický prostor a časové trvání jednoho záběru. V úvodní epizodě *Vstup do prázdnoty* na polské benzínové stanici pozorujeme dramatickou výměnu názorů mezi Vávrovou a Blažkem, při které si Petra uvědomí, že její kolega provozuje *nelegál*.⁷⁰ Interakci zachycuje minutový záběr, ve kterém kamera zezadu následuje hádající se dvojici policistů, jež se přibližuje k Reného dodávce.

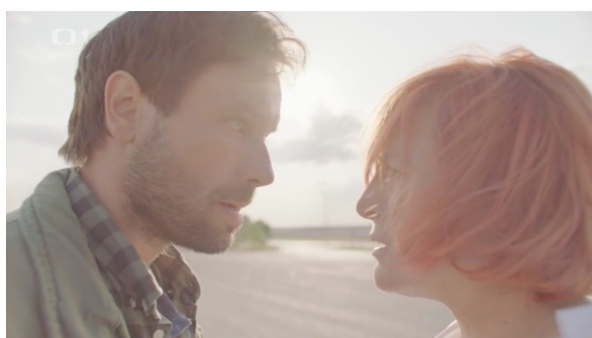
⁶⁹ Tvůrkyněmi animované pasáže jsou Diana Cam Van Nguyen a Barbora Halířová. Diana Cam Van Nguyen si ve *Zrádcích* také epizodně zahrála – objevuje se ve scéně, kdy David přináší divákovi statistiky o vietnamské komunitě, během nákupu svého oběda v pouličním stánku.

⁷⁰ Označení nelegální spolupráce s policejními informátory. *Nelegál* je rovněž název knihy Jiřího Vacka, jež sloužila jako volný inspirační zdroj pro vznik minisérie.

Kombinací dlouhé stopáže záběru a vzrůstající agrese v rozhovoru postav, které od sebe nedělí abstraktní okraje rámu se zdůrazňuje hmatatelně gradující napětí v probíhající policejní operaci.



Obr. 68. Začátek minutového záběru.



Obr. 69. Vyvrcholení záběru i konfrontace.

Do stříhové skladby *Zrádci* se také významně propisuje autorova hra s žánrem, při které opouští krimi a obrací se ke klasickému westernu. Tauš za sebe spolu se stříhačem Aloisem Fišárkem⁷¹ staví kontrastní záběry různé velikosti. Ustanovující záběry v podobě velkých celků jsou častokrát střídány velkými detaily, kterým jsem se věnovala již v kapitole o kameře. Extrémní skoky ve velikosti rámování odkazují ke spaghetti westernům Sergia Leoneho. V jeho známých dílech hledíme do tváří osamocených rangerů v extrémních detailech, které jsou následovány panoramatickými celkovými pohledy na krajinu.⁷²

V neznámějším Leoneho snímku *Tenkrát na západě* (1968) sledujeme ke konci příběhu v bočním detailu Jill, jak upřeně hledí před sebe. Následuje velký celek zabírající ženu zezadu, jenž divákovi předestře pozemek ranče Sweetwater rozprostírajícího se uprostřed vyprahlé prerie. Jill pozoruje svůj nový domov, který musela opakovaně hájit před vlnami okolního násilí. Podobně řešené je finále poslední epizody *Všechno bude OK*, ve kterém se David vrací domů přes hnědouhelný důl. Lom nebezpečně obklopující zbytky zeleně, ve kterých leží penzion Frýdlových, vítá zsedlého protagonistu s otevřenou náručí v celé své prázdnotě. Pustina nabízí vnitřně vyprázdněnému Davidovi vřelejší přivítání, než ho čeká doma.

⁷¹ Alois Fišárek je dalším ze skupiny pravidelných spolupracovníků Viktora Tauše, podílel se již na jeho debutu *Kanárek* (1999).

⁷² Srov. např.: David Bordwell, Kristin Thompsonová, *Umění filmu. Úvod do studia formy a stylu*. Praha: Akademie múzických umění 2012, s. 435.



Obr. 70, 71, 72 & 73. Hledání domova uprostřed vyprahlé pustiny.

Jim Kitses ve své knize popisuje další rysy Leoneho rukopisu – auru silné autorské prezence, realismus mísící se se stylizací, hojnou aplikaci Brechtova zcizování a vykreslování absurdních a archetypálních charakterů.⁷³ Leonemu se ovšem Tauš nepřibližuje pouze stylisticky, k jeho westernům se obrací i během určování tematické koncepce a při konstituci zákonitostí světa *Zrádci*. Kitses popisuje svět v *Tenkrát na západě* jako silně maskulinní prostředí převážně bez zákona, v jehož středu ale stojí silná, matriarchální figura.⁷⁴ Upozorňuje také na subversivní čtení religionistické ikonografie, které podle něj slouží jako prostředek ke zdůraznění absence spirituálních hodnot, a na ústřední motiv narušené či přímo zničené rodiny, která ale stále zosobňuje hlavní hodnotu drsného světa westernu.⁷⁵

