

# **Záběrování scén v českém filmu 80. let, jeho specifická stránka**

Jiří Strnad DiS.

---

Bakalářská práce  
2014

 Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně  
Fakulta multimediálních komunikací

---

Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně

Fakulta multimediálních komunikací

Kabinet teoretických studií

akademický rok: 2013/2014

## ZADÁNÍ BAKALÁŘSKÉ PRÁCE

(PROJEKTU, UMĚLECKÉHO DÍLA, UMĚLECKÉHO VÝKONU)

Jméno a příjmení: Jiří STRNAD, DiS.

Osobní číslo: K10231

Studijní program: B8206 Výtvarná umění

Studijní obor: Multimedia a design – Audiovize

Forma studia: kombinovaná

Téma práce: 1. Teoretická část:  
Záběrování scén v českém filmu 80.let, jeho  
specifická stránka

2. Praktická část:  
Audiovizuální dílo nebo tematický soubor  
audiovizuálních děl, délka minimálně 10 min., režie

• Zásady pro vypracování:

**1. Teoretická část:**

Rozsah práce: minimálně 15 normostran textu bez započítání obsahu, rejstříku a obrazových příloh.

Formální podoba: 1 ks v pevné vazbě s popisem na hřbetu i horní desce spolu s CD-R. Dále 2 ks práce, které mohou být v kroužkové vazbě. Práci je třeba rovněž odeslat do knihovny UTB Zlín v elektronické podobě ve formátu pdf.

Pokyny k vypracování: prostudujte a analyzujte dostupné materiály z profesního hlediska a formulujte závěry a získané vědomosti.

**2. Praktická část:**

Výstupní dílo:

- 3 ks DVD ve formátu DVD-video (PAL) s graficky upraveným bookletem
- 1ks datového DVD obsahující: grafický návrh bookletu (PDF/AI, CMYK, 300dpi, texty v křivkách), návrh filmového plakátu formát 70 x 100cm (PDF/AI, CMYK, 300dpi, texty v křivkách)
- 1ks datového DVD obsahující: film ve formátu SD/HD v odpovídajícím datovém toku a kontejneru MPEG2 ve dvou verzích: 1) česká verze (české znění či titulky vypálené do obrazu), 2) anglická verze (anglické znění či titulky vypálené do obrazu)
- 3 ks technického scénáře v kroužkové vazbě a jeden výtisk dialogové listiny.

Všechny odevzdané materiály musí splňovat vnitřní technické normy AAV a musí být řádně popsány (jméno, název, logo fakulty, formát, rozlišení). Součástí celé práce budou rovněž vyplněné a předané formuláře pro OSA, NFA, Prohlášení autora bakalářské práce a podklady pro katalog FMK UTB ve Zlíně.

Na samotném nosiči CD-R odevzdejte v minimálním počtu 10 kusů obrazovou dokumentaci praktické části závěrečné práce pro využití v publikacích FMK. Formát pro bitmapové podklady: JPEG, barevný prostor RGB, rozlišení 300 dpi, 250mm delší strana. Formáty pro vektory: AI, EPS, PDF. Loga texty v křivkách. V samostatném textovém souboru uveďte jméno a příjmení, login do portálu UTB, obor (ateliér), typ práce, přesný název práce v češtině i v angličtině, rok obhajoby, osobní mail, osobní web, telefon. Přiložte svou osobní fotografii v tiskovém rozlišení.

Rozsah bakalářské práce: viz. Zásady pro vypracování  
Rozsah příloh: viz. Zásady pro vypracování  
Forma zpracování bakalářské práce: tištěná

Seznam odborné literatury:

Jeseň Valušiak - Základy střihové skladby, nakladatelství AMU, 1983  
Josef Valušiak - Střihová skladba k n-té dimenzi, nakladatelství AMU, 1985  
Václav Březina - Lexikon českého filmu, Cinema, Praha 1996  
Pavel Melounek - Čeští filmaři, něžní barbaři, Bohemia, Praha 1996  
Jan Kučera - Střihová skladba ve filmu a v televizi, nakladatelství AMU, Praha 2002  
Luboš Ptáček - Panorama českého filmu, Rubico, Olomouc 2000  
Encyklopédia filmu - Obzor 1993

Vedoucí teoretické části: **Mgr. Lukáš Gregor, Ph.D.**  
Ústav animace a audiovize  
Vedoucí praktické části: **Mgr. Tomáš Binter**  
Ústav animace a audiovize  
Datum zadání bakalářské práce: **2. prosince 2013**  
Termín odevzdání bakalářské práce: **14. května 2014**

Ve Zlíně dne 2. prosince 2013

doc. MgA. Jana Janíková, ArtD.  
*děkanka*



*Stanická*  
Mgr. Silvie Stanická, Ph.D.  
*ředitel ústavu*

## PROHLÁŠENÍ AUTORA BAKALÁŘSKÉ/DIPLOMOVÉ PRÁCE

Beru na vědomí, že

- odevzdáním bakalářské/diplomové práce souhlasím se zveřejněním své práce podle zákona č. 111/1998 Sb. o vysokých školách a o změně a doplnění dalších zákonů (zákon o vysokých školách), ve znění pozdějších právních předpisů, bez ohledu na výsledek obhajoby<sup>1)</sup>;
- beru na vědomí, že bakalářská/diplomová práce bude uložena v elektronické podobě v univerzitním informačním systému a bude dostupná k nahlédnutí;
- na moji bakalářskou/diplomovou práci se plně vztahuje zákon č. 121/2000 Sb. o právu autorském, o právech souvisejících s právem autorským a o změně některých zákonů (autorský zákon) ve znění pozdějších právních předpisů, zejm. § 35 odst. 3<sup>2)</sup>;
- podle § 60<sup>3)</sup> odst. 1 autorského zákona má UTB ve Zlíně právo na uzavření licenční smlouvy o užití školního díla v rozsahu § 12 odst. 4 autorského zákona;
- podle § 60<sup>3)</sup> odst. 2 a 3 mohu užit své dílo – bakalářskou/diplomovou práci - nebo poskytnout licenci k jejímu využití jen s předchozím písemným souhlasem Univerzity Tomáše Bati ve Zlíně, která je oprávněna v takovém případě ode mne požadovat přiměřený příspěvek na úhradu nákladů, které byly Univerzitou Tomáše Bati ve Zlíně na vytvoření díla vynaloženy (až do jejich skutečné výše);
- pokud bylo k vypracování bakalářské/diplomové práce využito softwaru poskytnutého Univerzitou Tomáše Bati ve Zlíně nebo jinými subjekty pouze ke studijním a výzkumným účelům (tj. k nekomerčnímu využití), nelze výsledky bakalářské/diplomové práce využít ke komerčním účelům.

Ve Zlíně ..... 23. 12. 2013

.....  
Jméno, příjmení, podpis

1) zákon č. 111/1998 Sb. o vysokých školách a o změně a doplnění dalších zákonů (zákon o vysokých školách), ve znění pozdějších právních předpisů, § 47b Zveřejňování závěrečných prací.

(1) Vysoká škola nevyjádřeně zveřejňuje disertační, diplomové, bakalářské a rigorózní práce, u kterých proběhla obhajoba, včetně posudků oponentů a výsledku obhajoby prostřednictvím databáze kvalifikačních prací, kterou spravuje. Způsob zveřejnění stanoví vnitřní předpis vysoké školy.

(2) Disertační, diplomové, bakalářské a rigorózní práce odevzdané uchazečem k obhajobě musí být též nejméně pět pracovních dnů před konáním obhajoby zveřejněny k nahlížení veřejnosti v místě určeném vnitřním předpisem vysoké školy nebo není-li tak určeno, v místě pracoviště vysoké školy, kde se má konat obhajoba práce. Každý si může ze zveřejněné práce požít na své náklady výpisy, opisy nebo rozmnoženiny.

(3) Platí, že odevzdáním práce autor souhlasí se zveřejněním své práce podle tohoto zákona, bez ohledu na výsledek obhajoby.

2) zákon č. 121/2000 Sb. o právu autorském, o právech souvisejících s právem autorským a o změně některých zákonů (autorský zákon) ve znění pozdějších právních předpisů, § 35 odst. 3.

(3) Do práva autorského také nezasahuje škola nebo školské či vzdělávací zařízení, užije-li nikoli za účelem přímého nebo nepřímého hospodářského nebo obchodního prospěchu k výuce nebo k vlastní potřebě dílo vytvořené žákem nebo studentem ke splnění školních nebo studijních povinností vyplývajících z jeho právního vztahu ke škole nebo školskému či vzdělávacímu zařízení (školní dílo).

3) zákon č. 121/2000 Sb. o právu autorském, o právech souvisejících s právem autorským a o změně některých zákonů (autorský zákon) ve znění pozdějších právních předpisů, § 60 Školní dílo:

(1) Škola nebo školské či vzdělávací zařízení mají za obvyklých podmínek právo na uzavření licenční smlouvy o užití školního díla (§ 35 odst. 3). Odpírá-li autor takového díla udělit svolení bez vážného důvodu, mohou se tyto osoby domáhat nahrazení chybějícího projevu jeho vůle u soudu. Ustanovení § 35 odst. 3 zůstává nedotčeno.

(2) Není-li sjednáno jinak, může autor školního díla své dílo užit či poskytnout jinému licenci, není-li to v rozporu s oprávněnými zájmy školy nebo školského či vzdělávacího zařízení.

(3) Škola nebo školské či vzdělávací zařízení jsou oprávněny požadovat, aby jim autor školního díla z výdělku jím dosaženého v souvislosti s užitím díla či poskytnutím licence podle odstavce 2 přiměřeně přispěl na úhradu nákladů, které na vytvoření díla vynaložil, a to podle okolností až do jejich skutečné výše, přitom se přihlédne k výši výdělku dosaženého školou nebo školským či vzdělávacím zařízením z užití školního díla podle odstavce 1.

**ABSTRAKT:**

**Strnad Jiří: Záběrování scén v českém filmu 80.let, jeho specifická stránka (bakalářská práce). Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně (Zlín, Česká republika). Fakulta multimediálních komunikací. Ateliér audiovize. Vedoucí práce: Mgr. Lukáš Gregor, Ph.D.. Stupeň odborné kvalifikace, DiS.. Zlín. 2014.**

Záměr přiblížit čs. film 80. let a jeho specifickou stránku se zrodil z důvodu jistého opomíjení tohoto období v rámci naší kinematografie. Pravdou zůstává, že tato doba nepřinesla nic až tak nového a zásadního a ani nevytvořila výjimečnou podobu filmového vyprávění tehdejších časů, na druhou stranu je obdobím hledání dalších cest, témat a námětů a samozřejmě i způsobu jak pracovat s filmovou řečí. Právě tento důvod, je podle mého zdání, důležitý. Nejde mi o to, rozebírat kompletně celé dění v českém filmu tohoto období, chci se spíš zaměřit na díla, která svoji specifickou řečí, nebo alespoň náznaky tohoto způsobu vyprávění, přinesla do historie tohoto druhu umění něco, co ho posunulo dál. Budu se tak snažit ukázat, že určitá linka v tomto období existovala, a ta dále pak ovlivnila tvorbu umělců i v dalších desetiletích. To všechno chci předvést ve výrazných dílech. Proto i v případě, kdy některý ze zmíněných filmařů natočil díla nejrůznější kvality a důležitosti, snažil jsem se najít a rozeznat ty filmy, které jsou ve své podobě specifické a o své době dokáží hovořit. Záměrně jsem v práci vynechal některá jména a díla, jež nebyla podle mého odhadu dostatečně jasnou ukázkou tématu, které mě zajímalo a které se tematicky nezaobírají tehdejší současností a jsou časově jakkoliv posunutá v aktuální realitě. Pokud se o některých snímcích tohoto ražení zmiňuji, je to jen velmi okrajově. Podstatné je to, aby osmdesátá léta nebyla zastoupena pouze ve formě a jejím použití, ale stejně tak i v samotných námětech, scénářích a tématech.

**Klíčová slova:**

**Syžet, pixilace, cinéma vérité, direct cinema, free cinema, refrén, mizanscéna, rytmus, flashback, flashforward, expozice, montáž, symbol, znak, alegorie**

**ABSTRACT****Scenes in the Czech Movies of 80's.**

The intention of highlighting Czechoslovak film of the 1980s and its specific traits was born because of a certain neglect for this period in the context of our cinema. The truth is that the decade did not bring anything fundamentally new to the art form, nor did it create a unique form of film narrative for that period, on the other hand, is a decade that sought novel themes and topics and of course a new way to work with film language. It is for this reason that it is important in my consideration. It is not my intention to completely disassemble the entire process in the Czech films of this period, rather I would like to focus on specific films whose distinct language, or at least a hint of this narrative, is of historical importance to the advancement of the art form. Using select films, I will attempt to demonstrate that a pattern existed in this period and that it went on to inspire the work of artists in the following decades. Since the filmography of many of these filmmakers is of varying quality and importance, I have tried to recognise those films that are unique in their form and have something to say about the era. I deliberately omitted certain names and works that in my estimation did not meet the criteria i.e. were not set in the time. If I refer to any such film it is only marginal. It is essential that the 1980s not be represented only in their style and use, but also in the actual stories, screenplays and topics. It is therefore an attempt to find an "Eighties New Wave", a direction that is too often neglected.

**Keywords:**

**plot, pixillation, cinema – vérité, direct cinema, free cinema, refrain, mise – en-scene, rhythm, flashback, flashforward, exposure, montage, symbol, allegory**

**Děkuji vedoucímu mé bakalářské práce, Mgr. Lukáši Gregorovi, Ph.D., za odborné vedení, cenné rady, připomínky a pomoc při jejím zpracování.**



Čestně prohlašuji, že jsem bakalářskou práci vypracoval samostatně na základě svých vědomostí a s použitím uvedené literatury.

Prohlašuji, že odevzdaná verze bakalářské/diplomové práce a verze elektronická nahraná do IS/STAG jsou totožné.

**OBSAH**

<b>1</b>	<b>ÚVOD (SITUACE V ČESKÉM FILMU V 80.LETECH)</b> .....	<b>11</b>
<b>2</b>	<b>KLASICI A INOVÁTOŘI</b> .....	<b>16</b>
	2.1. PANELSTORY A VĚRA CHYTILOVÁ .....	17
	2.2. SÍLA VĚRY CHYTILOVÉ .....	20
	2.3. VLÁČILŮV JED .....	22
	2.4. ZBYTEK ZAJÍMAVÉHO .....	24
<b>3</b>	<b>MLADÍ A RELATIVNĚ NEKLIDNÍ</b> .....	<b>26</b>
	3.1. VÍTR V KAPSE .....	26
	3.2. SOUKUPŮV VÝLET ZA MLÁDEŽÍ .....	28
	3.3. RESTAURÁTOR FERÓ FENIČ .....	29
	3.4. CO ZBYLO Z PRVNÍ PŮLKY 80. LET .....	31
<b>4</b>	<b>VÍT OLMER</b> .....	<b>32</b>
	4.1. CO JE VÁM DOKTORE? .....	33
	4.2. NA VRCHOLU .....	34
	4.3. HLEDÁNÍ A ODCHOD Z VÝSLUNNÍ .....	38
<b>5</b>	<b>KRITICKÉ HLASY</b> .....	<b>38</b>
	5.1. PRÁCE S ATMOSFÉROU .....	38
	5.2. MORALITKA .....	41
<b>6</b>	<b>HLEDÁNÍ NOVÉ FORMY</b> .....	<b>43</b>
	6.1. PROČ?.....	44
	6.2. PAVUČINA .....	46
	6.3. DŮM PRO DVA .....	48
<b>7</b>	<b>NOVÝ POHLED NA KONCI DESETILETÍ</b> .....	<b>50</b>
	7.1. ČASY SLUHŮ NA KONCI 80.LET .....	50
	7.2. ZVLÁŠTNÍ BYTOSTI FERÓ FENIČE .....	52
	7.3. V RYTMU KOUŘE NA KONCI TOTALITY .....	54
<b>8</b>	<b>ZÁVĚR</b> .....	<b>57</b>
	SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY .....	60
	SEZNAM OBRÁZKŮ .....	

