

Západočeská univerzita v Plzni

Fakulta filozofická

Diplomová práce

Plzeň 2013

Bc. Hana Josefová

Západočeská univerzita v Plzni

Fakulta filozofická

Diplomová práce

**Český režisér Bohdan Sláma
v kontextu evropské kinematografie**

Bc. Hana Josefová

Plzeň 2013

Západočeská univerzita v Plzni

Fakulta filozofická

Katedra filozofie

Studijní program Humanitní studia

Studijní obor Evropská kulturní studia

Diplomová práce

**Český režisér Bohdan Sláma
v kontextu evropské kinematografie**

Bc. Hana Josefová

Vedoucí práce:

Mgr. Jan Kastner

Katedra filozofie

Fakulta filozofická Západočeské univerzity v Plzni

Plzeň 2013

Prohlašuji, že jsem práci zpracovala samostatně a použila jen uvedených pramenů a literatury.

Plzeň, duben 2013

.....

Poděkování

Děkuji Mgr. Janu Kastnerovi za cenné připomínky a vedení mé diplomové práce.

Obsah

1 Úvod	3
1.1 Členění práce.....	4
1.2 Výchozí zdroje	5
2 Proč se lidé dívají na filmy	9
2.1 Film a estetika	10
2.2 Film a prožitek.....	11
3 Zvolení metody a vymezení pojmosloví.....	13
4 Obecně o kinematografii.....	16
5 Stručná historie české kinematografie.....	18
5.1 Česká kinematografie do 60. let minulého století	18
5.2 Charakteristika české nové vlny.....	19
5.3 Český film po roce 1990	21
6 Evropská kinematografie.....	24
6.1 Autorství jako jeden z důležitých znaků evropské kinematografie.....	29
7 Bohdan Sláma.....	30
8 Analýza filmů Bohdana Slámy	33
8.1 Divoké včely	33
8.2 Štěstí.....	39
8.3 Film Venkovský učitel.....	45
8.4 Film Čtyři slunce	52
9 Společné znaky filmů Bohdana Slámy.....	60
9.1 Hledání společného tématu	60
9.2 Hledání žánru	62
9.3 Slámův styl	67
10 Sláma jako představitel autorské kinematografie	71
11 Festivalový okruh	74
12 Sláma na festivalech a v evropské distribuci.....	77
Závěr.....	81
14 Zdroje	84
14.1 Analyzované filmy	84
14.2 Citované filmy	85
14.3 Literatura a články.....	88

14.4 Webové portály.....	94
15 Summary	96
16 Přílohy	98

1 Úvod

Kinematografie je zajímavým fenoménem oblasti kultury - může být uměním i průmyslem; filmové dílo bývá považováno za zábavu stejně jako za důležitou uměleckou výpověď i dokument doby, v níž vzniklo. Filmy jsou již od konce předminulého století součástí kultury některých národů i součástí kultury celosvětové. Na celém světě se najdou i dnes lidé, kteří vědí, že *“Louisi, myslím, že tohle by mohl být začátek krásného přátelství,”* je věta, kterou říká hrdina Rick na závěr filmu Casablanca (USA, 1942, režie Michael Curtis). To ukazuje, že příběhy promítané na plátna kin, vysílané na televizních obrazovkách či spuštěné pomocí internetu poutají každou minutu našeho času pozornost milionů lidí na naší planetě. Jsou předmětem diskuzí diváků, kteří je zhlédli, i předmětem zkoumání filmových historiků či analytiků nebo recenzentů. Ti všichni se snaží nalézt odpověď na otázku proč se právě určitý film líbí a proč jiný film téměř nikoho nezaujal. Zájem diváků prožít si příběh s filmovými hrdiny vede samozřejmě k tomu, že na celém světě ročně vznikají tisíce filmů. Výjimkou není ani Česká republika. Data z roku 2011 uvádějí, že v tomto roce bylo do kin uvedeno 25 hraných celovečerních filmů¹, uskutečněno 408 760 filmových představení, které zhlédlo 10 789 760 diváků a čisté tržby při průměrné ceně vstupného 112 Kč činily 1 209 874 087 korun.²

To vše dokazuje, že česká kinematografie je stále důležitým společenským, podnikatelským i uměleckým fenoménem, který se snaží reagovat na potřeby společnosti v oblasti zábavy i uměleckého vyžití. Zároveň filmové dílo nějakým způsobem vždy reflektuje dobu a společnost, v níž vzniklo. Jistě je tedy vhodné zabývat se analýzou filmových děl, zajímat se o to, proč přitahují diváky, o čem vypovídají, zda jde jen o pouhou zábavu, která přináší zisk, nebo o díla s hlubší uměleckou či jinou výpovědí.

¹ FILA, Kamil. Český film se změnil v nekonečné promo. In: *Aktualne. cz*. [online]. 27.12. 2011. [cit. 2013-04-16] Dostupné z: <http://m.aktualne.centrum.cz/article.phtml?id=724289>

² *Zpráva o české kinematografii 2011* Praha: Ministerstvo kultur České republiky, 2012. In: Mkr. cz [online]. [cit. 2013-04-16]. Dostupné z: <http://www.mkcr.cz/assets/media-a-audiovize/kinematografie/Zprava-o-ceske-kinematografii-v-roce-2011.pdf>

Pro svou diplomovou práci zvolila téma, které by mohlo poukázat na některé jevy současné české kinematografie. Vybrala jsem tvorbu režiséra Bohdana Slámy, který během uplynulého desetiletí uvedl do kin čtyři snímky, z nichž některé měly nadprůměrnou návštěvnost, celkem pozitivní recenze v době uvedení, uspěly na evropských filmových festivalech a staly se jistou součástí evropské kinematografie, protože tři z nich byly natočeny v evropské koprodukcii. Předpokládám, že právě na dílech Bohdana Slámy je možné na základě jejich analýzy nejen ukázat, jak zapadají do kontextu naší české kinematografie, ale i to, jaké výrazové umělecké i komunikační prostředky volí současný český filmový tvůrce a jaké problémy ve svých dílech tematizuje. Zároveň se budu zabývat i tím, jak může český film proniknout z domácího prostředí k evropskému divákovi.

Práce s názvem *Český režisér Bohdan Sláma v kontextu evropské kinematografie* si klade za cíl popsat záměry a motivy tohoto tvůrce, zmapovat přijetí jeho děl v České republice i v ostatních zemích Evropy a zaznamenat kritickou reflexi jeho tvorby.

1.1 Členění práce

Zvolila jsem takovou strukturu práce, která mi umožní zabývat se zároveň kinematografií v širších souvislostech: nastínit vývoj kinematografie i vysvětlit, co diváka na médiu filmu přitahuje, jak se volí metoda filmové analýzy či na jaké jednotlivosti režiséřského rukopisu je nutné se soustředit při hledání společenských fenoménů, které tvůrce ve svém díle tematizuje.

Nejprve se zamyslím nad tím, proč se lidé dívají na filmy a jak důležitou roli v tom hraje filmová estetika a divácký prožitek. Tato kapitola bude důležitá pro následné zvolení nejvhodnější metody analýzy Slámových filmů. Hledání vhodné metody analýzy a zdůvodnění jejího výběru v kapitole č. 3 mi zároveň umožní uvést krátkou rekapitulaci toho, jak bylo během existence filmu uvažováno o filmu jako o umění. V další kapitole budu krátce charakterizovat vývoj kinematografie a poté se budu stručně zabývat historií české, potažmo

československé, kinematografie s důrazem na její vrcholné období – českou novou vlnu, která byla důležitým evropským fenoménem, jenž je dodnes zdůrazňován v mnoha odborných publikacích zabývajících se vývojem celosvětové kinematografie.³ V krátké charakteristice historie české kinematografie budu pokračovat obdobím normalizace, 80. lety minulého století a transformací české kinematografie, kterou přinesl pád komunistického režimu a následná 90. léta. Poté se budu stručně charakterizovat, jaký je stav současné evropské kinematografie, zda má vůbec nějakého společného jmenovatele.

Pak se již budu věnovat Bohdanu Slámovi a jeho filmům. Uvedu jeho životopis. Následně budu analyzovat jeho čtyři hrané celovečerní filmy: *Divoké včely*, *Šťěstí*, *Venkovský učitel*, *Čtyři slunce*. Na základě analýzy budu hledat jejich společné znaky a zařadím je do kontextu české kinematografie a v souladu se zaměřením práce do kontextu kinematografie evropské. Poté se budu věnovat tomu, jak byly Slámovy filmy přijaty v Evropě s vysvětlením na jakých principech funguje distribuce evropských filmů. Budu zjišťovat, zda měla Slámová díla úspěch na filmových festivalech, zda byla natáčena s účastí zahraničního koproducenta a zda se dostala do distribuce evropských zemí.

1.2 Výchozí zdroje

Film je umělecké či zábavní dílo rychlé spotřeby. Vždyť nejvyšší návštěvnost má v týdnech těsně po premiéře. Z toho vychází nutnost informovat o filmu co nejrychleji a nejrychlejšími médii je internet, rozhlas, televize a deníky, tedy média, která poskytují informace okamžitě nebo jen s denním zpožděním. Tomu je přizpůsobena i práce těch, kdo mají na starosti propagaci filmu. Všem těmto médiím poskytují tiskové zprávy s krátkou anotací

³ Připomenutí a charakteristika české nové vlny je v kontextu této práce důležitá i z toho důvodu, že pokud se budeme v další části práce snažit zařadit Slámovo dílo do kontextu evropské kinematografie, je právě Slámová návaznost na toto období často připomínána. Vždyť například podobnost *Divokých včel* s filmy české nové vlny byla dokonce zdůrazněna při zdůvodnění, proč tento Slámův debut získal v únoru roku 2002 hlavní cenu na Mezinárodním filmovém festivalu v Rotterdamu v Nizozemí. Českou novou filmovou vlnu a její představitele jmenují či rozebírají i důležité publikace věnující se například filmové historii jako jsou *Dějiny filmu* od Thompsonové a Bordwella či Monacovo *Jak číst film: Svět filmů, médií a multimédií*.

premiérovaneho filmu a s priloženými rozhovory s tvůrci, nejčastěji režisérem, scenáristou a herci v hlavních rolích i fotografický a audiovizuální materiál, tomuto souboru materiálů se říká presskit, většinou je bez autora a je dílem oddělení nebo agentury, která má na starosti propagaci filmu. Útržky z těchto tiskových zpráv jsou pak téměř okamžitě zpracovány médii. Před uvedením do kin se v médiích objevují zprávy o chystané premiéře, den či jen několik dní po filmové premiéře pak následují další články – buď jde o zprávy, jak premiéra proběhla a jak se tvůrci k danému filmu vyjádřili nebo o kratší recenze. Opět je nutné připomenout, že největšího ohlasu se filmům dostává v 'rychlých' médiích, která přinášejí zprávy průběžně, každou hodinu či minutu – internetové zpravodajství, televizní zpravodajství, rádiové zpravodajství, nebo alespoň jednou za den – tištěná média; zde je totiž spotřeba zpráv největší. Tím je ale dán i rozsah zprávy; nejsou dlouhé. Pro příklad uvádím, že i v tištěném deníku *MF Dnes*, kde recenzuje asi nejvlivnější filmová publicistka v ČR Mirka Spáčilová, činí rozsah jejich recenzí činí 400 až 900 slov, v *Lidových novinách* se recenze Ondřeje Štindla⁴ pohybují okolo 400 až 700 slov. Více prostoru je na internetovém médiích, například recenze Kamila Fily na *Aktuálně.cz* mají cca 1 200 slov. (Připomínám, že na jednu normostranu se vejdu necelé tři stovky slov). Na takovémto prostoru jde především o informativní recenzi, kde je popsán děj filmu, zmínění tvůrci, shrnuto celkové vyznění filmu, krátce zhodnocena režie, výkony herců a upozorněno na nejvýraznější přednosti nebo chyby. Proto je tak mnoho recenzí na internetu i v médiích doplněno číselným hodnocením, kdy recenzent vyjadřuje svůj názor pomocí procent nebo počtem hvězdiček..

Zprávy o českých filmech se v zahraničí nejčastěji omezují na krátké anotace, které diváky informují o ději filmu; kdo jej natočil, zda snímek bude uváděn na některém festivalu, popřípadě jakou cenu získal či zda a jak bude uveden v dané zemi do distribuce. Většinou opět vycházejí z textů, které dodal

⁴ Ondřej Štindl je zároveň ceněným scenáristou, napsal scénář k českému filmu *Pouta* (režie Radim Špaček, 2010)

distributor; nejčastěji jsem v zahraničních médiích našla krátké anotace se zdůrazněním toho, proč je film zajímavý. Delší zahraniční studie o konkrétním českém filmu nebo tvůrci, které by reflektovaly dobu vzniku, osobnost režiséra, vyznění filmu, podrobně rozebraly naraci, způsob zpracování, vedení herců, popřípadě film hodnotily v kontextu evropské kinematografie, neexistují. Rozsáhlejší odborné zahraniční studie o současné české filmové tvorbě se neobjevují. Existují samozřejmě odborné studie zaměřené komplexně na českou, potažmo československou, kinematografii. V nich ale nejvíce prostoru dostávají filmy 60. let, a právě na základě rozboru snímků z tohoto období se odvíjí hodnocení filmů natočených později.

Nenašla jsem však rozsáhlejší zahraniční studii, která by se věnovala Bohdanu Slámovi. Navíc v práci budu psát o čtyřech celovečerních hraných filmech Bohdana Slámy, které vznikly v letech 2001 – 2012, tedy v současnosti, jež dosud nebyla v odborných studiích reflektována.

Cenné přehledné informace nabízejí internetové filmové databáze, z nichž nejdůležitější je *IMDb.com*,⁵ na níž jsou katalogizovány téměř veškeré informace o filmech. Internet a média poskytující denní zpravodajství budou v této práci sloužit jako prameny.⁶

Z předchozích řádků je patrné, že při psaní práce, která má reflektovat tvorbu a přijetí filmů současného režiséra a jeho děl u nás a v Evropě bude důležitým zdrojem internet. Informace však budu ověřovat z více webových zdrojů. Např.: pokud najdu na databázi *IMDb.com* informaci, že daný film získal cenu na některém z evropských festivalů, ověřím to na stránkách tohoto

⁵ SKILOS, Richard. From a Small Stream, a Gusher of Movie Facts. *The New York Times* [online]. 28. 5.2006 [cit. 2013-04-18]. Dostupné z: <http://www.nytimes.com/2006/05/28/business/yourmoney/28frenzy.html>

⁶ Pod souhrnným názvem Zdroje budou podkapitoly Analzované film, Citované filmy, Literatura a prameny, tak jak je obvyklé používat v pracích odevzdávaných na FF ZČU v Plzni, i když například Thompsonová a Bordwell používají označení primární prameny pro daný film a veškerý zpravodajský a publicistický materiál (rozhovory, recenze, zprávy...), který se k němu vztahuje, a za sekundární zdroje označují pozdější práce historiků a teoretiků, které vznikly až s časovým odstupem po uvedení filmu.

festivalu i dohledáním této informace na stránkách zavedených zahraničních i českých médií.

Samozřejmě, že v té části práce, v níž budu analyzovat Slámovy filmy z hlediska tématu, narace, ideové roviny, režijní práce... budu vycházet z odborných, nejčastěji tištěných publikací, které budou na konci práce uvedeny ve složce literatura.

2 Proč se lidé dívají na filmy

„Film je organizací značně bohatých a intenzivních vjemů poznamenávajících diváka stejně jako přirozený prožitek,“⁷ uvádí Ivo Pondělíček v knize *Svět k obrazu svému – Příspěvky k filmovému vědomí a videokultuře* v kapitole *K psychologii filmového zážitku*. A myslím, že právě prožitek, který se odehraje v časově omezeném úseku, jenž trvá od začátku filmu do jeho konce, je asi to nejdůležitější, co divák ve filmovém díle hledá. Mojmir Drvota připomíná, že film je umění přítomnosti a také nejméně umělecká disciplína ze všech uměleckých disciplín. Podle Drvoty totiž film patří těm lidem - divákům, kteří nehledají hlubokou vizi v duchovní perspektivě, ale zabývají se konkrétním, které existuje tady a teď a chtějí, aby existence byla intenzivně procítěna.⁸ Thompsonová pak připomíná, že *divácké schopnosti si přinášíme, struktury filmu zakoušíme a mezi nimi existuje disparita*.⁹ Asi právě proto má důležitou roli v percepci, tedy v procesu vnímání, estetika, která má schopnost umocnit prožitek. Pondělíček hovoří o tom, že psychologie vnímání je estetikou umocněna.¹⁰ Film se zmocňuje celého vědomí, má absolutní moc nad naší pozorností.¹¹ Simulované zážitky ve filmu umožňují divákovi prožívat celou škálu emocí a k tomu právě může přispět i estetická hodnota filmu, kterou Tomáš Kulka v knize *Umění a kýč* charakterizuje jako jednotu, komplexnost a intenzitu, které umocňují vnitřní logiku filmového díla stejně jako jeho strukturu i styl.¹²

⁷ PONDĚLÍČEK, Ivo. *Svět k obrazu svému – Příspěvky k filmovému vědomí a videokultuře 1962-1998*.

Praha: Národní filmový archiv v Praze, 1999, s. 82. (Dále jen: PONDĚLÍČEK. *Svět k...*, s. ..)

⁸ DRVOTA, Mojmir. *Základní složky filmu*. Praha: Národní filmový archiv, 1994, s. 97. (Dále jen: DRVOTA. *Základní ...*, s. ..) str. 97

⁹ THOMPSONOVÁ, Neformalistická filmová analýza: Jeden přístup, mnoho metod. In: *Illuminace*, 10, č. 1, 1998, s. 5-36, s. 7 (Dále jen: THOMPSONOVÁ. *Neformalistická filmová...*, in: *Illuminace*, s. ..)

¹⁰ PONDĚLÍČEK. *Svět k ...*, s. 65

¹¹ ZUSKA, Vlastimil. *Kruté světlo, krásný stín – estetika filmu*. Praha: Univerzita Karlova v Praze. Filozofická fakulta, 2010, s. 138. (Dále jen: ZUSKA. *Kruté světlo...*, s. ..)

¹² KULKA, Tomáš. *Umění a kýč*. Praha: Torst, 1999, s. 74

2.1 Film a estetika

Filmové dílo, jako umělecký výtvar, má několik rovin a k filmu, stejně jako k jiným uměleckým dílům patří estetické hledisko, vždyť jak říká Jan Mukařovský¹³ *estetická funkce je jedním z důležitých činitelů lidského konání*.¹⁴

Nesporné estetické hledisko, které často může mít v postmoderní době záporné znaménko, tedy může jít o jistou neestetiku či zvrácenou estetiku.¹⁵ V českém prostředí je filmová estetika či neestetika často spojována s tak zvanou estetikou všedního dne, kterou do kinematografie přinesla česká nová vlna. Nebyl to však její vynález; kamery do ulic vnesli na přelomu 50. a 60. let francouzští filmaři – typickým představitelem je Godardův film *U konce s dechem* z roku 1959. Vzhledem k tomu, že francouzští filmaři snímali pařížské ulice, vypadala jejich estetika všedního dne jinak než estetika českých tvůrců, kteří si oblíbili spíše pražské dělnické čtvrti, české maloměsto nebo vesnici.¹⁶

V tuto chvíli je důležité si uvědomit, co myslíme pojmem estetika. Zda pouze výtvarné či vizuální ztvárnění filmu (tak jak je chápáno v předchozím odstavci) nebo pojmáme estetiku v širším smyslu jako způsob komunikace uměleckého díla s jedincem i společností. Dovolím si tvrdit, že pouze vizuální ztvárnění není hlavním hlediskem, podle kterého si divák vybírá film,¹⁷ na nějž půjde do multiplexu (klasické biografy téměř vymizely) či se na něj podívá v televizi nebo si jej stáhne do svého počítače; stejně důležitý je pro diváka prožitek, který mu film nabídne.

Většinu filmů provází reklamní kampaň, takže na film se dívá alespoň trochu poučený divák, který tuší, zda uvidí válečné drama, komedii, velkolepou

¹³ Mukařovský jako jeden z tvůrců pražského strukturalizmu vycházel z ruského formalizmu

¹⁴ MUKAŘOVSKÝ, Jan. *Estetická norma a hodnota jako sociální fakty*, [online]. In v úvahách a přednáškách sv. 4. Praha: F. Borový, 1936, [cit. 2013-04-18] Dostupné z: http://www.famu.cz/docs/5-Mukarovsky-Esteticka_funkce_norma_a_hodnota.rtf.

¹⁵ Za typického představitele lze označit film Quentina Tarantina *Pulp Fiction* z roku 1994.

¹⁶ V této linii, jak bude později ukázáno, se nesou i Slámovy filmy

¹⁷ Na druhou stranu je třeba upozornit, že existuje docela široká skupina filmů, kde vizuální stránka hraje pro diváky nejdůležitější roli. Jde o filmy s množstvím filmových triků a efektů většinou se odehrávajících v jiných světech nebo v budoucnosti. Mezi tyto snímky patří série o *Hvězdných válkách* tvůrce George Lucase či film *Avatar* režiséra Jamese Camerona nebo filmová trilogie na motivy fantasy románu *Pán prstenů*, kterou natočil Peter Jackson. V české kinematografii se až na výjimky z 60. let minulého století (např. film *Ikarie XB 1* režiséra Jindřicha Poláka z roku 1963) podobná díla nevyskytují.

podívanou s počítačovými efekty nebo sociální drama. U některých filmů se chce divák pobavit, odpočinout si, ale i tady je důležitý jistý prožitek.

2.2 Film a prožitek

Divák pomocí filmového díla hledá informace o světě, v němž žije, a hledá je prostřednictvím intimního sdělení, které mu nabízejí hrdinové filmu. Intimní sdělení je to proto, že si hrdinové na plátně odžívají své příběhy i emoce. Takový prožitek při dívání se na film nabízí nejen informace o vnějším světě, v němž divák žije nebo který pozoruje. Divák se zároveň může ve filmovém příběhu najít, prožít si společně s filmovými hrdiny své emoce, ujasnit si své myšlenky, přeříkat si dialogy s postavami a někdy třeba část z nich použít ve svém životě. Filmový příběh může diváka nasměrovat k vhodnému řešení jeho problémů, může mu dát pocit, že na tom není tak špatně, že jiní jsou na tom ještě hůř. Vlastimil Zуска v publikaci *Kruté světlo, krásný stín – Estetika filmu* zmiňuje, že je-li divák uchvácen nějakým příběhem, podílí se na *fiktivním dění na plátně jako nehlasující člen*.¹⁸

To vše je možné, podle mě, shrnout do Mukařovského výroku, že umělecké dílo komunikuje se svým divákem. Jenže Mukařovský ve své studii *Umění jako sémiologický fakt* také uvádí, že umělecké dílo komunikuje v jednotlivých etapách lidské společnosti se svými diváky různě. Jak se proměňuje lidská společnost, proměňuje se také kulturní a sociální kontext uměleckého díla. Na základě jediného díla – artefaktu -, tak vznikají další a další interpretace tohoto díla.¹⁹ Touto myšlenkou můžeme zdůvodnit, proč se stále vracíme k české nové vlně ze šedesátých let minulého století. Vnímáme tehdy vytvořená díla jako dokument doby. Vyprávějí nám o tom, čím žili naši rodiče či prarodiče, a to nám umožňuje pochopit i sebe sama. Pomáhají nám uvědomit si, jak se některé skutečnosti během doby mění, např. jak se změnila rodina a

¹⁸ ZUSKA. *Kruté světlo...*, s. 143

¹⁹ MUKAŘOVSKÝ, Jan. *Umění jako sémiologický fakt*, (online) in: Studie I. Brno: Host, 2007, s. 208 – 215, [cit. 2013-04-18] Dostupné z: <http://www.kcl.tul.cz/en/for-students/downloads/item/jan-mukaovsky-umni-jako-semiologicky-fakt-studie>

vztahy v ní, postavení ženy v partnerském vztahu či v pracovním kolektivu... Zároveň nás tyto filmy informují i o samotných tvůrcích; např. o jejich odvaze poukazovat na problémy tehdejší komunistické společnosti i o jejich invenci vložit svou kritiku do jinotajů...²⁰ Proto také bývají v oblasti filmové publicistiky a filmové vědy nově vzniklé filmy často porovnávány s díly české nové filmové vlny jak na základě vnější tak vnitřní podoby.

Jenže jak Vlastimil Zuska připomíná, je pokud budeme chápat umělecké dílo jako protilehlé póly, kdy na jednom z nich umístíme dílo jako objekt a na druhém z nich vnímatele, tedy diváka, čtenáře, posluchače..., by ale znamenalo pracovat vžd s ideálním typem,²¹ a Ivo Pondělíček také uvádí, že *typ filmového diváka rovná se jedno individuum*, čím upozorňuje na subjektivitu emocionálních reakcí. Zážitek při sledování filmového díla podle Pondělíčka pramení z *prapůvodních a většinou mimoestetických zkušeností*.²² Toto všechno ukazuje, že není možné pracovat, pokud jde o filmového diváka a jeho prožitek, s nějakým ideálním typem, který by zastupoval určitou skupinu diváků.

Výše zmíněná úvaha ukazuje, že pro analýzu filmu vnímám jako důležité zaměřit se jednak na to, co vypráví, ale i jakými prostředky to vypráví, protože příběh umocněný estetikou umožňuje diváckou percepci. S ohledem na tuto skutečnost je pak nutné zvolit metodu analýzy filmu.

²⁰ Zájem o tuto část historie dokazují publikace, které jsou věnovány tvorbě české nové filmové vlny, či dramaturgie plzeňského festivalu Finále, kde již od devadesátých let minulého století je jedna ze sekcí věnována 60. létům minulého století a nese název *Nejbouřlivější desetiletí české kinematografie*, nebo nedávný počín *České televize*, která připravila dokumentární projekt o tvůrcích české nové filmové vlny s názvem *Zlatá šedesátá*.

²¹ ZUSKA. *Kruté světlo...*, s. 76

²² PONDĚLÍČEK. *Svět k ...*, s. 79

3 Zvolení metody a vymezení pojmosloví

Teoretická díla o filmech a kinematografii nemají jednotně ustanovená pojmosloví ani postupy analýzy. Obecně se dá říci, že nejprve filmová analýza nejčastěji vycházela z postupů, které byly ustanoveny literární vědou, čemuž nahrávalo i to, že od konce 50. let minulého století byl v rámci ideje autorství kladen důraz na režiséra jako zásadního tvůrce filmového uměleckého díla, a proto mohly být ve filmové vědě využívány postupy kultivované literární vědou.²³

Z literární vědy vychází i metoda, kterou jsem pro svou práci zvolila – neoformalistická analýza, tak jak ji v eseji *Neoformalistická filmová analýza: Jeden přístup, mnoho metod* popisuje Kristin Thompsonová. Tato analýza nejlépe umožňuje pracovat s dvěma pro diváka důležitými hledisky – estetikou a prožitkem – která byla popsána v předešlé kapitole. Neoformalistická filmová analýza vychází z práce ruských formalistů, působících mezi lety 1915 – 1930.

Thompsonová upozorňuje, že analýza filmu odvozená z literární vědy, psychoanalýzy, lingvistiky či filozofie je většinou uplatňována tak, aby vyhovovala danému filmu. Takže například pro *Rozdvojenou duši* nebo *Vertigo*, což jsou snímky Alfreda Hitchcocka a jejich hrdinové mají psychické problémy, je zvolena metoda psychoanalýzy. Jenže předem vytvořené metody vedou k *redukování komplexnosti filmu*.²⁴ Neoformalistická metoda však nabízí flexibilitu, neboť má v sobě zabudovanou modifikaci. Thompsonová připomíná, že film analyzujeme proto, že nám připadá zajímavý, že je v něm obsaženo něco, co zatím nedokážeme vysvětlit na základě našich existujících předpokladů,²⁵ a proto vlastně ani nemůžeme zvolit odpovídající odvozenou analytickou metodu. Neoformalistická analytická metoda nabízí flexibilitu především díky tomu, že od ruských formalistů převzala pojmy fabule a syžet.

²³ BORDWELL, THOMPSONOVÁ, Kristin David. *Dějiny filmu*. Praha: Akademie múzických umění v Praze/Nakladatelství Lidové noviny, 2011. s. 450.

(Dále jen: BORDWEL, THOMPSONOVÁ. *Dějiny filmu*, s. ..)