Viktor Tauš si zákonitosti klasického filmového žánru, ač po svém, osvojuje. Nechává postavy setrvávat v pustině, bojovat je s vnější i vnitřní temnotou, rozeznává od sebe ženské a mužské principy a zasazuje je do archetypálních schránek. Když se v páté epizodě *Den pravdy* během domovní prohlídky střetne vedoucí vyšetřovacího týmu plukovník Mach s Huanem Dangem, nese se celá situace v duchu archetypální srážky zákona s bezprávím. Mach snímáný z výraznějšího podhledu hrozivě tkví nad sedícím Dangem, kterého pozorujeme již jen z mírného podhledu.⁷⁶ Jemné vychýlení úhlu kamery dává jasně najevo, kdo je morálně výš a kdo nížko. Podobně je tomu i v závěru Leoneho eposu, ve kterém Frank přichází za Harmonikou, aby se mohli společně oddat osudovému duelu. V obou případech se rytmicky střídají detailní záběry na tvrdé tváře mužů, kteří vědí, že ze situace odejde jen jeden vítězně.

⁷³ Jim Kitses. *Horizons West, Directing the Western from John Ford to Clint Eastwood*, London Bloomsbury 2018, s. 255.

⁷⁴ Tamtéž, s. 256.

⁷⁵ Tamtéž, s. 257.

⁷⁶ Při konvenčním westernovém rámování by byl Dang zabírán z nadhledu (pohledem Macha), ale není tomu tak – obě postavy pozorujeme z rozdílných úhlů z podhledu. Tauš si tedy nárokuje formální postupy klasického žánru, ale stále v rámci své vlastní koncepce vyosených záběrů.



Obr. 74, 75, 76 & 77. Dramatické střídání detailních záběr-protizáběr.

5.3. Zvuk

Zvuková složka *Zrádců* je dalším formálním aspektem, který kompletuje specifickou podobu Taušova autorského stylu. V diegetickém i nediegetickém zvukovém poli, se stejně jako v dalších stylistických prostředcích potkává dokumentárně působící autenticita s notnou dávkou umělecké stylizace. Zvuk, konkrétně hudební stránka, navíc ve *Zrádcích* funguje jako platforma pro reprezentaci intenzivně probíhajícího mezigeneračního střetu, pro další rozvíjení hry s žánrem a také jako podpora jednotlivých tematických motivů.

5.3.1. Diegetický zvuk

Diegetický zvuk, tedy zvuk, který je přímo obsažen ve fikčním světě, se skládá z dialogů, Davidových monologů, okolních ruchů a také z hudby konzumované postavami. Jak jsem již popisovala v podkapitole věnované hereckému projevu, v replikách postav se mísí stylizovaná exprese s realismem. Realismu dosahují pronášené dialogy rovněž prostřednictvím jejich zvukového zachycení. Minisérie byla snímána standardně kontaktním zvukem (herci nosili porty a zvuk se nahrával na tzv. boom mikrofon⁷⁷) a a zvuková stopa tak často nečistá a notná dávka replik divákovi nesrozumitelná. Důvodem je vedle autentického (nebo naopak silně expresivního) herectví velká hybnost jak v hereckém projevu – protagonisté podávají často skutečně výrazné fyzické výkony, tak v obraze – Martin Douba jejich pohyb s kamerou následuje.

Další příčinou mnohdy nedostatečné srozumitelnosti je čistě autorské rozhodnutí do zvuku postprodukčně příliš nezasahovat. „Postsynchrony tam byly, ale úplně minimální. Třeba nebylo něco slyšet, kvůli tomu, že se tam střelí nebo že tam je nějaký blběj šum, kterej byl ale po významu špatně. Ale jinak, co se týče nějakých chyb, že se přerekneš nebo ti není rozumět, tak to se tam vlastně docela nechávalo.“ popisuje Cyril Dobrý práci s dialogy v postprodukcí s tím, že v ČT strávil postsynchrony pouze dvě odpolední frekvence. Přereknutí a okolní ruchy se v minisérii tedy ponechávaly, pokud nebyly v rozporu s momentálním diegetickým zvukem.

V diegetické hudební stránce *Zrádců* kolidují skrze rozličné žánry a konkrétní skladby neslučitelná generační stanoviska. Mladá generace v podobě Davida a Reného neustále

⁷⁷ Rozhovor s Cyrilem Dobrým vedený Annou Ramzerovou v Praze dne 24.2. 2022.

konzumuje rapovou a trapovou tvorbu českých a slovenských interpretů a zastává hodnoty, ke kterým se tento hudební obsah otevřeně hlásí – „prachy a hustle a že když jseš vostrej, dostaneš to, co chceš.“⁷⁸ Tedy hodnoty neslučující se s životním stylem starší generace v podobě Davidových rodičů anebo činitelů veřejného pořádku.