## 1. ÚVOD (SITUACE V ČESKÉM FILMU V 80. LETECH)

„Film nedokáže vyprávět tak dobré příběhy proto, že je jazykem, ale spíše se stal jazykem, protože vyprávěl tak dobré příběhy.“ (Christian Metz)<sup>1</sup>

Situace v českém filmu na přelomu sedmé a osmé dekády minulého století je takřikajíc zrcadlo tamní doby a společnosti. Jistá neuchopitelnost a roztržičnost sebevědomí občana komunistického Československa se samozřejmě musela promítnout do umění a v případě umění filmu zvláště. Jaromír Blažejovský<sup>2</sup> dokonce rozdělil normalizační film do čtyř etap – *konsolidace (1969-1971)*, *ofenzivní normalizace (1972-1978)*, *oživení (1976 – 1982)* a *perestrojka (1986 – 1989)*. Z toho zčásti plyne, že výsledkem pak je poměrně pestré ovšem i nekompaktní období. Nacházíme zde větší zájem o reálná témata společnosti a jedinců a věrohodné příběhy z okolí. Filmaři více angažují samotného diváka, a tak trochu přebírají aktuálnost denního tisku zdevastovaného normalizací. Film 80.let se také odvažuje více pracovat s výtvarným uměním, zvláště pak ve vizuální a formální stránce. Zajímá mě stejně tak využitá filmová atmosféra, jež často schází i současnému filmu. Ten často táhne diváka do vyumělkovaných vod. Právě tomu se jisté skupině tvůrců v 80. letech podařilo vyhnout a naopak se jí podařilo oprostít film od pompézního balastu a vrátit mu původní záměr, a sice jednoduchou cestou diváka upoutat. Film se tedy přibližuje divákovi v tom, že mu nevytváří umělý svět, ale spíš ho chce upozornit, že je v tomto světě s ním.

Film měl od začátku komunismu své privilegované místo a pozici a jen těžko existoval nástroj bolševického režimu účinnější než právě film<sup>3</sup>. Z toho hlediska byl velmi lehce zneužitelný. Přesto, že se systém hroutil pomalu zevnitř, stále se snažil prostřednictvím filmu sám sebe propagovat. Snímky, které měly jiný názor, šly proti totalitě jen velmi nesměle na rozdíl od sousedních států, jako bylo Maďarsko a Polsko, kde si tvůrci mohli nebo možná spíš chtěli dovolit přeci jen víc, český film

---

<sup>1</sup> Metz Christian (12. prosince 1931 – 7. září 1993) byl francouzský filmový teoretik, který využil ve své analýze filmu široce psychoanalýzu, zejména učení Jacquesa Lacana a strukturalistická východiska, především učení Ferdinand de Saussura a Romana Jacobsona. Nejznámější je jeho práce *Signifiant imaginaire* z roku 1977.

<sup>2</sup> **BLAŽEJOVSKÝ Jaromír**: Cinepur21/2002, Normalizační film., č. 7, s. 8 – 11.

<sup>3</sup> RSDr. Jiří Purš před XVI sjezdem KSČ: „...prostě, aby nedocházelo k záměně kritických pohledů na určité negativní jevy našeho života s celkovým negativním pohledem na naši společnost ( FaD 1981/1 s.1-6)

dost zaostával. Provokace tak spíš spočívala v užití jiného druhu jazyka nebo spíš filmové řeči a to často jen v nuancích. Nemůžeme tedy hovořit o filmovém vzdoru vůči totalitě, když vezmeme v úvahu, že velká část tvůrců s režimem poměrně souzněla<sup>4</sup>. To souznění snad ani tak nebylo ideologické, ale spíš ekonomicko-existenční. Kdo nedělal problémy, mohl si totiž u filmu slušně vydělat.

Návštěvnost kin byla ještě i v osmdesátých letech poměrně masová<sup>5</sup>, a proto bylo důležité, co se občan totalitního státu dozví a jaký bude mít pocit pro další existenci a bytí v dané společnosti. Právě pocit a nálada však mate i samotné komunistické politruky, protože jistá myšlenková a politická euforie let padesátých odtekla spolu s krví padlých a s energií vyhnaných a uštvaných jedinců, a naopak situace po brutálním potlačení *pražského jara* v roce 68<sup>6</sup> sověty, spíš inklinovala ke skrývání, bonzování, strachu, zákazu a obrovských kompromisů. Nástup normalizace se tak nesl i v duchu silného zastrašení a posléze i totálnímu zákazu tvorby některých umělců. Neustálý tlak vrcholící nástupem Husákovy<sup>7</sup> gardy v roce 1969 a pak hlavně v roce 1975, měl za následek rozpad silné a velmi kvalitní filmové tvorby tehdejšího Československa (v tomto ohledu slovenská část republiky byla progresivnější a kvalitnější, než ta česká, kontrolovaná nejvíce totalitní Prahou) a nástup odlehčené tvorby někdy více, někdy méně povedené filmařiny<sup>8</sup>. Vznik velké spousty normalizačního filmového kýče, na kterém se podíleli lidé jako **Karel Steklý**, **Antonín Kachlík** nebo **Vojtěch Trapl** a bohužel i prezidentem Klausem<sup>9</sup> oceněný bolševický megatvůrce a velmi zdatný filmař **Otakar Vávra**<sup>10</sup>, vedl ke stavu polarizace a devastace veřejného mínění. K tomu přispěla samozřejmě i anticharta,

---

<sup>4</sup> **O. Vávra**: *Sokolovo, Dny zrady*; **A. Kachlík**: *Dvacátý devátý, O moravské zemi*, **K. Steklý**: *Hroch, Za volantem nepřítelů*

<sup>5</sup> Např. film *Vesničko má středisková* – režie: **J. Menzel** – shlédlo téměř 4,5 mil. Diváků.

<sup>6</sup> *Za pražské jaro* se označuje období politického uvolnění v Československu v roce 1968. Toto období začalo v roce 1967 na prosincovém plenárním zasedání ústředního výboru strany, které skončilo 5. ledna 1968, kdy se prvním tajemníkem ústředního výboru Komunistické strany Československa stal *Alexander Dubček*, a pokračovalo do noci z 20. na 21. srpna téhož roku, kdy vojska Varšavské smlouvy v čele s armádou Sovětského svazu vstoupila do Československa, aby zastavila započaté reformy.

<sup>7</sup> *Normalizace* je pojmenování pro represivní opatření po násilném potlačení Pražského jara v roce 1968 armádami Varšavské smlouvy, jako byly čistky v komunistické straně, propouštění ze zaměstnání, obnovení cenzury, zrušení mnoha zájmových a politických sdružení a organizací a další.

<sup>8</sup> Např. filmy režiséra **Oldřicha Lipského**: *Jáchyme, hod' ho do stroje, Marečku, podejte mi pero, Adéla ještě nevečeřela*

<sup>9</sup> Medaili Za zásluhy obdržel **O. Vávra** z rukou prezidenta *V. Klause* 28.10.2004

<sup>10</sup> **Vávra Otakar** byl český filmový režisér, scenárista a pedagog. Natočil mimo jiné filmy *Krakatiti*, *Romance pro křídlovku*, *Kladivo na Čarodějnice*, bohužel však celou řadu komunismu silně poplatných filmů.

jako reakce na *Chartu 77*<sup>11</sup>. Když si projdeme seznam umělců, kteří svým podpisem anticharty<sup>12</sup> zásadně podpořili komunistický systém, je jasné, že jen těžko bylo možné tvůrčím způsobem ustát situaci menšinového tábora. „*Proto také pohrdáme těmi, kdo v nezkrtné pýše, ješitné nadřazenosti, sobeckém zájmu, nebo dokonce za mrzký peníz se kdekoliv na světě – i u nás se našla skupinka takových odpadlíků a zrádců – odtrhnou a izolují od vlastního lidu, jeho života a skutečných zájmů...*“, píše se v antichartě.

Právě ztráta názoru a tedy tématu došlo čs. filmové umění k úskalí aktuálnosti, uvěřitelnosti a vůbec hodnoty sdělení. I když je nesmyslné kritizovat řemeslnou stránku a sílu filmařů jako jsou **Vorlíček, Lipský, Menzel**, později **Herz, Plívová – Šimková, Schulhoff** apod., jen těžko se jejich díla dají stavět na vrcholnou úroveň tomu, co se odehrávalo v letech šedesátých, o výpovědní hodnotě ani nemluvě. A možná právě proto sedmdesáté roky nesly handicap již zmíněné roztříštěnosti a nemožnosti uchopit českou kinematografii jako nějaký kompaktní a silný prvek či trend světového významu. „*Při zpětném pohledu zaráží většina produkce sedmdesátých let ani ne tak režimní servilitu, ale především svoji nicotností, duchovní bezvýznamností, přízemností životního obzoru, stereotypem povolených myšlenkových mantinelů i řemeslným rutinérstvím.*“<sup>13</sup> Tak se během tohoto desetiletí dostává filmu izolace od okolního světa, a to vyumělkovaností snů a útěků před šedivou totalitou. Tím se český film topí do malosti, pepíkovství, nepochopitelného humoru a ousanosti.

Omezením tvorby původních filmových velikánů (tedy těch, kteří neemigrovali na západ), se do filmu 70. let vkrádají stále větší banality a neumětelství. Situaci z části zachraňuje snad až rok 1976, kdy se na scénu může vrátit **Věra Chytilová** a hned svým filmem *Hra o jablko*, dokazuje, že jen těžko s ní může někdo v tomto desetiletí držet krok. K tomu se na konci sedmdesátých let dostává ke slovu nová generace filmařů, která si postupně nachází nový formální

---

<sup>11</sup> *Charta 77* byla neformální československá občanská iniciativa, která kritizovala „politickou a státní moc“ za nedodržování lidských a občanských práv, k jejichž dodržování se ČSSR zavázala při podpisu Závěrečného aktu Konference o bezpečnosti a spolupráci v Evropě (KBSE) v Helsinkách

<sup>12</sup> Za nové tvůrčí činy ve jménu socialismu a míru byla podpisová kampaň významných osobností kultury odsuzující prohlášení *Charty 77*, konaná počátkem roku 1977 z iniciativy tehdejšího komunistického režimu v Československu a nyní běžně označovaná jako *Anticharta*.

<sup>13</sup> **LUKEŠ Jan.** *Diagnózy času*. Praha: Slovart, 2013, s.190. ISBN 978-80-7391-712-8.

postoj. Navíc jim hraje do karet i postupně se stupňující celková kritika komunistického zahnívajícího systému. Tato kritika je velmi pozvolná a paradoxně se do ní pouštějí často více členové strany (**Vít Olmer**, z části **Jiří Svoboda** apod.) než lidé dříve s totalitou bojující.

Situace od roku 1980 se tak začíná velmi pozvolna vydávat novými směry, směry, které byla ještě v polovině předchozí dekády nemyslitelné. A tak krom typických víceméně podařených komediálních taškařic, agitek, dětských a rodinných filmů, se ke slovu dostávají společenské, a tedy sociální problémy. Čím dál více se ukazují banality a trapnosti úřadů, služeb, institucí a všeho kolem, co se deset let před pádem totality počalo pomalu, ale jistě hroutit. Můžeme tak sledovat témata bydlení (*Panelstory*), zdravotní péče (*Skalpel prosím*), problémy mládeže (*Láska z pasáže*, *Džusový román*), problémy soužití (*Jako jed*, *Dům pro dva*), neutěšená existenciální situace mladých (*Antonyho šance*).

Filmaři jako **Chytilová**, **Vláčil**, **Kachyňa**, **Menzel**<sup>14</sup> a pod., tak dostávají novou konkurenci, novou sílu, která vidí svět zase poněkud jinak a konečně snad víc realisticky a konkrétně, jako tomu bylo v šedesátých letech. Bohužel je těchto umělců poměrně málo, a proto není vůbec možné o nějaké další nové vlně hovořit. Mladí a silní jsou **Vít Olmer**, **Karel Smyczek**, **Jaroslav Soukup**, **Fero Fenič**, a později i **Zdeněk Tyc**, **Tomáš Vorel**, **Zábranský**, **Irena Pavlásková**, **Milan Štáindler** nebo třeba **Petr Koliha**.

Neměl bych zapomenout také upozornit na kameramanskou školu osmé dekády. Jména jako **Jaromír Šofr**, **Ota Kopřiva**, **František Uldrich**, **Jan Čuřík**, **Ivan Šlapeta**, **Jan Malíř**, **Jaroslav Brabec**, **Martin Duda**, **F. A. Brabec** a **Vladimír Smutný** tvoří výjimečnou linii tvůrců formální a velmi kvalitní výtvarné podoby filmů, bez nichž by tato díla jen stěží mohla nést danou kvalitu a specifickou podobu.

Právě vlivem těchto nadějí a decentním uvolněním v rámci spíše zmateného fungování, a tím i schvalování témat státem a dále pak také možností tvorby dříve zapovězeným autorům, vzniká v Československu a jeho filmové tvorbě zvláštní

---

<sup>14</sup> **Menzel Jiří** je český režisér, herec a spisovatel. šedesátých letech 20. století byl spoluzakladatelem filmové české nové vlny. Jeho první celovečerní film *Ostře sledované vlaky* podle literární předlohy jeho oblíbeného autora - *Bohumila Hrabala* - z roku 1966 získal Oscara za nejlepší zahraniční film.

období zcela atypické pro jakékoliv jiné období před tím a potom. Vlivem zmatku a stále více hloupého chování státních institucí a ministerstev, se čím dál častěji dařilo prosazovat díla, jež by o několik let dříve vůbec nemohla být nabídnuta. Jistý dopad na danou situaci mělo ovšem i uvolnění politického tlaku v polovině 80. let, a sice s příchodem *Vladimíra S. Gorbačova*<sup>15</sup> a jeho rozporuplné *Perestrojky*<sup>16</sup>. Tehdy i česká velmi konzervativní komunistická vláda musela připustit, že ne všechno se v republice podařilo bez vtroušku. V této situaci přibývá navíc vliv západního světa. Ať prostřednictvím výrobků, které se sem dostaly, tak i přes propašovaná umělecká díla. Normalizace se pomalu stává jen plochým termínem a komunismus se neodvratně sype. Vznikají snímky *Bony a klid* (1987), *Kopytem sem, kopytem, tam* (1988), *Čas sluhů* (1989), *Proč?* (1987), které ujišťují diváka, že se časy snad konečně mění a mluvit pravdivě nebude jednou úplně zakázáno.

Je nasnadě ještě charakterizovat zaujetí touhle dobou a ohraničit její milníky. Těmi jsou z mého pohledu filmy *Panelstory Věry Chytilové*<sup>17</sup> z roku 1979 a *Kouř Tomáše Vorla*<sup>18</sup> z roku 1990. Za prvé jsou svoji datací přesně v rozhraní ukotvující následný přehled a především v prvním případě startují všechno podstatné, co v 80. letech je z mého pohledu zajímavé. A naopak případ druhý, tedy film *Kouř*, ten tento trend a styl definitivně uzavírá a sám přenáší syrovou a přitom nadnesenou realitu konce totality do velmi absurdní polohy, polohy však záhy obsahující všechno to s čím film osmé dekády přišel.

---

<sup>15</sup> *Michail Sergejevič Gorbačov* je ruský a bývalý sovětský komunistický politik, který byl v letech 1985–1991 vůdcem Sovětského svazu. Pokoušel se o změny, které by vedly ke zlepšení fungování sovětského, komunistického a politického systému a k ukončení studené války, ale které vedly i ke konci vlády Komunistické strany Sovětského svazu (KSSS) a k rozpadu sovětského impéria.

<sup>16</sup> *Perestrojka* byla skupina ekonomických reformních kroků zahájených v 80. letech 20. století v SSSR tehdejším generálním tajemníkem KSSS Michaiem Gorbačovem.

<sup>17</sup> Prof. Mgr. **Věra Chytilová** byla významná česká filmová režisérka, pedagožka FAMU. Kritika jí řadí mezi osobnosti tzv. české nové vlny, která se prosadila v rámci silných mužských osobností v 60. letech 20. století.

<sup>18</sup> **Vorel Tomáš** je český režisér, scenárista a příležitostný herec. Od roku 1976 působil v satirickém divadle Sklep a pantomimické skupině *Mimóza*.