²⁴ THOMPSONOVÁ. Neoformalistická filmová..., in: *Illuminace*, s. 6

²⁵ Tamtéž, str. 5

Fabule je mentální konstrukt, představuje chronologicky uspořádaný řetězec událostí v určitém čase a prostoru tak, jak se odehrává na plátně – je to vlastně příběh, který divák sleduje; příběh, který tvoří základ divákova prožitku. Syžet pak je souhrnem toho, jak jsou nám události fabule předkládány. Znamená to, že syžetu patří, jak je film vyprávěn, které postavy jsou v centru událostí, které jsou jen na okraji a proč, jaké režijní prostředky tvůrce zvolil; jaké používá záběry, jaký je rytmus střihu, jaké zvolil prostředí a jak jej kamera snímá. Syžet je prezentací fabule ve filmu, umocňuje její vyznění, dává jí směr, vede diváka, může násobit jeho zážitek, a proto v syžetu hraje důležitou roli estetika. Čas fabule je ohraničen filmovým příběhem, může trvat například den, ale i celý rok či jeden lidský život. Syžet je tedy způsob, jakým jsou uspořádány informace o fabuli. Čas syžetu je faktická délka filmu.

Z literární vědy budu dále v analýze používat termín ideově-tematická rovina. Tento termín využívá například také divadelní dramaturgie.²⁶ V ideovo-tematické rovině by měla být obsažena informace, jakou oblast či jaký problém tvůrce filmu tematizuje a jakým způsobem, což zároveň podává informace o tom, jak tvůrce toto téma interpretuje i jak jej hodnotí. K ideovo-tematické rovině (může jich být i několik) mohou dospět jen na základě rozboru syžetu, protože ten dává dílu jeho uměleckou celistvost, v něm jsou promítány obecnější parametry tvůrceva pohledu na svět, ať již sociologické, filozofické, ideové...

Při rozboru syžetu budu dále pracovat s pojmy, které jsou využívány v literární i filmové vědě či v divadelní dramaturgii nebo je od filmových tvůrců převzala věda filmová. Oneirický prožitek je označení pro prožitek některé postavy, který neprobíhá v rámci konkrétní skutečnosti daného díla a může jím být sen, vize, iluze či vzpomínka.²⁷ Oneirický prožitek bývá často využíván

²⁶ CÍSAŘ, Jan Základy dramaturgie I. Situace. Praha: Akademie múzických umění v Praze, Divadelní fakulta katedra činoherního divadla, 1999, s. 88 (Dále jen: CÍSAŘ. *Základy...*, s. ..)

²⁷ DUTA, Mircea, Dan. *Vypravěč, autor, bůh: Naratologické perspektivy a narativní techniky v české nové vlně 60. let*. Praha: Univerzita Karlova v Praze – Filozofická fakulta. s. 17. (Dále jen: DUTA. *Vypravěč...*, s. ...)

k charakteristice hrdinů či k dovysvětlení děje. Flashback je v kinematografii označení, které je používáno pro návrat v čase, kdy se tvůrci filmu vracejí v čase zpět, aby osvětlili události, které ději, jenž se odehrává na plátně předcházely. Mizanscéna je jeden z nejdůležitějších nástrojů režiséra. Je to vše, co se objeví na plátně – na scéně – během jediného záběru včetně zvuku. Je to tedy důležitý režisérský nástroj, který působí na emocionalitu diváka. Výraz pochází z francouzského spojení *mise en scene* – tedy přinášení na scénu,²⁸ ale film oproti divadlu může prostřednictvím mizanscény díky záběrům kamery nabízet nejrůznější úhly pohledu či detailní záběry.

Jistou komunikační zkratkou používanou v českých médiích ve filmových recenzích je slovo figurka pro označení hereckého výkonu v některé z rolí. Označuje se tak výkon postavy bez vývoje, které v sobě formou karikatury či parodie zvýrazňuje některý typické znaky, jimiž se vyznačuje určitá skupina lidí, např.: útočnost a hádavost dominantních matek, zženštilá gesta a afektovaná mluva u homosexuálů, atd... Často daní herci podobné typy ztvárnili i v jiných filmech a jejich herecký výrazový rejstřík se stále opakuje.

²⁸ BORDWEL, THOMPSONOVÁ. *Dějiny filmu...*, s. 762

4 Obecně o kinematografii

Film je jedním z nejmladších umění. Oproti malířství, literatuře, divadlu či hudbě existuje jen o něco déle než sto let. Původně ani nebyl jako umění vnímán, spíše šlo jen o atrakci; vždyť záběry jako je příjezd vlaku děsily i přitahovaly diváky podobně jako lidé s nejrůznějšími deformacemi vystavovaní v cirkusových stanech.

Jenže postupně filmoví tvůrci zjišťovali, že mohou kontrolovat aspekty kinematografie a poskytnout tak publiku ještě bohatší zážitky. Využívali dostupné možnosti, rozvíjeli je a učili se jeden od druhého a tím mohl být vytvořen základ filmu jako umělecké tvorby.²⁹

Vývoj v kinematografii sice s sebou přinesl rozdělení na umění a zábavu, což je dnes možné chápat jako rozdělení na umění a byznys. Filmy totiž na rozdíl od některých jiných druhů umění nejsou tvořeny jen jedním jediným umělcem (malířství, literatura...), ale jsou vyráběny štáby čítající desítky lidí a disponující nejmodernějšími technologiemi. Jejich výroba je velmi drahá v porovnání s jinými uměleckými výtvary. Mají tedy ekonomický i společenský kontext. Distribuují se a promítají pro publikum; v žádné své fázi se neobejdou bez peněz.³⁰ Film tedy musí být zacílen na publikum, to ale nevylučuje, že by nemohl být uměním. Vždyť v oblasti historie filmu bývají většinou nejvýše hodnoceny ty snímky, které přinesly novátorské postupy, silné výpovědi a zároveň měly úspěch u diváků i u odborné veřejnosti. Nejprve byly kladně hodnoceny na filmových festivalech a v recenzích dobových médií, poté byla tato díla v odborných studiích zařazena a hodnocena v kontextu doby, v níž vznikala. Film je totiž uměním, které již ze své podstaty má šanci dostat se k největšímu počtu 'konzumentů'. To je dáno tím, že je nejnákladnějším uměním, a proto je v oblasti kinematografie propracován systém propagace i distribuce filmů. Tento systém může fungovat jednak v národních kinematografiích, ale i celosvětově – což je případ hollywoodských produkcí. Navíc jeho rychlý přenos k divákovi

²⁹ BORDWEL, THOMPSONOVÁ. *Dějiny filmu...*, s. 23.

³⁰ Tamtéž s. 22

umožňují nejnovější technologie jako jsou např. digitalizované promítací sály, internet a dostupnost počítačů či poměrně brzké uvedení na televizních obrazovkách.

5 Stručná historie české kinematografie

5.1 Česká kinematografie do 60. let minulého století

Také v české kinematografii se v kinech potkávala a potkávají díla, jež měla diváky pobavit či šokovat, s díly, jimž nechyběla umělecká výpověď.

I na našem území je kinematografie spojená s rozvojem jevu, který později dostal název popkultura - filmy měly především přitáhnout publikum do promítacích sálů a pobavit jej. Vždyť první české hrané filmy Jana Kříženeckého (1868 – 1921) z konce 90. let 19. století jsou taškařice s tehdy populárním kabaretním komikem Janem Švábem Malostranským.³¹ Po vzniku samostatného Československa diváky do sálů lákaly jak nacionalistické filmy, např. Utrpení ke slávě režiséra Richarda Františka Branaldy z roku 1919 či melodramata režiséra Jana Stanislava Kolára jako byl např. Kříž u potoka z roku 1921

Později se však objevily snímky se sociální tematikou, např. *Takový je život* (1929) režiséra Carla Junghanse o životě chudé pradleny, ale i díla, která přinesla uměleckou výpověď spojenou s provokací; zde jde především o snímky režiséra Gustava Machatého *Erotikon* (1929) a *Extáze* (1931). Na začátku 30. let se rozvíjí český filmový průmysl jako podnikatelské odvětví s velkým potenciálem. Na Barrandově jsou vybudovány jedny z největších a nejmodernějších evropských filmových ateliérů. V rámci Evropy je český filmový průmysl napojen na německy mluvící země, snímky vznikají často ve dvou verzích – české a německé a putují do promítacích sálů v německy mluvících zemích. Natáčí se však i díla angažovaná politicky, umělecky či ta, v nichž je přítomná i jistá sociální výpověď. Taková je například *Bílá nemoc*, která vznikla podle stejnojmenné divadelní hry Karla Čapka, režíroval ji Hugo Haas, který se zároveň obsadil do hlavní role. Dílo z roku 1937 varuje před nástupem fašismu. Sociální výpověď je přítomná ve filmu režiséra Gustava Machatého *Ze soboty na*

³¹ ŠKVORECKÝ, Josef. *Všichni ti mladí bystří muži a žen: Osobní historie českého filmu*. Praha: Horizont, 1991, s.15 – 16. (Dále jen: ŠKORECKÝ, *Všichni ti...*, s. ...)

neděli z roku 1931, který ukazuje, jak ve velkoměstě – v Praze – žijí mladé svobodné dívky, jak pracují, jak se chovají, o čem sní...

Po Mnichovské dohodě a podstoupení Sudet hitlerovskému Německu v roce 1938 se však československá kinematografie dostává pod kontrolu německé administrativy a točí se především lehké konverzační komedie, např. *Kristián* (1939), *Hotel Modrá hvězda* (1941), jež obě režíroval Martin Frič, ale i snímky s antisemitským podtónem, např. *Jan Cimbura* (1941, režie František Čáp). Záhy po skončení 2. světové války se československá kinematografie stala nástrojem státu; znárodněna byla ještě demokratickým režimem v roce 1945 speciálním dekretem prezidenta E. Beneše. Je možné říci, že zde se projevil silnější vliv českých – levicově zaměřených umělců, podle nichž měla být kinematografie vyvázána z tržních mechanismů.³² Součástí tohoto státního zásahu bylo i založení Filmové akademie múzických umění (FAMU) v Praze v roce 1946. Po nástupu komunistického režimu v roce 1948 se pak kinematografie stala nástrojem propagandy – jejím výstupem byly tak zvané budovatelské filmy. Jenže i v 50. letech minulého století se objevili tvůrci, kteří se dokázali na svět podívat realisticky. To předvedl především Ladislav Helge ve filmech *Škola otců* (1957) a *Velká samota* (1959).³³ V 60. letech minulého století pak došlo k nástupu české nové vlny.

5.2 Charakteristika české nové vlny

Česká nová vlna byla jevem, který zaujal v Evropě i v USA, o čemž svědčí festivalové ceny, ocenění americké Akademie filmového umění a věd – Oskar - i zájem zahraničních producentů pracovat s jejími hlavními představiteli.³⁴ Jako česká nová vlna bývá označována generace tvůrců, která v šedesátých letech minulého století dosáhla třiceti let, vzešla z prostředí pražské FAMU a v době uvolněné umělecké svobody vytvořila desítky filmů, které získaly ohlas u domácí

³² HALADA, Andrej. *Český film devadesátých let*. Praha: Nakladatelství Lidové novin, 1997, s. 16. (Dále jen: HALADA. *Český film...*, s. ..)

³³ ŠKORECKÝ, *Všichni ti...*, s. 58-59

³⁴ Namátkou uvádím např. úspěšného italského producenta Carla Pontiho, který spolupracoval s Milošem Formanem

i zahraniční kritiky, ocenění na prestižních světových festivalech a především zájem mladých domácích diváků. Tvůrci totiž vypovídali o pocitech svých vrstevníků. Mezi nejvýznamnější filmaře této generace patří Věra Chytilová, Miloš Forman, Jiří Menzel, Jan Němec, Pavel Juráček, Juraj Herz, Evald Schorm a další.

James Monaco pro jejich tvorbu užívá termín *'humanistický realismus'* a označuje ji za nejvýznamnější kinematografický vývoj ve východní Evropě. Pro potřeby jeho shrnutí v kapitole o Stavu dějin filmu v knize *Jak číst film: Svět filmů, médií a multimédií* termín *'humanistický realismus'* postačuje, protože vyjadřuje základní charakteristiky filmů tvůrců české nové filmové vlny, jako je zájem o obyčejného člověka, jeho snímání v reálném prostředí, v němž je autenticita díla často podpořena obsazením neherců. Spojujícím znakem podle Monaca je humor a úcta k subjektům, o nichž filmy české nové vlny vypovídají.³⁵

Jenže tvorba zmiňované filmové generace nebyla tak jednotná. Stanislava Přádňá označuje režiséra Jana Němce jako filozofujícího. Věru Chytilovou nazývá stylizovanou sofistkou.³⁶ Evald Schorm je podle ní kazatelský a projevují se u něj existencionální reflexy. Pavel Juráček pak alegoricky odráží absurditu totalitního státu.³⁷ Dodám ještě, že Jiří Cieslar označuje Menzelovu tvorbu obsaženou v jeho hrabalovských adaptacích jako kýč humanity³⁸ a poznamenejme k tomu, že právě u Menzelových filmů je možné za druhého autora těchto uměleckých děl považovat spisovatele Bohumila Hrabala, který byl pro režiséra silným inspiračním zdrojem.

Tato generace inspirovala i starší a zkušenější tvůrce, například svého pedagoga z FAMU Otakara Vávru, Karla Kachyňu či režisérskou dvojici János

³⁵ MONACO, James. *Jak číst film: Svět filmů, médií a multimédií*. Praha: Albatrost, 2000., s. 334 (Dále jen: MONACO. *Jak číst...*, s. ...)

³⁶ Sofistka použito nejspíše proto, že Věra Chytilová používá ve filmu myšlenkové triky k vyjádření svých názorů, především ke svému pohledu na morálku a postavení ženy ve společnosti.

³⁷ PŘÁDNÁ, Stanislava. *Miloš Forman: Filmař mezi dvěma kontinenty*. Brno: Host, 2009. s. 79. (Dále jen: PŘÁDNÁ. *Miloš Forman...*, s. ...)

³⁸ CIESLAR, Jiří. *Kočky na Atalantě*. Praha: Akademie múzických umění, 2003. s. 410. (Dále jen: CIESLAR. *Kočky...*, s. ...)

Kádár a Elmar Klos, kteří za film *Obchod na korze* získali v roce 196 Oskara, o dva roky později americká akademie ocenila Menzlův snímek *Ostře sledované vlaky*.

Vývoj takto zaměřené kinematografie, v níž je film pojat jako umělecká výpověď jeho tvůrců, kteří zaujímají ke společnosti kritický či moralizující postoj, zakončil nástup normalizace. Kinematografie se dostala pod kontrolu státních a stranických orgánů. Někteří tvůrci české nové vlny měli zákaz točit, někteří emigrovali, někteří začali točit neškodná díla bez umělecké či generační výpovědi. V české kinematografii 70. let převažovali pohádky (*Tři oříšky pro Popelku*, *Honza málem králem*), filmy pro děti (*Ať žijí duchové*, *Páni kluci*, *Přijela k nám poutě*), či snímky s pracovní tematikou (*Kdo hledá zlaté dno*, *Atomová katedrála*) nebo tak zvaná komunální satira, v níž byly pranýřovány negativní vlastnosti jako je závist či chamtivost (*Zítřka to roztočíme drahoušku*, *Já to tedy беру, šéfe...*). V 80. letech minulého století dochází k jistému politickému uvolnění, vracejí se někteří z tvůrců české nové vlny Věra Chytilová (*Panelstory*, *Kalamita*, *Šašek a Královna*, *Vlčí bouda...*), Jiří Menzel se vrací k hrabalovským námětům (*Postřižiny*, *Slavnosti sněženek*). V druhé polovině 80. let nastupuje také nová generace filmových tvůrců: Irena Pavlásková (*Čas sluhů*), Milan Šteindler (*Vrať se do hrobu*), Tomáš Vorel (*Kouř*, *Pražská 5*), Petr Koliha (*Něžný barbar*).

5.3 Český film po roce 1990

Po změně režimu (v roce 1989 došlo k pádu komunistické vlády a nastolení demokratických principů vládnutí) muselo dojít i k transformaci kinematografie, která byla řízena i financována státem. Diskuze trvala téměř dva roky, Filmové studio Barrandov postupně přestalo být financováno státem, v roce 1992 byl nastolen organizační systém české kinematografie, který umožnil financovat natáčení filmů prostřednictvím grantů udělovaných Státním fondem ČR pro podporu a rozvoj české kinematografie.³⁹ V 90. letech minulého století poté, co zeslabil vliv státu na rozvoj české kinematografie, se ustanovil

³⁹ HALADA. *Český film...*, s. 19

její nový systém. Vstoupili do ní noví mladí producenti a filmoví tvůrci, kteří začali spoléhat na vlastní síly, ne na podporu státu.⁴⁰ Vznikaly nové produkční společnosti, které zajišťovaly výrobu filmů a shánění peněz na jejich vznik. Tím ale také vzrostl význam filmu jako komerčního zboží – musí na sebe vydělat. Vznikaly nenáročné filmy pro nejširší publikum: *Tankový prapor* (1991), *Nahota na prodej* (1993), *Playgirls* (1995) – všechny v režii Víta Olmera, i pokračování divácky úspěšných filmů z 80. let *Discopříběh 2* (1991), *Kamarád do deště 2* (1992) - režie Jaroslav Soukup. Oba jmenovaní režiséři byli celkem ceněnými tvůrci v uvolněnějších 80. letech, ale Andrej Halada v publikaci *Český film 90. let* jejich tvorbu hodnotí jako postupný úpadek filmařského řemesla.⁴¹

Objevují se však již tvůrci, tehdy mladí, kteří budou ovlivňovat českou kinematografii v dalších dvaceti letech. Jan Hřebejk debutoval muzikálem *Šakalí léta* (1994), v němž nastolil spolu se scenáristou Petrem Jarchovským trend laskavého retra spolu se studií vztahů uvnitř rodin, takový pak byl jeho divácký hit *Pelíšky* (1999) a další. Režisér Jan Svěrák vytvořil silnou tvůrčí dvojici se svým otcem scenáristou Zdeňkem Svěrákem. Roku 1991 debutoval *Obecnou školou*; jde opět o retro film, tentokrát z poválečných let 1945/46. Poté Jan Svěrák natočil v roce 1994 dva filmy, o nichž je možné říci, že jsou výpovědí o jeho generaci tehdejších třicátníků – *Jízda* a *Akumulátor I*. A v roce 1996 měl premiéru oskarový *Kolja*.

V 90. letech česká kinematografie hledala sama sebe v nových ekonomických i společenských podmínkách postsocialistické reality, o své místo na slunci, tedy o peníze na vznik filmů i o filmového diváka bojovaly filmařské legendy z generace české nové vlny i mladí tvůrci, kteří dokončili FAMU na přelomu 80. a 90. let. Tato generace je však oproti generaci české nové vlny nesourodá, filmaři spíše než o umělecké uchopení pocitů své generace bojují o diváka; na jedné straně nabízejí hladivé a divácky úspěšné retro, nebo klipovitě expresivní obraz současnosti, např. Svěrákovy snímky *Jízda* a *Akumulátor I* či

⁴⁰ HALADA. *Český film...* s. 57

⁴¹ Tamtéž, s.76-79.

Válka barev (1995) režiséra Filipa Renče. Zároveň je však nutné připomenout, že i čeští filmaři se jen přizpůsobují situaci. Roste role trhu a i jiné umělecké výtvořy se stávají předmětem obchodu. Navíc už v 80. letech v Evropě nastupuje myšlenkový směr, který Jean Francoise Lyotard označil jako postmodernu, jejímž základním rysem je pluralita názorů, což kinematografii umožňuje využívat právě nostalgizujících či ironizujících návratů, protože není nutné hledět vpřed, tak jak to hlásala avantgarda, ale tato myšlenková pluralita zároveň umění nerozměňuje do šíře, neposouvá jej vpřed.⁴²

⁴² HALADA. *Český film...*, s. 200

6 Evropská kinematografie

Česká kinematografie je řazena do oblasti střední a východní Evropy. Thomas Elsaesser to v publikaci *European Cinema Face to Face with Hollywood (Evropská kinematografie tváří v tvář Hollywoodu)* zdůvodňuje tím, že mezi kinematografií této oblasti a oblasti západní Evropy je propast, která byla způsobena obdobím studené války,⁴³ kdy se tyto země vyvíjely rozdílně ekonomicky i politicky. Vývoji kinematografie v zemích západní Evropy se pak tyto země přiblížily v desetiletí 1960 – 1970, poté však v zemích střední a východní Evropy zavládla represe a cenzura,⁴⁴ což samozřejmě opět způsobilo oddálení se. Filmy vznikající v rámci jednotlivých evropských kinematografií pak Elsaesser chápe především jako kulturní paměť národa.⁴⁵

O umění střední a východní Evropy Peter Hames v knize *Czech and Slovak cinema: thema and tradition (Česká a slovenská kinematografie: téma a tradice)* říká, že často reflektuje podněty, které přicházejí ze západní Evropy a že světového významu umělci střední a východní Evropy dosáhnou většinou jen tehdy, když začnou tvořit v západní Evropě či severní Americe. Peter Hames to dokumentuje například na malíři Františku Kupkovi, spisovateli Milanu Kunderovi, kteří přesídlili do Francie, či na filmařích Miloši Formanovi a Ivanu Passerovi, kteří žijí a tvoří v USA.⁴⁶

I česká kinematografie reagovala především na tvorbu filmařů západní Evropy a severní Ameriky a inspirovala se jí. „Český film netvoří výraznou

⁴³ELSAESSER, Thomas. European Cinema - Conditions of Impossibility: An Impossible Project. In: ELSAESSER, Thomas. *European Cinema Face to Face with Hollywood* [online]. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2005, s. 13-17 [cit. 2013-04-19]. Dostupné z: <http://books.google.cz/books?id=u5Q5xi-KsLcC&printsec=frontcover&hl=cs#v=onepage&q&f=false>, s. 13

⁴⁴ Tamtéž, s. 14

⁴⁵ Tamtéž, s. 18

⁴⁶ HAMES, Peter. Central and Eastern Europe. In: HAMES, Peter. *Czech and Slovak cinema: thema and tradition* [online]. Edinburgh: Edinburgh Univerzit Press, 2009. s. 1-3, [cit. 2013-04-19]. Dostupné z: <http://books.google.cz/books?id=ugCeLtdpOZQC&printsec=frontcover&dq=Hames+Peter+Czech+and+Slovak+Cinema&hl=cs&sa=X&ei=o4hxUfjTfTz4QTD2oCADQ&ved=0CDIQ6AEwAA>, s. 2-3.

národní školu,⁴⁷ uvedl Petr Král u diskusního kulatého stolu, který se v rámci projektu *Nová nová vlna?* konal v červenci roku 2002 v Paříži. Připomíná, že i český filmový zázrak – česká nová vlna 60. let – byla jen součástí širšího celosvětového jevu a reagovala na díla tvůrců - novátorů jako byl Fellini, Antonioni či Bergman i na francouzskou novou vlnu.⁴⁸

Podle Andreje Halady v již zmiňované knize *Český film devadesátých let* je současná evropská kinematografie za svým horizontem, kterého v 60. letech minulého století dosáhla především díky impulzům, jež přinesl filozofický směr existencialismus. Ten umožnil tvůrcům vnášet do svých děl otázky metafyzického rázu a tím jim dát všeobecnou platnost a také přinesl náměty odcizení a absurdity.⁴⁹ Zároveň v tomto desetiletí byly naplněny emancipační snahy kinematografie jako samostatného umění a jejího oproštění se od literatury a divadla tím, že byl dán důraz na obraz a střih. Následná desetiletí ale přinesla postmodernismus. Ten sice ve své pluralitě přináší neomezené možnosti, ale zároveň také inflaci idejí a zaměření na materiální stránky života. Ve světě umění byly v té době dokonány i další děje. Rozvojem médií, především jejich schopností přinášet informace téměř okamžitě a být všudypřítomná, docházelo k narůstání jejich vlivu a to přispělo k silnému nástupu masové kultury. K jejím hlavním znakům patří právě rychlá spotřeba produktů kultury a schopnost zaujmout velký počet lidí a zároveň vnímání uměleckého díla či kulturního předmětu jako zboží. Změnilo se i světové kulturní centrum – z Evropy se přesunulo do USA. Jan Antonín Liehm tvrdí, že americká masová kultura má úspěch, protože je *kvalitní a autentická, má nízký společný jmenovatel a obrovské zázemí*.⁵⁰ Naopak v Evropě může být kultura autentická jen v rámci jednotlivých identit a ty mají malé zázemí. Podle Liehma neexistuje

⁴⁷ KRÁL, Petr. Pohled na českou mladou vlnu. In: *Nová nová vlna?: Rozprava o české a francouzské kinematografii*. Praha: Národní filmový archiv, 2002, s. 19-25. s. 19. (Dále jen: KRÁL. Pohled na českou..., s. ...)

⁴⁸ KRÁL. *Pohled na českou...*, s. 21

⁴⁹ HALADA. *Český film...*, s. 199

⁵⁰ BEACQUE DE, Antonie. Evropský film?. In: *Tvar*. 1993, roč. 4, č. 7. [cit. 2013-04-19 Dostupné z: <http://archiv.ucl.cas.cz/index.php?path=Tvar/4.1993/7/7.png> (Dále jen: DE BEACQUE. Evropský..., in: *Tvar*)

nic jako evropská autenticita.⁵¹ To podle mě znamená, že film vytvořený v Evropě má podle Liehma šanci najít diváky především v zemi svého tvůrce. Halada pak tvrdí, že následkem tohoto jevu je v evropské kinematografii patrná roztržitost, nepřehlednost i vyčerpanost tvůrců i témat doprovázená bezmocností vůči zákonitostem všemocného trhu, kdy evropský film je vůči tomu americkému tržně neúspěšný.⁵²

Z výše napsaného je patrné, že jednotná charakteristika pro evropskou kinematografii spíše neexistuje. Ta bývá často vymezována pouze ve vztahu ke kinematografii hollywoodské, jak připomíná Pavel Skopal v časopise *Cinepur*. O hollywoodské kinematografii se říká, že je komerční, populární a žánrová, kdežto evropská kinematografie je její protipól, takže má být nekomerční, umělecká a autorská.⁵³

Jiné vymezení v rámci protipólů Hollywood a Evropa nabízí Pavel Bartošek, který připomíná, že klasický hollywoodský film, například westerny, jsou stavěny na schématu nastolení nějaké situace, na níž hrdina reaguje a tím nastolí situaci novou. Oproti tomu evropský moderní film se vyznačuje nedůvěrou k tomuto schématu. Nevěří představě, že jedinec může reagovat na globální situaci a změnit ji k lepšímu. Evropský film proto zachycuje nejčastěji hrdiny v jejich každodennosti, která trvá a trvá.⁵⁴ Tedy v čase, který můžeme označit za cyklický.