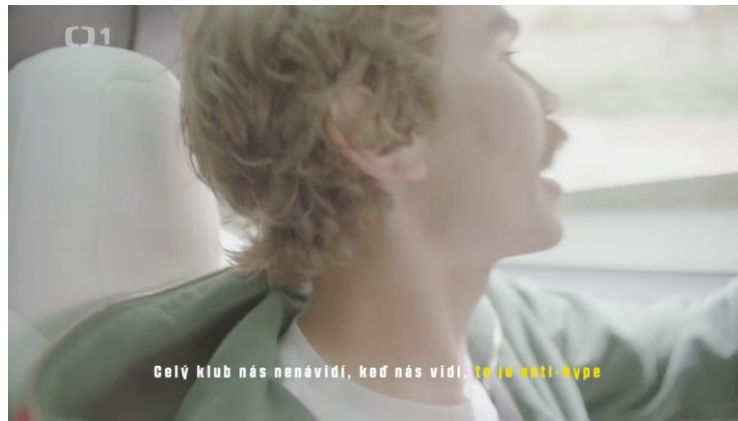
V první epizodě *Vstup do prázdnoty* dochází ke střetu rozdílných životních filozofií na hudebním poli, při již zmiňované projížděce autem. Výstižný příklad uvádí ve své recenzi Jindřiška Bláhová⁷⁹ – dvojice policistů čekající na Davida, aby ho mohli zatknout, jsou unavení příslušníci střední generace, kteří postávají na krajnici a pokyvují hlavou do rytmu písně skupiny Olympic *Jasná zpráva*. Strážníci pobrukují si zprofanovaný verš: „Skončili jsme, jasná zpráva“ jsou během vteřiny vytrženi z letargie, když je v nečekaně vysoké rychlosti mine žlutý elektromobil Tesla. Automobil žene dopředu skladba *Go Go Go* slovenského interpreta Gleba. Zatímco mladý rapper se uchyluje ke svižně rytmickému výčtu lifestyleových nezbytností – „pumpa, ciga, bagety, na sebe drahé runnerky“, Petr Janda se spolu se strážníky v kontrapunktu teskně obrací do minulosti – „Připadám si starší, menší, sám“.

Rapové skladby splňují nejenom funkci audio-atraktivního, svižně rytmického hudebního podkresu (který je dostatečně kontrastní k hudbě starší generace), ale také ilustračně rozvíjejí obsahy konkrétních epizod a scén. V úvodním díle podporuje rapová skladba *Selfmade* českého interpreta Yzomandiase toužebný rozhovor dvojice mladých kamarádů o budoucím podnikání nezávislém na drogové mafii. Druhá epizoda svým názvem *Hlavně ať se to nedozví máma* zase odkazuje ke skladbě skupiny PSH⁸⁰, ve které se Vladimír 518 vyznává ze svých divokých let a omlouvá se matce za nenaplnění jejích představ o vzorném synovi. Ve třetím díle *Ze života pozůstalých* se za znění rapové skladby *Audiokniha* slovenského interpreta Gleba v obraze objevuje její text. René do písně rapuje a spolu s jeho přesným frázováním se v textu zvýrazňují jednotlivá slova. Scéna tak interaktivně simuluje karaoke a obohacuje experimentaci s obrazovým rozhraním.

⁷⁸ Rozhovor s Cyrilem Dobrým vedený Annou Ramzerovou v Praze dne 24.2. 2022.

⁷⁹ Jindřiška Bláhová: Skončili jsme, Jasná zpráva. Styloví Zrádci nejsou jen další tuctová televizní krimi. *Respekt*, 2020. Dostupný na WWW: <<https://www.respekt.cz/kultura/skoncili-jsme-jasna-zprava-serial-o-cesko-vietnamske-mafii-jen-dalsi-ceska-detektivka>> [vyšlo 23.2.2020; cit. 27.7.2022].

⁸⁰ PSH jsou sice o generaci starší než ostatní rapoví reprezentanti, ale skladba pracuje s motivy dealování drog nebo generační propasti mezi rodiči a dětmi, proto mi ji přišlo vhodné začlenit do ilustračního hudebního výčtu.



Obr. 81. Interaktivní „karaoke“ ke skladbě *Audiokniha*.

Podobně reflektována, a dokonce fyzicky přítomná je soudobá hudební scéna i v *Kanárkovi*. Ve filmu vystupuje Milan Hlavsa, čelní představitel undergroundu, který v 90. letech zažíval úspěšný posun na oficiální hudební scénu. Vedle Hlavsy se objevují i jeho spoluhráči Eva Turnová a Jan Vozáry za doprovodu hudby jejich společných projektů – desek *Magická noc* a *Šílenství* či skupiny Fiction. Sám název filmu, *Kanárek*, odkazuje (mimo úvodní citát Kurta Vonneguta) ke skladbě proslulého hudebního uskupení The Plastic People of the Universe. Obsazení a hudební dramaturgie tak přibližuje podobu pražské alternativní hudební scény 90. let, ve které se mísili mladí progresivní tvůrci spolu s generačně staršími představiteli (nejen) hudebního disentu.