## 2.1. KLASICI A INOVÁTOŘI

„*Tvůj film bude mít krásu, smutek atd., které člověk nachází ve městě, na vesnici, v domě, a ne krásu, smutek atd., které člověk nachází na fotografii města, vesnice, domu.*“<sup>19</sup> (Robert Bresson)<sup>20</sup>

Zdá se tedy, že přelom sedmé a osmé dekády zároveň otevírá to nové, co český film popohání dál. Jsou to dveře k hledání vlastní identity, trendů a stylu. Jsou to také dveře nové práce se zvukem a obrazem, kdy se stále častěji používá kontaktní zvuk a tedy i ambientní ruch a okolní šum, se kterým je třeba stále více počítat. Film tak do určité míry přichází o doposud více užívanou stylizaci, vytvářející jakýsi jiný, ale z části umělý svět. Film let osmdesátých chce být blíže a přinášet víru spíše v uvěřitelné opravdovosti. K tomu nesmíme zapomenout na stále větší vliv popkultury, jejího rytmu, pozlátka i pomíjivosti. Vskutku můžeme sledovat, že se film na konci 80. let blíží často více klipu než trpělivému vyprávění. S tím mizí i autenticita začátku desetiletí a po roce 1987 už sledujeme podstatě poněkud jiný druh filmového vyprávění, než tomu bylo o necelých deset let před tím. A pokud můžeme v první polovině osmdesátých let mluvit, často o syrovosti a až reportážní neurvalosti, filmy konce osmé dekády tyto formální stránky proměňují a ještě více posouvají dál do postmodernistických postupů nebo naopak zahlazují formu do popové lesklosti. Můžeme vidět snímky velmi nablýskané a co do obsahu, přizpůsobené střednímu proudu, ale taky snímky velmi posunuté mimo rámec běžných diváckých vjemů a vkusů.

Putování českým filmem a jeho specifickými stránkami začneme na konci sedmdesátých let. V letech kdy právě v budoucnu důležitá generace mladých absolventů FAMU, vstupuje do filmového světa svými prvotinami ( **Karel Smyczek: Housata, Jaroslav Soukup: Drsná planina**) a také v roce velmi povedených děl

---

<sup>19</sup> **BRESSON Robert.** *Poznámky o kinematografii.* Praha: Dauphin, 1998, s. 58. ISB 80-86019-68-3.

<sup>20</sup> **Bresson Robert** byl francouzský režisér. Původně byl malíř, který se posléze prosadil ve čtyřicátých letech jako filmový režisér a dalších čtyřicet let zůstal jednou z nejlivnějších postav světové kinematografie.



klasiků čs. kinematografie – *Božská Ema Jiřího Krejčíka*<sup>21</sup> a *Panelstory Věry Chytilové*. A právě *Panelstory* (1979) by nám mělo posloužit jako první milník a doklad toho, že určitá invenčnost, jež se později stává víceméně typickou, lze vystopovat. Otevírá totiž úplně nový pohled v propojení dokumentu, reportáže, hraného filmu s velmi experimentálním podtextem. Pro nás tak bude tvořit jakýsi první triangulační bod ke stanovenému tématu.

## 2.1. Panelstory a Věra Chytilová

Film *Věry Chytilové* je nádhernou ukázkou zaobíráním se sociálně-společenským tématem. V tomhle případě se jedná o téma problematiky bydlení v panelových domech, v jejich odlišnosti, šedi, špinavosti a v neposlední řadě celkové upachtěnosti úpadku komunismu. Obsah je tedy věru odvážný a není prakticky možné dohledat podobně provokativní film v našich končinách od konce šedesátých let. *Chytilová* neochvějně vyráží na cestu provokace, nervnosti, spílání a drsného upozornění lidí na to, kam až jsme se jako bytosti dostali. Že není možné jít dál cestou odosobnění a nezájmu o to, co se děje kolem.

Děj je poměrně triviální. Starý muž jede do rozestavěného sídliště za příbuznými, které pak povětšinou jen hledá. Mezi tím se kolem odehrává několik pitoreskních příběhů, utopených v bahně a prachu staveniště. Kamera (*Jaromír Šofr*<sup>22</sup>) od začátku nervózně ohledává místo a prakticky nenechá v expozici člověka vydechnout. Jsme na startu neuvěřitelné jízdy mezi potrubím, panely, zaprášenými balkóny a prapodivně studenými výjevy lidské komunikace.

Pakliže budeme dílo pozorovat z hlediska techniky, atmosféry a specifičnosti *záběrování*, máme ihned k dispozici ukázkou novodobého modernismu. Film přímo

---

<sup>21</sup> **Krejčík Jiří** byl český režisér, scenárista, příležitostný herec a vysokoškolský pedagog. V roce 1998 získal Českého lva za dlouholetý umělecký přínos českému filmu. Jako režisér proslul dramatickými i komediálními filmy. Působil i jako divadelní režisér.

<sup>22</sup> **Šofr Jaromír** je český kameraman, profesor na FAMU a držitel Českého lva. Narodil se v Brně, ale pochází z Třebíče, vystudoval obor kamera na FAMU a v roce 1963 absolvoval filmem *Věry Chytilové Strop*. Točil často s **Jiřím Menzelem** a **Věrou Chytilovou**.

štěpí polohy jednotlivých složek *syžetu*<sup>23</sup>, a sice nervní až chvílemi reportážní kamerou bez větších světelných kreací. Používání ručních transfokací a strhů podněcuje v člověku pocit až jistého subjektivního voyerismu rozcupovaného na kousky. Jsou místa, kde je rytmus střihu (střih: **Jiří Brožek**) na hranici *pixilace*<sup>24</sup>, kdy vzniká dojem až určité tříštivé koláže záběrů. Nahlížíme do odtajněných lidských osudů posazených do zoufale stísněných domácností a míst jakéhosi veřejného prostoru použitím velmi širokého objektivu. Valí se na nás masa panelů a šedi, která budí dojem řetězu, jež se otáčí dokola ve své nekonečnosti.



**Obr. 1** Panelstory – ve scénách se často užívá velmi tvrdých metafor a symbolů. Ostré střihy v prostředí ukazují člověka v neúprosném boji o přežití.

Právě technika kamery spolu s *ambietní*<sup>25</sup> složkou zvuků a její využitím v celkovém střihu, se stává budoucí podstatnou inspirací pro umělce posouvající

<sup>23</sup> *Syžet* v narativním filmu: všechny události, které jsou přímo uvedeny, včetně jejich kauzálních vztahů, chronologického pořádku, trvání, frekvence a místního určení. (**BORDWELL David, THOMPSONOVÁ Kristina.** *Umění filmu.* Praha: AMU, 2011, s. 640. ISBN 978-80-7331-217-6.)

<sup>24</sup> Jedná se o animaci lidské postavy – snímek po snímku se nafotografuje lidská postava v pohybu a postupným skládáním obrázků za sebe se postava dostane do pohybu pouhým optickým klamem.

<sup>25</sup> *Ambient* je hudební styl a forma, vycházející z předpokladu, že všechny zvuky, které nás obklopují, mohou být za jistých okolností hudbou. Druhým pólem a součástí předpokladu je skutečnost, že stejně tak primárně hudební zvuk či skladba může být prostředím, tedy zvukovým prostorem, který utváří naši pocitovou orientaci. Obě polaritě se prolínají a pojetí hudební tvorby tohoto typu v sobě proto může zahrnovat jak sofistikovanou muzikalizaci primárně nehudebních prvků (hluků, šumů, atd.), tak demuzikalizaci prvků, primárně hudebních, stejně jako prostou reprodukci slyšeného nebo kombinaci obojího.

český film v době tuhé normalizace dál. Herci mají daný jen formální způsob svého účinkování, a tak trochu jsou jen entity filmového koktejlu. Jsou rozdmýchání v realitě nijak nepřekrucované a nijak neestetizované, dokonce není ani moc podstatné kdo je skutečný herec, a kdo naopak jen statuje ve své civilní roli. V dnešní době tak stále ještě notně používané střihy po ose (přískoky pouhou změnou velikosti záběru), ostrý střih strhů, nájezdů a ruční kamery dodává pocit až jakési schizofrenii a těžkého snu do té doby v hraném filmu poměrně málo běžné. Možná právě tato nosná formalita může občas vyvolat jistý pocit prázdnoty a znehodnocení filmového řemesla, jenomže v případě *Panestory* tato skutečnost není ke škodě celému filmu. Jelikož už samotná architektura betonových monster a jejich primitivní rytmička, jejich triviální podobnost a zaměnitelnost dávat tušit v každém z nás, alespoň náznak zmatku, chaosu a neukotvení.

*Robert Bresson: „Vynechat všechno, co by odvedlo pozornost jinam.“<sup>26</sup> Věře Chytilové se tak svým stylem a svoji formou dotýká podstaty každé lidské bytosti zavřené do místa, ve kterém se nedá prakticky zdravě existovat. Bahno je bahnem a na oplátku můžeme říct, že za každým oknem se skrývá to stejné a je jedno jestli se do prostoru za ním již někdo nastěhoval, to není podstatné. Důležitý je pocit a z něho vycházející vědomí nás jako osobností sobě velmi podobných, nikoliv však stejných či zaměnitelných. „Podobnosti tedy z víceméně doslovného zobrazení – záběr domu zastupuje určitou skupinu obydlí a informuje o typických charakteristických prvcích „domu“. Takové znaky se nazývají ikony. Ty vycházejí ze všeobecně známých souvislostí, zobrazení je tak nepřímé (místo domu vidíme kouř z komína, místo člověka stačí slyšet kroky).“<sup>27</sup>*



**Obr. 2** Panelstory – rozjímavá atmosféra v tunách betonu.

<sup>26</sup> BRESSON Robert: *Poznámky o kinematografu*. Praha: Dauphin, 1998, s. 71. ISB 80-86019-68-3.

<sup>27</sup> VALUŠIAK Josef. *Základy střihové skladby*. Praha: AMU, 1982, s.35. ISBN 17-025-83

Snímek *Panestory* startuje odvážnou a vlastně pro český film i novou stopu, výraznou linku ještě stále schopnou nést název umění. Právě ten odraz reality se postupně stává důležitým faktorem další energie ostatních následovníků. Zde se mohu vrátit k opodstatnění důvodu, proč je tahle práce právě omezena filmem *Panelstory* a filmem *Kouř* (1990) **Tomáše Vorla**. Cítím to jako jistou hranici, která uzavřela něco, co tu bylo a naopak otevřela dveře dál, a stejně tak to, co se dělo po roce 1990 z jistých důvodů nechalo nám, jako divákům, nahlédnout do úplně nových dimenzí.

## 2.2. Síla Věry Chytilové

**Chytilová** pak později znovu kousavě, byť o něco mírněji, provokuje svým osobitým projevem ve snímcích *Kalamita* (1981), *Faunovo velmi pozdní odpoledne* (1983) a *Šašek a královna* (1987).

*Kalamita* je z této série možná nejméně odvážná, zato však zdařile vystihuje atmosféru maloměstského nádraží, kde je každá peřina studená, kde jen ztěží člověk hledá opravdové iluze, za nimiž si v mládí kráčí. Hlavní hrdina je nastupující strojuvůdce, jenž se prodírá závějemi navátého sněhu stejně zdatně jako vztahy. Je to hledání v tomto případě více komické, ale stejně tak občas mrazící. Ruční kamera znovu jistým způsobem ohmatává prostor a snaží se najít místa, která jsou za hranicí *rámování*<sup>28</sup> a míst zdánlivě podstatných. Díky tomu se divák osobněji angažuje ve vytváření si svých vlastních „poddějů“. Například situace v bufetu, kde se hrdina potkává s dalšími postavičkami podstatnými v následném vývoji příběhu, přirovnává unavenost a nerudnost lidí k velmi rozporuplné kvalitě samotného stolování. Společnost uprostřed vlašských salátů, dršťkových polívek, okoralého chleba a špinavého nádobí. Kameraman **Ivan Šlapeta**<sup>29</sup> využívá často dlouhé sklo, kdy v malé hloubce ostrosti zachycuje prostor podobně jako oko, které si pro sebe vyhledává podstatné podněty. Atmosféra je o to více autentická a celému dojmu

---

<sup>28</sup> VALUŠIAK Josef. *Základy střihové skladby*. Praha: AMU, 1982, s.27. ISBN 17-025-83.

<sup>29</sup> **Šlapeta Ivan** působil jako kameraman ve filmovém studiu Barrandov. Natočil 42 celovečerních filmů, podílel se i na televizní tvorbě. Přednáší na FAMU v Praze. V roce 2008 obdržel za své celoživotní dílo cenu Asociace českých kameramanů.

pomáhá práce s přirozeným světlem ve studené škále, které ještě více upozorňuje na nehostinnou zimu kolem. Zima nechce polevit, jako nechce polevit ani zatuhlá normalizace počátku osmdesátých roků. **Chytilová** pokračuje v kritice a provokaci.



**Obr. 3** *Kalamita – kamera Ivo Šlapety odtajňuje nehostinnost závodní jídelny. Spolu s dynamikou snímání, vyznívají jednotlivé obrazy jako reportáže z týdeníků.*

Snímek *Faunovo velmi pozdní odpoledne* (kamera: **Jan Malíř**<sup>30</sup>), jde na věc z poněkud jiné stránky a je kritikami i lépe přijímán. To co *Kalamita* sdělovala atmosférou a umírněnou klauniádou *Bolka Polívky*<sup>31</sup>, Faun rozklíží některé situace až na hranici omamných látek. Záběry jsou chvílemi halucinogenním pohledem do života muže v krizovém věku, kdy je už čas na hodnocení a ohlédnutí se zpět.

<sup>30</sup> **Malíř Jan** je významný český kameraman. V roce 2000 byl vyhlášen kameramanem roku, je kameramanem filmu *Musíme si pomáhat*, nominovaného na Oscara.

<sup>31</sup> *Polívka Boleslav* je český herec, mim, dramatik a scenárista. Vystudoval brněnskou JAMU a v roce 1972 spoluzaložil Divadlo Husa na provázku. V roce 1993 si v Brně založil vlastní Divadlo Bolka Polívky. Ztvárnil řadu divadelních, filmových a televizních rolí.

Věku kdy by se ještě moc chtělo, ale tělo přestává sloužit, a kdy už sám sobě si někdy člověk přijde komický.

Touhle cestou pak **Chytilová** kráčí hrdě 80. roky dál. Nenechává se rozmělnit schematizmem, ani dobovými nuancemi. Chce sdělovat pořád a stále nově, chce a může být označena jako nejodvážnější umělec filmu 70. a 80.let.

### 2.3. Vláčilův jed

*Ani jeden druh umění se nemůže srovnávat s filmem, pokud jde o sílu, přesnost a tvrdost, s jakou předává vjem faktů a estetických struktur, žijících a měnících se v čase.*<sup>32</sup> (Andrej A. Tarkovskij)<sup>33</sup>

Přelom 70. a 80. let by však nemohlo definovat jen jedno filmové dílo. Těch okamžiků, které pokládám za podstatné bylo samozřejmě víc, byť ne mnoho.

**František Vláčil**<sup>34</sup> šel podobnou cestou jako **Věra Chytilová**, byť více tou klasickou, v tomto případě nedoceněného filmu *Hadí jed* (1981), kousku s vynikajícím hereckým výkonem *Josefa Vinkláře*. Otec a jeho ztracená dcera, která ho najde jako zoufalého alkoholika, tu rozehrávají intimní zpověď svých osudů a minulosti. Setkávají se ve svých zlomových okamžicích života na krátkou dobu, po které přichází jediné možné řešení, a tím je další odcizení a zklamání. To co se zdálo, jako možná cesta sblížení, se potvrzuje jako neměnitelná stopa minulosti, s níž už není možné v podstatě cokoliv dělat. Dcera odchází, otec zůstává se svým démonem chlastu a ropnou plošinou za zády.

---

<sup>32</sup> **TARKOVSKIJ Andrej Arsenjevič**. *Zapečetěný čas*. Příbram: Camera obscura, 2009, s.98. ISBN 80-903678-4-4.

<sup>33</sup> **Tarkovskij Andrej Arsenjevič** byl ruský režisér, scenárista a herec, považovaný za jednoho z nejvýznamnějších filmařů sovětské éry a světové kinematografie vůbec. Filmy; *Solária, Andrej Rublev, Ivanovo dětství, Stalker, Zrcadlo*

<sup>34</sup> **Vláčil František** byl český malíř, grafik, filmový scenárista a režisér. Jeho filmy *Markéta Lazarová* a *Údolí včel* jsou dnes filmovými odborníky považovány za vrcholná díla české kinematografie. Na MFF Karlovy Vary byl oceněn za přínos světové kinematografii.