Skopal v *Cinepuru* jako další možnost vymezení evropské kinematografie uvádí dva směry: prvním je žánr tradice, jenž v jiném článku označuje jako kinematografii národního dědictví.⁵⁵ Ten je zastoupen snímky, jež nabízejí pohled na Evropu jako 'tematický park'. Do tohoto směru klade filmy jako *Bio*

⁵¹ BEACQUE DE. Evropský..., in: *Tvar*

⁵² HALADA. *Český film...*, s. 201 - 202

⁵³ SKOPAL, Pavel. Evropa a Hollywood: Spletitá historie jednoho vztahu. *Cinepur* [online]. 2002 [cit. 2013-04-19]. Dostupné z: <http://cinepur.cz/article.php?article=20>

⁵⁴ BARTOŠEK, Pavel. Evropský film hledá ztracený čas, nikoliv akci. In. *Ihned.cz* [online] 27. 4. 2007 [cit. 2013-04-19]. Dostupné z: <http://hn.ihned.cz/c1-21011850-evropsky-film-hleda-ztraceny-cas-nikoli-akci>

⁵⁵ SKOPAL, Pavel. Kinematografie národního dědictví (Heritage Cinema). In: *Cinepur* [online]. 2006 [cit. 2013-04-19]. Dostupné z: <http://cinepur.cz/article.php?article=940> (Dále jen: SKOPAL. Kinematografie národního..., in: *Cinepur*)

ráj (režie Giuseppe Tornatore, 1988), *Ohnivé vozy* (režie Hugh Hudson, 1981),⁵⁶ tedy takové snímky, které se vracejí s nostalgií do minulosti a idealizují některý z typických evropských prvků života – dětství na venkově či studium na anglické koleji. Z českých filmů do tohoto proudu pak je možné zařadit například *Pelíšky* (režie Jan Hřebejk, 1999) či *Obecnou školu* (režie Jan Svěrák, 1991). Podle Skopala je druhým směrem pojetí Evropy jako centra modernity, a to buď v tradici realizmu nebo moderny.⁵⁷ Tradici realizmu zastupují například filmy italského neorealismu jako např. *Řím, otevřené město* (režie Roberto Rossellini, 1945) nebo britského hnutí Free Cinema, jehož typickým snímkem je *V sobotu večer, v neděli ráno* (režie Karel Reisz,⁵⁸ 1960) nebo *Kdyby...* (režie Lindsay Anderson, 1968).⁵⁹ Z českých snímků je možné do tohoto proudu zařadit například filmy Miloše Formana – *Černý Petr*, *Lásky jedné plavovlásky* a *Hoří má panenko*. Tradici moderny pak podle Skopala zastupují filmy, které se od realizmu odklánějí; sem patří například *Nenápadný půvab buržoazie* (1972) režiséra Luise Buñuela plný absurdních situací. Z české tvorby do tohoto směru pak můžeme zařadit například dva filmy Věry Chytilové *Sedmikrásky* (1966) a *Ovoce stromů rajských jíme* (1969) nebo *Případ pro začínajícího kata* (1969) režiséra Pavla Juráčka a z novější tvorby například *Eliška má ráda divočinu* (1998) režiséra Otakára Schmidta nebo snímky Jana Švankmajera, v nichž kombinuje animaci s živými herci; např.: *Lekce Faust* (1993), *Spiklenci slasti* (1996) či *Otesánek* (2000).

Podobně dělí jednotlivé tendence v evropské kinematografii Thomas Elsaesser, když se zabývá tím, jaké filmy jsou národními kinematografiemi vysílány jako jejich reprezentanti na mezinárodní filmové festivaly. Podle něj během posledních dvou desetiletí dochází v Evropě k vytváření jakési post-národní kinematografie, v níž je možné popsat dva jevy filmové tvorby. První z

⁵⁶ SKOPAL. Kinematografie národního..., in: *Cinepur*

⁵⁷ Tamtéž

⁵⁸ Karel Reisz (1926 – 2002) je českého původu, do Velké Británie byl odvezen jako jedno z dětí Nicholase Georga Wintona v roce 1939

⁵⁹ V tomto filmu stál za kamerou český kameraman Miroslav Ondříček

nich tvoří filmy, v nichž je sice kladen důraz na lokálnost, to jsou například snímky jako *Amélie z Montmartru* (2001), *Billy Elliot* (2000) nebo *Goodbye Lenin* (2003) či *Bio Ráj* (1991), které vyprávějí o obyvatelích určitého evropského regionu, o jejich typických problémech či zvycích. Tyto filmy jsou ale natočeny tak, že směřují ke globálnímu publiku. Opakem těchto filmů, které tematizují život v určitém regionu, jsou filmy, které se nevztahují k dané lokalitě ani ke specifické národní historii, ale pouze recyklují určité filmové žánry. Za příklad Elsaesser vybírá francouzské filmové série *Taxi* (4 díl vyrobeny v letech 1998 – 2007) a *Návštěvníci* (3 díly vyrobeny v letech 1993 – 2001). Protipól k této post-národní kinematografii spatřuje Elsaesser v uměleckých filmech, které rozbíjejí konvence a do této skupiny řadí např. snímek *Lola běží o život* (1998) německého režiséra Toma Tykwera.⁶⁰

Další dělení se nabízí v rámci narace. Dle koncepce Toma Gunninga, který nastavil binární systém, v němž je kinematografie rozdělena do dvou protilehlých pólů na kinematografii narace a kinematografii atrakce. Kinematografie atrakce se vyznačuje vyvoláváním i uspokojením vizuální zvědavosti i exhibicionismem. Do této kategorie spadají například katastrofické filmy, filmy sci-fi, či filmové muzikály. Narativní kinematografie diváka oslovuje voyeuristickou kamerou, divák se s ní téměř identifikuje a je vlastně nucen sledovat příběh, jenž se na plátně odehrává.⁶¹

⁶⁰ ELSAESSER, Thomas. Film Festival Networks The New Topographies of Cinema in Europe: Markers of Provenance, Strategies of Access. In: ELSAESSER, Thomas. *European Cinema: Face to Face with Hollywood (Film Culture in Transition)*. [online]. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2005, [cit. 2013-04-19] s. 82-84. ISBN 90-5356-60-23, Dostupné z:

<http://home.hum.uva.nl/oz/elsaesser/essay-EuropeanCinema-festival.pdf>, s. 82-83 (Dále jen: ELSAESSER. Film Festival Networks... s. ..)

⁶¹ STAIGEROVÁ, Janet. Mody recepce. in SZEPANIK, Petr, ed.. *Nová filmová historie: antologie současného myšlení o dějinách kinematografie a audiovizuální kultury*. Praha: ~~H~~ermann a synové, 2004, s.284 - 285

6.1 Autorství jako jeden z důležitých znaků evropské kinematografie

Jak již bylo řečeno, jedním z důležitých společných znaků evropského filmu tak je autorství. Vznik autorského filmu je spojen právě s evropským kontinentem.

„Režisér je autorem uměleckého díla a prostřednictvím filmu se chce vyjádřit stejně jako básník nebo spisovatel,“⁶² říká Pondělíček, podle kterého vkládá režisér autorského filmu do svého díla vlastní představivost i svůj ontologický rozměr. Film je tedy subjektivní, ale zároveň je analytikem subjektivních stavů, myslitelem o smyslu lidské existence.⁶³ Bordwell a Thompsonová v *Dějínách filmu* mluví o uměleckém filmu spojeném s ideou autorství, v němž zdrojem hodnoty filmu je režisér; štáb a technika jsou mu nástroji v tvůrčím procesu. K nastolení autorské politiky došlo v Evropě v 50. letech minulého století a mohou za to především dva okamžiky. Jednak vydání Truffautovy eseje *Jistá tendence francouzského filmu* v pařížském časopise Cahiers du Cinéma v roce 1954. V ní útočil na filmová díla chápaná jako produkt scenáristiky, jimž chybí originalita, protože spoléhají pouze na literární klasiku.⁶⁴ V šedesátých letech se pak na univerzitách začala formovat filmová věda, již autorská exprese učarovala a zároveň mohla při interpretaci filmu používat postupy uvedené do života literární vědou.⁶⁵

Důležitými znaky autorství je, že si režisér sám píše scénáře či se na jejich vzniku výrazně podílí, ve svých filmech zpracovává osobitou tematiku a věnuje pozornost stylistice. Diváci pak právě například užití stylistické šablony chápou jako režisérův osobní komentář k tomu, co se na plátně odehrává.⁶⁶

⁶² PONDĚLÍČEK. *Svět k ...*, s. 215

⁶³ Tamtéž, s. 215

⁶⁴ BORDWEL, THOMPSONOVÁ, *Dějiny filmu ...*, s. 428

⁶⁵ Tamtéž, s. 450

⁶⁶ Tamtéž, s. 428 - 429

7 Bohdan Sláma

Bohdan Sláma se narodil v roce 1967. Myslím, že i datum narození může být klíčem k okouzlení českou novou filmovou vlnou. Jako dítě a dospívající, stejně tak jako jeho vrstevníci, měl k dispozici pouze českou normalizační filmovou a televizní tvorbu; hezké české pohádky (*Tři oříšky pro Popelku*, *Honza málem králem*, seriály o panu Tau) a pak filmy a televizní díla, v nichž byla přítomna tezatovitost a tendenčnost jako je například Menzelovo *Kdo hledá zlaté dno* – oslava práce na stavbě přehrady, Vorlíčkovo *Bouřlivé víno* se zlým českým emigrantem, který chce podvést moravské vinaře, nebo Balíkova *Atomová katedrála* o uvědoměném stavbyvedoucím či Dietlovy televizní seriály. Ze zahraniční tvorby pak byly k dispozici především francouzské a italské detektivky a kriminálky, které 'nastavovaly zrcadlo kapitalistické společnosti.'⁶⁷

V osmdesátých letech minulého století, tedy v době, kdy Sláma dospíval, do českých kin s velkým úspěchem vtrhly Menzelovy filmy *Postřižiny*, *Slavnosti sněženek* a *Vesničko má středisková*. Poloilegálně se pak v některých kinosálech promítaly snímky Věry Chytilové *Kalamita*, *Panelstory* a *Faunovo velmi pozdní odpoledne*. Tyto, na tehdejší dobu svěží a poetická díla v případě Menzela, a umělecky naléhavá výpověď o tom, jací jsou lidé v tehdejší socialistickém Československu v případě Chytilové, jistě podnítila u mnoha diváků zájem o další tvorbu těchto tvůrců. Těm, kdo od nich chtěli vidět více, nahrála i tehdejší perestrojka, která v druhé polovině osmdesátých let uvolnila nejen společenské klima, ale i některé filmy z 60. let, které do té doby byly uzavřeny v trezorech. Tehdy se tyto snímky promítaly především ve filmových klubech, jejichž hustá síť pokryla většinu českých měst, i těch menších. Klubové prostředí bylo Slámovi blízké. Při studiích v Praze – v roce 1987 nastoupil na stavební fakultu ČVUT –

⁶⁷ Jde o formulaci, kterou při uvádění detektivek a kriminálek často používali televizní hlasatelé. Byla za ní patrná snaha zdůraznit, že takové zločiny se mohou udát pouze v kapitalistické společnosti. Formulaci v 80. letech minulého století zpopularizoval film Jiřího Menzela *Vesničko má středisková*, kde ji paroduje jeden z pubertálních hrdinů filmu.

byl častým návštěvníkem legendárního studentského Klubu 007 na Strahově, kde dokonce uvedl svůj první amatérský film.⁶⁸

Sláma po roce 1990 začal studovat režii na FAMU; jeho hlavním pedagogem byla Věra Chytilová – výrazná představitelka české nové filmové vlny, které Sláma dělal asistenta režie při natáčení jejího snímku *Dědictví aneb Kurvahošigutntag*,⁶⁹ což byl v polovině devadesátých let minulého století divácký hit, v němž hrál Bolek Polívka.

Během studií natočil krátkometrážní snímek *Zahrádka ráje*. FAMU absolvoval v roce 1997 středometrážním snímek *Akáty bílé*. Už v tomto snímku se projevuje Slámovo zaujetí pro zanedbané prostředí a zubožené lidi, vizuálně je dílo inspirované Andrejem Tarkovským. Už tady se však objevily nedostatky, které budou patrné i u *Divokých včel*. *Akáty bílé* připomínaly dort pejska a kočičky, protože obsahovaly příliš protichůdných scenáristických i dramaturgických záměrů.⁷⁰ Film byl sice nasazen do distribuce, ale neměl dobré kritiky a ani nevzbudil zájem diváků.

Zato další snímek *Divoké včely* (premiéra podzim 2001) celkem uspěl u kritiky i na zahraničních filmových festivalech. Z 31. ročníku Mezinárodního filmového festivalu v Rotterdamu v Nizozemí si v roce 2002 odvezly hlavní cenu 2002 WPRO Tiger Awards, v květnu téhož roku získal Cenu za nejlepší debut SKYY na MFF v San Francisku. Získal i řadu domácích ocenění, např: Cenu Kodak Vision za nejlepší debut na festivalu českých filmů v Plzni Finále, Cenu České asociace filmových klubů a Českého lva za Vedlejší ženský herecký výkon Zuzany Kronerové. Už tato prvotina a její úspěch umožnily Slámovi etablovat se jako evropský filmový tvůrce, jehož díla vznikají v mezinárodní koprodukcí a jsou uváděna nejen v zemi svého tvůrce, ale i za jejími hranicemi ať již prostřednictvím filmových festivalů či artových kin.

⁶⁸ Informace čerpány z oficiálních stránek Klubu 007 Strahov, přístupné na <http://www.klub007strahov.cz/informace.php> (ověřeno 27. 12. 2011)

⁶⁹ Bohdan Sláma: životopis. In: *Česká televize* [online]. [cit. 2013-04-20]. Dostupné z: <http://www.ceskatelevize.cz/lide/bohdan-slama/>

⁷⁰ ČULÍK, Jan. *Jací jsme: Česká společnost v hraném filmu devadesátých a nultých let*. Brno: Host, 2007, s. 490 (Dále jen: ČULÍK. *Jací...*, s. ...)

V roce 2005 uvedl Sláma do kin svůj druhý celovečerní film *Šťěstí*, jenž opět získal ocenění na české i mezinárodní půdě. Po tříleté přestávce pak roce 2008 následoval třetí snímek *Venkovský učitel* opět vzniklý v mezinárodní koprodukcí a opět ověnčený filmovými cenami domácími i zahraničními. V druhé polovině roku 2012 pak měl premiéru čtvrtý a zatím poslední Slámův film *Čtyři slunce*.

Sláma je zároveň vysokoškolským vyučujícím, na FAMU vede semináře režie.

8 Analýza filmů Bohdana Slámy⁷¹

8.1 Divoké včely

Divoké včely byly natočeny v Jiříkově na severní Moravě nedaleko Opavy, kde se Sláma narodil a kde vystudoval gymnázium. Název, jak Sláma vysvětluje, odkazuje k zneklidňujícímu bzučení divokých včel, jež se ozývá z lesa a má vyjadřovat neklid, který cítí jeho hrdinové.⁷²

Fabule filmu je jednoduchá. Asi dvacetiletá Božka žije v chudém moravském pohraničí – v bývalých Sudetech - je nespokojena ve vztahu se svým vrstevníkem Laďou, kterému se podřizuje. Tiše se vzbouří; vyspí se se svým nepřilíš průbojným nápadníkem Kájou, kterého k tomu, aby se k Božce přiblížil, postrkuje jeho velkoměstem protřelý bratr Petr. Kája po milostném dobrodružství odjíždí s Petrem za lepší perspektivou do Prahy. Božka se vrací k Laďovi. Ve vztahu se mu stává rovnocenným partnerem. Jenže je Božčina emancipace skutečným ideově-tematickým základem filmu? Abychom mohli odpovědět na tuto otázku, musíme podrobněji prozkoumat naraci a syžet filmu.

Film postupuje lineárně, tak jak jednotlivé události děje po sobě následují. Celý děj se odehrává v rozmezí několika málo dní; začíná během pracovního týdne, vrcholí sobotní zábavou. Má jedinou vyprávěcí rovinu, ovšem s mnoha odbočkami. Je vyprávěn bez oneirických prožitků hrdinů. Sláma uvádí na scénu mnoho vedlejších hrdinů, spíše epizodních postaviček, které mají dost nejednoznačný význam. Jednak mají asi dokreslit děj a atmosféru, což je třeba poetická scéna s popíjejícími a zpívajícími lesními dělnicemi. A také mají za úkol pomoci divákovi lépe pochopit chudé prostředí, které hrdiny formovalo. Často ale jde o zbytečné postavy, které snad měly vnést do filmu komicko-kritický prvek, ale skončily spíše u nechtěné karikatury. Takový je například filozofující

⁷¹ Na základě důvodů uvedených v kapitolách č. 2 a 3 jsem se v této práci rozhodla podrobit čtyři hrané celovečerní filmy Bohdana Slámy neoformalistické analýze. Ta bude zpracována na základě mého sledování a vnímání Slámových filmů. Volím svůj pohled na fabuli i syžet, proto je v této kapitole uvedeno minimum zdrojů. Zdroje uvedené v této části práce upozorňují především na závěry dobových recenzí nebo je uvádím v případě, že Slámovo dílo srovnávám s jinými díly české kinematografie.

⁷² Bohdan Sláma: scénář, režie. In: *Česká televize* [online]. [cit. 2013-04-20]. Dostupné z: <http://www.ceskatelevize.cz/specialy/divokevčely/reziser.php> (ověřeno 27. 12. 2011)

otec Káji či předák lesních dělnic v podání populárního herce Jaroslava Duška, který má ve filmu zastupovat ten venkovský prvek, jenž si dokázal v tomto zaostalém prostředí poradit s postsocialistickým kapitalizmem.

Narace se neomezuje na to, co ví jediná postava. Režisér rozhoduje, jaké informace divákovi podá, postupně mu ukazuje dění v několika rodinách a na několika místech: papundeklový stánek, hospoda, pracoviště lesních dělnic, Laďova stavba.... Tím ale dochází k tomu, že film působí kaleidoskopicky.

Divoké včely začínají záběrem na koleje, které končí v mlze. Tím je divákovi naznačeno, že se děj odehrává v uzavřeném prostoru, za nímž je jiný svět, svět, který je hrdinům Slámova filmu spíše nepřístupný. Zároveň nám tyto úvodní záběry napoví, že film bude snímán v lehce pastelových barvách a nabídne občas poetizující atmosféru. To se záhy potvrdí. Tvůrci filmu diváky uvedou do rodiny jednoho z hrdinů. Z mlhy vystupují dvě postavy. Kája připravuje se svým otcem krmení pro husy a otec při tom vede filozofující řeči. Mladík jen trpělivě přitakává. Stejně pokorně a trpělivě se chová k rázné babičce i k lesním dělnicím, svým kolegyním v zaměstnání. Toto prostředí je podáno ve velmi poetické sekvenci, v níž ženy kolem hrdiny pijí, tancují a zpívají. Příchodem jejich nadřízeného hajného, který se slovy: „*sakra je kapitalismus, musíte dělat,*“ atmosféru naruší. Zároveň je touto scénou divák naveden na jeden z konfliktů, který bude ve filmu řešen – střet chudého zanedbaného svébytného kraje s postkomunistickým konzumním kapitalizmem. Toto téma filmu je rozvíjeno i další scénou, která do děje přivádí hlavní hrdinku Božku z vybydleného paneláku u kolejí.

Božka je prodavačka z papundeklového stánku před panelákem a jeho obyvatelům prodává na dluh točený salám a zelenou. Do děje filmu je uvedena s velmi nespokojeným výrazem. Je patrné, že jí vadí prostředí, v němž se nachází, ale jakýkoli náznak z jiného světa okamžitě odhání, což je ve filmu znázorněno tím, že hází drny trávy na místní rozhlas, z něhož po celý den vyřvávají reklamy na spotřební zboží. V tento moment si pro Božku přijíždí její

kluk – Ladá. Ze scény je zřejmé, že Božka je ve vztahu tím, kdo je podřízen; mladík přijede na motorce, Božka nasedne a on si ji odveze do seníku. V další scéně se ukáže, že ani on není spokojen se svým životem – touží být někým jiným, a tak se stylizuje do podoby Michaela Jacksona. Zároveň vyjde najevo, že on jediný se o něco hmatatelného snaží, a nejde jen o to, že pečlivě cvičí napodobování tanečních kreací svého idolu. Aktivně se snaží dosáhnout lepší životní úrovně; vlastníma rukama přestavuje dům. Vůči Božce se jeho autoritativní chování stupňuje. Rozhoduje za ni i o tom, co má pít v hospodě. Božka má sice chuť na pivo, ale musí si objednat pepsi, protože tu pije Michael Jackson. Božka se proti takovému zacházení tiše vzpouzí, nenápadně odejde z hospody. Klidný odchod je zatím její jedinou osobní vzpourou. Podobně se zachová, když ji Zdeňkova babička obviní, že je stejná děvka jako její matka.⁷³

Postavy Káji a Božky se během filmu setkávají. Do děje také aktivně vstupuje Kájův bratr Petr. Ten si všimne, že se Božka Kájovi líbí, a tak zosnuje jejich setkání na venkovské zábavě. Božka v rámci své vzpoury proti uzurpátorskému chování Ladi s Kájou odejde a vyspí se s ním. Oba ráno vědí, že milostný vztah pokračovat nebude. Byla to ale důležitá epizoda, která oba v jejich životech posune dál. Svým milostným aktem si dodali navzájem sílu. V závěrečné scéně filmu Kája s bratrem odjíždí do Prahy a Božka řídí motorku a za ní sedí Ladá – Božka svou vzpouru vyhrála.

V rámci syžetu film nabízí i několik dalších postav a motivů, jež mají ukázat na neutěšenost prostředí, v němž hrdinové žijí. Božky matka si na uhlí před blížící se zimou vydělává prostitucí. Nejlepší kamarádka Božky se snaží zachránit skromné vybavení své domácnosti i obsah své peněženky před svým mužem – gamblerem.

Je tedy možné říci, že druhou ideově-tematickou rovinou, vedle dívčí vztahové emancipace, je i schopnost či neschopnost lidí v uzavřené a chudobou determinované komunitě vyrovnat se s nástrahami raného postkomunistického

⁷³ V rámci děje je ukázáno, že Božčina matka si přilepšuje prostitucí, aby bylo na uhlí. Zároveň je ale naznačeno, že děti – Božku i jejího mladšího bratra vychovává sama.

života. Konzumní společnost klade na člověka nároky, především v pracovní oblasti, tedy ve schopnosti vydělávat peníze. Právě práce je to, co v této komunitě chybí, a tak před realitou hrdinové utíkají k hracím automatům a k alkoholu. Tuto ideově-tematickou rovinu umožňuje Slámovi rozvíjet především již zmíněná kaleidoskopičnost filmu, která mu umožňuje ukazovat velké množství vedlejší postav i to, jak v daných podmínkách živoří.

V obou ideových liniích tvůrce filmu dospěje ke stejnému závěru – v mizérii musí vždy někdo schopnější zůstat, aby dal naději těm ještě nešťastnějším. Božka zůstává ve vztahu, který díky její vzpouře může být lepší, a zůstává i v moravském pohraničí; nejde hledat štěstí do Prahy tak jako Kája.

Pro zdůraznění druhé ideově-tematické roviny volí Sláma obsazení neherců, kteří mají dát jeho dílu téměř dokumentární rozměr a nejspíše jsou i jasným odkazem na českou novou vlnu,⁷⁴ především na linii, kterou v ní nastavili Miloš Forman, Jaroslav Papoušek a Ivan Passer. Můžeme na to usuzovat z toho, že v *Divokých včelách* je scéna rozkradené tomboly, která připomíná Formanův film *Hoří má panenko*, či z toho, že Sláma tematizuje venkovský život jako život v cyklu, což zase může připomínat *Intimní osvětlení* režiséra Passera a scenáristy Papouška.

Rozdíl ve vedení herců i neherců ve vedlejších rolích ukazuje na slabiny Slámovy režijní práce. Cieslar právě zde vidí jeden z největších režijních nedostatků Bohdana Slámy. Upozorňuje především na falešné intonace herce Miloše Černouška⁷⁵ v roli filozofujícího otce.⁷⁶ Vzhledem k tomu, že jde v tomto případě o profesionálního herce,⁷⁷ jsou jeho promluvy na velmi ochotnické

⁷⁴ Na webových stránkách <http://www.ceskatelevize.cz/specialy/divokevcely/tisk.php> (ověřeno 2013-04-16) jsou k dispozici dobové kritiky a recenze, které vyšly v tištěných médiích na konci roku 2001 v době, kdy byly *Divoké včely* uvedeny do kin. Všechny zmiňují podobnost či inspiraci s českou novou filmovou vlnou 60. let minulého století a především s filmy Miloše Formana. Pro příklad uvádím SEDLÁČEK, Jaroslav Cinema, č. 11, 2001, KŘIVÁNKOVÁ, Darina, in *Lidové noviny* 7. 11. 2001, LUKEŠ, Jan, in *Týden*, č. 46, 2001, JAROŠ, Jan, in *Reflex*, č. 45, 2001, HLINKA, Jiří, in *Hospodářské noviny*, 7. 11. 2001, VAŇHOVÁ, Adéla, in *Cinepur*, č. 18, 2001.

⁷⁵ Používá také vlastní jméno Cyril Drozda, to je uvedeno v titulcích ke Slámových *Divokých včel*, Cieslar však o něm píše jako o Miloši Černouškovi, což je pseudonym.

⁷⁶ CIESLAR, *Kočky...*, s. 403.

⁷⁷ Člen brněnského HaDivadla, hrál v televizních inscenacích i filmech.

úrovni a tím je jeho postava svérázného vesničana velmi těžko uvěřitelná a zároveň vyznívají naprázdno i otcovy emocionální vazby na syny. Divák má pocit, že pouze deklamuje předepsaný text, žádný prožitek v jeho roli není patrný. O mnoho lépe nedopadl ani neherec Zdeněk Raušer, kterého Sláma objevil přímo v Jiříkově. I když je typově velmi přesně obsazen, na plátně jen existuje, nijak se neprojevuje; že Sláma nejspíše na jeho režijní vedení rezignoval, dokazuje i mnoho záběrů, kdy se Zdeněk Raušer dívá mimo kameru, či je snímám zezadu nebo přes rameno. Forman typy neherců využíval daleko precizněji a promyšleněji, popřípadě jejich herecké nedostatky dokázal nahradit *inscenačními nápady zapojenými do dějové sítě filmu*.⁷⁸ Příkladná upozorňuje, že u Formana představuje přístup k nehercům zásadní bod jeho režie, který je *největším přínosem ve světovém kontextu poválečné historie kinematografie*.⁷⁹ Forman dokázal, že jejich filmová role splynula s nimi samými, točil v prostředí, z něhož neherci pocházeli, takže z filmu vyzařovala autenticita, manipuloval s nimi, ale tak, aby v rolích žili svou bezprostřední existenci. Forman kombinoval neherce s herci, ale vždy dbal na to, aby herci neherce nepřevyšovali, aby zapomněli na svou hereckou manýru.⁸⁰ Velmi problematické se mi jeví režijní vedení některých vedlejších postav – spíše epizodních figurek v podání profesionálních herců. Jaroslav Dušek roli záletného hajného pojal zcela v duchu svých excentrických improvizací, které širší divácká televizní obec mohla znát například z jeho moderování nejrůznějších slavnostních vyhlášení výročních cen jako je například Český lev. Zvláště, spíše nepatřičně, působila na plátně postava Pražáka, který do vsi přijel s Kájovým bratrem Petrem. Dnes populární herec Tomáš Matonoha, kterého před deseti lety filmaři teprve objevovali, se na plátně míhal v třpytivém šátku na hlavě a ve žlutých brýlích. Venkovské prostředí, které pro něj bylo vzdálenou exotikou, si natáčel na malou digitální

⁷⁸ CIESLAR, *Kočky...*, s. 403.

⁷⁹ PŘÁDNÁ, *Miloš Forman...*, s. 191.

⁸⁰ Tamtéž, s. 192 – 193.

kameru. Režisér chtěl nejspíše vyjádřit, jak propastný rozdíl je mezi velkoměstem a venkovem.

Ve Slámově filmu neherce i některé herce, přehrává ústřední dvojice Tatiana Vilhelmová v roli Božky a Pavel Liška v roli Ladi, u nichž jde o profesionální výkon školených herců. Zvolenými verbálními i gestikulačními prostředky dokazují, že pochopili své postavy i jejich vývoj.

Divoké včely se setkal se zájmem české filmové kritiky, nacházela v něm sice chyby, nicméně zohledňovala, že jde o filmový debut. „*Divoké včely se proto pohybují ve strmé křivce nahoru - dolů, od nesmírně talentovaných okamžiků k okatým chybám. Obsahují skvělé jednotlivosti i místa málem příšerná. A přesto to celé dohromady skládá možná nejzajímavější český film sezony,*“ hodnotila Mirka Spáčilová v MF Dnes.⁸¹ Kladně hodnocena byla především ideově-tematická rovina, v níž režisér přivedl na plátno lidi z periferie, což byla oproti devadesátým letům, kdy v českém filmu ze současnosti dominovali především mladí lidé ze střední třídy a velkých měst vítaná změna. Například Jan Lukeš v časopise Týden č. 46 zdůrazňuje, že film vydá za několik sociologických studií.⁸² Podobně se vyjadřuje i Jiří Hlinka v Hospodářských novinách ze 7. 11. 2001.⁸³ Jak už bylo řečeno výše, dobová kritika také často zdůrazňovala podobnost Sláмова debutu s filmy české nové vlny.