Obr. 82 & 83. Představitelé alternativní hudební scény 90. let v *Kanárkovi* – Hlavsa, Vozáry a Turnová.

5.3.2. Nediegetická hudba

Zatímco rapová tvorba v minisérii slouží jako zcela konkrétní ilustrační nástroj pro demonstraci zrychleného tempa doby a materiálních hodnot ústřední mladé dvojice, nediegetická hudba se zaměřuje na odkrývání a rozvíjení imerznějších témat „pod povrchem“. Prvním hudebním proudem, na kterém je nediegetická hudba ve *Zrádcích* postavena, jsou plochy elektrické kytary

Petra Ostrouchova.⁸¹ Ty nejprve fungují jako hudební podkres děje (ač od počátku naléhavý a na sebe upozorňující). S gradací příběhu kytarové rify ještě více nabývají na intenzitě. V úvodu páté epizody *Den pravdy* dosahuje melodie tak vysokých tónů, že místy navozuje dojem nesnesitelné ultrazvukové frekvence. Střídání dunivých a ostrých akordů odráží Davidovu vnitřní úzkost, extrémní spánkovou deprivaci a simuluje tepavou bolest hlavy.

Ostrouchovova hudební linie navíc rozvíjí Taušovu tematickou koncepci emočně vyprázdňené společnosti.⁸² „Ta hudba je vyprahlou krajinou, kam všechny ty postavy ve svém narcisismu směřují. *Zrádci* jsou příběhem tří eg. Tři duševní pouště.“⁸³ Idea hudby jako pusté prerie se vedle rozvíjení tématu navíc opět navrácí ke stylizaci do westernového žánru. Rytmické, agresivně pronikavé rify provázející celý děj minisérie, totiž silně odkazují na soundtrack poetického anti-westernu *Mrtvý muž* (1995).

Hudební doprovod k filmu Jima Jarmusche vznikl za improvizace hudebníka Neila Younga, který intuitivně hrál na nástroje během sledování snímku.⁸⁴ Young při nahrávání odmítl do nástrojů začlenit rytmickou sekci s názorem, že rytmus udává sám film – dosáhl tak unikátní syntézy obrazu a zvuku, který je z největší části tvořen právě elektrickou kytarou.⁸⁵ Youngova improvizace opouští jasnou melodii a vytváří abstraktní hudební jazyk, který zvýrazňuje a obohacuje rytmus filmových sekvencí.⁸⁶ Podobně je tomu i ve *Zrádcích*, kde si Ostrouchov také vystačil bez rytmické sekce s téměř výlučným hraním na elektrickou kytaru, jež vyplňuje prostor a udává situacím patřičnou dynamiku.

V poslední epizodě *Všechno bude OK* dochází ke ztišení pronikavé elektrické kytary a děj je doprovázen melodií v jemnějším provedení akustické kytary. V samotném finále příběhu dosahuje odevzdaná, španělsky znějící kytara úplného smíření s osudem. Molové akordy napomáhají transformačnímu vyznění Davidova opakovaného úvodního monologu, který protagonista již nepronáší s typickým cynismem a ironií, ale s hmatatelnou vnitřní melancholií.

⁸¹ Poslední z řady zmiňovaných pravidelných spolupracovníků Viktora Tauše. Petr Ostrouchov k nim patří od roku 2013, kdy se podílel na filmu *Klauni*.

⁸² Rozhovor s Viktorem Taušem vedený Annou Ramzerovou v Praze dne 18.2. 2022.

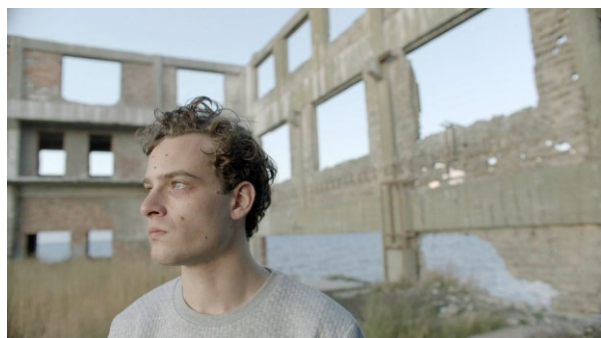
⁸³ Drobně edičně upraveno a kráceno.

⁸⁴ Sara Piazza, *Jim Jarmusch, Music, Words and Noise*. London: Reaktion Books Ltd 2015, s.55.

⁸⁵ Tamtéž, s.163.

⁸⁶ Tamtéž, s.164.

Zatímco v závěru *Mrtvého muže* hypnotický hudební motiv doprovázený zvuky vln uzavírá pouť pozemského života Williama Blakea, ve *Zrádcích* vlny teskně narážející na břeh opuštěného ostrova nekompromisně uzavírají kapitolu Davidova mládí, bezstarostnosti a svobody.