**Vláčil** se vrací ke svému černobílému podání světa, opět s navýsost výtvarnou kamerou **Františka Uldricha**<sup>35</sup>, která filmu dává skutečně výjimečný rozměr. Právě práce s náladou a atmosférou bezútěšného místa ropného vrtu, tedy místa dřevěných maringotek, vařáků, zápachu diesel motorů, lahví kořalky, je podaná skvěle. Podtržení nálady vlezlé a nekonečné zimy, kterou jako jarní kytka proplová hrdinova dcera, je uchopena zvlášť realistickou kamerou v relativně až dokumentárním charakteru. Podobně jako zvuk, ten opakuje rytmicky pohyb vrtné věže a svistot lednového větru. Jsme součástí klaustrofobního prostoru, který jinak stojí v otevřené sněžné pláni, která je na horizontu jakoby nekonečná a právě proto z ní není možné utéci. A znovu můžeme definovat již zmíněnou výtvarnou dokumentárnost, přesah do současného tématu, brutálního realismus, který stírá z části podstatu herce jako vytržené složky celého díla. Slunce je někde daleko za mraky, ale jeho sílu cítíme. Ta síla je smutek a opuštěnost. Ta síla je však taky cit a hledání pochopení, pochopení a uvědomění si víry v možnost, že se věci občas dají změnit. **Uldrich** odkrývá v záběrech jak detaily cest vrásek starého muže, tak velké celky ztráty sebe sama. Černobílá tonalita oprostňuje film od zbytečností, rušících čistou kompozici a postavení herců. Prázdnost je ticho a ticho je bílé.



<sup>35</sup> Ačkoliv kameraman **František Uldrich** pracoval během své více než 30ti-leté kariéry s řadou režisérů (**Schorm, Menzel, Vorlíček, Holý** aj.) a točil pro film i televizi, jeho jméno je ponejvíce spjato s Vláčilovými filmy, především s *Údolím včel* a *Adelheid*

*Obr. 4 Hadí jed – ponurá atmosféra prostředí je zvýrazněna difúzním světlem. Přehlednost symbolistické mizancsény umocňuje černobílá škála.*

Je zajímavé, že **Vláčil** s tímto filmem přichází právě v této době nebo právě proto? Jeho přístup je sice také do jisté míry konzervativní a nikoliv tak odvážný jako v případě experimentující **Chytilové**, přesto i on vkládá do čs. filmu 80. let jistou typičnost, ze které jde do jisté míry podobně vycházet. **Vláčilovi** se paradoxně na tuto kvalitu již nepodařilo navázat a už nikdy nebyl schopen tak silné intimity jako v tomto případě, který byl v českém filmu té doby vlastně velmi výjimečný. **František Vlácil** natočil tak trochu film o sobě, natočil ho jako film s otevřeným koncem, jako věčný a nekonečný boj s démonem alkoholu. Možná i boj dávno prohraný, ve kterém je člověk stále víc sám.

#### 2.4. Zbytek zajímavého

Co se dá říct o ostatní tvorbě začátku dekády? Zmínil bych ještě film *Pozor, vizita* (**Karel Kachyňa**<sup>36</sup> 1981), tento tvůrce, ke kterému se ještě v průběhu práce vrátíme, tu potvrzuje svoji kvalitu mimořádně věrohodně vykresleného prostředí léčebny. Charakter silně výtvarně laděného příběhu, nechá vzpomenout na **Vlácilův Dým bramborové natě** nebo i některé filmy z konce 60. let. Spolu s Kachyňovým dalším dílem *Sestřičky* (1983) se tento neuvěřitelně barevný a mnohostranný tvůrce loučí s více klasickou estetikou a v polovině osmdesátých let pak přesedlává na více rozbitý a znovu dokumentárně klipový způsob natáčení, předznamenáný filmem *Dobré světlo* (1986). Ukazuje se, že i velmi svébytný a stabilní filmař posouvá své možnosti blíže novým trendům českého filmu osmého desetiletí, a to i přesto, že jen těžko se mu tím podařilo dorovnat svoji klasickou a neuvěřitelně silnou poetickou tvorbu. Přeci jen tu byli noví filmaři, kteří k tomuto způsobu vyprávění měli nejen generačně blíž a to si musel později i **Kachyňa** sám přiznat.

---

<sup>36</sup> **Kachyňa Karel** byl významný český filmový režisér. V letech 1947 až 1951 studoval FAMU. Nejprve se věnoval tvorbě dokumentů, později už výhradně režirování filmů a do jisté míry i televizních seriálů. V roce 1999 převzal Karel Kachyňa na MFF Karlovy Vary zvláštní cenu za dlouholetý přínos světové kinematografii. V roce 1995 také získal ocenění Český lev za dlouholetý umělecký přínos českému filmu.



Podobně i **Jiří Krejčík**, starý bard a klasik českého filmu, v roce 1984 přichází s podobně záběrovaným filmem *Prodavač humoru*, jako užívala **Věra Chitilová** například v *Kalamitě*. Tato satirická moralitka o oblastní estrádní agentuře, kde pracuje hlavní hrdina jako organizátor lidové zábavy, tak přesně zapadá do našeho přehledu. Ukazuje se, že i velmi suverénní a stabilní filmaři hledá nové cesty, a to ne jen ve formální stránce, ale i v obsahu věci. Uvědomuje si, že doba vyžaduje víc aktuálního dění, než se zaobírat minulostí, a to ať v pozitivním či negativním vykreslením. Znovu tak snad i můžeme mluvit o vlivu *cinéma vérité*<sup>37</sup>, *direct cinema* či *free cinema*<sup>38</sup> 80.let, o stylu kloubení hraného filmu, dokumentu a reportáže, o větším důrazu na formu a naopak okleštěním děl o bombastičnost, pompéznost a umělý rozměr.

Za zmínku proto stojí i tvorba režiséra **Vladimíra Drhy**<sup>39</sup>. Filmy *Mezek* (1985) a *Citlivá místa* (1987), více méně potvrzují cestu, kterou český film od sedmdesátých let urazil. Ať samotnými tématy, tak zpracováním přináší další body do osmé dekády, která bývá velmi opomíjena a která je často podceňována jako doba, jenž nepřináší nic nového. Přitom i **Drha** se snaží jít novou cestou a svými velmi dlouhými a promyšlenými záběry, posouvá své některé věci až na hranici dokumentárnosti.

Začátkem osmdesátých let se však především rodí tvorba nových tvůrců, kteří mají konečně promluvit do vývoje kinematografie. Konečně i nové myšlenky a postoje se přidávají k nestorům, kteří doposud čs. filmovou tvorbu zachraňovali ze spáru banality, důvěrné oddanosti totalitě (zde je však potřeba připomenout silně servilní postoj k režimu takových tvůrců jako je **Václav Vorlíček**, **Oldřich Lipský**, **Zdeněk Svěrák** apod., tedy tvůrců dnešní dobou hodně vyzdvihoovaných) plochých postupů a provinčnosti. Skupinka přicházejících filmařů pak přeci jen ukáže další a nové možnosti, kudy se ve filmu vydat.

---

<sup>37</sup> Dokumentární styl *direct cinema*, ve Francii nazývaný *cinéma-vérité*, je tvořen jasnými principy - žádné zasahování do situací, žádné otázky a žádná interview, žádná světla, jen prosté zaznamenávání skutečnosti. Od toho také název *cinéma-vérité*, tedy kino-pravda. Filmové dokumenty obecně pak můžeme rozdělit na ty, které se věnují konkrétní osobě, a na ty, které se soustředí na zachycení určitého společenského či kulturního fenoménu.

<sup>38</sup> *Free cinema* – obdoba francouzské nové vlny ve Velké Británii.

<sup>39</sup> **Drha Vladimír** je český filmový a televizní scenárista a režisér. Od svého absolutoria pražské FAMU patří mezi naše přední filmové a televizní tvůrce.

### 3. MLADÍ A RELATIVNĚ NEKLIDNÍ

„Film je snadné umění a nachází se v neustálém nebezpečí, že se stane obětí své snadnosti.“ (Christian Metz)<sup>40</sup>

Pomineme-li relativně i v tom čase nepovedené melancholické komediální drama *Housata* (1979), **Karla Smyczka**, prvním silným vyslancem nové éry (v rámci mého zaměření) je až **Jaroslav Soukup** a jeho mládežnický film *Vítr v kapse*. Soukup ho natočil v roce 1982 jako určitou sondu do života mládeže, která se snaží uchytit v reálném životě, kdy končí učňovská léta a je třeba se o sebe postarat sám. **Soukup** šel poměrně daleko a do hlavních rolí obsadil herce, kteří často ze samotného proletariátu pocházeli. Tím se přiblížil jisté autentičnosti. Znovu můžeme připomenout *Andreje Tarkovského*: „Umělec musí co nejhlouběji poznávat svoji dobu a svět, ve kterém žije, protože je hlasem těch, kteří neumějí rozumět skutečnosti a vyjádřit k ní svůj vztah.“<sup>41</sup>

#### 3.1. Vítr v kapse

---

<sup>40</sup> **MONACO James**: *Jak číst film*. Praha, Albatros plus, s. 1572004 ISBN 978-80-00-01410-4

<sup>41</sup> **TARKOVSKIJ Andrej Arsenjevič**. *Zapečetěný čas*. Příbram: Camera obscura, 2009, s.98. ISBN 80-903678-4-4 .

*Vítr v kapse* je příběh hochy, který se na novém místě, kde hledá svoji pracovní budoucnost, potká se vším, co k tomuto věku patří. Hledání nových lidí, lásek, zakázaných věcí a samozřejmě poznání relativnosti toho, čemu se říká svoboda. Když pak snad konečně nachází tu pravou, zažije zároveň první velikou osobní ztrátu, zabije se na motorce jeho nejbližší přítel. Ten, který mu dával tušit, že život se dá žít jako jedna velká jízda.

**Soukupův** přístup je tak trochu taky osahávající. Nepouští se do žádné dokumentární syrovosti, prostředí zčásti zahlazuje a estetizuje. Pohybujeme se sice v reálném prostředí fabriky, ale jen málo momentů je reálných. **Soukup** není ještě zdaleka tak odvážný jako byla paradoxně výrazně starší **Chytilová** o tři roky dříve, přesto je to krok dobrým směrem (na druhou stranu musíme říct, že Soukup již toto dílo nikdy nepřekonal a dále pracoval spíš na zahlazování a levné estetizaci v rámci žánru). Musíme si uvědomit, že jsme na začátku osmdesátých let, a jakákoliv zásadní kritika poměru mladým filmařem nemohla projít bez cenzury. Těžko by někdo z vyšších míst (ani *Miloslav Miller*, ani *Kamil Pixa*, známí funkcionáři komunistického establishmentu), pustil ven sociální drama z neutěšeného prostředí, které je navíc svázané milnými normami a samo v sobě se postupně rozpadá. **Soukup** se tak kritice doby mohl jen přiblížit a možná právě toho chtěl dosáhnout, tedy naznačit problém a tím si získat mladé diváky, kteří tomu veskrze rozumějí. *Záběrování* je tak spíš klasické, ovšem v poměrně moderním stylu střihu, který se později pro **Jaroslava Soukupa** stává nezaměnitelným. Dynamika a práce s popovou hudbou mu dává možnost jistého volného rozletu a nezatíženosti. Chce ukázat, že průšvihů je kolem spousta, ale i tak zůstává čas na smích a uvolnění a nechce mladého diváka zcela ponořit do deprese. *Ambietní* zvuky srovnává a zahlazuje, stejně jako špínu v záběrech ať už se jedná o továrnu, diskotéku nebo město. Sází spíš na jednoduchý a silný příběh, kterému všechno podřizuje.



*Obr. 5 Vít v kapse – práce s atmosférou, kdy se hlavní hrdina potká naposledy se svým největším přítelem při jeho nehodě na motorce. Ještě netuší, že ho vidí naposledy. Velmi pečlivě rozzáběrovaná situace, přenáší diváka na místo činu a posledního rozloučení.*

Kameraman, **Jaromír Šofr**, i tak naštěstí příliš obraz neestetizuje a snaží se zachovat autentickou stránku. Není zde tolik zásadní a přirozený jako v případě *Panelstory*, přesto výrazně pomáhá **Soukupovi** s celkovým vyzněním snímku. Právě alespoň decentní odtržení od agitačních blábolů většiny tvůrců sedmé dekády mi přijde velmi podstatné k samotnému zmínění a bližšího poznání tohoto filmového stylu. Film pro mladé je totiž důležitý podžánr, který se často podceňuje, stejně jako se podceňují jeho diváci. A právě uvěřitelnost a ztotožnění jsou v tomto případě velmi důležité.

### 3.2. Soukupův výlet za mládeží

Možná právě 80.léta ve svém natupírovaném a umělém stylu ledasco v tomhle směru předesílají. Přesto nebo právě proto můžeme ve filmech této dekády nalézt jistou specifičnost atmosféry, něčeho, co se bohužel nepodařilo v desetiletích následujících. Zákoutí, šedost měst, pasáže, diskotékové kluby, kšeft, levota, odcizení, prvky tak typické pro osmdesátky. Spolu s hudbou, stylem oblékání,

designem, prostředím měst dostáváme naprosto specifickou náladu, odrážející hlavní proud doby a vytváří pořad výrazněji užitý *refrén*<sup>42</sup> ve stříhové skladbě. **Jaroslav Soukup** se této formy drží velmi sevřeně a vlastně stejně tak i v dalším, možná nejvíce v jeho projevu dotaženém filmu *Láska z pasáže* (1984), kde stejně tak nebo spíš ještě více, vychází z podobně klipovitého vjemu reality a jeho rytmu, přichází až s romantickým přesahem smrti hlavního hrdiny po srážce s vozem padouchů. Dovoluje si tedy překročit v linii proletariátu hranici padlých andělů. Dovoluje si zabalit socialistický film do západního hávu. Naplňuje mládeži žíly adrenalinem a bojeschopnou náladou.

**Soukupova** další tvorba bohužel už nestojí za zmínku a jeho záměrné a vypočítavé přešlapování na místě nakonec jej ve druhé půli osmdesátých let zlikviduje, jako výrazný talent tehdejší doby. Nicméně i tak je jeho přínos pro 80. léta důležitý a oprostuje mládežnický film od balastu a trapnosti.

### 3.3. Restaurátor Fero Fenič

**Jaroslav Soukup** nebyl sám, v té době možná méně podstatný, s odstupem však spíše nedoceněný umělec je **Fero Fenič**. Jeho trezorový film – natočený v roce 84, do distribuce zařazen o celé čtyři roky později – *Džusový román*, daleko syrověji reflektuje postavení a situaci mládeže na maloměstě v dobách totality. Právě výrazný provokativnost, neprvoplánovost a špinavost odsoudily snímek k oddálení v premiérovém uvedení. Režisér se dostává do situací, nálad, pocitů a společenského rámování hrdinů způsobem podobným filmům šesté dekády. Ne nadarmo můžeme přistihnout sami sebe, že si vybavujeme nuance filmů *Černý Petr*<sup>43</sup> nebo třeba *Intimní osvětlení*<sup>44</sup> či *Lásky jedné plavovlásky*<sup>45</sup>. Realismus se chce přiblížit natolik

---

<sup>42</sup> *Refrén* je systematicky se opakující se motiv, jehož těžiště je spíše v rytmizování dějové linie než ve zdůraznění nějakého faktu. (VALUŠIAK Josef. *Stříhovou skladbou k n-té dimenzi*. Praha: AMU 1982, s.27. ISBN 17-025-83.)

<sup>43</sup> *Černý Petr*, režie **Miloš Forman**. Stěžejní dílo počátků československé nové vlny přineslo na filmové plátno něco, na co nebyli českoslovenští diváci zvyklí. Autentickou výpověď o hledání mladých lidí i o generačním odcizení. Výpověď, která v podtextu poukazuje na pokleslost a provinčnost tehdejších společenských poměrů.

<sup>44</sup> Jeden z významných snímků tzv. nové české vlny 60.let, který byl zařazen mezi desítku nejlepších domácích filmů všech dob. Celovečerní debut scénáristy a režiséra **Ivana Passera** je současně jeho jediným dlouhometrážním filmem, který natočil v tehdejší Československu. V této osobité smutné komedii se na

skutečnosti, že se sám stává absurdní. A tak ten kdo má vypadat jako hrdina, je vlastně jeden z nás, je to soused odnaproti, je to chybující smrtelník, je to náš kamarád z hospody naše alter ego jisté afektovanosti, nedokonalosti a strachu.