Divoké včely měly premiéru 8. 11. 2001, mnoho diváků na ně ale v porovnání s jinými českými filmovými díly té doby nepřišlo. Do konce roku 2001 je navštívilo 31 747 diváků⁸⁴ a v roce 2002 návštěvnost činila 43 226

⁸¹ SPÁČILOVÁ, Mirka. Tolik talentu a přece tolik chyb. In: *MF Dnes*. [online] 2001. [cit. 2013-04-16] Dostupné z: http://kultura.idnes.cz/tolik-talentu-a-prece-tolik-chyb-dai-filmvideo.aspx?c=A011106_211540_filmvideo_ef

⁸² LUKEŠ, Jan. Na vlastní kůži. In: *Týden*. [online]. 2001. [cit. 2013-04-16] Dostupné z: <http://www.ceskatelevize.cz/specialy/divokevcely/tisk/04.php>

⁸³ HLINKA, Jiří. Láska s nálepkou sudet. In: *Hospodářské noviny*. 2001. [online]. 2001. [cit. 2013-04-16] Dostupné z: <http://www.ceskatelevize.cz/specialy/divokevcely/tisk/09.php>

⁸⁴ *Filmová ročenka 2001*. Praha: Národní filmový archiv, 2002, s. 298 (Dále jen: FR 2001, s. ...)

diváků.⁸⁵ Nejnavštěvovanější český film roku 2001 *Tmavomodrý svět* režiséra Jana Svěráka měl 1 128 990 diváků.⁸⁶

Slámův filmový debut ale zaznamenal úspěch na evropské filmové scéně. Získal hlavní cenu na Mezinárodním filmovém festivalu v Rotterdamu.

8.2 Štěstí

Druhý Slámův film je *Divokým včelám* podobný nejen vizuálně, ale i použitím poetizujících postupů a opět hledáním krásy v téměř naprosté zuboženosti. Místo papundeklového stánku hlavní hrdinka, opět v podání Tatiány Vilhelmové, pracuje v supermarketu, místo neutěšené vesnic tvoří kulisy děje neutěšené město, místo Prahy je symbolem lepšího života USA. Film je vyprávěn stejně jako *Divoké včely* – lineárně a hrdiny sleduje vševědoucí oko kamery. Vyprávění je uzavřené, pokud v něm jsou odbočky, je jejich úkolem podtrhnout charakter hrdiny – ukázat prostředí, jež jej ovlivnilo, režisér si nepomáhá k vykreslení charakteru hrdinů žádnými oneirickými prožitky. Děj filmu je ohraničen zhruba devítiměsíčním obdobím, začíná na podzim a končí na začátku léta.

Fabule filmu přivádí na scénu tři mladé hrdiny – Moniku, Dášu a Toníka, vrstevníky a kamarády, kteří spolu vyrostli v jednom mosteckém⁸⁷ paneláku. U Dáši, která má dvě malé děti, propukne duševní onemocnění a Monika cítí za její děti zodpovědnost, chce o ně pečovat, i když to znamená odložit vysněnou cestu za lepším životem a rozejít se s vlastní matkou. Toník, protože Moniku miluje, se rozhodne jí s dětmi pomáhat. O dva malé chlapce se starají v rozpadajícím se

⁸⁵ *Filmová ročenka 2002*. Praha: Národní filmový archiv, 2003, s. 318 (Dále jen: FR 2002, s. ...)

⁸⁶ FR 2001, s. 298

⁸⁷ Město Most je v tomto případě komunikačním znakem, který v naší republice jasně naznačuje, že jde o vykořeněné a neutěšené místo, kde žijí chudí lidé, bez vztahu ke svému domovu, místo, z něž hledají cestu ven. Je to dáno tím, že staré historické město Most bylo v 70. letech minulého století zničeno, protože se pod ním nalézaly zásoby hnědého uhlí, které bylo třeba vytěžit. Ze stejného důvodu mizela i krajina okolo Mostu a lidé z okolních vsí byli téměř násilně ze svých rodných domů přestěhováni do nově vystavěných mosteckých paneláků. Navíc Most bylo hornické město, což opět znamenná, že do něj byli jako pracovní síla stěhováni horníci z celé republiky. Po roce 1989, kdy začala být těžba utlumována, se ti, kdo byli do Mostu násilně stěhováni, nebo jejich potomci, ocitli bez práce. Bezútěšnost se ještě násobila okolní krajinou, kterou těžba ničila, i velmi špatným životním prostředím, které patřilo, jak dokazují statistiky výskytu např. nádorových onemocnění, k nejhorším v naší republice.

domě Toníkovo tety. Společné štěstí, které oba dva v péči o děti zažívají, a s nimi i někteří jejich blízcí, končí příjezdem Dáši; neurvale si své děti vezme zpět. Monika odjíždí za přítelem do Ameriky..., po několika měsících se vrací a hledá Toníka, je dospělejší. Přátelství, které ji z její strany pojilo s Toníkem, se změnilo v lásku k Toníkovi.

Výrazové prostředky zvolené v syžetu však Tomáši Slámovi opět umožní načrtnout i další ideově-tematické roviny než je pouhé tematizování obětování se a proměna přátelství v lásku.

Film začíná záběrem na muže hrajícího na kytaru a dvě zpívající ženy v hospodě té nejnižší cenové kategorie, na stole před nimi je téměř dopitá láhev alkoholu. Kamera se pomalu přibližuje k jejich stolu, vybere si jednu z nich a tu sleduje. Žena vstane od stolu a jde k oknu. Přes její záda je záběr na prostředí, v němž se film bude odehrávat – všudypřítomný neutěšený nepořádek, který do krajiny může vnést jen industrializace a lidé, kteří se na ní podílejí a kteří nemají vztah k místu, kde žijí.

Střihem pak další záběry diváky zavedou na pražské letiště. Dva mladí lidé – Toník a Monika se právě rozloučili s Moničiným přítelem, který odletěl za prací do Spojených států amerických. Monika a její doprovod zůstávají. Opět se zde objevuje podobný motiv jako v *Divokých včelách*, letadlo odlétá do jiného světa, hrdinové se však na cestu nevydávají, vracejí se do známého prostředí – do uzavřeného prostoru mosteckého paneláku, který zde vystupuje jako symbol zmaru a neměnnosti.

Po jejich návratu režisér zavede diváka do rodin Moniky i Toníka, tím načrtne prostředí z něhož pocházejí, i to, jak je ovlivňují původní rodiny. Matka Moniky je rázná žena, která v rodině vládne a snaží se svou dceru nasměrovat k životu s lepším materiálním zajištěním, než jaký žije ona. Matka vidí pro Moniku jediné východisko; odjet co nejdříve za přítelem do USA. Dcera přikyvuje, nebrání se, s matkou souhlasí. Po záběrech a dialozích v druhém panelákovém bytě – u rodičů Toníka – divák brzy pochopím, že Toník se svému

otci vzepřel. Nechtěl vést život jako on, ráno chodit do fabriky a po práci se vracet do paneláku. Raději žije s tetou, otcovou sestrou, v rozpadajícím se stavení, které se nachází kdesi v nitru neutěšené industriální krajiny. Takový život je však vykoupěn bídou.

V třetím panelákovém bytě žije Dáša, vrstevnice Moniky a Toníka. Tato nevyrovnaná osoba se stará o dvě malé děti, péči o ně nezvládá a jakousi jistotu a budoucnost se snaží najít ve vztahu s mužem, který o ni moc velký zájem nejeví, jen mu vyhovuje sex, jenž mu Dáša bez okolků poskytuje, zatímco se o její děti starají Monika a Toník.

Ve filmu je naznačeno, že Toník Moniku již dlouho miluje. V rámci děje je jeho láska vyjádřena tím, že je Monice vždy nablízku a ochoten pomoci (odveze ji na letiště, chodí s ní navštěvovat Dášu, pomáhá jí pečovat o Dášiny děti). K vyjádření lásky volí režisér také vizuální i herecké prostředky v rámci syžetu. Právě pro Slámu je typické využití několika plánů v jediném záběru. K tomu, aby divák pochopil, že Toník Moniku miluje, slouží například detail Moničiny hlavy, která zrovna řeší, jak se bude starat o děti, v druhém plánu však kamera zabírá lehce rozmazaný polodetail Toníka, který se na ni s láskou dívá.

Monika se připravuje k odjezdu do Ameriky a zároveň se snaží nezištně pomáhat Dáše, která čím dál méně zvládá nejen péči o děti, ale i o sebe. Když u ní propukne psychické onemocnění a musí být hospitalizována, Monika odkládá cestu do USA a rozhodne se o její děti starat. To však vede k hádce s její matkou, takže Monika i s dětmi musí odejít z bytu svých rodičů, nemůže se nastěhovat do volného bytu, který zůstal po Dáše, neboť na něj si činí nárok její milenec, protože je to on, kdo platí nájem, o Dášiny děti ale zájem neprojeví. Útočiště najde u Toníka, který je vezme do tetina stavení. Toník dokonce začne pracovat ve fabrice, aby měl peníze na opravu domu, symbolem znovuzrození se zde stává nová koupelna, kterou Toník buduje. Teta se raduje, že dům je zase plný života a všech pět jeho obyvatel zažívá pocity štěstí. To je vyjádřeno nejen slunným počasím pozdního jara ale i v archaickém rozdělení rolí ústřední dvojice

– Monika se stará o děti a připravuje svačinku Toníkovi, který fyzicky 'maká na baráku.' Na druhou stranu teta – žena – vykonává na stavbě podobné fyzické práce jako Toník. Pak přijde nečekaná rána – štěstí nemůže trvat věčně. U tety je diagnostikováno pokročilé nádorové onemocnění. Teta se před smrtí usmíří se svým bratrem, Toníkovým otcem, který i tímto aktem najde cestu ke svému synovi, takže dům začnou opravovat společnými silami. V okamžiku společného rodinného štěstí, jehož středobodem jsou dvě malé děti, přijíždí Dáša, neurvale je vyrve z rodinné oslavy a i s milencem, který o ni dříve nestál a kvůli jehož nezájmu u ní nejspíš propuklo psychické onemocnění, odjíždí.

Děj filmu pokračuje záběry na dům, který boří těžká technika. V tu chvíli se objevuje Monika, o něco dospělejší a krásnější. Najde jen zbořeniště a kamarádku tety, která se po její smrti stará o kozy. Monika řekne, že se z Ameriky vrátila, protože tam žít nemůže a ptá se Toníkovi. Ten zmizel neznámo kam, Monika nasedá na vlak a vydává se s úsměvem na cestu za Toníkem...

I *Štěstí*, stejně jako *Divoké včely*, má několik ideových linií. Ta první nejzřetelnější je schopnost obětovat své domnělé štěstí tomu slabšímu – Monika odloží cestu za lepší ekonomickou perspektivou, která ji čeká v Americe, kvůli dětem, o něž se nemůže starat jejich psychicky nemocná matka Dáša, a zároveň se kvůli tomu rozejde se svou původní rodinou. Druhou ideovou linií můžeme vidět v příběhu Toníka, který kvůli neopětované lásce přehodnotí svůj život a začne pracovat ve fabrice, aby děti pomohl materiálně zajistit a zároveň měl prostředky na opravu domu, kde společně Monika, děti, Toník i jeho teta žijí. Moniku miluje, nežádá však od ní vztah ani sex, stačí mu, že je šťastná.

Dalším tématem je odpoutání se čerstvě dospělých dětí od původních rodin. Nejprve odešel Toník, protože neviděl žádné štěstí v práci ve fabrice a bydlení v paneláku. Raději žil v rozpadajícím se rodném stavení svého otce s jeho sestrou. Tím, že tátovi v jednom dialogu řekl: „*Vždyť jsi se tam ale narodil,*“ zároveň ukazuje, že měl potřebu hledat své kořeny, tedy, že v prostředí mosteckého paneláku se cítil být vykořeněným.

Jinou ideovou linií je jakýsi apel na to, aby lidé měli vztahy se svými blízkými urovnané, protože smrt může přijít kdykoli. Toníkova teta při přestavbě domu zkolabuje; má rakovinu a zbývá ji jen velmi málo života.

Další ideově-tematickou rovinnou pak je chudoba; bezútěšnost života na Mostecku, kde nejprve krajinu pohltila těžba a průmysl, staré město pak zmizelo a místo něj byly postaveny paneláky. Posléze lidi přišli o práci, takže živoří v nehezkém prostředí, v panelácích, které byly zařízeny někdy před čtyřiceti lety a podepsal se na nich čas, který pro jeho obyvatele směřuje odnikud nikam. Zároveň Sláma nachází v jejich zuboženosti krásu a zobrazuje je s jistou sympatií až idealizací jako krásnou a čistou pospolitost lidí ze dna společnosti. To například dokazuje scéna v rozpadající se hospodě, kdesi na okraji města, kde společně tančí bezzubý starý bezdomovec, náctiletý pankáč, Toníkova teta, i Toník s Monikou nebo scéna, kdy se k ránu do paneláku vrací opilý Moničin otec spolu s Toníkem a povídají si o Monice. Snaha poetizujícími způsoby ukázat krásný charakter v nekrásném prostředí a zidealizovaný malý kousíček venkova, který ve filmu symbolizuje rodný dům tety, však přináší některá kliše, jakými jsou třeba záběry na slepice zobající na kuchyňské lince či šťastné děti hrající si s kozami.

Oproti *Divokým včelám* nedal Sláma tolik prostoru nehercům nebo neznámým hercům z oblasti. Obsadil především zavedené filmové hvězdy. Ze svého celovečerního debutu převzal ústřední dvojici Tatiana Vilhelmová a Pavel Liška, kterou doplnil Annou Geislerovou v roli psychicky nemocné Dáši a Zuzanou Kronerovou (hrála již matku v *Divokých včelách*) v roli tety. Zkušené herci odvedli standardní výkony, v nichž opět potvrdili, že pochopili Slámův záměr. Monika je pojatá jako venkovská Panenka Marie, kamera často zabírá její nenalíčenou tvář v jasném osvětlení. Tuto podobnost zdůrazní v jedné vypjaté scéně i Dáša, která Moniku obviní, že si na Pannu Marii jen hraje.

Obsazení známých a zavedených herců však přináší, oproti obsazení neherců, jiné úskalí; tito herci ve vedlejších rolích působí spíše jako figurky než

plnohodnotné filmové postavy. To je patrné především u rolí rodičů. Simona Stašová v roli Moniččiny matky vytvořila podobný typ různé matky už v *Pelíškách*, kde se v rodinných scénách také setkala s Bolkem Polívkou, jenž ve Štěstí hraje jejího 'uťápnutého' manžela bez práce. Toníkova otce hraje slovenský herec Martin Huba, kterému se nepodařilo vytvořit muže, jenž je hrdý na svou práci ve fabrice. Jeho pyšný dělník z Mostu vypadá spíše jako prvorepublikový elegán s divadelní manýrou. Nehodí se k němu typově ani jeho filmová manželka Anna Kočišová, která v silonové zástěře, nemoderním účesem a velmi plnoštíhlou postavou působí vedle elegána s knírem a vestičkou velmi nepatřičně, v rámci filmové zkratky ale ona do mosteckého paneláku patří spíše než Martin Huba.

Čeští publicisté v dobových recenzích film *Štěstí* vnímali jednak jako morální apel, v němž jsou lidé jsou považováni za slabé,⁸⁸ či jako film, který jako ústřední téma přináší odpovědnost,⁸⁹ nebo jako film o mladíkovi, který miloval tolik, že štěstí milované bytosti upřednostní před svým.⁹⁰ Objevil se i názor, že jde vlastně o pohádku, v níž princezna procitne a pozná pravou lásku.⁹¹ To vypovídá o tom, že dobová kritika vnímala film *Štěstí* jako dílo, v němž jeho tvůrce Sláma předkládá publiku všeobecnější otázky, které přesahují příběh hrdinů z mosteckého paneláku.

Film *Štěstí* měl premiéru 15. září 2005, do konce roku 2006 jej vidělo 228 006 tisíc diváků,⁹² což již může být v té době považováno za úspěch, protože divácky nejúspěšnější český film toho roku - *Román pro ženy* režiséra Filipa Renče vidělo 550 670 diváků.

⁸⁸ ČULÍK, Jan. Štěstí Bohdana Slámy – nejlepší český film letošní sezóny? In: *Britské listy*. [online] 29.7. 2005. [cit. 2013-04-16] Dostupné z: <http://blisty.cz/art/24321.html>

⁸⁹ TŘEŠŇÁK, Petr. Štěstí, že máme Slámu. In: *Respekt*. (online) 12. 9. 2005. [cit. 2013-04-16] Dostupné z: <http://www.ceskatelevize.cz/specialy/stesti/ohlasydetail?id=197>

⁹⁰ Křivánková, Darina. Ryzí esence života. In: *Lidové noviny*. (online) 19. 9. 2005 [cit. 2013-04-16]. Dostupné z: <http://www.ceskatelevize.cz/specialy/stesti/ohlasydetail?id=211>

⁹¹ DĚCKÁ, Eliška. Štěstí: V zajetí „našich oblíbených herců“ a dalších zbytečností. In: *Cinepur* (online). 2005. [cit. 2013-04-16]. Dostupné z: <http://cinepur.cz/article.php?article=761>

⁹² *Filmová ročenka 2006*. Praha: Národní filmový archiv, 2007, s. 453 (Dále jen: FR 2006, s. ..)

8.3 Film *Venkovský učitel*

Třetí Slámův film *Venkovský učitel* oproti předcházejícím snímkům přivádí na scénu jiného hrdinu – vzdělaného středostavovského učitele - třicátníka, což je nejen věkový posun oproti hrdinům předchozích filmů, kterým bylo okolo dvacítiky, ale liší se i v rámci svého sociálního statusu. Hrdinové *Divokých včel* a *Šťěstí* pocházeli ze sociálně vyloučeného prostředí a byli bez vzdělání.

Ve způsobu vyprávění se *Venkovský učitel*, jenž měl premiéru v březnu roku 2008, neliší od těch předchozích. Postupuje opět lineárně bez flashbacků a oneirických prožitků. Film má poetickou atmosféru plnou pastelových barev. Sláma zůstal u některých svých osvědčených režijních a naračnických postupů. Venkov je zde opět vykreslen ve smyslu rousseauvského očištění. Pro zdůraznění autenticity Sláma použil neherce, charakter a jednání hlavních hrdinů je opět dokresleno či dovysvětleno vztahem k vedlejším postavám, které jsou spíše figurky – tedy ustálené typy; např. dominantní matka učitelka, vesničtí opilci, homosexuál...

Fabule filmu vypráví o mladém učiteli Petrovi, který se rozhodl z pražského gymnázia odejít na venkovskou základní školu do jižních Čech. Divák pochopí po uplynutí zhruba první třetiny filmu, že odešel jednak kvůli dominantní matce, s níž byl spojen i profesně, a také proto, že se vyrovná se svou homosexualitou, o níž jeho okolí neví. Do Petra se zamiluje statkářka Marie, on ji bez vysvětlení odmítne. Z dalších záběrů a děje začne být patrné, že lásku cítí k jejímu právě maturujícímu synovi - Chlapcovi, který je v nerovném vztahu se stejně starou ambiciózní studentkou pražského gymnázia Beruškou, kterou Petr dříve učil. Za Petrem přijede jeho bývalý přítel, jenž si přeje jejich vztah obnovit. Petr nechce. Přítel odhalí Petrovo citlivé místo – tajené okouzlení Chlapcem. Jako obratný manipulátor odhalí rozdílné vnímání světa Chlapce a jeho dívky Berušky, vytvoří mezi nimi napětí a pak s dívkou odjede. Petr se chce postarat o zlomeného a z žalu opilého chlapce, sám je však nešťastný z nemožnosti naplnit svou lásku... Pokusí se s opilým chlapcem o sexuální

kontakt. Chlapec uteče, svěří se matce, Petr se pokusí o sebevraždu. Statkářka Marie jej zachrání a začne o něj pečovat. Chlapec s ním nechce žít pod jednou střechou a odejde z domova hledat Berušku. Ta jej odmítne s tím, že se do jejího světa nehodí, Chlapec se však domů nevrátí, zůstává v Praze. Chlapcova matka Marie Petrovi odpustí, sdílí s ním blízkost, bydlí spolu, pečují o hospodářství. Petr přizná homosexualitu řediteli školy. Ten v ní nevidí problém a nechá Petra dále učit. Petrovi v závěru odpustí i Chlapec, kterého Beruška odmítla. Všichni tři sdílejí pocit blízkosti. Ve zkratce je možné říci, že film vypráví o potřebě sdílet s někým blízkost a jistý druh lásky, i když ona láska není naplněna ve všech směrech.

Dle prostředků, které režisér Sláma volí v rámci syžetu, je možné říci, že v tomto filmu, na rozdíl od *Divokých včel* i *Štěstí*, jsou fabule a syžet téměř jednotné a nenajdeme zde žádné další zvýrazněné ideově-tematické roviny. Syžet zde slouží naraci – příběhu, který vypráví o potřebě blízkosti. Tu hledají všichni – nejen hlavní hrdinové, ale i vedlejší postavy. Pomocí nejrůznějších prvků syžetu Sláma vytvořil lehce ideální místo k životu, a to nejen vykreslenou letní atmosférou, ale především postavami, kterými zaplnil svůj film, všechny jsou kladné a chápající. Všichni Slámovi hrdinové hledají blízkost, a proto mají pochopení pro ty, kteří jsou na tom stejně. To je možné ukázat například na Příteli, zpočátku nesympatické postavě, jež je vykreslena jako manipulující floutek. I on, když se s Chlapcem setká podruhé, jej s pohostinností přijme ve svém bytě, přizná se k homosexualitě, snaží se mu poradit a pomůže mu i finančně. Podobné to je i s ředitelem školy, který je od začátku vykreslován pomocí filmových prostředků tak, jak si většina diváků představuje muže, který homosexualitu odsuzuje a zesměšňuje; tento venkovan pozdně středního věku je poprvé zabrán jako učitel tělocviku, s větším břichem v propoceném triku, který dává dětem autoritativní příkazy. Ředitel však v závěru filmu přijme Petrovu homosexualitu bez problémů, téměř v duchu slavné scény z filmu Billa Wildera *Někdo to rád horké* (1959), kdy se členka ženské kapely Josephina

přizná milionáři, který ji miluje, že je ve skutečnosti muž, který se za ženu jen převléká, protože utíká před gangstery. „Každý jsme nějaký,“ pokrčí rameny zamilovaný milionář a odváží si Josephinu/Joa na svou jachtu. „Dneska je to oficiálně regulérní záležitost,“ řekne Ředitel a Petr dál zůstává na venkovské škole a vykládá dětem o tom, že přírodu tvoří jen samé originály.

Ovšem najdou se zde vedlejší ideově-tematické roviny, zapadají však do narace filmu, dokreslují ji a tím zesilují. Je to jednak odpoutání se dospívajících či dospělých dětí od původních rodin a snaha o nalezení jiné úrovně vztahu rodič – dítě. Od původní rodiny, v níž vládne dominantní ambiciózní matka se odpoutává Petr, své místo ve světě hledá i Mariin syn – Chlapec.

Dalším motivem, který Sláma ve *Venkovském učiteli* tematizuje, je rozdíl v tom, jak vnímají venkov obyvatelé města a jak venkované vnímají sami sebe a prostředí, v němž žijí. Pro Petra, člověka pocházejícího z Prahy, je venkov symbolem rousseauvského očištění; odchází na venkov, aby našel sám sebe, aby našel vnitřní klid. Takto bývá venkov vnímán v české kinematografii často. Namátkou je možné zmínit například *Hru o jablko* (1976) režisérky Věry Chytilové, *Na samotě u lesa* (1976) režie Jiří Menzel, *Co je vám doktore* (1984) režie Vít Olmer, *Cesta z města* (2000) režie Tomáš Vorel. Pro Petrova otce je venkov nedostižnou oázou, a tak se alespoň věnuje včelaření na balkoně pražského bytu. Právě tato scéna je jednou z typických ukázek toho, jak Sláma pracuje s mizanscénou a kolik ideově-tematických rovin dokáže dostat do jediného záběru. V popředí jsou v detailu zabírány na pozadí balkonového okna hlavy Petra a jeho matky, Petr se právě přiznal k homosexualitě, v druhém plánu se za nimi otec věnuje včelaření. Takže v jediném záběru nastínil Sláma: potřebu pochopení i blízkosti a zároveň snahu odpoutání se od matky, a také idealizaci venkova spojenou s tím, že otec možná nežije život, jaký by chtěl, a tak si svou oázu – napodobeninu venkova – vytvoří na pražském balkoně. Zároveň Sláma touto jedinou scénou ukázal divákovi, že Petr vyrůstal v rodinném prostředí,

kterému vládne dominantní ambiciózní matka, a tak otec od problémů utíká 'do svého světa'.

Oproti tomu venkované žijí s jistým pocitem vlastní nedostatečnosti. Ředitel školy hned na začátku filmu předpokládá, že Petr na venkovskou školu přichází kvůli nějakému průšvihů, nechápe, že by někdo z Prahy mohl jít na venkovskou školu učit dobrovolně. Záhy se mu omlouvá za hloupé děti, protože podle něj jsou děti z pražského gymnázia daleko chytřejší. Nejvýrazněji je toto téma zachyceno ve scéně, při níž se při společném jídle sešli statkářka, Petr, Chlapec a Beruška. Ta lehce společensky konverzuje s Petrem a ptá se, zda se mu nestýská po Praze, protože ona by bez lidí žít nemohla. „*A my pro tebe nejsme lidi?*“ ptá se uraženě Chlapec a podsouvá dívce, že si o těch, co žijí na venkově, myslí, že jsou méněcenní.

I tentokrát je v tomto Slámově díle nějakým způsobem přítomna víra a jakési křesťanské podobenství. Statkářka s biblickým jménem Marie, prosí u svého syna za odpuštění pro hříšníka Petra. Tentokrát podobenství není vyřknuto nahlas jako například v předcházejícím *Šťěstí*. Sláma ve filmu pracuje i s jinou symbolikou. Hned v úvodu filmu předkládá divákovi ulitu jako symbol uzavřenosti, či kámen na prameni jako problém, který leží na duších hrdinů a teprve poté, co dojde k odpuštění, Petr kámen rozbije a pramen může volně téci a zásobit statek vodou. A symboliku používá i v mizanscéně. Sláma na mizanscénu často umísťuje nějaký fyzický rozdělovník a tím naznačuje, že jeho hrdinové žijí v rozdílných prostředích či mají rozdílné povahy. Ve *Venkovském učiteli* je tato symbolika použita hned na začátku filmu, když Petr poprvé předstoupí před své venkovské žáky. Při výkladu je zabírán v popředí mizanscény v její pravé polovině, uprostřed plátna je kostra tabule, která jej vertikálně dělí na dvě poloviny, v levé části plátna pak stojí ředitel. Mizanscéna tak divákovi předkládá symboliku: nové versus staré či venkov versus město.⁹³

⁹³ Podobně Sláma pracoval s dělením mizanscén i v předešlých filmech, často je jeho oblíbeným rozdělovníkem závěs, který použil i ve *Venkovském učiteli*, ale pracoval s ním i v *Divokých včelách* a ve *Šťěstí*.

Děj filmu se odehrává v čase, který neplyne. Divák má stále kvůli neproměňující se krajině pocit, že je v týdnu, v němž se jaro mění v léto – pro časové období je určující až kýčovitá scéna, která má ukázat krásu života na venkově; Marie s Petrem česou třešně. Je to v době, kdy Petr nastupuje na novou školu. Tady vidím nedostatečnou práci dramaturgie. Jednak nebývá zvykem, aby učitel nastoupil na školu jen několik dní před začátkem prázdnin, dále v rámci děje od Petrova příjezdu do vsi úplně několik měsíců – mluví se o tom, že Chlapce, který odešel z domova, už několik měsíců nikdo neviděl, ale roční období se nezměnilo, a Petr stále učí.

V tomto filmu dovedl Sláma téměř ke kýči svůj pohled na venkov jako ideální svět dokonalosti. Sláma sám v rozhovoru uvedl, že chtěl ukázat archetyp české krajiny.⁹⁴ Děj filmu zasadil do idylického kraje jižních Čech, kterou kamera Marka Diviše snímá především v malebném pohledu pastelových barev, navíc je většina mizanscén nastavena tak, že připomínají žánrové pastelové obrázky: žena s culíky v květinových šatech česá rudé třešně na pozadí rybníka a v dáli se pase stádo krav, chlapec a dívka na pramici uprostřed jihočeského rybníka, útulná starosvětská venkovská ložnice s kytičkovaným povlečením, Petr v bílém tílku a v bílých kalhotách ležící na stohu slámy či scéna venkovského pohřbu, která tak moc připomíná podobné scény z filmů z šedesátých let, vždyť s jistou poetikou byl venkovský pohřeb zaznamenán například v *Intimním osvětlení* (1965) režiséra Ivana Pazdera nebo ve *Smutečních slavnostech* (1969) režiséra Zdeňka Sirového.