Obr. 84. Závěr *Zrádců* na polském ostrově.



Obr. 85. Závěr *Mrtvého muže* na mořském pobřeží.

Vedle aplikace westernu za účelem rozvíjení motivu prázdna, obsahuje nediegetická hudební stránka také motiv národní hrdosti a identity, jehož ironický tón vyplývá z komunikace hudby s obrazem a dialogy. Do příběhu je tento motiv zaveden Davidovým úvodním monologem, ve kterém označuje pervitin za národní bohatství, podobně jako „Karlštejn, zelenou a ukrajinský šlapky na Václaváku“. Otázku národní hrdosti i identity rozdmýchává v úvodu každé epizody titulková sekvence, již jsem analyzovala v podkapitole *Prostředí*. Obraz tanečnice v zrcadlové síni uprostřed opuštěného lomu je doprovázen notoricky známou Dvořákovou *Symfonií č. 9*. Nadnesené začlenění Dvořákovy skladby „Z nového světa“, v níž skladatel sentimentálně a s vlasteneckou pýchou vzpomíná na vše „hezké, české“, upozorňuje na proměnu tuzemské společnosti i jejích hodnot.

Tauš také relativizuje integritu národní identity v dalším dvořákovském motivu. Občanem nejvíce zastávajícím tradiční vlastenecké hodnoty je ve světě *Zrádců* totiž Huan Dang, který si k večeři (svíčkové) pustí z desky *Novosvětskou* a usadí se ve své jídelně, ve které visí František Kupka. V páté epizodě *Den pravdy* nechává při oslavě narozenin své ženy vystoupit hudebníka, který hostům nabídne variaci na slavnou Schelingerovu píseň ze 70. let *Holubí dům*, která podobně jako *Novosvětská* obsahuje motiv melancholického ohlížení se za ztraceným domovem a mládím, ve vietnamštině.

6. Závěr

V této diplomové práci jsem pomocí nástrojů neoformalistické stylistické analýzy prozkoumala, jakým způsobem filmový a televizní režisér Viktor Tauš formálně postupuje při své tvorbě a nakolik jednotlivé výrazové prostředky tvoří autorův rozpoznatelný, autorský styl na příkladu minisérie *Zrádci*. Tauš věnuje opravdu znamenitou pozornost přípravě fikčního světa, do kterého pak pečlivě zasazuje příběh a jeho protagonisty. Fungování fikčního světa je definováno tématem, které proniká do všech formálních aspektů filmu a na pomyslné obsahové hierarchii je autorem stavěno nad samotný příběh. Příběh a téma totiž v Taušově tvorbě často nejsou totožné, vycházejí sice ze sebe a navzájem se formují, ale téma je pro režiséra podprahový, niterný aspekt, zatímco příběh funguje jako snadná cesta k upoutání diváka.

Téma je nejvíce rozvíjeno v production designu, tedy dle Bordwellova dělení formálních prostředků ve filmové mizanscéně. Díky autorově orientaci (jak sám udává z 80 % veškeré práce) na production design jsem v analýze stylu věnovala největší pozornost právě mizanscéně. V té, nejenom v případě analyzované minisérie *Zrádci*, kombinuje Tauš vysoký stupeň výtvarné stylizace a místy až dokumentárně působící autenticity. Toto slučování dvou na první pohled neslučitelných principů vytváří specifickou auru propisující se do filmového prostředí, svícení, práce s barvami i do hereckého přístupu při ztvárňování postav. Nutno zmínit, že komplexní podoba mizanscény stojí na pevných základech vytyčených barevnou symbolikou. Symbolika se vývojem Taušovy tvorby proměňuje a s každým dílem získávají jednotlivé barvy na nových významech i na důležitosti. Barvy determinují fungování fikčního světa – od určení sociální stratifikace, morálního kompasu postav či jejich aktuálního emočního rozpoložení. Na přesném „barevném vytyčení“ fikčního světa se pak téma zhmotňuje konkrétními filmovými lokacemi. V případě *Zrádci* Tauš pracuje se svou představou o emočně a hodnotově vyprázdněné společnosti a nechává její jedince proplouvat stejně vyprázdněným prostředím, ať už jedná o sterilní, moderní byty, hnědouhelný důl anebo plochy opuštěné zeleně. Ve svícení tvůrce viditelně kloubí dokumentární práci s přírodním světlem a výtvarnou stylizací v podobě ostrého umělého světla během scén živého boření čtvrté stěny anebo za intenzivního barevného svícení, korespondujícího s významy danými barevnou symbolikou. Tyto dva principy se střetávají rovněž v herectví. Stylizovaná expresivita a velikost gest překvapivě nevyklučuje autentický projev, organicky zachycující rozdílnou komunikaci jednotlivých generací.