**Fenič** využívá klasické postupy *zaběrování*, podobně jako vláčil v *Hadím jedu*, je pro něj důležitá tvář, její detail (kameru vedl tehdy začínající **J. Brabec**), ale také zasazení do kontextu prostředí, do situace. Jednoduše a jasně vystavěna *mizancscéna* v kombinaci s chytře vybraným prostředím vypráví přímo příběh. K tomu tvůrce přidává rytmizování ve formě refrénu, kdy se opakovaně dostáváme do výroby, kde hlavní hrdinka pracuje a spolu s ní se valíme stereotypním průvodem dál. Stejně jako vytváří samotná tkalcovna jakýsi druh rastru, tak stejně v pohybu kamery vytváří kameraman pohyb celého filmu. Režisér pracuje více či méně s neherci a herci jsou spíše neznámí nebo začínající. Můžeme zde hovořit k návratu k *free cinema* ze 60.let, stylu utvářeného v Anglii 60.let a ovlivněnou silně sociálním cítěním a dokumentem. Na rozdíl od těchto tvůrců (**Anderson**<sup>46</sup>, **Richardson**<sup>47</sup>, **Reisz**<sup>48</sup> apod.) však **Fenič** nezapojuje městský proletariát, ale spíše vesnickou lidovost. Ovšem už značně industrializovanou a zdevastovanou komunistickými kolchozy, špatným hospodařením a morálním bahnem. Jen někteří jednotlivci a v tomto případě hlavní představitelka, prorůstají betonem šedi jako drobné květiny, jichž si však okolí nevšímá a dřív nebo později je pošlape.

---

malém městě po deseti letech setkávají dva spolužáci - hudebníci: jeden je členem oblastního symfonického orchestru, druhý to dotáhl na ředitele městské hudební školy, staví rodinnou vilku a hraje na pohřebch.

<sup>45</sup> Hrdinkou filmu *Lásky jedné plavovlásky je* mladičká blondýnka Andula. Žije na internátě v malém středočeském městečku, kde na jednoho muže připadá deset žen - a většina je stejně ženatých. Andula touží, stejně jako většina jejich kamarádek, po trošce prosté lidské lásky. Je nezkušená, snadno uvěří slibům a lichotkám. Prožije trapný večer ve společnosti tří obstarožních záložáků a téměř podlehne jednomu z nich - Vacovskému. Až se konečně objeví ten pravý - mladý klavírista Milda. Když s ním stráví noc, je přesvědčena, že právě on je ten pravý. Režie: **Miloš Forman**.

<sup>46</sup> **Anderson Lindsay**. Britský divadelní a filmový režisér a esejista, čelní představitel vlny free cinema. Anderson natočil nejnámější kriticko-satirickou trilogii, kterou zahájil filmem *Kdyby* s Malcolmem McDowelllem jako Mickem Travisem, protestujícím proti tyranskému školnímu systému.

<sup>47</sup> **Richardson Tony**. Reprezentoval britskou skupinu režisérů tzv. Novou vlnu (British New Wave). V roce 1959 Richardson spolu s Johnem Osbornem (dramatik, scénarista) a Harry Saltzmanem (producent) založili Woodfall Films, přičemž debutem byla filmová verze hry Johna Osborna *Ohlédni se v hněvu* (Look Back in Anger) s Richardem Burtonem v titulní roli. Téhož období se stal také průkopníkem hnutí britských dokumentaristů *Free Cinema*.

<sup>48</sup> **Reisz Karel**. Začátkem 50. let patřil mezi zakladatele filmového hnutí Free Cinema, které dalo Británii i světu jeden z nových pohledů na kinematografii. Byl čelním představitelem anglické nové vlny, spolupracoval s nejslavnějšími "mladými rozhněvanými muži".



*Obr. 6 Džusový román – ráno je po vesnické tancovačce studené, hlavní hrdinka táhne svého milého károu na autobus. Velmi pečlivou práci s atmosférou kameramana Jaroslava Brabce, v tomto případě věrně dokresluje hit skupiny Olympic, hrající zrovna z tlampače.*

Zde se můžeme pozastavit a uvědomit si fakt, že díky totalitnímu režimu a jeho absolutní regulaci umění, především v době husákovy normalizace, došlo v naší zemi k absolutní ztrátě kontaktů se světovými trendy. *Džusový román* sice v polovině osmdesátých let působí jako něco výjimečného, ale musíme si uvědomit, že již dvacet let před tím, pracovali podobným způsobem režiséři nové vlny a přesto, že jde **Fenič** o něco dál a skutečně svůj snímek aktualizuje v rámci doby, není až tak velký objevitel jako spíš interpret s velmi silným autorstvím. **Feničova** odvaha však je na tu dobu opravdu i tak nevídaná a snad ani není divu, že byl film držen v trezoru až do roku 1988, kdy byl konečně uveden v kinech.

### 3.4. Co zbylo z první půlky 80. let

Chceme-li tedy zhodnotit první polovinu osmdesátých let českého filmu a jeho specifickou stránku, můžeme říci, že snaha o to vymanit se z područí totalitního diktátu a přitom neuhýbat do vod, které nejsou současné, tak že tato snaha tu byla. Nemůžeme vůbec mluvit o nějaké specifické vlně, která by měla společnou

dogmatickou ideu a společné formální stránky. Pravdou však je, že vliv postmoderny, nových obrazových, stříhových a hudebních trendů, spolu s větším vlivem televize, otiskuje do naší kinematografie stopu, která se měla později ještě zvýraznit.

Ke společenským jevům, které kromě dílčího uvolňování pastí komunismu, musíme také přičíst pozvolné finanční bohatnutí národa. To dále ovlivňovalo chování lidí, kteří daleko více cítili rozdíl mezi západem a východem, protože se přeci jen bylo možné do ciziny, alespoň pro vyvolené, dostat stále snadněji. Společnost tak vyžadovala větší funkčnost celého systému, kterému naopak peníze docházely. Systém tedy kolaboval a přestával plnit základní funkce a obyvatelé naopak ve svých nárocích rostli. S tímto růstem však přicházela i stále větší nedůvěra. Společnost čím dál víc postrádala národní hrdost a v podstatě každý člověk přemýšlel jak systém poškodit a obejít svoji vlastní cestou. Rodily se tak nové a nové absurdní situace, definitivně vymezující českou kotlinu jako místo, kde je snad všechno možné, ale kde taky nic nefunguje podle jakýchkoliv pravidel.

#### 4. VÍT OLMER

„Ukaž, co by bez tebe možná nikdy nebylo viděno“<sup>49</sup> (Robert Bresson)

Jedním z nejdůležitějších tvůrců let osmdesátých je bezpochyby **Vít Olmer**. Byť sám komunista a tedy v té době jistý nahrávač totalitní zhůvěřilosti, paradoxně však velmi kritický tvůrce, upozorňující na chyby a slabiny doby.

Přesto, že svůj první celovečerní film natočil již v roce 1970, jeho zásadní vliv se udál až po návratu k filmové režii v roce 1980 nepřiliš přesvědčivým snímkem *Sonáta pro zrzku*. Skutečně zásadní momenty však vycházejí až ve filmech *Co je vám doktore?*, *Jako jed*, *Antonyho šance*, *Bonny a klid* a ve filmu *Ta naše písnička česká II*.

Pro **Olmera** není zásadní pracovat s ověřenými hereckými ikonami, ani nepotřebuje volit zcela přelomové téma. Naopak jistá bezprostřednost a reportážně dokumentární fikce jsou hlavními devízami jeho umělecké tvorby.

---

<sup>49</sup> BRESSON Robert. *Poznámky o kinematografu*. Praha: Dauphin, 1998, s. 67. ISB 80-86019-68-3.



Vychází z obyčejných a běžných lidských příběhů, všímá si absurdity a určité komičnosti vycházející s pitoreskní tváře lidského bytí. **Olmer** krom pozorování jedince, se v této fázi své tvorby taky zajímá o okolí o to, co se kolem něj děje. Toto pozorování má až dokumentární naléhavost. Režisér tedy nestaví jen své vysněné postavy do abstraktního světa, ale naopak tento svět dostatečně konkretizuje. 80. léta znamenala bezohlednou industrializaci a devastaci krajiny a s ní i veřejného prostoru. Hodnota ideologie ještě více klesla a z původních hodnot zbyl jen boj o pozice, unavený konzumismus. Hesla na budovách z dob budování proměnila svoji výpovědní hodnotu v obyčejný blábol, a návrat ke kořenům a k podstatě lidského bytí se zdál, podobně jako dnes, navždy prohraný.

#### 4.1. Co je vám, doktore?

Rok 1984 tak ukazuje tvůrce **Víta Olmera** v jedné z vrcholných tvůrčích sil. Film *Co je vám, doktore?* Otevírá novou dimenzi práce s prostředím se stříhem s kamerou a vůbec celkovou atmosférou filmu. Samotný začátek filmu poměrně rychle exponuje hlavního hrdinu a především zmiňované prostředí, ve kterém se bude celý příběh odehrávat. První záběry zcela sirově uvádějí *Z. Svěráka* v hlavní roli (možná nejlepší roli jeho života) jako jednoho z davu. Jako molekulu koktejlu normalizačního marastu. Jeho pohyb prostorem „žijících mrtvol“ vyvolává až trochu cynický pohled na okolí. Není město, je jen černá šed', není klidu, snad jen v koupelně ve vaně, kde si nakonec našťěstí neúspěšně pustím plyn ze zrezivělé karmy, není láska jen vysněné postavy a není ani kariéra, pokud neleštíš správné kliky. Kliky je jít z toho ven, do lesů do vzpomínek do spadaneho listí a v něm postavené termosky z jasmínovým čajem. Kliky je prodat všechno hmotné a silou jakou dovedu udržet to co nám zbylo ve svědomí, vědomí, duši a srdci.

Tento film se připojuje k velmi volnému způsobu, jaký naznačila **Chytilová**. Nebojí se reality, nebojí se minimální estetizace. S odstupem času stále více roste

obdiv ke kameře **Oty Kopřivy**<sup>50</sup>, dvorního kameraman **Olmera**, se kterým vytvořil svá vrcholná díla. Kamera nahlíží do útrob bytů, domů, kanceláří s neúprosným světlem a optikou. Jen minimální počet záběrů je veden staticky, většinou kamera osahává prostor, subjektivně ho pozoruje a střih často navazuje na vnitřní montáž promyšlených záběrů, oproštěných od striktních kompozic. Velmi často používaný nadhled ještě více zvýrazňující prostory, kde i doma si může člověk připadat tak sám. Světlo je povětšinou přirozené a vytváří s decentním dosvícováním neosobní skutečnost.

**Olmer** upevňuje pozici umělců osmdesátých let, tak ovlivněných industrializací, betonem a průmyslovým puchem. Jsou to filmy ve stylu *Vladimíra Párala*<sup>51</sup> nebo *Ludvíka Vaculíka*<sup>52</sup>, ve stylu výtvarníků jako byli Tvrdohlaví nebo skupina *12:15*<sup>53</sup>, hudebních skupin jako byli *Abraxas*, *Dunaj* atd. Je to styl prorůstající do více druhů umělecké činnosti a jejímu sice nesmělému, ale ustavičnému boji s totalitní tupostí a šlendriánu doby.



<sup>50</sup> **Kopřiva Ota.** Dvorní kameraman **Víta Olmera.**

<sup>51</sup> *Páral Vladimír* je český spisovatel-prozaik. Jeho tvorba však neměla vždy stejnou úroveň, sahá od nekompromisní pronikavé satiry k opatrné až triviální próze, kterou tvořil pod vlivem minulého režimu.

<sup>52</sup> *Vaculík Ludvík* český prozaik, fejetonista, publicista, autor manifestu *Dva tisíce slov* a zakladatel samizdatové edice Petlice.

<sup>53</sup> *12:15 Pozdě, ale přeci.* Skupina vznikla jako reakce na skupinu Tvrdohlaví. Usilovali o spolupráci umělců a vzájemnou konfrontaci. Jejich tvorba byla značně rozdílná. Například srovnáme si díla Jiřího Sopka (jehož díla se svou agresivní barevností podobají fauvismu) a dílo Kurta Gebauera (autor soch Venuší, které umístil do lomu a ponechal je povětrnostním vlivům a náporu těžby). Snažili se navzájem respektovat jiné výtvarné tendence svých kolegů.



*Obr. 7 Co je vám, doktore? – hl. hrdina otrávený životem si pouští plyn. Při míchání poslední kávy uslyší za dveřmi z televize hlas své životní múzy. To ho zachrání od tragického konce. Ota Kopřiva zde pracuje s velmi přirozeným světlem a sugestivními rakurzy<sup>54</sup>.*

#### 4.2. Na vrcholu

Na tento styl a tvůrčí prostředky později navazují filmy *Jako jed* (1985) a *Antonyho šance* (1986). Opětné obsazení *Zdeňka Svěráka* do hlavní role snímku *Jako jed* poněkud stereotypizuje **Olmerův** postup práce, ale i zde máme tu čest vidět výjimečný film, tentokrát snad více melancholicky rekapitulující stárnoucího seladona. Člověka podobně jako v „doktorovi“ na jistém vrcholu tvůrčích a existenčních sil a na straně druhé jako ztracence v deziluzi o době, světě a sobě samém. Vlastně je to celé určitý svět hrdinů v okamžiku zlomu a rozhodnutí. Rozhodnutí v momentech, kdy je velmi složité se ohlednout prošlápnutým chodníkem zpět. Všechno, co bylo třeba, bylo splněno, a teď zůstává jen hrst plná skořápek od předloňských ořechů. Momenty snímku *Jako jed* tak podobně věrohodně nahlízejí do doupat, kanceláří, bytů a hnízd zahánění a malosti. Hlavního hrdinu, který je dobře zajištěn, má dobře situovanou ženu, zajištěné děti, nové auto, opravenou chalupu, teplé papuče a čisté povlečení nakonec zcela rozhodí, znejistí a v podstatě vyřídí průměrná asistentka ze Slovenska, atraktivního vzhledu. Osud hrdiny je tak zpečetěn a jeho pád v hodnotách dosud dosažených konvencí nabírá na gravitačním zrychlení. Sama asistentka má však stejně tak dobře situovaného manžela, který se o pletkách všechno brzy doví. A pak už ani není úplně překvapivý moment, kdy si pan inženýr na druhého pana inženýra – po krk zamilovaného –

<sup>54</sup> *Rakurz* (úhel pohledu kamery). Je dán různou výškou kamery oproti snímanému objektu tj. jejím „sklonem“ ve směru snímané rekvizity či postavy.

přijde přímo do podniku. Velmi trapná a fraškovitá rvačka na pavlači rozložené státní firmy, sídlící v pavlačáku na Malé straně, definuje okamžik propadu, obratu a světa, který se na to celé dívá. Pak nezbyvá nic jiného než se velmi pokorně vrátit ke své ženě, která stejně nedopustila rozvod. Ostatně sama tento moment zbuntovala a vymyslela. A kdo je pak ten opravdový jed?

**Vít Olmer** i na těchto projektech spolupracuje s kameramanem **Otou Kopřivou**. Jejich společná řeč tak dochází k pokud možno co největší míře autenticity. **Kopřiva** si scény moderuje z netypických úhlů a pracuje s decentním svícením a ruční kamerou. Scéna tak získává dojem jistého voyerství. Divák má pocit, že se v dané situaci sám nachází, kamera instinktivně hledá drobnosti *mizanscény*<sup>55</sup> a určité nepředvídatosti hereckých výkonů. Sami herci podporují opravdovost civilním projevem. Kamera pak jednotlivé prostředí a obrazy propojuje právě svým neustálým pohybem. Před divákem se tak otevírají dveře, které by jindy zůstaly zavřeny. To tajemno, které by jiný režisér řešil stříhem, **Olmer** naopak spojuje vnitřní montáží a častým užitím subjektivních pohledů hrdiny. Okamžiky stále opakujících se momentů, pohledů a vjemů. Stříh naopak často použije k rytmicí celého díla. Ve filmu *Jako jed* se stává hrdinova múza často užívaným refrénem. Jsou to momenty vzpomínek hlavního představitele, který se stále více zamilovává a s každou další vzpomínkou se rytmus násobí a možnost obratu a cesty zpět se pro hrdinu definitivně hroutí. *Rytmus*<sup>56</sup> podtrhuje i hudba, tato skutečnost je pak poněkud již svazující v případě *Antonyho šance (1986)*. I zde však **Olmer** velmi poctivě a zdatně drží atmosféru proletářského světa osmdesátých let. Kamera často probouzí okolí a zapojuje ho do hry filmu. Scény z hrdinova bytu, který je na dosah vlakové dráhy kamera modeluje jako prostor velmi omezený ne jen svoji velikostí, ale i okolním odosobněným světem, který neustále doléhá do pokoje, kde si budoucí rodina chce vytvořit svoje zázemí. Každou chvíli jim jejich budovanou idylku přeruší dunění projíždějících vlaku. Přes koleje dům, v němž traťový kontrolor prakticky každý den vidí do oken hrdiny a jeho intimního života, soukromí tu prakticky

---

<sup>55</sup> *Mise-en- scene*. Všechny prvky umístěné před kamerou, které mají být natočeny. (BORDWELL David, THOMPSONOVÁ Kristina. *Umění filmu*. Praha: AMU, 2011, s. 639. ISBN 978-80-7331-217-6.)