Jedním z nejtypičtějších znaků syžetu ve *Venkovském učiteli* je Slámův oblíbený výrazový prostředek: jedna scéna rovná se jeden záběr. Tím film získává pomalé vyprávěcí tempo, které spíše odpovídá rozvláčnějšímu životnímu stylu na venkově. Zároveň tím dosahuje autentičnosti a také mu to umožňuje divákovi lépe předložit duševní rozpoložení jeho hrdinů, je to však náročnější práce pro herce, jimž k jejich výrazovému prostředku nemůže pomoci stříh.

⁹⁴ Tvůrci: Rozhovor s režisérem Bohdanem Slámou. In: *Česká televize*, 2008 [online]. [cit. 2013-04-16] Dostupné z: <http://www.ceskatelevize.cz/specialy/venkovskyucitel/slama.php>

Duševní rozpoložení svých hrdinů musí zahrát. Některé scény jsou hodně dlouhé a dochází během nich k zásadním zvratům v rozpoložení hrdinů. Dokladem například může být více než třiminutová scéna v první třetině filmu, která byla natočena na jediný záběr. Petr se statkářkou hází balíky slámy ze stohu na traktor. Je patrné, že Petr cítí uvolněnost, kterou mu fyzická práce a pobyt na venkově přinášejí. Šťastná se cítí i Marie, užívá si Petrovu blízkost. Skončí s prací, sedí na stohu a Petr vypráví o svém dědovi, Marie zamilovaně naslouchá a pak se pokusí o fyzický kontakt s Petrem, obejmě jej a chce jej políbit. Petr ztuhne a odtáhne se. Odmítnutá Marie se cítí zmatena i ponížena a utíká pryč, vždyť vše co odmítnutí předcházelo ji utvrzovalo v tom, že Petr o ni stojí; pomáhal ji s prací, sedl si vedle ní, vyprávěl ji příhodu z dětství... Tohle všechno dokázali herci pod Slámovým režijním vedením odehrát za jediný třiminutový záběr.

Z důvodů velkých nároků na herecké výkony Sláma méně využívá neherců. Ti jen dotvářejí venkovský kolorit. Kamera je opět spíše zabírá přes rameno či zezadu, což neklade takové nároky na dokonalost jejich herectví. Najde se zde ale jediná výjimka – postava Chlapce, která patří k středním rolí a je nositelem děje. Ztvárnil ji neherec Ladislav Šedivý. Chlapec má být téměř dokonale krásný a tajemný, vždyť Petra přitahuje fyzicky. Zároveň je mladý, naivní, nejistý, neprůbojný, takže jistá nejistota před kamerou nevadí. Sláma do role jeho dívky Beruška obsadil profesionální herečku a tím docílil i vztahového pnutí, které se v rámci děje mezi touto dvojicí odehrává – dívka je cílevědomější a průbojnější než Chlapec, proto se do role hodí jako Chlapcův protiklad profesionální herečka.

Z filmu je patrná především Sláмова víra v to, že lidé jsou ve své podstatě dobří. Vždyť nejen, že všichni bez problémů přijali Petrovu homosexualitu – ať již jde o dominantní matku, ale nepohoršil se nad ní ani ředitel venkovské školy, jeho manželka či jeho kolegové. Dostalo se mu odpuštění od Chlapce i jeho matky a navíc i postava, která se po svém příchodu na plátno zdála být nejvíce

‘zkažená’ velkoměstským stylem života – Petrův bývalý Přítel – se vlastně vůči Chlapci zachoval hezky.

Většina dobových recenzí hodnotila Venkovského učitele kladně především z hlediska filmařského řemesla u něž vyzdvihovala sevřenost narace, kterou vhodně podporují vykreslené charaktery postav a především kladně hodnotila herecké výkony.⁹⁵ Objevily se však i recenze, které šly hlouběji a hodnotily Venkovského učitele i z hlediska filozofického pohledu na svět. „*Sláma vytvořil autonomní svět,*“ uvádí Petr Fischer,⁹⁶ který právě v této mentální konstrukci vidí Slámovu panteistickou výpověď o světě. Podle Fischera se dá ve Slámově pojetí totiž předpokládat, že Bohem může být sám život, který je všude kolem nás. To již vlastně vypovídá o *panteistickém pojetí světa, které umocňuje malebná příroda, jež učí krásné jednotě v různosti.*⁹⁷ V záplavě kladných recenzí zapadla Fischerova poznámka, upozorňující na *klišé i na přílišnou Slámovu snahu zvěstovat dobro, která může být na škodu věci a provokovat k odmítavějším reakcím.*⁹⁸ Podobný názor zastával i Jan Čulík: „*Sláma asi svým filmem nezkoumá skutečnost. Má o ní apriorně určité představy, které pociťuje velmi silně, a svůj příběh konstruuje tak, aby nás o svých názorech přesvědčil a dal nám najevo, co je podle jeho filozofie v životě nejdůležitější a jak se máme chovat.*“⁹⁹

⁹⁵ Například: SPÁČILOVÁ, Mirka. Venkovský učitel. Prostě dobrý film. In: *MF Dnes*. [online] 15. 3. 2008. [cit. 2013-04-16] Dostupné z: http://kultura.idnes.cz/venkovsky-ucitel-proste-dobry-film-d6u-filmvideo.aspx?c=A080315_935127_filmvideo_kot nebo HEJ. Venkovskému učiteli sláma z bot neleze. In: *Aktualně.cz*. 20. 3, 2008. [cit. 2013-04-16] Dostupné z: <http://aktualne.centrum.cz/kultura/film/clanek.phtml?id=600171>

⁹⁶ FISCHER, Petr. Venkovský učitel zjevuje dobro příliš násilně. In: *Hospodářské noviny* [online]. 19. 3. 2008. [cit. 2013-04-16] Dostupné z: http://ihned.cz/3-23410560-%5C%5C%22venkovsk%FD+u%E8itel%5C%5C%22-000000_d-f8

⁹⁷ Tamtéž

⁹⁸ Tamtéž

⁹⁹ ČULÍK, Jan. Budme na sebe hodní, nic jiného nemáme. In: *Britské listy* [online]. 3. 4. 2008. [cit. 2013-04-16]. Dostupné z: <http://blisty.cz/art/39928.html>

Venkovský učitel měl v roce premiér 192 936 diváků, byl 11. nejnavštěvovanějším českým filmem toho roku, u diváků zvítězil snímek *Bathory* režiséra Juraje Jakubiska s 911 855 diváky.¹⁰⁰

Na závěr si dovolím ještě poznámku k propagaci filmu, která většinu diváků připravila o moment napětí. Film je totiž natočen tak, že zhruba do konce jeho první třetiny vlastně divák nemá vědět, co vede Petra k jeho chování. Nevíme, proč se nechal přeložit na venkovskou školu, nevíme, proč odmítl s Marií milostné sblížení na balících slámy. To se dozvídáme až v další scéně, která je zařazena hned po tomto odmítnutí. Petr v Praze navštíví své rodiče, aby matce oznámil svou homosexualitu. Jenže ještě před premiérou 20. března 2008 byl médiím rozeslán press kit,¹⁰¹ v němž je o Petrově homosexualitě zmínka a zmiňuje se o ní v přiloženém rozhovoru i sám režisér, který v něm rozebírá, jak byla natáčena scéna, v níž se Petr pokusil o tělesný kontakt s Chlapcem. Filmoví diváci tak byli v době, kdy film běžel v kinech, informováni z médií o tom, že film je o homosexuálním učiteli.¹⁰² Takže jeho jednání během první třetiny filmu u nich nevyvolávalo žádné otázky.

8.4 Film Čtyři slunce

Čtvrtý celovečerní film Bohdana Slámy z roku 2012 přivádí na plátno manželský pár s dětmi. Jára a Jana vychovávají dospívajícího Venu, Járova syna z prvního manželství, a spolu mají malou dceru.

Jako fabuli filmu lze určit vyprávění o manželské krizi, v níž trpí dospívající potomek. Otec Jára se stále chová nedospěle, v zaměstnání se místo práce na výrobní lince schovává na toaletě a kouří cigarety z mariuhany, je při tom nachytán a propuštěn z práce. Na matce Janě je vidět, jak moc ji začíná zmáhat

¹⁰⁰ *Filmová ročenka* 2008 [CD]. Praha: Národní filmový archiv, 2009[cit. 2013-04-20]. (Dále jen: FR 2008 [CD])

¹⁰¹ Press kit je přístupný ze stránek společnosti Negativ. s.r. o. Informace o homosexualitě Petra je podána v části: Rozhovor s Bohdanem Slámou (režisér). In: *Negativ* [online]. 2008. [cit. 2013-04-16] Dostupné z: <http://negativ.cz/en/press.php?p=1>

¹⁰² SPÁČILOVÁ, Mirka. Venkovský učitel. Prostě dobrý film. In: *MF Dnes*. [online] 15. 3. 2008. [cit. 2013-04-16] Dostupné z: http://kultura.idnes.cz/venkovsky-ucitel-proste-dobry-film-d6u-filmvideo.aspx?c=A080315_935127_filmvideo_kot

čekat, až si najde Jára jinou stálou práci, finančně táhnout celou domácnost, snažit se udržet útulný domov v zanedbaném panelákovém bytě, být příjemná na klienty na poště, kde pracuje, zvládat výkyvy nálad u nevlastního pubertálního syna a problémy, které jeho výchova přináší. Věna veškerý čas tráví s partou 'pankáčů', kterou vede asi dvacetiletý Jerry, popíjením alkoholu a kouřením marihuany. Stres a nespokojenost řeší Jana tím, že se vyspí s Vénovým učitelem, v mileneckém vztahu pokračuje a začne věřit, že útek od Járy k učiteli, by ji mohl přinést pocit štěstí. Věna ji při nevěře nachytá. Janinu nevěru chápe jako zradu, vždyť právě Jana – jeho nevlastní matka - pro něj měla nejvíce pochopení. Ze vzdoru odjede Věna s kamarády na punkovou hudební akci. Cestou zpět se Věna na zadním sedadle automobilu, který řídí Jerry, líbá s Jerryho holkou. Ten zradu těžce nese a ze vzdoru, pomsty i bezmocnosti úmyslně nabourá do protijedoucího nákladáku. Jerry a dívka zemřou, Věna je v kómatu, ale probere se z něj právě ve chvíli, kdy v nemocnici u jeho postele sedí Jana a Jára společně – opět jako partneři.

Místo děje filmu není specifikováno, může jít o větší ves, v níž se nachází několik paneláků, i o malé město. Opět jde o chudou lokalitu, tak jako v *Divokých včelách* a ve *Štěstí*, v níž je nedostatek práce. Podle slunečného počasí, oblečení i salátu na zahrádkách je pozdní jaro – možná konec května. Počasí a oblečení se nemění, takže je možné říci, že fabule filmu se odehraje během několik týdnů.

Vedle této hlavní vyprávěcí linie Sláma rozvíjí pomocí syžetu i příběh dalších hrdinů, takže při bližší analýze filmu je jasné, že manželská krize není jedinou ideově-tematickou rovinou filmu. Spíše ukazuje na to, jak tragické důsledky může mít u potomků to, když jsou rodiče sami se sebou nespokojení, když se vyhýbají zodpovědnosti, když nedovedou převzít kontrolu nad svým životem. Věna je dospívající kluk, který je doma stále na pokraji pláče, maskuje to vzdorovitostí a útekem za 'pankáčskou' partou. Otec Járy dělá přesně to, co svému synovi Vénovi neustále vyčítá. Vždyť i dospělý Jára se poflakuje, kouří

trávu, nechodí do práce. Vénova vlastní matka ani neví jak je veliký, místo péče mu posílá v balíku malé oblečení a synovu pozornost a lásku si vyžaduje autoritativními příkazy. Kam až může 'takováto péče' o potomka dojít ukazuje Sláma na osudu nejstaršího punkera Jerryho. Jerryho otec – Járův kamarád – se zabil v autě při jízdě na nějaký koncert, matka je taková alkoholická troska, že Jerry – vůdce party, k němuž ti mladší vzhlížejí s úctou, se při setkání s ní rozbrečí lítostí a bezmocností. Tato scéna asi patří k nejsilnějším okamžikům filmu a opět je zpracována Slámovým typickým dvouplánovým dlouhým záběrem. Na obou stranách plátna jsou zabírány velké hlavy Járy a Jerryho, oba kouří trávu. Jára typickou opileckou mluvou vzpomíná na Jerryho otce. Není zde použito velkých slov ani vypilované patetické řeči, vzpomínka je podána v typickém opileckém 'zacyklení' a s o to větším, až směšným naléháním, kdy má člověk pod vlivem alkoholu pocit, že sděluje světu velké pravdy. Zároveň z této promluvy je patrné, že Jára za vrchol života považuje věk okolo dvacítky, dobu, kdy 'pařil' s kamarády a od té doby to s ním jde z kopce. Jerry poslouchá Járovy oslavné vzpomínky na svého otce a potlačuje pláč. Jerry je zabírán na levé straně plátna, Jára na pravé, kamera je v pohybu a vždy zabírá toho z hrdinů, který je právě v herecké akci. Zároveň je vždy s hlavou jednoho z hrdinů do hloubky zabírána i oprýskaná chodba restauračního zařízení. Po ní se klátivou chůzí k oběma mužům blíží Jerryho matka. Když k nim dojde, obejmě je. Stojí uprostřed plátna a kamera přejíždí její alkoholem zničený obličej a část špinavého roztrhaného oblečení. 'Pankáč' Jerry se na ní utrhne, ať jde pryč, a pak se rozbrečí.

S motivem punku pracoval Sláma už ve *Štěstí* a *Venkovském učiteli*. Ve *Štěstí* byl punkový tanec pogo symbolem pospolitosti těch dole, tančil jej mladý 'pankáč' i starý hospodský štamgast. Ve *Venkovském učiteli* lze punk – dříve symbol protestu mladých lidí proti starší generaci¹⁰³ - považovat ani ne tak za

¹⁰³ Hnutí punk (anglicky výtržník) vzniklo původně ve Velké Británii v sedmdesátých letech minulého století, k jeho stoupcům patřila především dělnická mládež. Punk vznikl nejen jako výraz odporu proti několika fenoménům té doby. Po stránce hudební to byl odpor k tehdy mainstreamovému artrocku

symbol vzdoru jako spíše za symbol nejistoty mladých lidí, kteří si potřebují vybit negativní energii, kterou tato nejistota přináší. Punkovou muziku v tomto filmu poslouchá Chlapec, který však zatím nerebeluje, při jejím poslechu pomáhá matce skládat balíky slámy. Při punkové hudbě a tanci pogo pak vyvrcholí konflikt mezi Chlapcem a Beruškou. Ve *Čtyřech sluncích* je již punk hlouběji tematizován. Ve Slámově pojetí punk nepřetrval jako společenské hnutí, ale jako komunita, k níž se uchylují ti slabší a nejistí, kteří se cítí vykořeneňeni, ti, kterým v životě chybí opěrný bod v podobě fungující rodiny a vyhlídky na trochu pozitivní budoucnost. Šéfovi party, nejstaršímu punkerovi Jerrymu, zemřel táta při autonehodě a k matce alkoholičce cítí směs nenávisti, pohrdání i lítosti. Je bez práce i bez naděje nějakou najít, vždyť ani nedokončil učiliště a téměř nerozumí psanému textu, jak ukázala scéna na pracovním úřadě. Shromáždil okolo sebe o několik let mladší chlapce i dívky, kteří již tuší, že i je čeká podobná (ne)perspektiva. Punk je tedy u Slámy vizuálním projevem zoufalství i obrany proti okolnímu světu. Vždyť oblečení a celková vizáž působí na okolí agresivně a zároveň tvoří před ostatními lidmi jakýsi ochranný val. Punkeři nosí džínové či kožené oblečení pobité kovovými ostny, čím je Věna nebo Jerry nešťastnější, tím větší a špičatější 'číro' si na hlavě vyčešou. Je zde možné najít symboliku se zvířecí říší, některé druhy v obranné reakci napřímí ostny nebo srst, takže působí větší než ve skutečnosti jsou.

Sláma však se ve *Čtyřech sluncích* pracuje ještě s jedním ideově-tematickým motivem, který se jeví, na rozdíl od tematizování punku jako útočiště pro mladé lidi bez perspektivy, v rámci jeho filmového díla *Čtyři slunce* jako velmi problematický. Prostřednictvím postavy Mága se snažil do filmu o

představovaného skupinami Genesis či Pink Floyd i proti diskotékovému stylu. Proto se hudební styl punku vyznačuje jednoduchými melodiemi a nelibivým otrhaným oblečením. Zároveň byl vyjádřením odporu proti měšťácké společnosti i proti politice britské konzervativní strany v čele s předsedkyní vlád Margaret Thatcherovou, za jejíhož působení prudce rostla nezaměstnanost, což se dotklo především dělnických vrstev, z nichž nejčastěji pocházeli stoupenci hnutí punk. V tehdejší Československu se první punkeři objevili v 80. letech minulého století. Jejich protest byl namířen spíše proti komunistickému establishmentu, punk je možné v socialistickém Československu vnímat jako snahu mladých lidí prosadit si možnost projevat se a žít si podle svého, nebrat ohled na to, co tomu řekne stranická buňka, zda dostanu dobrý posudek na školu... Mezi první punkové kapely patřil Visací zámek, Plexis,

krizi středního věku a rodičovství dostat další ideově-tematickou rovinu. Sláma sám mluvil o duchovním rozměru. Například v press kitu uvedl: „*A taky je tu zobrazena možná nějaká vyšší moc, která může i nemusí někdy zasáhnout.*“¹⁰⁴ Mága Karla přivádí Sláma na plátno již na začátku filmu. Radí Járovi, kam má zasadit strom. Jára jeho schopnostem sice věří, pozve si jej například k sobě domů poté, co selže při sexuálním styku s Janou, Karel má za úkol 'vyladit' byt tak, aby v něm na nepůsobily rušivé vlivy. Jana Karla ignoruje. Když je Jára bez práce, chce být Karlovým manažerem a pořádat po venkovských kulturních domech jeho esoterické přednášky. Hned ta první se nepovede. Karla rozptylují zvuky, které do sálu plynou z výčepu, dokonce se s místními opilci, kteří hlasitě komentují v televizi sledovaný sportovní zápas, popere. Karel je tedy vykreslen jako člověk, jenž skutečně věří tomu, že je 'duchovější' než jiní lidé a má tedy právo na to, aby ostatní na něj brali jakési ohledy. Tohle však chápe především jeho žena Evča, která zároveň pracuje s Janou na poště. Její submisivní postavení ve vztahu s Karlem je vykresleno až na hranici parodie. Na jakékoli Karlovy požadavky odpovídá: „*Ano, bude to, jak si přeješ.*“ Podobně se k němu chová i Jára. Když jej Karel vyzve, ať s ním jede navštívit blíže nespecifikovaného Mistra, Jára nasedne do auta a odjedou spolu. Klidně nechá Karla, ať mu vyhodí jeho mobil, protože ten Karla ruší v jeho duchovních prožitcích, a nechá svou rodinu několik dní v nejistotě, aniž by ji informoval, kde je. Karel navíc na cestu vzal peníze, které s Evčou ušetřili na opravu střechy. Za tyto peníze si pak Jára užije s prostitutkami v jednom nočním podniku a zbytek mu tyto lehké děvy ukradnou. Karel tento incident s trpitelným výrazem přejde, jeho jediný cíl je najít Mistra a získat od něj nový léčivý kámen, který by mu dodal novou sílu. Ke konci cesty trpí tak, že není schopen jít, a tak Járu posílá, aby Mistra našel bez něj a přinesl mu od něj nový kámen. Slunce prý Járovi ukáže cestu. Jára prochází typickou předměstskou zahrádkářskou kolonií. Jedna ze zahrádek má vrata se čtyřmi kovanými slunci. V tuto chvíli Jára ještě Mágovi Karlovi věří, je si téměř

¹⁰⁴ Z press kit: Rozhovor s Bohdanem Slámou. In: Česká televize [online] 2012. [cit. 2013-04-16] Dostupné z: http://www.ceskatelevize.cz/specialy/ctyrislunce/download/ctyri_slunce_press_kit.pdf

jistý, že je to znamení a za vraty čeká Mistr. Se zlou se však potáže, starší muž a žena, kteří zahrádku obhospodařují, jej vyhodí. Jára zvedne na cestě nějaký kámen a předá jej Karlovi s tím, že našel Mistra a ten mu předal kouzelný kámen pro Karla. Karel pookřeje a vracejí se domů. Jára však v Karlovy schopnosti přestal věřit a později jej obviní z toho, že je blázen. V závěru filmu však Mág Karel v jakési snové scéně vrátí do života Járova syna Venu. Ten po autonehodě leží v kómatu a u jeho nemocničního lůžka se sejdou nešťastní Jára a Jana. Po záběru na Vénovo potlučené tělo napojené na přístroje, přichází snová scéna; Jerry, jeho dívka, kvůli níž způsobil autonehodu, a Vena sedí v zahrádce se slunečnými vraty a muž a žena, kteří vyhodili Járu, tyto punkery obsluhují. „Ty vole, my jsme mrtví,“ řekne Jerry. V tu chvíli přichází Karel, předává mu kámen, který mu dal Jára jako poselství od Mistra, a posílá Venu zpátky za rodiči. Vena poslechne a dírou v plotě odchází. Děj filmu se vrací do reálu a Vena na nemocničním lůžku otevře oči, tím snímek končí. Sláma nechává divákovi interpretační volnost; vykoupil Mág Karel nějakým způsobem Venuv život? Měl Mág Karel skutečně nějaké specifické schopnosti, které vrátily Venu do života?

Postava Mága Karla a vztahy, které okolo sebe vytváří, byly takto podrobně popsány proto, že film *Čtyři slunce* se tím vlastně tříští na dvě fabule. Vždyť příběh Karla i to, jak jej Sláma podává, by vydal na samostatný film. Narativní rovina o rodině v krizi tím dostává silnou konkurenci v podobě další roviny o Mágovi Karlovi a způsobu, jak a proč ovládá lidi. Zároveň tím Sláma do filmu vložil i další ideově-tematickou rovinu, u níž však divákovi není zcela jasné jakým způsobem mu ji tvůrce podává; Dělá si legraci z lidového esoterismu? (Tomu by nahrávalo vizuální zobrazení Karla, které je až na hranici parodie.) Máme se nad sebou zamyslet a začít přemýšlet nad tím, zda nad námi existuje nějaká vyšší moc? Jsou mezi námi vykupitelé našich hříchů? (Tomu zase nahrává závěr celého příběhu).

„Karel je specifická odrůda šamana. V každé druhé vesnici můžeme podobného šamana najít a je určitě těžké rozlišit, kdo své šamanství předstírá, kdo je jen šarlatán a kde je něco víc. Já to rozlišovat neumím. Je tedy na hraně myslet si, jestli Karel není docela obyčejný blázen, tuto pochybnost můžeme mít. Jak já jsem tuhle postavu zamýšlel, tak vím, že ačkoli ani Karel svému úkolu nerozumí, svým cítěním je odhodlaný „léčit“. Samotný příběh by měl tuto jeho touhu potvrzovat,“ uvádí Sláma v press kitu.¹⁰⁵

Dvě samostatné ideově-tematické roviny – rodina v krizi, jejíž hlavními hrdiny jsou Jára, Věna a Jana, a touha po duchovním prožitku, v níž jsou hlavními postavami Jára a Mág Karel, - byly nejčastějším námětem recenzí, které vůbec nevyzněly jednoznačně. Mirka Spáčilová v MF Dnes podotýká, že se ve *Čtyřech sluncích* se hraje se pro Slámu typická 'sociálka', jak označuje jednu z ideově-tematických rovin filmu zaměřující se na chudé hrdiny na okraji společnosti. *„Čím více vykupitelské mystiky však časem přibývá, tím méně film účinkuje...“* a *„Každý má svou představu o hranici bytí a nebytí, ale Čtyři slunce ji servírují jako hlasatelé spásy na rynku - a to film oslabuje,“*¹⁰⁶ psala Mirka Spáčilová v MF Dnes. *„Járova krize není jen vztahová, ale i duchovní. Sláma totiž nedělá obyčejnou vztahovou studii, nýbrž mnohem ambicióznější dílo. Proto je k němu přilepena postava místního blázna (a možná i mystika) Karla, který cítí energii kamenů,“*¹⁰⁷ uvádí Kamil Fila v Lidových novinách a dále upozorňuje na to, že problém duchovního tématu ve Slámových *Čtyřech sluncích* je, že oba (Jára i Karel) *jsou zasvěceni ve velmi pokleslém duchovnu, které nemá metodu ani jazyk. Je to prostě blábolení a typicky český „něcismus“ - víra v něco, jež*

¹⁰⁵ Press kit: Rozhovor s Bohdanem Slámou. In: *Česká televize* [online] 2012. [cit. 2013-04-16] Dostupné z: http://www.ceskatelevize.cz/specialy/ctyrislunce/downl/ctyri_slunce_press_kit.pdf

¹⁰⁶ SPÁČILOVÁ, Mirka. Recenze: Mezi nebem a zemí je místo, které bere Slámově filmu sílu. In: *MF Dnes*. [online] 8. 3. 2012. [cit. 2013-04-16] Dostupné z: http://kultura.idnes.cz/recenze-mezi-nebem-a-zemi-je-misto-ktere-bere-slamove-filmu-silu-pse-/filmvideo.aspx?c=A120308_090005_filmvideo_jaz

¹⁰⁷ FILA, Kamil, Recenze: Čtyři slunce by měl prozkoumat skeptik Grygar. In: *Aktualne.cz*, [online]. 10. 3. 2012. [cit. 2013-04-16] Dostupné z: <http://aktualne.centrum.cz/kultura/film/recenze/clanek.phtml?id=736277>. (Dále jen: FILA: Čtyři slunce by měl...)

*nemá jméno a nakonec ani význam.*¹⁰⁸ „Celá dějová linie s vesnickým mystikem Karlem nejenže nejde příliš dohromady se sociálními motivy ve zbytku snímku, ale navíc u ní prakticky není možné rozklíčovat, jak vážně, kriticky, ironicky či shovívavě je vůbec myšlena,“¹⁰⁹ uvádí pak Antonín Tesař v *Cinepuru*.

V roce 2012 na *Čtyři slunce* přišlo jen 57 527 diváků i když premiéra filmu byla v první třetině roku – 8. března 2012, což je oproti jeho předchozím filmům velký neúspěch. Nejoblíbenějším českým filmem byl snímek režisérky Aleny Poledňákové *Líbáš jako ďábel* s 501 235 diváky.¹¹⁰

¹⁰⁸ FILA: Čtyři slunce by měl...

¹⁰⁹ TESARĚ, Antonín. Čtyři slunce/Slunce, seno, Sláma. In: Cinepur (online) 11. 5. 2012. [cit. 2013-04-16] Dostupné z: <http://cinepur.cz/article.php?article=2276>

¹¹⁰ TOP 50 filmů za rok 2012. In: Unie filmových distributorů (online). [cit. 2013-04-16] Dostupné z: <http://www.ufd.cz/clanky/top-50-filmu-za-r-2012>

9 Společné znaky filmů Bohdana Slámy

Na základě výše uvedené analýzy filmů Bohdana Slámy je možné určit společné znaky jeho děl; charakterizovat jednotící téma, jímž se Sláma jako filmový tvůrce zabývá, styl, kterým se vyjadřuje, i určit žánr jeho filmů.

9.1 Hledání společného tématu

Téma nese výrazné stopy autorova hodnocení, to co si autor vybere ke zpracování mu dává možnost komunikovat s divákem, zároveň je však důležité, jakým způsobem tvůrce téma interpretuje. Centrem tématu je idea, kterou filmař předkládá divákovi.¹¹¹ Na základě předchozích analýz je možné tvrdit, že Sláma tematizuje život na periferii (ať již na venkově nebo v sociálně vyloučené oblasti) a život outsiderů (venkovanů, chudých lidí, homosexuálů, nezaměstnaných...). Ukazuje všední život chudších obyvatel naší republiky s centrální ideou, že právě v nich je možné objevit dobro – často prezentované jako snahu pomoci bližnímu.