Stylizaci kloubící výtvarnou stránku a expresi spolu s dokumentárně působící autenticitou odpovídá rovněž obrazová kompozice celé minisérie. A to především díky dynamické a konvence narušující ruční kameře Martina Douby. Vyosené úhly záběrů, fyzicky invazivní detailní rámování a velký pohyb v obraze umocňují zběsilé tempo světa *Zrádců* spolu s neutuchajícími pocity nepokoje a násilí. Obrazem prostupuje rovněž vysoká míra experimentace, skrze kterou Tauš nechává měnit různá obrazová rozhraní, nabízející nové perspektivy pro sledování konkrétních situací. Tematizuje tak například podmíněnost současné společnosti (a především mladé generace) všudypřítomnými technologiemi, a to skrze rozhraní displejů elektronických přístrojů. Obraz také slouží jako platforma pro prozkoumání inspiračních zdrojů – od stylově bohaté postmoderny po estetiku klasického žánru westernu, který se propisuje především do stříhové skladby. Pomocí střihu nechává Tauš skrze kontrastní střídání velikosti rámování vyniknout tematicky reflektující krajině při panoramatech a emocím postav při detailech.

Zvukovou složku minisérie ponechává Tauš skrze vědomá tvůrčí rozhodnutí „nečistou“ – dialogy občas zanikají kvůli civilnímu anebo naopak vysoce expresivnímu projevu a ve zvuku je přítomno velké množství šumů a ruchů. Zvuková stránka tak odpovídá míře dokumentárně působící autenticity. Hudba *Zrádců* nabízí ve svém diegetickém poli prostor pro adresování přítomného mezigeneračního konfliktu začleněním rapové a trapové česko-slovenské tvorby. V nediegetické rovině pak Tauš rozvíjí své téma vyprázdněné společnosti za opětovné aplikace westernového žánru. Hudba Petra Ostrochouva se nápadně přibližuje soundtracku poetického anti-westernu *Mrtvý muž*. V neposlední řadě Tauš pomocí hudby prozkoumává komplikované otázky souboru národních hodnot či nejednoznačnosti národní identity, a to za nadneseného začlenění *Symfonie č.9* Antonína Dvořáka.

Stylistickou stránku minisérie ovlivnilo také její specifické produkční zázemí v podobě koprodukcce s Polskem, které nenadále nahradilo slovenského koproducenta. V úvodu práce také zmiňuji komplikované uvedení minisérie na obrazovky ČT, poznamenané globální epidemií covidu 19. Věřím, že stručné nastínění těchto aspektů v úvodu práce nabídne komplexnější vhled do formální podoby *Zrádců* a jejich diváckého přijetí.

Závěrem si trůfám tvrdit, že skrze pečlivé prozkoumání formální podoby *Zrádců* spolu se zasazováním konkrétního užívání výrazových prostředků do zbytku autorovy autorské tvorby předestírá tato práce čtenáři komplexní, rozpoznatelný a specifický styl, který představuje

Viktora Tauše jako plnohodnotného autora. Tauš svým autorstvím navazuje na postmoderní tvorbu filmařů 90. let, tedy jeho formujícího, studentského období. Také ale potvrzuje svou roli cinefila, když se obrací ke klasickým hollywoodským žánrům, zde například k westernu. Inspiraci ale autor nenachází pouze ve filmovém médiu, aluze mnohdy pramení z dalších uměleckých sfér. Často podněty hledá ve výtvarném umění, což dokazuje jeho výrazná orientace na production design, a to již v debutu *Kanárek*, na kterém spolupracoval s dnes již proslulým výtvarníkem Davidem Černým.

Výtvarná stránka a rozvíjení tématu pomocí výrazových prostředků je Taušovým primárním zájmem při tvorbě jeho projektů. V kontextu české televizní tvorby proto jeho minisérie vynikají mezi kriminálními sériemi, které svou výtvarnou stránku redukují ve prospěch divácky atraktivních, epizodních syžetů. Nejenom evropským, stále sílícím fenoménem televizních krimi sérií je Nordic noir – vizuálně i obsahově temné detektivní příběhy, které se vyznačují pomalým tempem, depresivní atmosférou, vysoce explicitní mírou násilí, a tlumenými barvami. V jejichž popředí většinou stojí spleť zápletek. Tyto televizní krimi jsou tedy přímým protikladem vysoce barevných, formálně divokých, rychlých a nestatických *Zrádců*, kteří pronikají pod povrch kriminálního příběhu. Tauš tedy za excentrického a uvědomělého užívání formálních prostředků překračuje žánr současné krimi a opouští škatulku zavedeného televizního formátu.

7. Seznam použitých zdrojů

Živé rozhovory s tvůrci:

Rozhovor s Viktorem Taušem vedený Annou Ramzerovou v Praze dne 18. 2. 2022.

Rozhovor s Cyrilem Dobrým vedený Annou Ramzerovou v Praze dne 24.2. 2022.

Záznamy obou rozhovorů budou nabídnuty k archivaci do Sbírký zvukových záznamů Národního filmového archivu v Praze.

Seznam použité literatury:

BARNWELL, Jane, *Production design: architects of the screen*, London; New York: Wallflower 2004, s.21.