<sup>56</sup> *Rytmus*. Vnímatelná rychlost a pravidelnost zvuků, série záběrů a pohybů v záběrech.

neexistuje. Na druhou stranu právě kontrolor je jeden z minimálně nestaraných pozorovatelů a nikoliv další negativní vliv.



*Obr. 8 Antonyho šance – byt ve velmi neklidném prostředí pod Nuselským mostem. Každou chvíli projede za okny rychlík. Do bytu vidí i výpravčí z protější budky a ví možná víc, než nejbližší přítel. Vít Olmer spolu s kameramanem Otou Kopřivou zachytili sugestivní náladu místa.*

Komerčně nejvíce úspěšný, ale podle mého soude ne ten nejlepší film pak **Vít Olmer** natáčí v roce 1987. *Bony a klid* se stává fenoménem konce ne jen desetiletí, ale komunistického systému jako celku. Film neúprosně odkrývá definitivní úpadek doby, kdy komunismus nadobro pohřbívá původní ideologii a ukazuje ji jako lichou a v lidském prostředí vlastně i nepoužitelnou. Komunismus na svém konci začíná požírat sám svůj vlastní ocas. Hrdinové snímku tak jen tápají v kolabující zemi a hledají jak obejít marnost a vyšvihnout se mezi velmi pochybnou elitu. Elitu velmi podobnou té, která ve své destrukci působí ještě dlouho po pádu totality. Elitu kšeftařů, podvodníků zběhů, prostitutek a veksláků. Elitu nakupující a vyzdvihující jednotky konsumu pro západní společnost zcela běžnou, pro lidi komunismu jako něco posvátného. Pakliže cena je tak vysoká, musí být i samotný prostředek něčím víc než jen obyčejným výrobkem nebo finanční ceninou. Cena zcela nereálně

přemrštěná tak v systému, kde je všechno zakázáno určuje absolutní filozofii a postavení většinové společnosti. Hlavní hrdina přijíždí z menšího města do Prahy, kde se chce uchytit a přitom zapadne mezi partičkou veksláků, no a pak se to všechno začne tak nějak pomalu hroutit. Toť vše, co se týká děje. Režisér zde přistupuje už poněkud jinak k celému způsobu vyprávění. Je to cesta, která výrazně prostupuje k divákovi a tím i zčásti bohužel přichází o svoji autorskou stánku. Film je více uhlazený, atraktivněji snímáný a z velké části opouští absurdnost dění. Pokud jsou nějaké scény paradoxní, jsou oddělené od zbytku a výrazněji vedeny k účinku. Kamera **Oty Kopřivy** přichází o svoji výjimečnost, staví atmosféru spíše k samotnému stylu konce osmdesátých let. Kamera tak dynamizuje záběry až manýristickým stylem, který působí sice velmi moderně, ale občas pozbývá na uvěřitelnosti. Celý film se blíží rytmu více klipu než syrovosti. Film nás uvádí do nálady spíše prvoplánově použitou hudbou a její jednoduchou rytmikou. To co se dalo v předchozích snímcích tvůrce postupně najít v nuancích je zde servírováno na zlatém podnose. Na druhou stranu s velmi dobrou vyvážeností v celku je často tento film citován jako **Olmerův** nejlepší<sup>57</sup>.

#### 4.3. Hledání a odchod z výsluní

V roce 1990 se **Vít Olmer** naposledy vrací k divákům svým výjimečným stylem a specifickým filmařským viděním, a to filmem *Ta naše písnička česká II*. Kde potvrzuje svoji mimořádnou a tak potřebnou roli průkopníka nového českého filmu osmé dekády. Dílo sice už těžko překonává vrcholnou formu předchozích let, a také změna kameramana nahodila poněkud jiný styl a způsob vidění, přesto **Olmer** znovu ukazuje, že se dá jít i ne zcela komerční cestkou k divákovi (později tento postoj absolutně popřel). Naopak mu servíruje opět něco víc a tím je znovu aktuální a přesný pohled na danou dobu a její společnost. **Olmerova** kritika je občas tak ostrá, že jen těžko můžeme hledat paralelu ve filmových dílech vzniklých po sametové

---

<sup>57</sup> MELOUNEK Pavel. *Čeští filmaři, něžní barbaři*. Praha: Cinema, 1986, s. 90. ISBN 80-85803-22-4.

revoluci. Jeho přínos je pro osmdesátá léta abnormální a je jen škoda, že na svoji velmi kvalitní a osobitou tvorbu už znovu nikdy nenavázal.

## 5. KRITICKÉ HLASY?

„*Nikoliv dovedný, ale agilní.*“ (Robert Bresson)<sup>58</sup>

Kinematografie a její specifická se neodvíjela jen z tvůrčích činů mladší generace. Ke slovu se začali hlásit i filmaři, kteří začínali mnohem dříve a nechtěli být mimo poslední trend. Už dříve jsme říkali, že jedním z hnacích motorů, byla tvorba **Věry Chytilové** a z části i **Františka Vlácilá**. V polovině 80. let však přibyli další a obvykle s velmi zajímavými výsledky.

### 5.1. Práce s atmosférou

**Jiří Svoboda**<sup>59</sup> zaujal už v roce 1983 slušně zpracovaným snímkem podle *Körnerovy* novely ***Zánik samoty Berhof***<sup>60</sup>. To však byl počín spíše klasického ražení se slušnou dramaturgickou stránkou. Podstatnější je však dílo, tentokrát podle románu Valji Stýblové s názvem ***Skalpel prosím*** (1985)<sup>61</sup>. Spolu s kameramanem **Vladimírem Smutným**<sup>62</sup>, zde vytvořil velmi působivou fresku, která ve své atmosféře upoutává věrohodnou podobou doktora chirurga, už poněkud unaveného životem, vztahy a samotnou prací, jenž má před sebou zásadní operaci svého přítele. Film pracuje s časem, který neustále plyne tam a zpět a hl. hrdina znovu a znovu

---

<sup>58</sup> **BRESSON Robert**. *Poznámky o kinematografii*. Praha: Dauphin, 1998, s. 39. ISB 80-86019-68-3.

<sup>59</sup> **Svoboda Jiří**. Vystudoval režii na FAMU (1966 – 1971) v Praze, pracoval ve scénaristickém oddělení Filmového studia Barrandov. Jeho prvním dlouhometrážním hraným filmem bylo *Zrcadlo pro Kristýnu* (1975).

<sup>60</sup> *Körner Vladimír* (nar. 12. října 1939 v Prostějově) je uznávaný český prozaik, dramaturg a filmový a televizní scenárista.

<sup>61</sup> Předlohou románu *Valji Stýblové* a následně scénáře filmu, se stal zakladatel československé a světové neurochirurgie profesor Zdeněk Kunc. Film se účastnil hlavní soutěže 14. ročníku Mezinárodního filmového festivalu v Moskvě. Československou kinematografií také reprezentoval v roce 1985 na 58.ročníku Oscarů, kde nepostoupil do finálového výběru.

<sup>62</sup> **SMUTNÝ Vladimír** je český kameraman a fotograf, držitel šesti Českých lvů za nejlepší kameru. Mezi filmy, na kterých spolupracoval, patří oscarový *Kolja* (1996, Cena za kameru v Madridu), *Smrt krásných srnců* (1986), *Skalpel, prosím* (1985), *Tmavomodrý svět*(2001) nebo *Tobruk* (2008).

rekapituluje svůj současný život a směřuje se se stárnutím sebe i okolí. Jsme znovu svědky velmi volného *záběrování*, kdy často plovoucí kamera autenticky nabízí pohledy do velmi sterilního prostředí. Spolu s formálním komentářem hrdiny, který je tak trochu i vnitřním hlasem a doprovází nás po celou dobu, jsme nemilosrdně zahrnováni skutečností v až pedantském postoji vůči všemu.



*Obr. 9 Skalpel, prosím – návrat do minulosti, kdy oba manželé byli ještě mladí. Kameraman Vladimír Smutný šikovně balancuje na hranici patosu.*

Rytmus je násoben tempem měřeným nemocničními přístroji spolu s dechem lidí ležících na operačním stole. Je to osobní hledání v odosobněném a vlastně ve ztraceném světě a životě. Je to rozmluva s časem.

**Svoboda** formu udržuje navýsost čistě, k čemu napomáhají i velmi dobré a civilní projevy všech hlavních hereckých představitelů. Snad nikdy před tím ani potom nikdo nenaložil s daným prostředím tak povedeně. Reportážní strojenost a začátek digitálního věku dává naději pro delší život, avšak stejně tak pocit o to větší prázdnoty a zmatku.

Také **Karel Kachyňa** se snažil přejít na druhý břeh a přiblížit se stylu pro 80. léta více typickému. Pravdou je, že tato díla nepatřím k těm klenotům, kterých tento



umělec vytvořil celou řadu, pro naše účely je však dobré i tyto pokusy zmínit. V první řadě poněkud plochý a spíš efektivní snímek s *Karlem Heřmánkem* a tenkrát nastupující herečkou *Ivanou Chýlkovou* o fotografovi a jeho zamilování, ale také zdařilejší z části přehlídnutý film *Kam, pánové kam, jdete?* (1988). Jde tu o stokilometrový pochod, který absolvuje i hlavní hrdina. Během tohoto pochodu rekapituluje s mírným cynismem svůj život, přitom se mu na samotné cestě stane pár zásadních věcí, ty se stávají samotným důvodem k dalšímu přehodnocení.

**Kachyňa** film drží v přísně „olmerovském“ stylu, kdy práce s filmovým časem zčásti splývá s časem reálným a divák se stává svědkem a možná i účastníkem závodu. *Mizanscéna* vychází z toho, co samotná cesta nabízí a velmi uvědoměle dotváří nekonečnost pochodu s permanentními časovými návraty ve formě dlouhých *falsbacků*<sup>63</sup>. Kamera (**Jan Čuřík**) pracuje bez zbytečných efektů a to ať na poli užití optiky či složitosti svícení. Naopak, scéna vypadá až reportážně prostě. **Kachyňa** je v tomto systému malinko nesvůj, nikdy se k podobnému způsobu snímání už nevrací, ovšem zde dokazuje, že dovede být bystrým pozorovatelem okolního dění, a to i přesto, že je spíše režisér velkých scén a okamžiků<sup>64</sup>.



<sup>63</sup> *Flashback* – změna vyprávěcího pořádku, při níž se *syžet* vrací zpět, aby ukázal události, které ve *fabuli* předcházely. ( *David Bordwell, KristinaThompsonová: Umění filmu,* , Praha 2011, s. 638 ISBN 978-80-7331-217-6)

<sup>64</sup> **PTÁČEK Luboš.** *Panorama českého filmu.* Praha: Rubico, 2000, s. 167. ISBN 80-85839-54-7.

*Obr. 10 Kam, pánové, kam jdete? – nekonečný pochod je taky důvodem se zamyslet nad svojí pozicí. Čím dál hlavní hrdina kráčí, tím víc je zničený sám svou minulostí. Jan Čuřík využívá širokoúhlé optiky a velmi dynamické ruční kamery.*

## 5.2. Moralitka

Důležitým a stále inovativním tvůrcem druhé půlky osmé dekády, byla opět a zase **Věra Chytilová**. Pokud totiž mluvíme o situaci, kdy i starší generace filmařů začaly být podstatně ovlivněny formální stránkou filmové tvorby, vliv **Chytilové** a její energie spojené s vytrvalou spoluprací s kvalitními kameramany a střiháči, posunula již utvářenou cestu o notný kus dál. Především snímkem *Kopytem sem, kopytem tam* (1988) – kamera **Jaroslav Brabec**<sup>65</sup> – jeho ukotvením do doby, kdy přichází postupná panika ze smrtelné choroby i do bolševického Československa, se vyhnula strojené morality a předvedla velmi svěží snímek s velmi dynamickým charakterem. **Chytilová** výborně využívá tehdejší trend divadla *Sklep* a lidí kolem. S očekáváním komedie se postupně dostáváme k hluboké hořkosti a smutného překvapení. Kdy to co se zdá nikdy nekončící sen přechází v prázdné ticho bez odezvy. Zase se ocitáme ve světě současnosti, něčeho co se nás poměrně úzce týká. Film jako týdeník, jako magazín, jako čerstvá informace. Žádný výlet do minulosti či světa vysněných postav, ale pochod v botaskách, které promokají a už jen těžkou budou někdy kvalitnější.

**Brabcova** kamera dodává filmu velmi moderní střih, použitím širokoúhlé optiky, dociluje deformaci ne jen prostředí, ale i samotných postav. Je to pocit rybičky v kulatém akváriu. Rovina je stále nakloněná a po ní se pohybují lopotící se lidské kreaturky, ty jsou často parodiemi sama sebe. Podstatně méně důležitý se stává detail lidské tváře. Spíš samotná postava je takovým vypouklým detailem či nerovností povrchu. Zapadá do stylizace zjevně výrazně až divadelně vedené. Ostatně tato teatrálnost v kombinaci s filmovými postupy je pro **Věru Chytilovou** velmi typická a snad neexistuje film, kde by s touto až postmoderní stránkou

---

<sup>65</sup> **Brabec Jaroslav**, kameraman, scénárista a dokumentární režisér.

nepracovala. V osmdesátých letech se tak znovu k jejímu způsobu vyprávění vzhlíží i lidé kolem výše zmíněného divadla *Sklep*<sup>66</sup> a výtvarné skupiny *Tvrdohlaví*<sup>67</sup>, pracující právě s prvky kýče, levnosti a banální hmatatelnosti. S prvky utvrzující styl s názvem *postmoderna*<sup>68</sup>.

**Věra Chytilová** ne jen kopytem, znovu dokazuje svoji autentickou nenahraditelnost a opravdovost, ukazuje odvahu a práci s filmovou řečí, která je důležitější než samotný námět. Jde ji znovu o čistou filmařinu, v tomto případě velmi elegantně obcházející poměrně banální téma, které zavání až morální agitkou.



<sup>66</sup> *Divadlo Sklep* je jedno z pražských divadel, které bylo založeno v roce 1971 *Davidem Vávrou* a *Milanem Šteindlerem*. Divadlo se dosud vyznačuje osobitým zpracováním divadelních her. Divadlo Sklep bylo hlavním tahounem skupiny *Pražská 5*, dále tvořené divadly *Mimóza*, *Vpřed*, *Kolotoč* a *Křeč*, která představovala nejvýraznější generační hnutí 70. a 80. let a přinesla oživení tehdejší divadelní scény.

<sup>67</sup> *Tvrdohlaví* byla česká umělecká skupina, která formálně existovala v letech 1987 až 2001. Její název vznikl v návaznosti na českou kuboexpresionistickou skupinu první republiky *Tvrdošíjní*. Členové uskupení byly např. *Jiří David*, *Stanislav Diviš*, *Petr Nikl*, *Jaroslav Róna* apod.

<sup>68</sup> Tento pojem vznikl na základě krátké, ale vlivné knihy *Jean-Françoise Lyotarda O postmodernismu (La condition postmoderne)*. Základním prvkem postmoderny je pluralita názorů a jejich zrovnoprávnění, došlo nejen ke zpochybnění optimistického pohledu na historický vývoj západní civilizace, ale i pohledu na dějiny jako na proces postupného překonávání dřívějších fází. S tím je samozřejmě spojen fakt, že se tímto termínem označují často i protichůdné proudy a tím je ztížen jejich popis.