Zobrazení všedního života a hledání dobra či 'perličky na dně', což je výraz odkazující na stejnojmenný povídkový film z roku 1965, jenž se stal manifestem tehdy nastupující české nové vlny,¹¹² ukazuje, že Sláma volí podobné téma jako část jejich představitelů.

Právě v 60. letech minulého století i v tehdejším Československu došlo k tomu, o čem píše Zuska v publikaci *Kruté světlo, krásný stín – estetika filmu: „...v uměleckém díle byla už překročena hranice kýče. Je zde masivní existence výtvorů, které překročily hranici triviálních hlásnic, primitivních ideologií, snadných vcítění a ztotožnění, nostalgie i sentimentu. Dnešní umění vychází vstříci dynamické subjektivitě každodenního života, v němž už neexistuje tuhost neměnnosti, ale stále proto plní klasickou funkci umění, tj. sebepoznání v měnlivém světovém procesu.*¹¹³ Pondělíček sice na adresu 'básníků všedního

¹¹¹ CÍSAŘ. *Základy...*, s. 104

¹¹² Povídky Bohumila Hrabala do filmového vyprávění zpracovali Jiří Menzel, Věra Chytilová, Jan Němec a Evald Schorm.

¹¹³ ZUSKA. *Kruté světlo...*, s. 80 - 81

dne' tvrdí opak, když říká, že jak *každodenní život běží, není schopen poskytnout většině lidí dostatek látky, aby utišil jejich pronikavé touhy po prožití neobvyklého, co v intenzivním soustředění prožíváme víc než pouhé bytí.*¹¹⁴ Ale Sláma všednost bytí, nostalgii, sentiment i velké pravdy a gesta zdařile kombinuje. Vždyť hrdinka *Šťěstí* je v jednom z dialogů přirovnána k Panence Marii. Křesťanskou symboliku a velké pravdy i hesla nalezneme také ve *Venkovském učiteli*, kde je postava statkářky Marie a jejího syna – Chlapce, kterého matka žádá o odpuštění pro hříšníka Petra – homosexuálního učitele v podání Pavla Lišky. Zároveň však Sláma vnáší na plátno každodennost; sice často v poetickém oparu, ale jeho hrdinové skládají zboží v supermarketu, prodávají ve stánku, chodí na venkovské zábavy, uklízejí rozlitou šťávu po dětech či věší vyprané prádlo na balkoně paneláku. I jejich dramata jsou jakoby malá a častá – mužů, kteří říkají ženě, co si má dát k pití je, asi v každé vsi několik, v Mostě bude také každoročně odesláno do ústavní péče několik desítek dětí, přiznat či nepřiznat homosexualitu se museli či musejí rozhodovat čtyři procenta populace, zbytek se pak s takovýmto přiznáním jedince vyrovnává a výchovné problémy s dospívajícím potomkem zažila či zažije většina naší populace. Zároveň však Sláma na pozadí všedních událostí tematizuje všeobecnější otázky o překonávání osamělosti a hledání lásky, o odpuštění i vykupitelství.¹¹⁵

S uvedením Slámových děl do české kinematografie přišlo na přelomu tisíciletí tematické vymezení se oproti proudu české kinematografie, který do té doby vládl. Převládala středostavovská témata umístěná do prostředí velkých měst a jejich hrdinové, většinou dobře materiálně zabezpečení, řešili problémy promiskuity, nevěry, výměny partnerů, vlastní osobní krize pocházející z pracovního vypětí... Takové byly například filmy Jana Hřebejka, Filipa Renče, Tomáše Vorla a dalších. Sláma na filmové plátno umístil sociální aspekty.

¹¹⁴ PONDĚLÍČEK. *Svět k ...*, s.. 68

¹¹⁵ SEDLÁČEK, Jaroslav. Venkovský učitel. In: *Cinema* [online]. 20. 3. 2008. [cit. 2013-04-16]. Dostupné z: <http://www.cinemamagazine.cz/recenze/18884/venkovsky-ucitel>

9.2 Hledání žánru

Při hledání společných znaků filmových děl bývá důležité či vhodné zařadit filmové dílo do žánru. Ten je jedním z ukazatelů, jak je téma zpracováno. Žánr je založen na nevyslovené dohodě mezi filmaři, kritiky, filmovými historiky i diváky nad tím, co určité skupině uměleckých děl, tedy i filmům, dává společnou identitu.¹¹⁶ Je umělecky naddruhový; detektivky, sci-fi, tragédie... existují v oblasti literatury stejně jako v oblasti divadla.¹¹⁷ Žánr je funkce, která přesahuje jednotlivá díla. Dává divákovi jistý návod, jak filmové dílo vnímat. Je to, jinak řečeno, *dohodnutý kód mezi tvůrcem a publikem*,¹¹⁸ který se vytváří a ustanovuje průběžně, tak jak se daná oblast vyvíjí.¹¹⁹ Pondělíček připomíná, že žánr přináší vlastní zákony, v nichž jsou vlastně zohledněny i jiné mimoestetické zkušenosti diváků a to mu pomáhá umocnit prožitek.¹²⁰

Pro Slámu ve všech jeho filmech platí, že *nejvšednější věci mají charakter napětí*,¹²¹ což je v Pondělíčkově eseji věnované *Napětí dramatu a prožitku* jedna z možností, jak může být ve filmu vystavěno drama, a jak divák příběh prožívá. S tímto motivem umí pracovat právě Sláma. V *Divokých včelách* pochopíme, jaký je vztah Božky a Ladi v okamžiku, kdy si chce dát Božka pivo a Laďa ji objedná colu, prostřednictvím této scény si divák uvědomí, že Božka není ve vztahu šťastná, protože nemůže být sama sebou. Ve *Štěstí* může být příkladem napětí, které Sláma vytváří ukázáním nejvšednějších věcí, například scéna, kdy Monika s matkou věší na balkoně paneláku vyprané prádlo a hovor přeroste do konfliktu o to, zda má Monika převzít zodpovědnost za cizí děti a zničit si své vyhlídky na dobré materiální zabezpečení. Konflikt vyvrcholí tím, že

¹¹⁶ BORDWELL, David a Kristin THOMPSONOVÁ. *Umění filmu: úvod do studia formy a stylu*. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2011, s. 425. (Dále jen: BORDWELL. THOMPSONOVÁ. *Umění filmu...*, s...)

¹¹⁷ ZUSKA. *Kruté světlo...*, s.. 153

¹¹⁸ Tamtéž, s. 153

¹¹⁹ Například v kinematografii existoval nejprve žánr westernu, v šedesátých letech minulého století vznikl spaghetti western. Samozřejmě, že je možné diskutovat o tom, zda je to nový filmový žánr, či podžánr již zavedeného žánru, chtěla jsem však ukázat, že na základě společných nových nebo nově použitých znaků k jistému posunu v žánrové oblasti došlo a spaghetti western je pojem běžně užívaný filmovými historiky pro filmy, které vznikly v 60. a 70. letech minulého století a vyznačují se ...

¹²⁰ PONDĚLÍČEK. *Svět k ...*, s.. 80

¹²¹ PONDĚLÍČEK. *Svět k ...*, s.. 59

Monika odejde od původní rodiny. Ve *Venkovském učiteli* patří k nejdramatičtějším okamžikům scéna na venkovské zábavě, při níž zábavová kapela hraje hit skupiny Visací zámek Známkou punku a Přítel, Chlapec a Beruška 'pogují'.¹²² Právě v této scéně dochází k dramatickému okamžiku; Přítel pochopil, že jej Petr nemiluje, že Petrovy city směřují k Chlapcovi, jemuž se rozhodne pomstít tím, že mu přebere dívku Berušku. Chlapec cítí, že mu dívka uniká, že je jí prostředím, z kterého Přítel pochází, bližší. Ve *Čtyřech sluncích* může být ukázkou takového přístupu, opět již popsána, scéna, kdy Jerry kouří s Járrou trávu a přijde k nim opilá Jerryho matka, v tu chvíli divák pochopí Jerryho zoufalství.

Slámův filmový debut *Divoké včely* nese některé znaky žánru tragikomedie. O ní je možné říci, že jde o nejtypičtější český filmový žánr, který byl ustanoven především českou novou vlnou v 60. letech minulého století. Typickým představitelem české tragikomedie, jenž ji proslavil v Evropě, je Miloš Forman. Z Formanových českých filmů je jasně patrné, že pro něj tragikomedie znamená poukazovat na komično, které se skrývá pod vážnými vrstvami, a tím odkrývá nejednoznačnost pravdy i života.¹²³ Typickým příkladem tohoto postoje je například kázající otec v *Černém Petrovi*. Domlouvá svému synovi, káže mu o morálce, přesto působí směšně. Režisér toho nedosahuje parodií, ale promyšlenými záběry na charakteristické rysy tohoto hrdiny. Formanovy promyšlené záběry odráží typ otců té doby, jejich charakteristická gesta a mluvu, které kombinuje se záběry na jeho syna, z nichž je patrné, že otce nevnímá, jen se snaží kázání přetrpět. Umět vystihnout komično v takto pojatém režijním záměru vyžaduje velmi dobrý pozorovatelský talent a schopnost vzhledu do hrdinů i filmových diváků.

¹²² Tanec, jenž vznikl ve Velké Británii v 70. letech v komunitě vyznavačů punku jako protipól diskotékového tance. Netančí se v páru. Svými rytmickými poskoky i mácháním rukama může připomínat některé rituální tance přírodních národů. Zároveň však jde o kontaktní tanec, při kterém do sebe tanečníci bez rozdílu pohlaví ve skoku narážejí. Jedním z jeho smyslů může být i vybití nahromaděné agresivity.

¹²³ PŘÁDNÁ. *Miloš Forman...*, s. 181.

Slámovo pojetí tragikomedie v *Divokých včelách* bych charakterizovala jako: 'je to tak tragické, až je to komické.' Možná se může zdát, že to jen jinými slovy vyjadřuje podstatu formanovské tragikomedie, ale podle mě Slámovo pojetí sklouzává až do parodie, takže tragikomedie není zachycena díky přesnému pozorování a vhledu. Je to možné ukázat například na postavě Božčiny matky. Před zimou není na uhlí, proto chodí ve vybydleném paneláku oblečena ve směšně vyzývavých blyštivých oblečcích, aby občas ulovila nějakého amanta a vydělala si příležitostnou prostitucí. Podobně tragikomicky se chová i Laďa; jeho život je tak prázdný, že jej naplňuje napodobováním Michaela Jacksona, z čehož režisér vylévil několik komických záběrů herce Pavla Lišky, který se v jacksonovském kostýmu snaží tančit ve venkovské hospodě. Podobně Sláma pracuje i s postavou Mága Karla, kterého ve filmu *Čtyři slunce* hraje Karel Roden. Postava, která tak úplně nezapadá do hlavní fabule filmu a jejímž úkolem je nejspíše vyjádřit to, jak moc si neví hrdina Jára rady se svým životem, a tak se přimkne k vesnickému Mágovi, je vykreslena na hranici parodie, kterou vyjadřují vnější atributy tohoto hrdiny – mastné vlasy, velké brýle, obnošený tlustý zelený svetr, který nesundá ani v největším parnu. V hereckém projevu se pak k parodii blíží neustálé trpění Mága Karla, které mu způsobují nejvšednější situace a zároveň všudypřítomný patos v jeho mluvě a jednání.

Forman k vyjádření komické stránky často používá gag odpozorovaný z klasických němých grotesek, to je příklad honičky zloděje v *Černém Petrovi* nebo stahování rolety v *Láskách jedné plavovlásky*. I když se mnoho Formanových scén odehrává v hospodě; s alkoholem a opilostí jako s banálními komickými prostředky zachází Forman opatrně, nejsou pro něj zdrojem komiky.¹²⁴ U Slámy naopak konzumace alkoholu přináší mnohé opilecké vtipy: lesní dělnice v *Divokých včelách* se místo práce raději opíjejí, zpívají, tančí, svlékají se a vinou se ke Kájovi, v jiné scéně se zase na venkovské zábavě motají opilci a pod vlivem alkoholu dojde ke rvačce. Podobně zachází s hospodským

¹²⁴ PŘÁDNÁ, Miloš *Forman...s.* 203

prostředím Sláma i ve *Štěstí*, *Venkovském učiteli* a *Čtyřech sluncích*. I zde se, i když v žádném případě nejde o tragikomedii, může zdát, že hospodské figurky mohou být zdrojem tragikomiky. To, když Sláma ukazuje bezzubého opilého harmonikáře, šťastného ve své prostotě (*Štěstí*) nebo neodbytného nápadníka statkářky Marie, který s ní vždy po několika pivech chce navázat vztah a používá k tomu stále stejné řeči, při nichž se opilecky motá (*Venkovský učitel*) či děvy lehčích mravů, které ve *Čtyřech sluncích* v jednom nočním městském podniku nejprve dají Járovi možnost cítit se jako král, který může u baru hostit několik žen, ráno se však cítí jako 'blbec', protože jej o zbytek hotovosti okradly.

Přes tyto vyjmenované prvky, charakteristické pro tragikomedii, není možné všechny Slámovy filmy, ve snaze najít pro ně jednotící žánr, zařadit právě do kolonky tragikomedie.

Slámovy filmy mají, jak již bylo řečeno, dramatickou linku; jeho hrdinové si musejí v rámci společnosti, v níž žijí, vybojovat své místo na slunci. Závěry filmů jsou však plny naděje. Navíc si Sláma, jak někteří recenzenti připomínají, tvoří vlastní svět, v němž uplatňuje svůj pohled.¹²⁵ „*Sláma má velmi konkrétní, energické názory na společnost a mezilidské soužití a filmem nám nepokrytě sděluje, jak očekává (či doporučuje), že bychom se měli chovat – jeho 'vzdělávací postoje' obsahují – jako vždy – určitou jemnou míru sentimentality,*“¹²⁶ uvádí Čulík. Sláma občas lehce manipuluje divákem, což je dáno i tím, že jeho filmy jsou natočeny tak, aby se divák identifikoval s kamerou, takže mu může vnutit svůj pohled na hrdiny. Jeho specifikem je ukázat krásný charakter v nekrásném prostředí, nemá od svých postav mírně cynický odstup, bere je vážně.¹²⁷ Jeho hrdinové i na omezeném prostoru, který je ohraničuje především kvůli jejich jisté sociální vyloučenosti, hledají možnosti řešení.¹²⁸ Staví před ně, v rámci

¹²⁵ Viz následující strana

¹²⁶ ČULÍK, Jan. Budme na sebe hodní. In: *Britské listy* (online) 3. 4. 2008. [cit. 2013-04-16] Dostupné z: <http://blisty.cz/art/39928.html>

¹²⁷ MANDYS, Pavel. Vážný hlas jednoho filmu: Jaké jsou ambice Štěstí. In: *Týden*. (online) 12. 9. 2005. [cit. 2013-04-16] Dostupné z: <http://www.ceskatelevize.cz/specialy/stesti/ohlasydetail?id=198>

¹²⁸ ADAMOVIČ, Ivan. Neveselé Štěstí naplnilo naděje. In: *Hospodářské noviny* (online) 14. 9. 2005. [cit. 2013-04-16] Dostupné z: <http://www.ceskatelevize.cz/specialy/stesti/ohlasydetail?id=206>

jejich možností, které jsou omezeny vzděláním, chudobou, sexuální orientací, rodinou, vlastně těžké úkoly: emancipaci ve vztahu, zodpovědnost za cizí děti i možnost rozpoznat tu pravou lásku, sdílet s někým blízkost a umět odpustit, vychovat děti tak, aby nedělaly stejné chyby jako rodiče. A v centru všech těchto úkolů je ženská hrdinka. To vše zapadá do schématu melodramatu.

Melodrama vzniklo spojením dramatu a hudby, která měla umocnit emocionální stránku díla, už na počátku 19. století. V oblasti kinematografie do tohoto žánru patří díla, která se vyznačují emocionálními extrémy i morálními polaritami, dramatickým bojem dobra a zla.¹²⁹ Žánr melodramatu byl v kinematografii nastaven již na přelomu 19. a 20. století. Obvykle jsou v něm hrdinky vystavovány těžkým životním zkouškám, působí na ně sociální tlak, musí podstoupit nějakou oběť, aby pak přišla satisfakce, například v podobě naplněné lásky či zvýšení sociálního statusu. Americký režisér Sidney Lumet řekl: „*Drama vychází z postav. Postavy v melodramatu vycházejí z příběhu.*“¹³⁰ Jak už uvedli recenzenti Jan Jaroš či Jan Čulík, Sláma ve svých dílech tvoří vlastní svět.¹³¹ Jiní, např. kritička Eliška Děcká v Cinepuru v recenzi na film *Šťěstí zase hovoří* o tom, že Sláma volí pohádkový motiv *‘princezna procitne a pozná pravou lásku’*.¹³² Jeho hrdinové jednájí v rámci toho, jak Sláma jako režisér tento svět buduje a pak prezentuje divákovi. Chudoba tety ve *Venkovském učiteli* je vykreslena tím, že jí běhají slepice po staré kuchyňské lince a žije v domě bez jakékoli koupelny či sprchového koutu. Když se blíží naplnění jejího životního štěstí – nebude už žít v domě sama – umírá na rakovinu. Teprve její smrt otevře oči Toníkovo otci, který pochopí, že má své blízké přijímat bez jakýchkoli podmínek. To jsou prvky

¹²⁹ CAMPBELL, Jan. Part I: Sexual Difference, FilmSpectatorship and the Text: Introduction to Part I. In: CAMPBELL, Jan. *Film and Cinema Spectatorship: Melodrama and Mimesis*. (online) Cambridge: Polit Press, 2005, s. 23-34. [cit. 2013-04-19]. Dostupné z: <http://books.google.cz/books?id=tb7hdtvp9jC&printsec=frontcover&hl=cs#v=onepage&q&f=false>. s. 28

¹³⁰ Melodrama: Film. In: *Wikipedia: the free encyclopedia* [online]. San Francisco (CA): Wikimedia Foundation, 2001-, 5. 4. 2013 [cit. 2013-04-20]. Dostupné z: <http://en.wikipedia.org/wiki/Melodrama>

¹³¹ JAROŠ, Jan. Divoké včely. In: *Reflex*, č. 45. 2001. [online]. Dostupné z: <http://www.ceskatelevize.cz/specialy/divokevcely/tisk.php>

¹³² DĚCKÁ, Eliška. Šťěstí: V zajetí „našich oblíbených herců“ a dalších zbytečností. In: Cinepur [online]. 2005. [cit. 2013-04-16]. Dostupné z: <http://cinepur.cz/article.php?article=761>

typické pro melodrama stejně jako například to, že matka – statkářka Marie – svou samotu vykoupí tím, že odpustí Petrovi pokus o znásilnění vlastního syna. Se smrtí syna a vykoupením pracuje Sláma i ve *Čtyřech sluncích*. Pro Slámovy film platí, to co tvrdí Kamil Fila na *Aktuálně.cz*: „*Slámovy filmy poskytují emocionální satisfakci tím, že postavy jako by si bolest a proměnu odžily za nás a tím symbolicky řešily naše podobné problémy.*“¹³³

Sláma tedy tvoří melodrama, protože: Hrdinové procházejí těžkými životními zkouškami, nepřízeň osudu se stupňuje a na bedrech ji nese ženská hrdinka. Hrdinové žijí a jednají tak, aby film dospěl ke kýženému závěru, který připravil jeho tvůrce. Ten bývá šťastný a plný naděje. Sláma na plátno přináší témata jako je obětování se, odpuštění či vykoupení.

9. 3 Slámův styl

Na filmový styl je možné dívat se jako na důsledek technologických možností, a tak můžeme hovořit o stylu zvukového filmu, který nastoupil na přelomu 20. a 30. let minulého století, či o stylu filmu barevného nebo širokouhlého, které do kin vstoupily v 50. letech minulého století, či stylu 3D filmů, které byly do promítacích sálů uvedeny na přelomu tisíciletí.

Můžeme však zastávat i pro-estetické hledisko, tedy vnímat, že filmový styl určují výrazové prostředky, které režisér volí, ať již jde například o rozvržení mizanscény, její osvětlení, stříhovou skladbu a její tempo či vedení herců nebo zvuk, který doprovází jednotlivé scény. Stylistické vzorce jsou hlavní částí každého filmu.¹³⁴ Divák se k filmovému stylu také vztahuje, má nějaká očekávání.¹³⁵ Režisér řídí herce, štáb i diváka, styl je tedy uspořádané využívání režisérových řemeslných i uměleckých postupů.

¹³³ FILA, Kamil, Recenze: Čtyři slunce by měl prozkoumat skeptik Grygar. In: *Aktuálně.cz* [online]. 10. 3. 2012. [cit. 2013-04-16] Dostupné z:

<http://aktualne.centrum.cz/kultura/film/recenze/clanek.phtml?id=736277>

¹³⁴ BORDWEL, THOMPSONOVÁ. *Dějiny filmu ...*, s. 397

¹³⁵ Tamtéž, s. 398

V rámci narativu patří ke Slámově stylu identifikace s kamerou, vypráví to samé, co je k vidění na plátně, což dává zároveň divákovi možnost prožívat události spolu s filmovými hrdiny. Z hlediska psychoanalýzy jde o jisté voyerství,¹³⁶ například ve *Venkovském učiteli* divák vidí, jak se Marie pokusí o fyzické sblížení s Petrem a jak je odmítnuta. Sláma dále pracuje s narativními kontrasty, často dává do protikladu město a venkov (v *Divokých včelách* za Kájou přijíždí na ves jeho bratr z Prahy, ve *Šťěstí* Toníkův otec bydlí v paneláku a pracuje ve fabrice, Toník se raději odstěhoval za tetou do venkovského stavení, ve *Venkovském učiteli* Petr hledá klid na venkově a ve *Čtyřech sluncích* jsou venkovští hrdinové Jára a Mág ve městě okradeni). Ve *Čtyřech sluncích* pak dále narativní kontrast vychází také z polarity praktično x duchovno. Jana má děti a ty jí přinášejí starosti, její kolegyně z pošty a manželka Mága Karla Evča by si děti přála, ale nemá je. Jana má starosti o praktické stránky života – mít za co nakoupit, dohlédnout na to, aby Věna chodil do školy..., její muž Jára raději rozmlouvá s Mágem.

V rámci stříhové skladby je pro Slámu charakteristické minimum stříhů ve scéně. V rámci těchto dlouhých záběrů nechybí pohyby kamery, která sleduje pohybujícího se herce, a přeastřování na herce, který je právě v důležitější herecké akci. Tím je Slámou diváku sugerována jakási dokumentárnost filmové díla a zároveň je divákovi dána možnost více přilnout k postavám.¹³⁷

Dalším typickým znakem Slámových děl je, že mizanscéna má několik plánů. Zároveň je ze všech jeho záběrů patrné, že vizuální složka filmu je pro něj důležitá. Jeho typickým stylovým znakem je poetická atmosféra dosílená lehkým oparem a pastelovými barvami, která se nejtypičtěji projevila právě ve *Venkovském učiteli*.

¹³⁶ STAIGEROVÁ, Janet. Mody recepce. in SZEPAŇIK, Petr, ed.. Nová filmová historie: antologie současného myšlení o dějinách kinematografie a audiovizuální kultury. Praha: H. Hermann a synové, 2004, s. 285

¹³⁷ SEDLÁČEK, Jaroslav. Venkovský učitel. In: *Cinema* [online].. 20. 3. 2008. [cit. 2013-04-16] Dostupné z: <http://www.cinemamagazine.cz/recenze/18884/venkovsky-ucitel> Dále jen: SEDLÁČEK. Venkovský..., in: Cinema

S hudbou jako s prostředkem k vykreslení atmosféry jednotlivých záběrů či k dosažení větší dramatickosti scény pracuje Sláma minimálně. Vystačí si s dialogy a přirozenými zvuky daného prostředí. Například ve *Čtyřech sluncích* zazní během filmu jen několik tónů v pár scénách, jediná písnička – kapely Vypsaná fixa zazní až se závěrečnými titulky. Podobně je to i v ostatních filmech, například ve *Venkovském učiteli*. „Formálně velmi zajímavá je i práce s hudbou, která do děje vstupuje naprosto minimálně a velmi dlouho jen tehdy, když má opodstatnění v obraze. Sláma v tom prokazuje svoji scenáristickou rafinovanost a pečlivou předprodukční přípravu.“¹³⁸

K vykreslení nižšího materiálního zabezpečení Sláma používá vybavení nábytkem a doplňky, které byly v naší republice moderní v 70. letech minulého století, a tak interiéry obydlí hrdinů zdobí čtyřicet let starý sektorový nábytek, slaměné rohože přibité na zdi či závěsy s typickým geometrickým vzorem... Symbolem chudoby je také absence koupelny nebo její nedostatečná funkce. V *Divokých včelách* matka Moniky nosí a ohřívá vodu v bytě a členové rodiny se myjí za závěsem, ve *Šťěstí* chybí v tetině stavení koupelna úplně a její výstavba je symbolem lepšího života, ve *Venkovském učiteli* statkářka Marie nosí do koupelny vodu ze sklepa, v domě není vodovod. A ve *Čtyřech sluncích* je staré vybavení koupelny příčinou častých poruch, při úklidu jedné z nich Jana propukne v hysterický pláč a vzápětí je svému muži nevěrná s Učitelem.

V hereckém vedení Sláma sází na realizmus. Ke svým hrdinům, chudým a často nevzdělaným lidem, nepřistupuje s parodickým nadhledem. Využívá kombinace osvědčených a ceněných herců (Pavel Liška, Táňa Vilhelmová, Anna Geislerová, Zuzana Bydžovská, Bolek Polívka, Martin Huba) s neherci. Ti jsou typově přesně obsazeni a dokreslují atmosféru dané lokality, čímž Sláma dosahuje určité dokumentárnosti svých děl. Zároveň Sláma ví, že jejich herecké možnosti jsou omezené, a tomu přizpůsobuje své požadavky na ně i úhel snímání. V obsazení neherců ale najdeme dvě výjimky Chlapec ve *Venkovském*

¹³⁸ SEDLÁČEK. Venkovský..., in: Cinema

učiteli a *Véna ve Štěstí*. Tyto dvě větší role vyžadovaly přesné typové obsazení a schopnost zahrát vyžadované situace před kamerou. Za jejich výběr a vedení Slámu dobové recenze kladně hodnotily. Slámová režie je citlivá, vždy dbá na to, aby u hlavních postav měl divák k dispozici vhled pod povrch postav, aby věděl, čím je jejich jednání motivováno. Toho Sláma dosahuje v interakci s jinými postavami děje. Hereckou akci často zvýrazňuje zaostřením a nájezdem kamery. Herci ze Slámových děl často získávají domácí i zahraniční filmová ocenění.

10 Sláma jako představitel autorské kinematografie

Slámovy filmy zcela jistě patří do žánru autorského filmu. U všech svých čtyř celovečerních filmů je také autorem scénáře. Jeho díla se vyznačují jednotným režijním rukopisem, zpracovává osobité téma a v jeho filmech je možné rozpoznat pro něj typické stylistické šablony, jak bylo prokázáno v předchozích kapitolách. Svým autorstvím zcela navazuje na tradici autorského evropského filmu, jak byla popsána v podkapitole 6. 1. *Autorství jako jeden z důležitých znaků evropské kinematografie.*

Shrňme tedy na základě předchozích kapitol, jaké jsou hlavní znaky Sláмова autorství. Je možné rozdělit do dvou rovin: výběr ideově-tematické roviny (osobité téma) a způsob filmového vyprávění (stylistika). Na základě předchozího rozboru i dobových recenzí je možné říci, že pro Slámu je ideově-tematickou rovinou jeho filmových děl zkoumání hrdinů, kteří 'hledají své místo na slunci.' Božka z *Divokých včel* si musí ve vztahu vybojovat rovnoprávnost a zároveň se rozhodnout, zda zůstane v chudobou determinované komunitě. Monika ve *Šťěstí* chce dát pocit jistoty malým dětem, i když tím odkládá svou lepší budoucnost. Ve *Venkovském učiteli* homosexuál Petr odjede na venkov, kde hledá někoho, s kým by mohl sdílet pocit blízkosti a zároveň se rozhoduje, zda oznámí svým blízkým svou sexuální orientaci. Ve *Čtyřech sluncích* musí hrdinové vyřešit manželskou krizi i přehodnotit svůj dosavadní život, aby dali šanci na lepší budoucnost svému potomkovi. Tím, kam své hrdiny Sláma umisťuje, zároveň nabízí ve svých filmech i druhý ideově-tematický plán, jistý, až sociologický pohled na lidi determinované chudobou, na lidi, jimiž prostředí, z něhož pocházejí a v němž žijí, mnoho možností nenabízí; žijí vlastně bez možnosti volby.