BORDWELL, David, THOMPSON, Kristin, *Umění filmu. Úvod do studia formy a stylu*. Praha: Akademie múzických umění 2012, s. 188-435.

BRECHT, Bertolt, *Myšlenky*. Praha: Československý spisovatel 1958, s. 41.

BUTLER, Jeremy G., *Television, Visual Storytelling and Screen Culture*, New York: Routledge 2018. s. 264-326.

DORAN, Sabine, *The Culture of Yellow: Or, The Visual Politics of Late Modernity*. New York: Bloomsbury 2013, s.6.

GOETHE, Johann Wolfgang von, *Smyslově-morální účinek barev*. Hranice: Fabula 2004, s. 39-41.

ITTEN, Johannes, *Umění barvy: subjektivní prožívání a objektivní poznávání jako cesta ke vnímání umění: studijní vydání*. Praha: NAMU 2021, s. 81-82.

KITSES, Jim, *Horizons West, Directing the Western from John Ford to Clint Eastwood*, London Bloomsburry 2018, s. 255-257.

PIAZZA, Sara, *Jim Jarmusch, Music, Words and Noise*. London: Reaktion Books Ltd 2015, s. 55-164.

TAUŠ, Viktor, KADLEC, Jan, Proč nejsou české filmy na světové úrovni? / Úvaha nad production designem. *Cinepur* č.139, s. 38-39.

THOMPSON, Kristin. Neoformalistická filmová analýza: Jeden přístup, mnoho metod, *ILUMINACE* Ročník 10, 1998, č. 2, s.69-86.

Seznam internetových zdrojů:

„Vy, mladí Vietnamci („nenakažení“), nás počestěné banány prostě pochopit nemůžete“: Mladí Vietnamci a superdiverzifikace českého novomediálního prostoru. *Vietnamští a čeští mluvčí v prostředí formálního a neformálního vzdělávání: Interakce a její reflexe vietnamskými mluvčími* Jiří Homoláč. Sociologický ústav AV ČR. Praha 2020. Dostupný na WWW: <<https://esreview.soc.cas.cz/pdfs/csr/2020/02/04.pdf>> [cit. 25.7.2022].

Kill Bill: Volume 1. Peter Bradshaw. *The Guardian*, 2003. Dostupný na WWW: <<https://www.theguardian.com/film/2003/oct/10/quentintarantino>> [vyšlo 18.10.2003; cit. 25.7.2022].

Seriál o zlých lidech s dobrými rodinami. Zrádci Viktora Tauše poprvé v neděli večer na ČT1. Karolína Blinková. *Česká televize*. Dostupný na WWW: <<https://www.ceskatelevize.cz/vse-o-ct/press/tiskove-zpravy/?id=9106&strana-2=1&category=2>> [vyšlo 17.2.2020; cit. 31.5.2022].

Skončili jsme, Jasná zpráva: Styloví Zrádci nejsou jen další tuctová televizní krimi. Jindřiška Bláhová. *Respekt*, 2020. Dostupný na WWW: <<https://www.respekt.cz/kultura/skoncili-jsme-jasna-zprava-serial-o-cesko-vietnamske-mafii-jen-dalsi-ceska-detektivka>> [vyšlo 23.2.2020; cit. 27.7.2022].

Souhrnné analýzy ČT. *Česká televize*. Dostupné na WWW:

<<https://www.ceskatelevize.cz/vse-o-ct/sledovanost-a-data-o-vysilani/co-ct-nabidla-analyzy/>>
[cit.1.6.2022].

The Paradise Institute. Chadwick Friedman. *21st Century Digital Art*. Dostupný na WWW:

<<http://www.digiart21.org/art/the-paradise-institute>> [vyšlo nedat.; cit. 29.7.2022].

Vodník (TV Dictionary). Veronika Hanáková, Jiří Anger. *Film a Doba*. Dostupný na WWW:

<<https://filmadoba.eu/vodnik-tv-dictionary/>> [cit.8.7.2022].

What is a Fisheye Lens? Definition and Examples in Film. Mike Bedard. *Studio Binder*, 2020

Dostupný na WWW: <<https://www.studiobinder.com/blog/what-is-a-fisheye-lens-photography/>> [vyšlo 13.9.2020; cit. 6.8.2022].

Seznam použitých filmů:

Čtyři pokoje (Four rooms, Allison Anders, Alexandre Rockwell, Quentin Tarantino, Robert Rodriguez, 1995).

Dukla 61 (David Ondříček, 2018).

Funny games (Michael Haneke, 1997).

Kanárek (Viktor Tauš, 1999).

Kill Bill (Kill Bill: Vol.1, Quentin Tarantino, 2003).

Kill Bill 2 (Kill Bill: Vol.2, Quentin Tarantino, 2004).

Klauni (Viktor Tauš, 2013).

Modré stíny (Viktor Tauš, 2016).

MOST! (Jan Prušinovský, 2019).