*Obr. 11 Kopytem se, kopytem tam – červená jako symbol života i smrti. Snímek využívá barvu jako nosný prvek. Pro druhou polovinu 80.let je výraznější stylizace typická. Přitom je stále přítomna i reportážní tempo a dokumentární opravdovost.*

## 6. HLEDÁNÍ NOVÉ FORMY

Hledání formy došlo na konci desetiletí k velmi akutnímu stavu. Pakliže si uvědomíme, že již přelom let sedmdesátých a osmdesátých pracuje s podobnými prvky, jako o deset let novější díla, je na bílední, že změna se musela každým okamžikem ukázat. V rámci našeho sledování toho, čemu můžeme říct specifickou *záběrností* filmů již několikrát zmíněného období, na jedné straně můžeme pojmenovat trend až reportážního charakteru snímání a zde se musíme pozastavit u Smyczekova filmu *Proč?* (1987), trend alternativy či experimentu – *Pavučina Zdeňka Zaorala* (1986) a až akademickou chladnost filmu *Dům pro dva* (1988) režiséra **Miloše Zábranského**<sup>69</sup>. Všechny tři filmy jsou v etapě, jenž se v této práci snažím popsat, velmi zásadní. Přinášejí totiž několik nových možností a prvků a pokaždé v naprosto odlišném přístupu i výsledku.

### 6.1. Proč? <sup>70</sup>

Režisér **Karel Smyczek**<sup>71</sup> našel pro svůj snímek inspiraci ve skutečném případě, kdy skupina fotbalových fanoušků zdevastuje cestou ze zápasu několik vagónů vlaku. Scénář k tomu napsal v té době inovativně působící mladík *Radek John*, který měl tehdy tah na bránu a poměrně otevřeně pojmenovával jako novinář problémy společnosti konce osmdesátých let. Je tu zřejmá jeho žurnalistická

---

<sup>69</sup> **Zábranský Miloš**. Režisér, scénárista, producent, herec, výtvarník a pedagog. době zákazu přesto vytvořil legendární dílo *Dům pro dva* (1987), které spolu s filmy *Masseba* (1988) a *Stavení* (1991) tvoří ucelený duchovní triptych, čímž si režisér vysloužil srovnání s velkými evropskými umělci.

<sup>70</sup> Snímek *Proč?* popisuje skutečnou událost z roku 1986 – cestu fanoušků fotbalového mužstva Sparty vlakem z Prahy do Banské Bystrice. Během jízdy fanoušci zdemolovali několik vagónů a terorizovali cestující a vlakový personál.

<sup>71</sup> **Smyczek Karel** je český režisér, scenárista a herec.

přesnost, na druhou stranu však také ploché vyprávění (podobně jako v **Olměrově** filmu *Bony a klid*). Do příběhu se dostáváme prostřednictvím soudního procesu, který se koná právě kvůli výtržníkům. Právě oni sami jsou hrdiny snímku a na závěr jsou za svoje konání odsouzeni. Vedle procesu stačíme ještě rychle nahlédnout za dveře domácností, kde jednotliví výtečníci žijí. Velmi schematicky tak pročítáme, proč se chovají tak, jak se chovají. *Expozice*<sup>72</sup> prolítne jako rychlík Praha – Ostrava, ve filmu totiž jde spíše o drama ve vlaku.

**Smyczek** oslovil ke kameře **Jaroslava Brabce**, ten se zrovna začal dostávat do povědomí jako znamenitý kameraman, pracující se širokou optikou a kreativním zasvěcováním scén. Často pracoval s ruční kamerou a se specifickou barevnou skladbou. V případě *Proč?* se snažil přizpůsobit atmosféru té, která číselně z reportážních záběrů fotbalových zápasů. Barevná škála byla v tomto případě chladná a odosobněná. Ve stejném stylu se ubírá i samotné *záběrování* a střih, kdy akční strhy, *švenky* a pohyby kamery dramaturgizují příběh. Divák se ocitá sám ve scéně, na všechny strany, kam se kamera ohlédne je nějaká akce, a protože se hlavní děj odehrává ve vlaku, jednotlivé situace mohou dosahovat až klaustrofobního účinku. Světlo je strohé chladné jako zářivka ve vlakovém kupé.

Jsme tu znovu svědky velmi typické ukázky toho, kam film osmdesátých let došel. Jsme svědky diametrálně odlišného přístupu než toho, který byl o deset let před tím. Jsme svědky autentičnosti, ta je tu na prvním místě a do jisté míry potlačuje i samotný příběh. Autentičnosti ovlivněné dokumentárním filmem, televizní reportáží a skutečnými reáliemi a vytrvalou prací s filmovým časem, který v tomto případě zvýrazňuje celkové tempo velmi striktně dramaturgicky postaveného filmu. Samozřejmě zůstává otázka kam až v opravdovosti dojít, kam dojít a nepustit se do křížku s podstatou uměleckého díla. Díla oslovujícího jiným způsobem než to dělají noviny, zprávy, reklamy a vůbec způsoby vyprávění bez neznámé. Film by takový být neměl a jak obsahově, tak především formálně si určitou třináctou komnatu zachovat má. Již v roce 1979 napsal polský režisér a filozof *Krzysztof*

---

<sup>72</sup> *Expozice*. Divák by měl v úvodu filmu získat přehled o hlavním představiteli, místě, kde se bude film převážně odohrávat a v základních vztazích hrdiny k okolí.

Zanussi<sup>73</sup>: „Obávám se, že umění zůstalo zdegradováno na předmět konzumace. Je možný návrat k umění chápanému jako ideál, návrat na podobné zásadě jako návrat do ideologie nebo náboženství?“<sup>74</sup>. **Karel Smyczek** proto přivádí, byť velmi povedeně český film k určité hranici. Tato hranice je později překročena v porevolučních časech a dílech, ovlivněných podstatně více médii, komerčností a ziskem. **Karel Smyczek** se tak daleko naštěstí nedostává a možná naposledy dává českému filmu možnost jak pracovat s atmosférou, skutečnou realitou, a přitom nedojít do banality.

**Smyczek** se bohužel ke kvalitě svého díla *Proč?* už nikdy nepřiblížil a opakovaně ukázal, že tvůrci osmdesátých let, nepřežili politický a ekonomický přerod v 90. letech v dobré kondici.



**Obr. 12** *Proč?* – autentická atmosféra je hlavním nosíkem filmu.

<sup>73</sup> **Zanussi Krzysztof**. Polský režisér. Koncem 80. let se stal třetím nejuznávanějším polským režisérem po Kieslowském a Wajdovi. Velký ohlas mělo jeho OCHRANNÉ ZBARVENÍ (1976) - psychologické drama popisující střet konformismu a idealismu na letním táboře vysokoškolských studentů. K dalším významným filmům se řadí SPIRÁLA (1978), KONTRAKT (1980) a KONSTANTA (1980).

<sup>74</sup> **VALUŠIAK Josef**. *Základy stříhové skladby*. Praha: AMU, 1982, s.25. ISBN 17-025-83

## 6.2. Pavučina

O rok dřív, než bylo natočeno *Proč?*, přichází absolvent FAMU **Zdeněk Zaoral** s velmi ambiciózním projektem, a sice filmem *Pavučina* (1986). Příběh je jednoduchý, mladá dívka se v psychiatrické léčebně dostává zpoza drogové závislosti.

**Zaoral** snímek roztočil několik let před tím, než film vznikl. Narativní způsob vyprávění je tím dost ovlivněn a potvrzuje trend doby, kdy časová posloupnost příběhu byla často narušována. Prakticky všechny výše zmiňované filmy na tom jsou podobně, děj je neustále narušován *flashbacky*, *flashforwardy*,<sup>75</sup> opakováním situací, *refrénem*...neustále práce s *paralelní* a často i *křížovou* retrospektivní *montáží*. Je to asi hlavní umělecká složka, kterou filmy osmdesátých let vyprávějí. Způsobem snímání se velmi přibližují realitě a naopak stříhem se dostáváme k větší abstrakci a komplikovanosti stavby. *Rytmus* a tempo tedy již od *Panelstory* určuje víc stříh než samotné snímání. Stříhová skladba až komplikuje divákův přehled a stále ho vytrhává z jistoty toho co bylo předtím a co je teď.

*Pavučina* je snad nejodvážnější ze všech počínů osmé dekády. Právě proto, že je poskládána z několika typů materiálu neboli filmové suroviny, formální stránka se dostává až k samotné koláži. Divák musí pozorněji sledovat všechny myšlenkové pochody hl. představitelky. Její pocity, nálady, stavy. Její konfrontace se spolu pacientkami a doktorem, jenž jí vyšetřuje, vede k sledu vzpomínek a pohledů do minulosti. Dokonce se může zdát, že i samotná realita ústavu, není tou pravou realitou. Koláž je zvýrazněna i barevným podáním, snad každý obraz je veden v jiném tónu a jiné barevné skladbě. Kamera **Michala Kuliče** velmi dokumentárně a přirozeně snímá herce s velmi autentickým projevem. Nesnaží se stylizovat a pracuje přesně opačně jako **Jaroslav Brabec**. Ten naopak mění realitu až v určité

---

<sup>75</sup> *Flashforward* – změna vyprávěcího pořádku, při níž se syžet posune dopředu k budoucímu událostem fabule, načež se vrací zpět do současnosti. (BORDWELL David, THOMPSONOVÁ Kristina. *Umění filmu*. Praha: AMU 2011, s. 638. ISBN 978-80-7331-217-6.)

postmoderní absurdno, **Kulič** zachycuje opravdovou skutečnost a předznamenává velmi instinktivní střih **Jana Chloupka**.



*Obr. 13 Pavučina – často využívaná práce s filmovým časem je společným znakem českého filmu 80. let. Zdeněk Zaoral film přímo roztrhl do fragmentů, které vytvářejí celek v časové koláži.*

**Zaoral** vytvořil dílo, jemuž se ani on sám již nikdy nepřiblížil. Dílo velmi naléhavě pracující s tématem a především filmovou imaginací, byť v samotném obsahu imaginací značně deprimující a možná i beznadějnou. Dílo velmi pozvolna krácející až k hranici srozumitelnosti.

### 6.3. Dům pro dva

Posledním vzorkem ze zmíněné triády je film **Dům pro dva** (1988) **Miloše Zábranského**, s **Jiřím Schmitzerem** a **Ondřejem Vetchým** v hlavní roli. To jak **Zaoral** pracoval se skutečným prostředím, do něhož dosadil pár herců, tak to se diametrálně odlišuje od filmařiny **Zábranského**. Režisér se naopak přibližuje realitě zcela filmově a stylizovaně. Dva dospělí bratři, žijící s matkou v jednom domě jsou úplně odlišné postavy a jejich soužití je na hranici únosnosti. Starší bratr se snaží ustát provokace mladšího a z jisté rodinné konvence se o něj z části stará.



**Zábranský** si vytváří vlastní svět již v samotné realizaci. Tak jak má promyšlené natáčení, má promyšlený i stříh a filmu dodává jakési akademické chladno. Znovu se tak dostáváme v našem putování osmou dekadou do situace, která je na hranici toho, co zkoumáme. Podobně jako **Vláčilův** klasicky estetizovaný svět byť velmi aktuálně a skutečně dovyprávěný, i zde jsme svědky filmu krácejícím v rovině spíš obvyklého filmového slova. Zdánlivě by se mohlo zdát, že do výčtu typického formálního prvku filmů, které v tomto období probíráme, nepatří. Jenomže samotná aktuálnost a možná i velmi odvážná naléhavost, sdělující cosi zásadního o společnosti konce 80. let je vlastně to co film té doby také směřuje a to výrazně.

K akademické podobě přispívá kamera **Michala Benoniho**. Neohmatává prostor jako **Kopřiva** či více estetizující **Brabec**, naopak staví svoji představu prostředí a utváří ji jako co nejvíce uvěřitelnou.



*Obr. 14 Dům pro dva – snímek je zařaditelný především v obsahové stránce. Snímání je zde spíše velmi klasické a může často připomínat velmi přesnými kompozicemi a práci se světlem americkou nezávislou produkci.*

Podle *Radomíra Čiháka*<sup>76</sup> jsou tři prostory; *reálný, ireálný a komplexní*. *Reálný prostor* je samotné místo kolem nás, které se v případě filmu snažíme natočit. *Prostor ireálný* je už ovlivněn našimi zkušenostmi, pocity, náladami a vzpomínkami. *Komplexní prostor* je pak archetypem a vědomím nevědomí. Toho co nás přesahuje v našem vnímání. Filmy, které zde z velké části zmiňuji, mají poměr reálného a ireálného prostředí více k tomu co je skutečný prostor kolem, který vnímáme a snažíme se vidět. Filmy stylizované chtějí ukázat více autorské ireality, ale v obecném vnímání chtějí po divákovi pocít reálu. Nechtějí však vyvézt diváka do mylných světů, které mu přijdou iracionální. To dovedou jen díla zcela abstraktní. **Miloš Zábranský** a **Michal Benoni** mluví dost konkrétně, ovšem chtějí nejdřív prostor předělat a pak ukázat, nikoliv jen prozkoumat. Snímek je však právě vlivem jistého estetizování občas ne příliš uvěřitelný. Chce být syrový a je spíš schematizovaný. I tak zde máme kvalitní dílo, přinášející sice poněkud univerzální, na druhou stranu však skutečně filmový zjev.

## 7. NOVÝ POHLED NA PŘELOMU DESETILETÍ

*„Film je jediným druhem umění, ve kterém se autor může cítit jako bezvýhradný tvůrce reality, doslova jako tvůrce svého vlastního světa.“ (Andrej. A. Tarkovskij)<sup>77</sup>*

Právě vlivem decentního uvolnění komunistického totalitního režimu po roce 1985 a novou a snad i odvážnou generací filmových tvůrců (režisérů, kameramanů, dramaturgů a střihačů), čs. film stále postupuje ve svém vývoji a neustrnul. Je jasné, že právě v této době vrcholí povrchní a levný konsumismus, je potlačena duchovní a intelektuální stránka společnosti, na druhou stranu je víc případů, kdy se dostává i za ostatní drát čím dál více vlivů ze světa. Lidé začínají chápat, že to co hlásá strana a vláda není to, co chtějí oni. Chápu to, že nežijí ani v blahobytu

---

<sup>76</sup> Prof. MUDr. *Čihák Radomír*, DrSc. je významným představitelem pražské anatomické školy. Těžiště jeho vědecké práce spočívá v anatomii a embryologii pohybového systému a jeho přístup k poznání zákonitostí anatomické stavby orgánů je proto založen na studiu jejich vývoje.

(**VALUŠIAK Josef**. *Střihovou skladbou k n-té dimenzi*. Praha: AMU 1982, s.27. ISBN 17-025-83.)

<sup>77</sup> **TARKOVSKIJ Andrej Arseňjevič**. *Zapečetěný čas*. Příbram, Camera obscura 2009, s.173 . ISBN 80-903678-4-4.

ani ve zdravém životním prostředí ani v době vrcholných uměleckých děl. Společnost si čím dál více všímá amorálního chování vrchnosti, všímá si potlačování svobody slova a chce to víc sama ovlivňovat. Radikalizuje se.

### 7.1. Časy sluhů na konci 80. let

**Irena Pavlásková**<sup>78</sup> natáčí film *Čas sluhů* (1989). Film symbolicky mapuje několikaletý vývoj mladé studentky medicíny, o kterou nemá moc chlapců zájem. Ten, o kterého by zvláště stála, stejně tak, závist a sebestředná tvrdohlavost ji přimějí vymyslet past jak na nebohého hochu, tak na jeho přítelkyni, která je zároveň její dobrá kamarádka. Kluka ji přebere tak dokonale, že ten s ní zůstává dál v životě. Stejně tak, jak si vymyslela tuto lest, spřádá síť svého života stále dál, až se sama do nich zacuckuje. Přesto i v tomto okamžiku se po malém zastavení chladně vydává dál a výš.

**Pavlásková** spolu s kameramanem **F.A. Brabcem**<sup>79</sup> (později známým spíš jako formalistickým kýčářem), vytvořila efektivní fresku ze života zbohatlíků a kariéristů konce dekády a nevědomky i celé totality (film byl do kin uveden až v roce 1990). Geniální herecký projev nebo spíše proměna *Ivany Chýlkové*<sup>80</sup> bude na dlouho těžko překonatelným výkonem, její střídání lascivních a falešných poloh s čirým zlem nemá příliš obdoby. Film sám pak ve zbytku poněkud ztrácí na autentičnosti, právě velmi opentlenou kamerou, která jde spíš po efektu, než aby nám více umožnila ochutnat pocit té doby. Pravdou však zůstává, že jistá rozmázlá stopa záběrů, které pracují s velmi dominantním hlavním světlem, připomíná jistou pokleslost kožených sedacích souprav, psích srstí na dlažbě, levných plakátů polonahých žen z dovozu a upachtěnost tlustých politruků.