Ve způsobu filmového vyprávění patří k Slámovým základním autorským charakteristikám především jeho ohraničenost – místní i časová. Děje se odehrávají v krátkém časovém úseku (nejdelší je ve *Šťěstí* ¾ roku) a na jednom místě. Tato ohraničenost dává Slámovi možnost věnovat se podstatnému.

Načrtnuté uzavřené prostředí umožňuje pracovat se znakem, divák tuší nebo ví, jaké typy hrdinů může v daném prostředí očekávat. K vybydlenému paneláku patří chudí lidé, kteří si kupují 'točeňák' a 'zelenou' (*Divoké včely*). Na severu naší republiky, v Mostě a jeho okolí, zase žijí vykořenění lidé, kteří hledají své místo v životě, jihočeský statek pak nabízí svérázné sedlácké charaktery se vztahem k půdě. K vykreslení charakteru postav či posunu děje nepoužívá oneirický prožitek nebo flashback, jenž by hrdinu vracel do minulosti a tím vysvětloval jeho současné chování. To vše Sláma zvládne v rámci děje. Dalším typickým Slámovým znakem je zaznamenání jedné scény na jediný záběr (většinou nestřídá rychlé střihy). Navíc ještě v této své metodě pracuje v jediném záběru s několika plány. Dále ke Slámovi patří poetizující záběry. V prvních dvou filmech takto použité estetické prvky zaváněly jistou manýrou, byly použity spíše pro efekt, který měl odkázat nejspíše právě k návaznosti na českou novou filmovou vlnu a také idealizovat krásu života 'těch dole'. V *Divokých včelách* jde například o záběr na otce, který v pastelovém oparu filozofuje při mletí kopřiv, ve *Šťěstí* pak to jsou záběry na kozy mezi vraky aut či na slepice, které zobou na kuchyňské lince. Ve *Venkovském učiteli* již Sláma od takového manýristického estetizování upouští, i když poetická atmosféra vládne filmu celému. Je s ní však pracováno v rámci celého filmu. Poetiky je ve *Venkovském učiteli* jednak dosaženo barevností, která zcela odpovídá letnímu období, a záběry na jihočeskou krajinu, v níž se film odehrává. Ani záběry na zvířata nejsou nijak zbytečné, prostě jen dokreslují, že jednou z hrdinek je osamělá statkářka.

Slámu můžeme považovat za objektivního autora, který své hrdiny pozoruje, a jen lehce nám podsouvá svůj názor na ně. Svě hrdiny snímá v reálném prostředí. Ke Slámově režisérskému rukopisu patří i to, že hlavní hrdinové jsou charakterově precizně vykresleni. Sláma v rámci děje divákovi vysvětluje, co je k jejich jednání vede či z jakého prostředí pocházejí. V rámci vedlejších postav však Sláma pracuje s typem, což mu umožňuje rychlou

komunikaci s divákem. Divák díky několika vnějším znakům a charakteristickým gestům ví, s 'kým má tu čest'. Takový je například vstup bývalého Petrova přítele do děje *Venkovského učitele*. Do Petrovy třídy vejde mladý muž v koženém saku, sundá si velké černé brýle a zženštilým pohybem si prohrábne polodlouhé vlasy. Divák díky těmto komunikačním znakům okamžitě ví, že na scénu vstupuje homosexuál z velkoměstského prostředí.

Sláma tvoří autorský film v rámci kinematografie narace. V jeho tvorbě najdeme jednotící znaky jak v oblasti ideově-tematické, tak ve způsobu filmového vyprávění. Jeho tvorba je tedy z hlediska komunikace s diváky 'čitelná', jak po estetické rovině, tak z hlediska percepce. Slámova tvorba navazuje na českou novou filmovou vlnu, jak ve volbě témat, tak ve volbě některých režijních postupů. Platí pro ni označení '*humanistický realismus*',¹³⁹ které použil Monaco k pojmenování tvorby české nové vlny. Navíc Sláma dokáže využít toho, co Monaco označil jako narativní potenciál filmu.¹⁴⁰ Využívá možnosti, které mu kinematografie nabízí. Vypráví dlouhé příběhy s množstvím podrobností, které mu pomáhají udržet hlavní příběh zajímavým a napínavým a zároveň mu umožňují zaujmout v uměleckém díle, které tvoří, nějaký postoj, předat pozorovateli svůj pohled na svět, Tím mezi ním jako filmovým režisérem a divákem vzniká skrze umělecké dílo – film - vztah, který je v umění nezbytný. Navíc Sláma jako filmový režisér zaujímá podobný postoj jako románový tvůrce; příběh vypráví z perspektivy vypravěče, což mu umožňuje, aby divák viděl a slyšel to, co chce on jako tvůrce příběhu.

¹³⁹ MONACO. *Jak čist...*, s. 334

¹⁴⁰ Tamtéž, s. 41

11 Festivalový okruh

Jak již bylo řečeno, film je uměleckým dílem rychlé spotřeby, aby nepropadl, musí si své diváky najít co nejrychleji po premiérovém uvedení. Podobné to je i v případě, že má ambice vstoupit do evropské distribuce. Čeští filmoví tvůrci mají dvě možnosti, jak toho dosáhnout; prostřednictvím účasti na prestižních filmových festivalech a získáním zahraničního koproducenta. Sláma volí kombinaci obojího. Zároveň s premiérou svého filmového debutu *Divoké včely* Sláma oznámil, že film bude uváděn na festivalu v Rotterdamu. I u svých dalších snímků volil podobnou festivalovou strategii.

Thompsonová a Bordwell mluví o festivalovém okruhu, který se ustanovil po 2. světové válce. Je spojen jednak s internacionalizací filmu ale i s expanzí nehollywoodských hraných filmů.¹⁴¹ Můžeme dodat, že vlastně souvisí i s nástupem autorského filmu, protože mezinárodní status díky festivalům získal v 50. letech minulého století italský neorealismus, který nástup autorského filmu předznamenává, festivaly pak v 60. letech upozornily právě na autorské filmy, které byly spojeny s nástupem nejrůznějších filmových vln,¹⁴² mezi nimiž byla i ta česká.

Festivaly vznikaly nejprve na evropské půdě: festival v italských Benátkách existoval od roku 1932 do roku 1940 a byl obnoven v roce 1946. Téhož roku zahájily svou činnost také festivaly v Cannes, Locarnu a Karlových Varech, první ročník festivalu v Berlíně se konal v roce 1951. Podle Elsaessera se festivalový okruh institucionalizoval jako výhradně evropská záležitost a je navíc již od začátku spojován s turistickým ruchem; filmové festivaly se konají v turisticky atraktivních lokalitách jednotlivých zemí, jako jsou např. Benátky, Cannes či Karlovy Vary nebo v místech, která jsou nějakým komunikačním uzlem, což je např. případ Rotterdamu. Evropské festivaly jsou rovnoměrně rozloženy do celého roku, takže vlastně tvoří na sebe navazující filmová fóra mezi nimiž

¹⁴¹ BORDWEL, THOMPSONOVÁ. *Dějiny filmu ...*, s. 744

¹⁴² Tamtéž, s. 744

cirkulují filmy, tvůrci, producenti a promotéři. Evropské festivaly postupně upravily své protokoly, propagační materiály i zpracování textových materiálů v angličtině, takže právě jejich prostřednictvím se vytváří kontrola nad výrobou, distribucí nezávislých filmů, které nejsou vázány na hollywoodské sítě.¹⁴³

Na americkém kontinentě existují dva mezinárodní filmové festivaly, jejichž prostřednictvím především získávají evropské filmy a jejich tvůrci pozornost amerických filmových profesionálů i možnost být uváděny na americkém kontinentě. Je to Torontský mezinárodní filmový festival, jehož historie byla zahájena v roce 1976 a festival The Sundance, který pořádá hollywoodský herec a režisér Robert Redford.

Filmové festivaly se postupně *staly ústřední institucí v rámci světové filmové kultury*.¹⁴⁴ Thompsonová a Bordwell uvádějí, že na přelomu tisíciletí jich bylo po celém světě na sedm stovek a byly schopny zajistit globální distribuční systém, který je schopný konkurovat systému hollywoodskému. I když většina z těchto festivalů má jen lokální význam, takový je například Festival Finále Plzeň, nebo jsou zaměřeny tematicky, umožňují však národním kulturám, aby se prezentovaly v dobrém světle. Padesát až šedesát festivalů má nejprestižnější akreditaci Mezinárodní federace asociací filmových producentů, tak zvanou kategorii 'A', kterou se pyšní i Mezinárodní filmový festival v Karlových Varech.¹⁴⁵

Festivaly mají důležitý význam pro filmový marketing děl, která vznikla mimo Hollywood. To si ostatně uvědomuje i Sláma a jeho produkce, vždyť ještě před dokončením svých filmů a jejich uvedením v České republice jedná s pořadateli nejruznějších festivalů o uvedení svých filmů na jejich přehlídkách.

¹⁴³ ELSAESSER. Film Festival Networks... (online) In: *European Cinema:...* [cit. 2013-04-16]. Dostupné z: <http://home.hum.uva.nl/oz/elsaesser/essay-EuropeanCinema-festival.pdf>, s. 88

¹⁴⁴ BORDWELL, THOMPSONOVÁ. *Dějiny filmu ...*, s. 744

¹⁴⁵ Mezinárodní filmový festival v Karlových Varech je jedním z nejvýznamnějších festivalů ve střední a východní Evropě. Koncepce festivalu je postavena na výhodné geograficko-politické poloze České republiky na hranici mezi východní a západní Evropou. Každoročně je zde prezentováno více než 180 nových filmů z celého světa. Přestože je festival ve světě znám zejména pro své mladé publikum, které zde vytváří onu nevšední, bezstarostnou atmosféru, jedním z hlavních cílů organizátorů je podpora filmového umění a mezinárodní výměny a propagace filmů.

Díky úspěchu na festivalu se filmům dostane tolik žádané publicity. Navíc festivaly této kategorie mají speciální oddělení s názvem Film Industry, které nabízí filmovým profesionálům rozsáhlý servis s možností prezentace své společnosti. Producenti, distributoři, zástupci jiných filmových festivalů a dalších filmových institucí či případní investoři tak mohou být během několika málo dnů seznámeni s novými filmy z několika zemí Evropy či světa, připravovanými projekty i se samotnými tvůrci, navázat kontakty a vybírat filmy pro případné uvedení v jejich zemích nebo domluvit přípravu společného filmového projektu. Zároveň pro uvedení v evropských kinech bývá pro filmové tvůrce důležitý i úspěch na americkém kontinentě především při udělení výročních cen americké Akademie filmového umění a věd – tak zvaných Oscarů, kde mohou být nominovány v kategorii nejlepší cizojazyčný film.

Jenže jak upozorňuje Peter Hames od roku 1989 se české kinematografii mnoha význačnějších úspěchů dosáhnout nepodařilo. České filmy neuspěly na významných evropských festivalech.¹⁴⁶ Tím nejspíš myslí nejznámější evropské festivaly jako jsou Cannes, Berlín či Benátky. Připomínám však, že ale právě Slámovy filmy uspěly na festivalech s označení 'A' v San Sebastianu a Rotterdamu.

¹⁴⁶ HAMES, Peter. A Business like An Other: Czech Cinema since the Velvet Revolution. In: *Kinokultura.com* [online] 2006. [cit. 2013-04-16]. Dostupné z: <http://www.kinokultura.com/specials/4/hames.shtml>

12 Sláma na festivalech a v evropské distribuci¹⁴⁷

Sláma hned svým debutem *Divoké včely* uspěl krátce po české premiéře na filmovém festivalu. Z 31. ročníku Mezinárodního filmového festivalu v Rotterdamu v Nizozemí si v lednu roku 2002 odvezl hlavní cenu 2002 WPRO Tiger Awards. Porota rotterdamského festivalu na Slámově filmu ocenila hořkosladký příběh, který připomíná filmy české nové vlny 60. let, kdy se točily podobné krásné filmy o životě na vesnici.¹⁴⁸ To podle mě ukazuje na to, že v podvědomí evropské filmové odborné veřejnosti je odkaz české vlny stále živý a mnohdy jím porovnává současnou českou filmovou tvorbu. *Divoké včely* pak téměř po celý rok 2002 byly uváděny na evropských filmových festivalech. Snímek se zúčastnil Mezinárodního filmového festivalu ve francouzském Angers a Festivalu mladého východoevropského filmu v německé Chotěbuzi. Absolvoval také několik mezinárodních filmových festivalů ve střední a východní Evropě: V Trenčianských Teplicích na Slovensku, v Kyjevě na Ukrajině, v Soči v Rusku a v polské Varšavě. V Angers získal speciální ocenění evropské poroty, v Chotěbuzi hlavní cenu, v Trenčianských Teplicích cenu starosty města, ve Varšavě speciální ocenění poroty a ze Soči si odvezl hlavní cenu Zlatou růží a cenu FIPRESCI (cenu Mezinárodní federace filmových kritiků), v jejímž zdůvodnění opět zaznělo, že tato hořkosladká komedie v duchu nejlepší tradice české kinematografie portrétuje ztracené existence žijící na okraji společnosti.¹⁴⁹ V květnu téhož roku získal film také Cenu za nejlepší debut SKYY na MFF v San Francisku v USA. *Divoké včely* byly vyvezeny do Belgie, Nizozemí a Slovenska.¹⁵⁰

¹⁴⁷ Informace o účasti na festivalech a festivalových oceněních, která Sláma získal, jsou pro potřeby této kapitoly jsou čerpány z *IMDb.com* [online]. [cit. 2013-04-16]. Dostupné z: <http://www.imdb.com/name/nm0805246/awards>

¹⁴⁸ Wild Bees TG 2002: *Divoké včely*. In: International Film Festival Rotterdam. [online]. [cit. 2013-04-16] Dostupné z: <http://www.filmfestivalrotterdam.com/en/films/divok-vcely/> (ověřeno 27. 12. 2011)

¹⁴⁹ Festival Awards 2002. In: *Fipresci.org* [online]. [cit. 2013-04-16]. Dostupné z: http://www.fipresci.org/awards/awards/awards_2002.htm

¹⁵⁰ FR 2002, s. 330

Film *Štěstí* již měl zahraniční koproducenty Pallas Film (Německo) a ZDF – Das Kleine Fernsehspiel/ARTE (Německo).¹⁵¹ Snímek co do počtu cen z filmových festivalů bylo ještě úspěšnější než *Divoké včely*. V roce 2005 si přivezl hlavní ceny z mezinárodních filmových festivalů v řeckých Aténách (Zlatá Athéna) a španělském San Sebastián (Zlatá mušle), kde také představitelka Dáši, herečka Anna Geislerová, získala ocenění Stříbrná mušle pro nejlepší herečku. Dále se film *Štěstí* účastnil podobných festivalů jako *Divoké včely*. Z bratislavského mezinárodního filmového festivalu si odvezlo cenu ekumenické poroty a Pavel Liška získal ocenění za nejlepší mužský herecký výkon. Na festivalu mladého východoevropského filmu v Chotěbuzi snímek obdržel cenu diváků a cenu FIPRESCI. Porota zastupující Mezinárodní federaci filmových kritiků slovy jednoho ze svých členů Boda Schönfeldera na Slámově *Štěstí* ocenila, že tento film ztělesňuje ctnosti a tradici české kinematografie. Podle Schöndelfera je to skvělé filmařské řemeslo, v jehož rámci ocenil především kameru Marka Diviše, jenž k mnoha záběrům používá ruční kameru.¹⁵² *Štěstí* pak na tradici české kinematografie navazuje především v zobrazení osudů 'malých lidí', na které nahlíží tragikomickou optikou. Cení si také toho, že film nevyznívá pouze jako obvinění bývalého komunistického režimu, ale nahlíží na problémy svých hrdinů z mnoha aspektů. Nicméně Schönfelder konstatuje, že Slámovo *Štěstí* s ničím novým nepřichází.¹⁵³ Z francouzského Angers si *Štěstí* v roce 2006 přivezlo cenu diváků a hlavní cenu evropské poroty, kterou získalo spolu s belgickým snímkem *Štěstí někoho jiného*. Dále film v roce 2006 uspěl na dvou italských festivalech v Terstu, kde získal zvláštní uznání,¹⁵⁴ a ve Viareggiu na festivalu s názvem Europa Cinema, kde získal ocenění za nejlepší scénář. *Štěstí*

¹⁵¹ Titulky. In: *Česká televize* [online]. [cit. 2013-04-16]. Dostupné z: <http://www.ceskatelevize.cz/specialy/stesti/download/credits.pdf>

¹⁵² Pozn.: Použití ruční kamery odpovídá jednomu z pravidel manifestu Dogma 95

¹⁵³ SCHÖNFELDER, Bodo. Happiness, Czech Style: Cottbus 2005, Something Like Happiness. In: *Fipresci.org* [online]. 2005.[cit. 2013-04-16]. Dostupné z:

http://www.fipresci.org/festivals/archive/2005/cottbus/happiness_bschoenfelder.htm

¹⁵⁴ FR 2006, s. 502

získalo také hlavní cenu za nejlepší film v kanadském Montrealu na přehlídce s názvem Festival du Nouveau Cinema.

Štěstí bylo distribuováno do těchto evropských zemí: Belgie, Francie, Maďarska, Německo, Polsko, Rumunsko, Řecko, Slovensko, Španělsko, Švýcarsko, Litva a Lotyšsko. Mimo Evropu pak do Brazílie, USA, Mexika a Kanady.¹⁵⁵

Venkovský učitel měl také zahraniční koproducenty: Pallas Film GmbH (Německo) a Why Not Productions (Francie).¹⁵⁶ V roce 2008 uspěl v Chotěbuzi stejně jako dva předchozí Slámovy filmy. Tento snímek zde získal cenu diváků. Na Mezinárodním filmovém festivalu ve švédském Stockholmu získala Zuzana Bydžovská cenu za nejlepší ženský herecký výkon a Marek Diviš cenu za nejlepší kameru. Na mezinárodním festivalu filmů s lesbickou a gay tematikou v Miláně pak *Venkovský učitel* v roce 2009 získal zvláštní ocenění poroty.

Venkovský učitel byl promítán ve Francii, Německu, Polsku, Slovensku a Švýcarsku, Rakousku, Belgii a Maďarsku.¹⁵⁷

Na filmu *Čtyři slunce* spolupracovala německá společnost Films Boutique. Snímek se zatím do dubna roku 2013 v rámci soutěže zúčastnil jediného festivalu, který navíc není konán na evropské půdě. Film byl v roce 2012 vybrán na prestižní přehlídku – filmový festival The Sundance, cenu ale nezískal. Na tomto festivalu byl promítán v lednu roku 2012, tedy ještě před svou českou premiérou, která se konala 8. března 2012. Mimo soutěž byly *Čtyři slunce* uvedeny na přelomu ledna a února 2012 také v nizozemském Rotterdamu. Údaje o distribuci do zahraničí vzhledem k premiéře filmu v březnu roku 2012 zatím nebyly v dubnu roku 2013 známy.

¹⁵⁵ Filmová ročenka 2005. Praha: Národní filmový archiv, 2006, s. 358 a Program Media v České republice 2002 – 2012. In: *MEDIA desk* (online), [cit. 2013-04-16]. Dostupné z: přístupné z http://www.mediadeskcz.eu/uploaded/20120627124124-brozura_10_let_ok.pdf

¹⁵⁶ FR 2008 [CD]

¹⁵⁷ *Filmová ročenka 2009* [CD] Praha: Národní filmový archiv, 2009 [cit. 2013-04-20] a Program Media v České republice 2002 – 2012. In: *MEDIA desk* (online), [cit. 2013-04-16]. Dostupné z: http://www.mediadeskcz.eu/uploaded/20120627124124-brozura_10_let_ok.pdf

Jak je patrné, Sláma sází na festivalovou prezentaci svých děl, protože tak mají jeho filmy možnost dostat se k evropskému divákovi i získat publicitu. O účasti i úspěchu českých tvůrců na festivalech česká média informují. Zároveň však o festivalovém dění, tedy i o filmech a jejich tvůrcích, kteří se daného festivalu účastní, informují i lokální média v místě festivalového dění. Zároveň je při účasti na festivalech šance navázat spolupráci s evropskými filmovými profesionály, a tím dosáhnout možnosti distribuovat film v zahraničí, či získat zahraniční spolupracovníky pro nové filmové projekty.

Dva v zahraniční distribuci nejúspěšnější Slámovy filmy –*Štěstí* a *Venkovský učitel* - byly distribuovány díky podpoře programu Media, což je projekt Evropské unie založený na podporu audiovizuálního průmyslu a jeho cílem je zvýšit sledovanost evropských filmových děl.¹⁵⁸ V jeho rámci jsou také podporována kina, která se zaměřují na náročnější program, především na evropskou filmovou produkci. V tak zvaných art kinech. Tím se vytváří síť projekčních sálů, kde najdou odbytu evropské filmy jako protipól hollywoodské produkce. Tato kina mají spíše menšinového diváka. A právě v art kinech jsou v rámci evropského kontinentu Slámovy filmy nejčastěji promítány.

¹⁵⁸ Program Media v České republice 2002 – 2012. In: MEDIA desk (online), [cit. 2013-04-16]. Dostupné z: http://www.mediadeskcz.eu/uploaded/20120627124124-brozura_10_let_ok.pdf

Závěr

Filmař Bohdan Sláma je režisérem, který zcela zapadá do kontextu české kinematografie; dokáže plnit očekávání určité části českých filmových diváků a zároveň využít možností, které mu nabízí kinematografie evropská – především ta její část, která je věnována distribuci evropských filmů jako jistému protipólu distribuce hollywoodských filmů do Evropy.

Bohdan Sláma tvoří v duchu autorské evropské narační tradice. Volbou témat – lidí na okraji společnosti - navazuje na českou novou vlnu, především na její humanitně realistickou větev, která byla zastoupena tvůrci Milošem Formanem, Ivanem Passerem a Jaroslavem Papouškem. Toto své zaměření Sláma během jednoho desetiletí, kdy uvedl do kin čtyři celovečerní hrané filmy, rozpracoval do rozpoznatelného autorského rukopisu, který nabízí sociologicky přesný pohled na část české společnosti. Sláma se ale zároveň snaží o jistý filozofický přesah tím, že do filmů vkládá otázky zabývající se např. odpovědností ke komunitě či k vlastním potomkům, či obětováním se nebo hledáním blízkosti i možnosti dát svému životu nějaké duchovní naplnění, když už člověk není schopen naplnit svůj život materiálně. Kombinací realizmu, sociologického pohledu a filozofických otázek dává Sláma divákovi možnost určité přímé identifikace se svými filmovými hrdiny.¹⁵⁹ Takto nastavená identifikace pak umožňuje filmovým divákům odžít si spolu s filmovými hrdiny své emoce.

Slámova tvorba je důležitá především pro českou kinematografii v tom, že pokračuje v její kontinuitě a tradici, a tím pomáhá udržet úroveň českého filmového řemesla. Zároveň přináší nové podněty v rámci témat i filmařského zpracování. V oblasti témat je to zaměření na vyloučené skupiny obyvatel, které Sláma do českého filmu přinesl v novém tisíciletí, v oblasti filmařského zpracování je to především práce s kamerou a rozmístění mizanscény, v jehož

¹⁵⁹ FILA, Kamil, Recenze: Čtyři slunce by měl prozkoumat skeptik Grygar. In: Aktualne.cz. [online]10. 3. 2012. [cit. 2013-04-16] Dostupné z: [shttp://aktualne.centrum.cz/kultura/film/recenze/clanek.phtml?id=736277](http://aktualne.centrum.cz/kultura/film/recenze/clanek.phtml?id=736277)

rámci Sláma pracuje s dlouhými několikaplánovými záběry, které mu umožňují v rámci děje vysvětlit mnohé duševní pohnutky hrdinů či posunout dál děj.

Sláma tedy systematicky mapuje českou současnost. Jeho filmy vznikají na území České republiky, podílejí se na nich především čeští filmoví odborníci a řemeslníci a tyto snímky jsou určeny především českému filmovému divákovi. A právě díky výše vyjmenovaným skutečnostem zároveň Slámova tvorba odpovídá tomu, co je pro část evropské filmové tvorby důležité a typické – zachycení národních specifik. Ve Slámově případě to je život v českých panelácích nebo na českém venkově. Svou tvorbou pak dále naplňuje jedno z poslání evropské kinematografie, kterým je podpora místní a regionální kulturní identity i její rozmanitosti, jak to ostatně chápe i Evropská unie,¹⁶⁰ jež vytvořila na podporu jednotlivých národních kinematografií program Media, který má pomoci výrobě a distribuci národních filmů. V rámci toho projektu byly podpořeny v některých fázích výroby nebo distribuce Slámovy filmy *Šťěstí*, *Venkovský učitel* a *Čtyři slunce*,¹⁶¹ což Slámovi umožnilo promítání jeho děl v mnoha evropských zemích. Slámovo prosazení v rámci evropské kinematografie je dále podporováno účastí na filmových festivalech. Nezískal sice ocenění a ani nebyl zastoupen v hlavních soutěžích těch největších a nejvýznamnějších filmových festivalů jako jsou Benátky, Berlín a Cannes, ale uspěl na menších festivalech, které však mají nejprestižnější akreditaci Mezinárodní federace asociací filmových producentů, tak zvanou kategorii 'A', jde o festival v Rotterdamu a v San Sebastiánu.

Sláma tedy díky své tvorbě předává do dalších evropských zemí informace o části české společnosti i o úrovni českého filmařského řemesla. Ukazuje ale také, jak je v rámci naší české reality možné přemýšlet o všeobecnějších otázkách, které nejsou spojeny jen s naším národem, ale přesahují jej. Zároveň vše spojuje vlastním rozpoznatelným filmovým stylem.

¹⁶⁰ Úřední věstník Evropské unie. Stanovisko Výboru regionů na téma Evropská kinematografie v digitálním věku. In: *EUR-Lex.- Přístup k právu Evropské unie, europa.eu*. [online]2. 4. 2011. [cit. 2013-04-16] Dostupné z: <http://eur-lex.europa.eu/LexUriServ/LexUriServ.do?uri=OJ:C:2011:104:0031:0034:CS:PDF>

¹⁶¹ Program Media v České republice 2002 – 2012. In: *MEDIA desk* [online] , [cit. 2013-04-16]. Dostupné z: http://www.mediadeskcz.eu/uploaded/20120627124124-brozura_10_let_ok.pdf

Evropa takto předávané informace i otázky, které Sláma prostřednictvím svých filmů klade, akceptuje, což je možné doložit tím, že jeho film spoluprodukuje zahraniční společnosti, je zván a oceňován na filmových festivalech, získává na svou tvorbu podporu z programů Evropské unie a jeho filmy jsou promítány v evropských kinech.

Bohdan Sláma po uvedení svého zatím posledního filmu *Čtyři slunce* ohlásil, že chce natočit film o svatém Vojtěchu.¹⁶² Bude se tedy věnovat příběhu, který se zcela liší od těch, které dosud zpracovával. Vždyť dosud točil o české současnosti a obyčejných chudých lidech, tentokrát chce ztvárnit historickou látku z 10. století o druhém pražském biskupovi, šířiteli křesťanství ve střední a východní Evropě.

¹⁶² ČTK. Sláma chce natočit film o svatém Vojtěchu. In: *lidovky.cz*. 10. 5. 2012 (online). [cit. 2013-04-16]. Dostupné z: http://www.lidovky.cz/slama-chce-natorit-film-o-svatem-vojtechu-f1j-/kultura.aspx?c=A120510_123058_In_kultura_btt

14 Zdroje

14.1 Analyzované filmy

Čtyři slunce [film]. Režie Bohdan Sláma. Česko 2012.

105 minut, producent: Negativ, koproducenti: Česká televize, i/o post Distribuce Falcon, scénář a režie: Bohdan Sláma, kamera Diviš Marek Střih: Jan Daňhel, zvuk: Jan Čeněk, hudba: Vypsaná fixa, hrají: Jaroslav Plesl, Anna Geislerová, Marek Šácha, Karel Roden, Igor Chmela, Jiří Mádl, Klára Melíšková a další.