Mrtvý muž (Dead Man, Jirm Jarmusch, 1995).

Od soumraku do úsvitu (From Dusk Till Dawn, Robert Rodriguez, 1996).

Pulp Fiction: Historiky z podsvětí (Pulp Fiction, Quentin Tarantino, 1994).

Sicario: Nájemný vrah (Sicario, Denis Villeneuve, 2015).

Smrtící hra (決鬥死亡塔, San-Yat Chan, 1979).

Sněženky a machři po 25 letech (Viktor Tauš, 2008).

Svět pod hlavou (Marek Najbrt, Radim Špaček, 2017).

Tenkrát na Západě (Once Upon a Time in the West, Sergio Leone, 1968).

Trainspotting (Danny Boyle, 1996).

Vodník (Viktor Tauš, 2019).

Zrádci (Viktor Tauš, Matěj Chlupáček, 2020).

Seznam použitých výtvarných děl:

Prada Marfa (Elmgreen and Dragset, 2005).

The Paradise Institute (Janet Cardiff, George Bures Miller, 2001).

Umučení sv. Bartoloměje (El Martirio de San Bartolomé, Jusepe de Ribera, 1644).

Seznam použité hudby:

Audiokniha (Gleb, 2018)

Dead Man (Neil Young, 1995)

Go Go Go (Gleb, 2019)

Hlavně ať se to nedozví máma (PSH, 2018)

Holubí dům (Jaroslav Uhlíř, Zdeněk Svěrák, 1972)

Kanárek (The Plastic People of the Universe, 1984)

Magická noc (Milan Hlavsa, Jan Vozáry, 1997)

Selfmade (Yzomandias, 2019)

Symfonie č. 9 e moll „Z Nového světa“ (Antonín Dvořák, 1893).

Šílenství (Milan Hlavsa, 1999)

Seznam obrázků:

- Obr. 1: *Modré stíny* (Viktor Tauš, 2016) © Česká televize.
- Obr. 2: *Vodník* (Viktor Tauš, 2019) © Česká televize.
- Obr. 3-7: *Zrádci* (Viktor Tauš, Matěj Chlupáček, 2020) © Česká televize.
- Obr. 8: *Kill Bill* (Kill Bill: Vol.1, Quentin Tarantino, 2003) © Miramax Films.
- Obr. 9: *Zrádci* (Viktor Tauš, Matěj Chlupáček, 2020) © Česká televize.
- Obr. 10: *Kanárek* (Viktor Tauš, 1999) © GagStones, Milk and Honey, Česká televize, Space Films.
- Obr. 11: *Pulp Fiction: Historky z podsvětí* (Pulp Fiction, Quentin Tarantino, 1994) © Miramax Films.
- Obr. 12-27: *Zrádci* (Viktor Tauš, Matěj Chlupáček, 2020) © Česká televize.
- Obr. 28: *Modré stíny* (Viktor Tauš, 2016) © Česká televize.
- Obr. 29: *Vodník* (Viktor Tauš, 2019) © Česká televize.
- Obr. 30-36: *Zrádci* (Viktor Tauš, Matěj Chlupáček, 2020) © Česká televize.
- Obr. 37: *Prada Mafra* (Elmgreen and Dragset, 2005) © Paul Joseph.
- Obr. 38: *Klauni* (Viktor Tauš, 2013). © Fog'n'Desire Films , Samastinor, Česká televize, Tarantula, Kinosto, Sokol Kollar.
- Obr. 39-43: *Zrádci* (Viktor Tauš, Matěj Chlupáček, 2020) © Česká televize.
- Obr. 44-45: *Modré stíny* (Viktor Tauš, 2016) © Česká televize.
- Obr. 46-54: *Zrádci* (Viktor Tauš, Matěj Chlupáček, 2020) © Česká televize.
- Obr. 55: *Umučení sv. Bartoloměje* (El Martirio de San Bartolomé, Jusepe de Ribera, 1644).
- Obr. 56-57: *Zrádci* (Viktor Tauš, Matěj Chlupáček, 2020) © Česká televize.
- Obr. 58-59: *Vodník* (Viktor Tauš, 2019) © Česká televize.
- Obr. 60-69: *Zrádci* (Viktor Tauš, Matěj Chlupáček, 2020) © Česká televize.
- Obr. 70-71: *Tenkrát na Západě* (Once Upon a Time in the West, Sergio Leone, 1968) © Paramount Pictures.
- Obr. 72-75: *Zrádci* (Viktor Tauš, Matěj Chlupáček, 2020) © Česká televize.
- Obr. 76-77: *Tenkrát na Západě* (Once Upon a Time in the West, Sergio Leone, 1968) © Paramount Pictures.
- Obr. 78-81: *Zrádci* (Viktor Tauš, Matěj Chlupáček, 2020) © Česká televize.
- Obr. 82: *Mrtvý muž* (Dead Man, Jirm Jarmusch, 1995) © Miramax Films.