Divoké včely [film]. Režie Bohdan Sláma. Česko 2001.

94 minut, premiéra: 8. listopadu 2001, produkce: Cineart TV Prague a Česká televize, scénář a režie: Bohdan Sláma, kamera: Diviš Marek, střih: Jan Daňhel, zvuk: Jan Čeněk, hudba: Miroslav Šimáček, hrají: Zdeněk Raušer, Tatiana Vilhelmová, Pavel Liška, Marek Daniel, Vanda Hybnerová a další.

Štěstí [film]. Režie Bohdan Sláma. Česko 2005.

102 minut, premiéra: 15. září 2005, produkce: Negativ, Pallas Film, Česká televize, ZDF – Das Kleine Fernsehspiel / ARTE, scénář a režie: Bohdan Sláma, kamera: Diviš Marek, střih: Jan Daňhel, zvuk: Jan Čeněk, hudba: Leonid Soybelman, hrají: Tatiana Vilhelmová, Pavel Liška, Anna Geislerová, Marek Daniel, Bolek Polívka, Simona Stašová, Martin Huba a další.

Venkovský učitel [film]. Režie Bohdan Sláma. Česko 2007.

117 minut, premiéra: 20. března 2008, produkce: Negativ, Pallas Film, Česká televize, Why Not Productions, scénář a režie: Bohdan Sláma, kamera: Diviš Marek, střih: Jan Daňhel, zvuk: Jan Čeněk, hudba: Vladimír Godár, hrají: Pavel Liška, Zuzana Bydžovská, Ladislav Šedivý, Marek Daniel, Tereza Voříšková a další.

14.2 Citované filmy

- Akáty bílé [film]. Režie Bohdan Sláma. Česko 1997
- Akumulátor I [film]. Režie Jan Svěrák. Česko 1994.
- Amélie z Montmartu [film]. Režie Jean-Pierre Jeunet. Francie/Německo 2001.
- Atomová katedrála [film]. Režie Jaroslav Balík. Československo 1984.
- Ať žijí duchové [film]. Režie Oldřich Lipský. Československo 1977.
- Bathory [film]. Režie Juraj Jakubisko. Slovensko / Česko / Maďarsko / Velká Británie 2008.
- Bílá nemoc [film]. Režie Hugo Haas. Československo 1937.
- Billy Elliot [film]. Režie Stehen Warbeck. Velká Británie/Francie 2000.
- Bio Ráj [film]. Režie Giuseppe Tomatore. Francie 1988.
- Bouřlivé víno [film]. Režie Václav Vorlíček. Československo 1976.
- Casablanka [film]. Režie Michael Curtis. USA 1942.
- Cesta z města [film]. Režie Tomáš Vorel. Česko 2000.
- Co je vám doktore [film]. Režie Vít Olmer. Československo 1984.
- Černý Petr [film]. Režie Miloš Forman. Československo 1963.
- Čtyři slunce [film]. Režie Bohdan Sláma. Česko 2012.
- Discopříběh 2 [film]. Režie Jaroslav Soukup. Československo 1991.
- Eliška má ráda divočinu [film]. Režie Otakáro Schmidt. Česko 1998.
- Erotikon [film]. Režie Gustav Machatý. Československo 1929.
- Extáze [film]. Režie Gustav Machatý. Československo 1931.
- Faunovo velmi pozdní odpoledne [film]. Režie Věra Chytilová. Československo 1983.
- Faust [film]. Režie Jan Švankmajer. Česko 1993.
- Goodbye Lenin [film]. Režie Wolfgang Becker. Německo 2003.
- Honza málem králem [film]. Režie Československo 19
- Hoří, má panenko [film]. Režie Miloš Forman. Československo 1967.
- Hotel Modrá hvězda [film]. Režie Martin Frič. Československo 1941.
- Hra o jablko [film]. Režie Věra Chytilová . Československo 1976.

Intimní osvětlení [film]. Režie Ivan Passer. Československo 1965.

Jan Cimbura [film]. Režie František Čáp. Československo 1941.

Jízda [film]. Režie Jan Svěrák. Česko 1994.

Kalamita [film]. Režie Věra Chytilová. Československo 1981.

Kamarád do deště 2 [film]. Režie Jaroslav Soukup. Československo 1992.

Kdo hledá zlaté dno [film]. Režie Jiří Menzel. Československo

Kdyby... [film]. Režie Lindsay Anderson. Velká Británie 1968.

Kolja [film]. Režie Jan Svěrák. Československo 1996.

Kristián [film]. Režie Martin Frič. Československo 1939.

Kříž u potoka [film]. Režie Jan Stanislav Kolár. Československo 1921.

Lásky jedné plavovlásky [film]. Režie Miloš Forman. Československo 1965.

Líbáš jako ďábel [film]. Režie Marie Poledňáková. Česko 2012.

Lola běží o život [film]. Režie Tom Tykwer. Německo 1998.

Na samotě u lesa [film]. Režie Jiří Menzel. Československo 1976.

Nahota na prodej [film]. Režie Vít Olmer. Česko 1993.

Návštěvníci (série dílů 1 – 3) [film]. Režie (všech dílů) Jean-Marie Poiré. Francie 1993, 1998, 2001.

Nenápadný půvab buržoazie [film]. Režie Luis Buñuel. Francie/Itálie 1972.

Někdo to rád horké [film]. Režie Bill Wilder. USA 1959.

Obecná škola [film]. Režie Jan Svěrák. Československo 1991.

Obchod na korze [film]. Režie János Kádr, Elmar Klos. Československo 1965.

Ohnivý vozy [film]. Režie Hugh Hudson. Velká Británie 1981.

Ostře sledované vlaky. Režie Jiří Menzel. Československo 1967

Otesánek [film]. Režie Jan Švankmajer. Česko 2000.

Ovoce stromů rajských jíme [film]. Režie Věra Chytilová. Československo 1969.

Panelstory aneb Jak se rodí sídliště [film]. Režie Věra Chytilová. Československo 1979.

Páni kluci [film]. Režie Věra Plívová-Šimková. Československo 1973.

Pelíšky [film]. Režie Jan Hřebejk. Česko 1999.

Playgirls [film]. Režie Vít Olmer. Česko 1995.

Postřižiny [film]. Režie Jiří Menzel. Československo 1980.

Přijela k nám pouť [film]. Režie Věra Plívová-Šimková. Československo 1975.

Případ pro začínajícího kata [film]. Režie Pavel Juráček. Československo 1969.

Román pro ženy [film]. Režie Filip Renč. Česko 2005.

Řím otevřené město [film]. Režie Roberto Rossellini. Itálie 1945.

Sedmikrásky [film]. Režie Věra Chytilová. Československo 1966.

Slavnosti sněženek [film]. režie Jiří Menzel. Československo 1983.

Spiklenci slasti [film]. Režie Jan Švankmajer. Česko 1996.

Škola otců [film]. Režie Ladislav Helge. Československo 1957.

Šťěstí někoho jiného [film]. Režie Fien Trochová. Belgie 2005.

U konce s dechem [film]. Režie Jean-Luc Godard. Francie 1959.

Utrpení ke slávě [film]. Režie Richard František Branald. Československo 1919.

Takový je život [film]. Režie Carl Junghans. Československo 1929.

Tankový prapor [film]. Režie Vít Olmer. Československo 1991.

Taxi (série 4 dílů) [film]. Režie Gepard Pirés (1. díl), ostatní díly Gérard Krawczyk. Francie 1998, 2000, 2003, 2007.

Tmavomodrý svět [film]. Režie Jan Svěrák. Česko 2001.

Tři oříšky pro Popelku [film]. Režie Václav Vorlíček. Československo 1973.

V sobotu večer, v neděli ráno [film]. Režie Karel Reisz. Velká Británie 1961.

Válka barev [film]. Režie Filip Renč. Česko 1995.

Velká samota [film]. Režie Ladislav Helge. Československo 1959.

Vesničko má středisková [film]. Režie Jiří Menzel. Československo 1985.

Zahrádka ráje [film]. Režie Bohdan Sláma. Česko 1994.

Ze soboty na neděli [film]. Režie Gustav Machatý. Československo 1931.

14.3 Literatura a články

ADAMOVIČ, Ivan. Neveselé Štěstí naplnilo naděje. In: *Ihned*, 2005. [online]
Dostupné z:

<http://www.ceskatelevize.cz/specialy/stesti/ohlasydetail?id=206>

BARTOŠEK, Pavel. Evropský film hledá ztracený čas, nikoliv akci. In: *Ihned.cz*, 2007 [online]. Dostupné z: <http://hn.ihned.cz/c1-21011850-evropsky-film-hleda-ztraceny-cas-nikoli-akci>

BEACQUE DE, Antonie. Evropský film?. In: *Tvar*. 1993, roč. 4, č. 7. [cit. 2013-04-19] Dostupné z: <http://archiv.ucl.cas.cz/index.php?path=Tvar/4.1993/7/7.png>

BORDWELL, David, THOMPSONOVÁ, Kristin. *Dějiny filmu*. Praha: Akademie múzických umění v Praze/Nakladatelství Lidové noviny, 2011. ISBN 978-80-73331-207-7

BORDWELL, David, THOMPSONOVÁ, Kristin. *Umění filmu: úvod do studia formy a stylu*. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2011. ISBN 978-807-3312-176.

CAMPBELL, Jan. Part I: Sexual Difference, FilmSpectatorship and the Text: Introduction to Part I. In: CAMPBELL, Jan. *Film and Cinema Spectatorship: Melodrama and Mimesis*. (online) Cambridge: Polit Press, 2005, s. 23-34. [cit. 2013-04-19]. Dostupné z:

<http://books.google.cz/books?id=tb7hdtvp9jcC&printsec=frontcover&hl=cs#v=onepage&q&f=false>

CIESLAR, Jiří. *Kočky na Atalantě*. Praha: Akademie múzických umění, 2003. ISBN 80-85883-89-9.

CÍSAŘ, Jan. *Základy dramaturgie I. Situace*. Praha: Akademie múzických umění v Praze, divadelní fakulta katedra činoherního divadla, 1999. ISBN 80-85883-49-X.

ČTK. Sláma chce natočit film o svatém Vojtěchu. In: *lidovky.cz*, [online]. [cit. 2013-04-16]. Dostupné z: http://www.lidovky.cz/slama-chce-natorit-film-o-svatem-vojtechu-f1j-/kultura.aspx?c=A120510_123058_In_kultura_btt

ČULÍK, Jan. Budme na sebe hodní, nic jiného nemáme. In: *Britské listy*, 2008. [online]. Dostupné z: <http://blisty.cz/art/39928.html>

ČULÍK, Jan. *Jací jsme: Česká společnost v hraném filmu devadesátých a nultých let*. Brno: Host, 2007. ISBN 978-80-7294-254-1.

ČULÍK, Jan. Štěstí Bohdana Slámy – nejlepší český film letošní sezón? In: *Britské listy*, 2005. [online] Dostupné z: <http://blisty.cz/art/24321.html>

DĚCKÁ, Eliška. Štěstí: V zajetí „našich oblíbených herců“ a dalších zbytečností. In: *Cinepur*, 2005. [online]. Dostupné z: <http://cinepur.cz/article.php?article=761>

DRVOTA, Mojmir. *Základní složky filmu*. Praha: Národní filmový archiv, 1994. ISBN 80-7004-076-9.

DUTA, Mircea, Dan. *Vypravěč, autor, bůh: Naratologické perspektivy a narativní techniky v české nové vlně 60. let*. Praha: Univerzita Karlova v Praze – Filozofická fakulta. ISBN 978-80-7308-272-7.

ELSAESSER, Thomas. European Cinema - Conditions of Impossibility: An Imposible Project. In: ELSAESSER, Thomas. *European Cinema Face to Face with Hollywood* [online]. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2005, s. 13-17 [cit. 2013-04-19]. ISBN 90-5356-602-3, Dostupné z:

<http://books.google.cz/books?id=u5Q5xi-KsLcC&printsec=frontcover&hl=cs#v=onepage&q&f=false>

ELSAESSER, Thomas. Film Festival Networks The New Topographies of Cinema in Europe: Markers of Provenance, Strategies of Access. In: ELSAESSER, Thomas. *European Cinema: Face to Face with Hollywood*. [online]. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2005, s. 82-84. ISBN 90-5356-60-23, Dostupné z: <http://home.hum.uva.nl/oz/elsaesser/essay-EuropeanCinema-festival.pdf>

FILA, Kamil. Český film se změnil v nekonečné promo. In: *Atualne.cz* [online], 2011. [cit. 2013-04-16]. Dostupné z:

<http://m.aktualne.centrum.cz/article.phtml?id=724289>

Festival Awards 2002. In: *Fipresci.org* [online]. Dostupné z: http://www.fipresci.org/awards/awards/awards_2002.htm

FILA, Kamil, Recenze: Čtyři slunce by měl prozkoumat skeptik Grygar. In: *Aktualne.cz*, 2012, [online]. Dostupné z:

[shttp://aktualne.centrum.cz/kultura/film/recenze/clanek.phtml?id=736277](http://aktualne.centrum.cz/kultura/film/recenze/clanek.phtml?id=736277).

Filmová ročenka 2001. Praha: Národní filmový archiv, 2002.

ISBN 80-7004-108-0.

Filmová ročenka 2002. Praha: Národní filmový archiv, 2003. ISBN 80-7004-111-0

Filmová ročenka 2005. Praha: Národní filmový archiv, 2006. ISBN 80-7004-128-5

Filmová ročenka 2006. Praha: Národní filmový archiv, 2007.

ISBN 978-80-7004-130-7

Filmová ročenka 2008. Praha [CD]: Národní filmový archiv, 2009. Bez ISBN

FISCHER, Petr. Venkovský učitel zjevuje dobro příliš násilně. In: *Hospodářské noviny* 2008, [online] Dostupné z:

http://ihned.cz/3-23410560-%5C%5C%22venkovsk%FD+u%E8itel%5C%5C%22-000000_d-f8

HALADA, Andrej. Český film devadesátých let. Praha: Nakladatelství Lidové novin, 1997. ISBN 80-7106-251-0.

HAMES, Peter. Central and Eastern Europe. In: HAMES, Peter. *Czech and Slovak cinema: thema and tradicion*[online]. Edinburgh: Edinburgh Univerzita Press, 2009. s. 1-3, ISBN

dostupné z:

<http://books.google.cz/books?id=ugCeLtdpOZQC&printsec=frontcover&dq=Hames+Peter+Czech+and+Slovak+Cinema&hl=cs&sa=X&ei=o4hxUfjTFtTZ4QTD2oCADQ&ved=0CDIQ6AEwAA>

HAMES, Peter. A Business like An Other: Czech Cinema since the Velvet Revolution. In: *Kinokultura.com* (online). 2006. Dostupné z: <http://www.kinokultura.com/specials/4/hames.shtml>

HEJ. Venkovskému učitelu sláma z bot neleze. In: *Aktualně.cz*, 2008. [online] Dostupné z:

<http://aktualne.centrum.cz/kultura/film/clanek.phtml?id=600171>

HLINKA, Jiří. Láska s nálepkou sudet. In: *Hospodářské noviny*. 2001. [online]
Dostupné z:
<http://www.ceskatelevize.cz/specialy/divokevcely/tisk/09.php>

JAROŠ, Jan. Divoké včely. In: *Reflex*, č. 45. 2001. [online]. Dostupné z:
<http://www.ceskatelevize.cz/specialy/divokevcely/tisk.php>

KŘIVÁNKOVÁ, Darina. Museli jsme se k sobě propít. In: *Lidové noviny*. 2001.
[online]. Dostupné z: <http://www.ceskatelevize.cz/specialy/divokevcely/tisk.php>

KŘIVÁNKOVÁ, Darina. Ryzí esence života. In: *Lidové noviny*. 2005 [online].
Dostupné z:
<http://www.ceskatelevize.cz/specialy/stesti/ohlasdetail?id=211>

KULKA, Tomáš. *Umění a kýč*. Praha: Torst, 1994. ISBN 8085639173.

LUKEŠ, Jan. Na vlastní kůži. In: *Týden*. 2001. 2001. [online] Dostupné z:
<http://www.ceskatelevize.cz/specialy/divokevcely/tisk/04.php>

MANDYS, Pavel. Vážný hlas jednoho filmu: Jaké jsou ambice Štěstí. In: *Týden*.,
2005. [online] Dostupné z:
<http://www.ceskatelevize.cz/specialy/stesti/ohlasdetail?id=198>

MONACO, James. *Jak číst film: Svět filmů, médií a multimédií*. Praha: Albatrost,
2000. ISBN 80-00-01410-6.

MUKAŘOVSKÝ, Jan. Estetická norma a hodnota jako sociální fakty. In: *Úvahách a
přednáškách sv. 4*. Praha: F. Borový, 1936, [online] Dostupné z:
[http://www.famu.cz/docs/5-Mukarovsky-
Esteticka_funkce_norma_a_hodnota.rtf](http://www.famu.cz/docs/5-Mukarovsky-Eстетicka_funkce_norma_a_hodnota.rtf).

MUKAŘOVSKÝ, Jan. Umění jako sémiologický fakt. In: *Studie I*. Brno: Host, 2007,
s. 208 – 215, [online]. Dostupné z:
[http://www.kcl.tul.cz/en/for-students/downloads/item/jan-mukaovsky-umni-
jako-semiologicky-fakt-studie](http://www.kcl.tul.cz/en/for-students/downloads/item/jan-mukaovsky-umni-jako-semiologicky-fakt-studie).

Nová nová vlna?: Rozprava o české a francouzské kinematografii. Praha:
Národní filmový archiv, 2002. ISBN 80-70004-109-9.

NOVOTNÝ, David, Jan. *Budování příběhu: aneb demiurgie versus dramaturgie*. Praha: Karolinum, 2007. ISBN 978-80-246-1306-2.

PONDĚLÍČEK, Ivo. Svět k obrazu svému – Příspěvky k filmovému vědomí a videokultuře 1962-1998. Praha: Národní filmový archiv v Praze, 1999. 356 s. ISBN 80-7004-097-1

Program Media v České republice 2002 – 2012. In: *MEDIA desk* [online], [cit. 2013-04-16]. Dostupné z: http://www.mediadeskcz.eu/uploaded/20120627124124-brozura_10_let_ok.pdf

PŘÁDNÁ, Stanislava. *Miloš Forman: Filmař mezi dvěma kontinenty*. Brno: Host, 2009. 376 s. ISBN 978-80-7294-322-7.

Rozhovor s Bohdanem Slámou. In: *Česká televize*, 2012, [online]. Dostupné z: http://www.ceskatelevize.cz/specialy/ctyrislunce/downl/ctyri_slunce_press_kit.pdf

Rozhovor s Bohdanem Slámou (režisér). In: *Negativ*, 2008, [online] Dostupné z: <http://negativ.cz/en/press.php?p=1>

SEDLÁČEK, Jaroslav. Venkovský učitel. In: *Cinema*, 2008. [online] Dostupné z: <http://www.cinemamagazine.cz/recenze/18884/venkovsky-ucitel>

SCHÖNFELDER, Bodo. Happiness, Czech Style: Cottbus 2005, Something Like Happiness. In: *Fipresci.org*, 2005, [online]. Dostupné z: http://www.fipresci.org/festivals/archive/2005/cottbus/happiness_bschoenfelder.htm

SKILOS, Richard. From a Small Stream, a Gusher of Movie Facts. *The New York Times*, 2006 [online]. Dostupné z: <http://www.nytimes.com/2006/05/28/business/yourmoney/28frenzy.html>

SKOPAL, Pavel. Evropa a Hollywood: Spletitá historie jednoho vztahu. In: *Cinepur*, 2002 [online]. Dostupné z: <http://cinepur.cz/article.php?article=20>

SKOPAL, Pavel. Kinematografie národního dědictví (Heritage Cinema). In: *Cinepur*, 2006 [online]. Dostupné z: <http://cinepur.cz/article.php?article=940>

SPÁČILOVÁ, Mirka. Tolik talentu a přece tolik chyb. In: *MF Dnes*, 2001. [online]
Dostupné z:

http://kultura.idnes.cz/tolik-talentu-a-prece-tolik-chyb-dai-filmvideo.aspx?c=A011106_211540_filmvideo_ef

SPÁČILOVÁ, Mirka. Venkovský učitel. Prostě dobrý film. In: *MF Dnes*, 2008. [online]. Dostupné z: http://kultura.idnes.cz/venkovsky-ucitel-proste-dobry-film-d6u-filmvideo.aspx?c=A080315_935127_filmvideo_kot

SPÁČILOVÁ, Mirka. Recenze: Mezi nebem a zemí je místo, které bere Slámově filmu sílu. In: *MF Dnes*, 2012. [online] Dostupné z:

http://kultura.idnes.cz/recenze-mezi-nebem-a-zemi-je-misto-ktere-bere-slamove-filmu-silu-pse-filmvideo.aspx?c=A120308_090005_filmvideo_jaz

STAIGEROVÁ, Jane. Mody recepce. In: SZCEZEPANIK, Petr, ed. *Nová filmová historie: antologie současného myšlení o dějinách kinematografie audiovizuální kultury*. Praha: H. Hermann a snové, 2004. Bez ISBN.

ŠKVORECKÝ, Josef. *Všichni ti mladí bystrí muži a žen: Osobní historie českého filmu*. Praha: Horizont, 1991. ISBN 80-7012-055-X.

TESAŘ, Antonín. Čtyři slunce/Slunce, seno, Sláma. In: *Cinepur*, 2012. [online]. Dostupné z: <http://cinepur.cz/article.php?article=2276>

TOP 50 filmů za rok 2012. In: *Unie filmových distributorů*, [online] Dostupné z: <http://www.ufd.cz/clanky/top-50-filmu-za-r-2012>

Titulky. In: *Česká televize* (online). [cit. 2013-04-16]. Dostupné z:

<http://www.ceskatelevize.cz/specialy/stesti/download/credits.pdf>

TŘEŠŇÁK, Petr. Šťěstí, že máme Slámu. In: *Respekt*, 2005. [online] Dostupné z: <http://www.ceskatelevize.cz/specialy/stesti/ohlasydetail?id=197>

Tvůrci: Rozhovor s režisérem Bohdanem Slámou. In: *Česká televize*. 2008, [online] Dostupné z:

<http://www.ceskatelevize.cz/specialy/venkovskyucitel/slama.php>

Úřední věstník Evropské unie. Stanovisko Výboru regionů na téma Evropská kinematografie v digitálním věku. In: *EUR-Lex.- Přístup k právu Evropské unie, europa.eu*, 2011 [online]. Dostupné z:

<http://eur->

[lex.europa.eu/LexUriServ/LexUriServ.do?uri=OJ:C:2011:104:0031:0034:CS:PDF](http://eur-lex.europa.eu/LexUriServ/LexUriServ.do?uri=OJ:C:2011:104:0031:0034:CS:PDF)

Wild Bees TG 2002: Divoké vcely. In: International Film Festival Rotterdam, [online] Dostupné z:

<http://www.filmfestivalrotterdam.com/en/films/divok-vcely/> (ověřeno 27. 12. 2011)

Zpráva o české kinematografii 2011 [online]. Praha: Ministerstvo kultur České republik, 2012[cit. 2013-04-16]. Dostupné z: <http://www.mkcr.cz/assets/media-a-audiovize/kinematografie/Zprava-o-ceske-kinematografii-v-roce-2011.pdf>

ZUSKA, Vlastimil. *Kruté světlo, krásný stín – estetika filmu*. Praha: Univerzita Karlova v Praze. Filozofická fakulta, 2010. 268 s. ISBN 978-80-7308-329-8.

14.4 Webové portály

Aktuálně.cz: aktualne.cz

Britské listy: blisty.cz

Cinema: cinemamagazin.cz

Cinepur: cinepur.cz

Česká televize: ceskatelevize.cz

Česko-slovenská filmová databáze: csfd.cz

FAMU: famu.cz

Google knihy: books.google.cz

Hospodářské noviny: ihned.cz

IMDb: imdb.com

International Federation of Film Critics: fipresci.org

International Film Fest Rotterdam: filmfestrotterdam.com

Katedra českého jazyka TU Liberec: kcl.tul.cz

Kinokultura: kinokultura.com

Klub 007 Strahov: klub007strahov.cz

Lidové noviny: lidovky.cz

Media – program podpory evropského audiovizuálního průmyslu: mediadesk.cz

MF Dnes: idnes.cz

Ministerstvo kultury ČR: mkcr.cz

Negativ s. r. o.: negativ.cz

The New York Times: nytimes.cz

Thomas Elsaesser Home Page: home.hum.uva.nl/oz/

Unie filmových distributorů: ufd.cz

Ústav pro českou literaturu AV ČR: ucl.cas.cz

15 Summary

The presented thesis is called Czech director Bohdan Sláma in the context of European cinema. It covers the work of contemporary Czech film director Bohdan Sláma, who made the following four feature films from 2001 to 2012: *Divoké včely* (The Wild Bees, 2001), *Štěstí* (Something Like Happiness, 2005), *Venkovský učitel* (The Country Teacher, 2008) and *Čtyři slunce* (Four Suns, 2012). The movies have gained success at various European film festivals. Besides, the thesis offers a general perspective on cinematography as a phenomenon that has been part of the global culture for more than a hundred years. First, a passage addressing why people watch films is presented, stating that the most important criterion for the audience is aesthetic component and experience. With respect to that, a neoformalist analysis of Sláma's films is conducted. The subsequent chapter summarizes the development of cinematography, which initially started as a spectacle back in the 19th century and has gradually evolved in both art and entertainment industry. The chapter is followed by a brief overview of Czech cinematography, aiming to outline the basic phenomena linked with social or political situation, which occurred in the Czech cinematography from the 1920s to 2000. With regard to the topic of the thesis, characterization of contemporary European cinematography is also presented. Later, the films by Bohdan Sláma are analysed. The neoformalist analysis enables to discover the main ideological and thematic layers of Sláma's movies and the characteristic of his filmmaking. It further enables to define the common theme of his movies, their genre and style, thus classifying them in the context of Czech and European cinematography. With respect to the classification of Sláma's work within the contemporary film developments in Europe, the thesis also pursues the question of European film distribution, which is mainly performed through the so-called festival circuit, as well as the success of Sláma's movies at European film festivals and in European distribution. The thesis concludes that the most characteristic feature of Sláma's

work is realism, used to depict the typical problems of a given part of Czech population, yet at the same time Sláma deals with more general matters of responsibility, forgiveness and searching for closeness. By doing so, Sláma maintains the diversity of European cinematography and reports Europe on Czech reality, while at the same time reflecting on issues of universal significance, which may appeal to film audience throughout Europe.

16 Přílohy

Seznam příloh

Příloha č. 1 – snímek z filmu <i>Divoké včely</i>	str. 99
Příloha č. 2 – snímek z filmu <i>Štěstí</i>	str. 100
Příloha č. 3 – snímek z filmu <i>Venkovský učitel</i>	str. 101
Příloha č. 4 – snímek z filmu <i>Čtyři slunce</i>	str. 102

Příloha č. 1 – snímek z filmu *Divoké včely*



Ve filmu *Divoké včely* vrátil režisér Bohdan Sláma do české kinematografie téma sociální vyloučenosti. Jeho umělecké vyjádření v tomto snímku občas sklouzávalo do polohy tragikomedie, například dával do kontrastu chudé prostředí se snahou hlavního hrdiny oblékat se do drahých křiklavých oděvů jako Michael Jackson.

Příloha č. 2 – snímek z filmu *Štěstí*



Ve filmu *Štěstí* je chudoba a zároveň touha po životě v souladu s přírodou vyjádřena tím, že domácí zvířata a lidé žijí téměř společně. Na snímku je herec Pavel Liška jako Toník.

Příloha č. 3 – snímek z filmu *Venkovský učitel*



Venkovský učitel vyniká poetikou, které režisér dosahuje pastelovými barvami i téměř žánrovými obrazy, jejichž úkolem je vytvořit jakýsi archetyp (jiho)české krajiny. Na snímku je herečka Zuzana Bydžovská v roli statkářky Marie a Pavel Liška jako učitel Petr.

Příloha č. 4 – snímek z filmu *Čtyři slunce*



Ve filmu *Čtyři slunce* režisér Bohdan Sláma tematizuje punk jako komunitu mladých slabých lidí bez perspektivy. Na snímku je herec Marek Šácha v roli Vény.