---

<sup>78</sup> **Pavlásková Irena.** Filmová režisérka, scenáristka a producentka. Absolventka FAMU v Praze, již její studentské filmy vyhrály řadu cen. Její celovečerní filmy pak získaly řadu prestižních mezinárodních ocenění na největších festivalech světa.

<sup>79</sup> **Brabc F. A. .** Kameraman a režisér. Jeho kameramanským debutem se stal film *Čas sluhů* v režii s Irenou Pavláskovou. Film byl oceněn Čestným uznáním na MFF v Cannes 1990, Zvláštní cenou poroty na MFF v Montrealu 1990 a dalšími oceněními.

<sup>80</sup> Herečka. Definitivní průlom v její filmové kariéře znamenal režijní debut **Ireny Pavláskové** *Čas sluhů*, kde si zahrála po boku svého dlouholetého partnera *Karla Rodena* menší roli medičky Dany.

Dílo potvrzuje, že drsnost a nevyumělkovanost filmů z této doby, pomalu mizí a nastupuje návrat ke klasickému filmovému podání. Zde je jisté úskalí, že čs. film vyhrával, pokud byl v něčem specifický. Tím, že si hledal svoji cestu v omezených finančních podmínkách, často našel novou filmovou řeč. Příklon k běžné, spíše západní filmařině, jeho sílu poněkud bagatelizuje. V estetice právě kvůli zmíněným financím nemůže překonat bohatší americké produkce, může však překvapat nápadem, který naopak každá velkoprodukce může spíš potlačit, nebo zcela vymazat. Je tedy jasné, že film se na samém konci let osmdesátých skutečně dál mění a skutečně uzavírá sice malou, ale výraznou kapitolu tohoto desetiletí.



*Obr. 15 Čas sluhů – sladký život pražské smetánky v podání Ireny Pavláskové a F.A. Brabce.*

## 7.2. Zvláštní bytosti Fero Feniče

Výjimečným tvůrcem čs. filmu 80. let je již zmiňovaný **Fero Fenič**. Již svým snímkem **Džusový román** upozornil na svůj mimořádný režijní talent. Přesto na samém konci osmé dekády přišel s ještě více odvážným projektem a ten shodou okolností nebyl film v rozporu s režimem. Jeho uvedení totiž proběhlo až po sametové revoluci a tak spíše retrospektivně upozornil na to co bylo. Dílo **Zvláštní bytosti** (1989), mimořádně silně a symbolisticky upozorňuje na pád režimu v postavě politruka, který nejen ztrácí soudnost, přátele, ale začíná se míjet celkově dobou. Kam přijede při své cestě, za osobními dluhy, tam naráží postupně na odpor a nepochopení. Jeho reakce je zapšklost, zloba a ješitnost. Vlastně poměrně běžné vlastnosti i současných vysloužilých lidí politického života.

Právě symbol je hlavním znakem jinak lehce dramaturgicky neukotveného filmu. *Symbol*<sup>81</sup> a hra s absurditou a umělostí světa vysokých činitelů, to je to s čím se tu hraje. Formální stránka je velmi dynamická za používání barevně tónovaného dosvícování scén. Pro kameraman **Jaroslava Brabce** se tak děje přesně podle jeho talentovaného vidění. Vidění, jenž upozorňuje na to jak se jednou můžeme ocitnou ve velmi odosobněném světě, svojí zaslepeností. V reálném prostředí tak vytváří až studiovou atmosféru. Přitom velmi často a odvážně využívá přirozeného světla v kombinaci se širokoúhlou optikou. Dostáváme se proto velmi blízko, člověku, který je spíš monstrem a ožvlým pomníkem let dávno minulých. Je dobré porovnat podobně pitoreskní nuance z Vorlova Kouře, i tam je politik ukázán jako *znak*<sup>82</sup>, nebo celková *alegorie*<sup>83</sup>. Vůbec odvaha svět stále více deformovat, podhlížet, naklánět, nadhlížet apod. je v tomto filmu značná. Realita se tu možná stává jakousi superrealitou. Jakoby sám tvůrce absolvoval cestu ve stejný okamžik jako sám hlavní představitel. Ve stejném okamžiku na stejném místě.

---

<sup>81</sup> *Symbol* je fragment filmu v širším, přeneseném smyslu, ale bez jakékoliv konfrontace s protikladnými či analogickými prvky. (VALUŠIAK Josef: *Základy střihové skladby*. Praha: AMU, 1982, s.27 ISBN 17-025-83)

<sup>82</sup> *Znak* je něco, co zastupuje původní předmět. Skládá se ze dvou částí: **označovaný** (předmět označení, jímž může být jak hmotný předmět, tak abstraktní kategorie) a **označující** (např. zvuk, slovo, obraz, diagram). Znaky se rozdělují do dvou základních kategorií: dělí se na ikonické a symbolické. **Ikonický znak** ustanovuje základní vztah mezi označovaným a označujícím na základě podobnosti. Realistická kresba kočky je označující pro označovanou reálnou kočku. **Symbolický znak** se ustanovuje na základě dohody (konvence). PTÁČEK Luboš: *Cinepur*, 48/ 2006. Znak., č. 10, s. 11 – 13.

<sup>83</sup> *Alegorie* je text nebo výtvarné dílo, jehož doslovné znění či zjevná podoba má vypovídat o něčem jiném, nezjevném. Je to tudíž dílo, jehož vlastní smysl je skryt a k porozumění vyžaduje nějaký klíč

Jízda je to notně hřímavá, ještě i po tolika letech, je naléhavost příběhu velmi silná a dokazuje opravdovou odvahu tehdejších tvůrců, v některých směrech větší než tvůrců polistopadové éry. Když vezmeme v potaz, že tito lidé nemohli vědět, že je režim definitivně v posledním tažení, je až zarážející, že mu šli přímo proti srsti. Na druhou stranu jistý společný nepřítel komunistického období tu byl a bylo možné proti němu konkrétně bojovat. Současnost definitivně řízená penězi tuto možnost nedává a naopak systém a jeho nepřátelství zcela abstrahuje.

### 7.3. V rytmu kouře na konci totality

Film, jímž bych rád ukončil putování léty 1979-1990, nese název jednoduše ***Kouř*** (1990), natočil ho tehdy mladý režisér **Tomáš Vorel** a otevřel tak poměrně novou komnatu toho, jak ve filmu pohlížet na společnost. Vznikl tak jakýsi muzikál s preferovaným příběhem mladého a nadějného inženýra, přicházivšího do velmi prapodivného podniku, nebo spíše továrny, vyrábějící jen totalita ví, co. Při svém poznávání a seznamování se s novým pracovním prostředím, pomalu přichází na jednotlivé souvislosti a sám se snaží zatrpklost a šed' místa zlepšit. Jeho aktivita však v řadových zaměstnancích vyvolává spíše paniku.

Přesto nebo právě proto, že je forma filmu poněkud netradiční, jeho sdělnost s odstupem času výrazně překračuje hranici zábavy. Stala se z něj vlastně fraška, připomínající na jednu stranu odlehčeně, na stranu druhou silně hořce, dobu minulou. Dobu, kde končily iluze a víra. Kde láska se utápěla v alkoholu bezvýznamnosti a tunou mouru. Snad právě to, že si Vorel zvolil za žánr muzikál, ve své naléhavosti posunul laťku českého filmu, zase o kousek výš. Nebo spíše o hodně výš a ani on sám, ani nikdo jiný už laťku žánru s takovým přesahem nepřekonal. Jsme tu svědky

až chvílemi stylizace *Davidu Lynche* a jeho *Mazací hlavy*<sup>84</sup>. Kameraman **Martin Duba**<sup>85</sup> totiž vytvořil atmosféru z jistého hlediska „přestřelenou“, ale právě možná o to víc úpěnlivou. Když pak vidíme hlavního hrdinu v jeho urousaném pokojíku, odkud je výhled akorát tak zase na fabriku, kde tráví kompletně celý den, v žaludku se nám, stejně jako u srdce, poněkud sevře.



**Obr. 16** Kouř – všechno, co Tomáš Vorel dotahuje do absurda je postaveno na velmi pevných základech autentické situace konce 80. let v Československu.

Brabec pracuje často s nekompromisním hlavním světlem, které přímo skenuje jednotlivé pracovníky socialistického útvaru v jeho rozkladu. Úpadek je to tak výrazný, že se dá nazvat zvrhlým. Přibližujeme se do naprostého kontaktu s jednotlivými kreaturami, podobně symbolickými, jako tomu bylo ve *Zvláštních bytostech*, tyto lidské nestvůry chvílemi jakoby vypadávaly z obrazu. **Duba** však

<sup>84</sup> Děj filmového debutu *Mazací hlava* režiséra **Davidu Lynche** nás zavádí na periférii nejmenované průmyslové čtvrti. Podivný samotář Henry Spencer se právě dovídá, že jeho přítelkyně Mary je těhotná. Místo roztomilého novorozence ale na svět přichází jakési monstrum. Mary se s touto situací není schopna vyrovnat a Henryho i s potomkem opouští. Nekonečné halucinace dovedou Henryho nakonec až k zoufalému činu...

<sup>85</sup> **Duba Martin**. Vystudoval katedru kamery na FAMU v Praze (1981 - 86). Počátkem 90. let se prosadil jako jeden z nejzajímavějších kameramanů své generace.

nehraje tolik s barvou jako **Jaroslav Brabec** ani s nablýskaností jako **F. A. Brabec**, pracuje s uvěřitelností atmosféry a specifických *rakurzů*. A všechno čeho je moc, je tajemné a všechno co je strašidelné, je vlastně úplně běžné. Kamera v pohledech a mírných nadhledech deformuje prostor a je tak v něčem velmi typická pro kameramanskou školu osmé dekády.

**Vorel** měl navíc velmi promyšlený casting a přesto, že hraje způsobem postaviček a zvláštních typů, ve skutečnosti jsou to lidé, které dobře známe, a to ne jen z novin a dobového tisku, ale i z blízkého okolí, které se v některých směrech příliš nezměnilo a ani nezmění. Ze subjektivního hlediska, vždy když film znovu vidím, uvědomuji si tím, že vznikl vlastně těsně po převratu, jen to mi dává naději, jen v tom se dokážu povznést a nepropadnout panice v beznaději. A přesto, že je každému bystrému divákovi jasná celková nadsázka a občas i stylizace divadelního seskupení *Sklep*, tak přesto je příběh velmi autentický a důvěryhodný a ukazuje, kdo měl na tehdejší kulturní dění silný vliv.

**Tomáš Vorel** vytvořil velmi přelomový film s osobitým rukopisem, s příběhem, s výraznou filmovou atmosférou s přesahem a vůbec vším důležitým a podstatným, co český film osmdesátých let mohl našemu národnímu umění předat.





*Obr. 17 Kouř – atmosféra prázdnoty*

## 8. ZÁVĚR

Osmdesáté roky 20. století v českém filmu skutečně specifická jsou. Mohli jsme vidět, že už samotným startem, kdy **Věra Chytilová** připomněla, že kinematografie má stále ještě další možnosti před sebou a kdy filmaři upřímně chtěli začít s aktuálností svých námětů, se velmi pozvolna rozjel vlak, přinášející postupné, ale o to víc výrazné změny. Tyto změny můžeme rozdělit takto;

### **Změna témat**

Filmaři se postupně osmělují a jsou schopní hledat témata, často provokující a často kritizující poměry v totalitním státě. Tyto prvky jsou v první půlce 80.let velmi mírné a kritika se postupně prohlubuje až v období *Perestrojky*. Rozhodně však tabu, zákazu hodnocení poměrů v systému, pro 70. léta tak typické, pomalu padá a tu více, tu méně dochází k připomenutí divákovi, že je umělecký svět zčásti na jeho straně. *Panelstory, Jako jed, Kam pánové, kam jdete, Proč?, Džusový román, Bony a klid, Kopytem sem, kopytem tam*, toť díla z dnešního pohledu nesmělá, ve své době však generačně zásadní.

### **Změna vedení herců**

Filmy *Panelstory, Co je vám doktore?, Antonyho šance, Pavučina* apod. nesází na tradiční ikonu herce, ale naopak jej začleňuje do výrazně civilního světa.

Herec je jen doplněním celé struktury, je méně důležitý než forma a děj. To se nedá říci o většině podstatných filmů 70.let, kdy naopak herec byl ten, kdo přiváděl na film diváka a byl to on, kdo utvářel celý vizuál díla. **Vít Olmer** nebo **Věra Chytilová** využívají herce především jako lidské typy, než jako známé hvězdy. Velmi často je konkrétní scéna civilního člověka, který v ní hraje, než samotného herce (to je zcela jiný přístup, než tomu bylo v 70.letech). Herec je také běžný smrtelník i ve svém zjevu a jen velmi decentní maskérské práce jsou součástí ryzosti sdělení. Protože jsou i méně dogmatické scénáře a dialogy, herci, kteří jsou schopni jisté improvizace, mají velikou výhodu.

### **Změna snímání kamerou**

Většina uměleckých děl, zmíněných v této práci, pracuje s naprosto odlišnou formálně-technickou stránkou, než tomu bylo dříve. Kameramani jako **Ota Kopřiva**, **Jaromír Šofr**, **Ivan Šlapeta** využívají velmi dynamické a často ruční kamery. Pracují hodně s přirozeným světlem a scénu spíše dosvěcují, než že by ji zásadně stylizovali svícením. Jejich práce využívá možnosti přirozeného prostředí, v němž se kamera pohybuje a které sama popisuje. Formálně se blíží *Cinema verité*, *Kameře Oko*, *Free Cinema* a obdobným stylům, upřednostňujícím dokumentárně-reportážní přesah. Právě ve spojení s režijním předpokladem jednotlivých scén, je sám kameraman často jeden z tvůrců tzv.situací, které na place vznikají. Kameraman se také snaží být nesvázan složitou technikou a naopak předává víc autorský pohled na scénu. To se také týká zmíněného svícení, které často sahá záměrně až k primitivním postupům. Na konci 80.let však právě ze zmíněného autorství poněkud vyčuhuje jistá exhibice. **Jaroslav Brabec** ve *Zvláštních bytostech*, zůstává u podstaty dynamického snímání, ale symbolistické prvky poněkud přerážejí téma a na rozdíl od *Džusového románu*, dostává atmosféra téměř studiový ráz. Kruh se tak poněkud uzavírá a ve filmu *Kouř* pak **Martin Duba** výborně a velmi citlivě vytváří úplně nový, paralelní svět. Svět, který je poněkud přestřelený, ale atmosférou neuvěřitelně silný.

### **Práce s filmovým časem**

Velmi obvyklá je práce s časovou nesousledností. Filmová díla jsou postavena na neustálém časovém prolínání. Divák je tak ponořován do představ snů a vzpomínek hlavních postav. Časové rozpínání začíná u rychlých „*flashbacků*, *flashforwardů*“ a končí několikanásobně koláží časů jako například ve filmu *Pavučina*.

### **Změna užití zvuku a hudby**

Kromě kamerové práce, doznává zásadní změnu i tvorba zvukových mistrů a jejich dramaturgie. Zvuk se snímá většinou synchronně a spolu s hudbou vytváří často rytmus i samotný ruch, vázající se k daným obrazům. Naopak celé plochy filmového zvuku dávají často prostor hudbě, které všechno ostatní podřizují.

Z výše zmíněného výčtu změn, můžeme přesněji definovat, co bylo pro český hraný film 80.let typické, a co mu pomohlo vytvářet svůj vlastní obraz. Přesto, že tato doba nebyla hojná na opravdu výrazné talenty, nebyla ani kompaktní a nebyla ani tak masová, jako byla filmařina před tím, můžeme směle mluvit o malém fenoménu. Fenoménu z dnešního pohledu poněkud vyvanutého, ale na druhou stranu výrazného. Vždyť který z dnešních hraných filmů řeší tak ožehavé otázky, které se týkají obyčejného člověka? Je jasné, že je dnes těžší filmové dílo zacílit a je těžší bojovat s médii, která jsou každým rokem pestřejší a agresivnější zároveň, ale i tak je dnešní odvaha výrazně menší. V 80.letech tak můžeme stále ještě mluvit o tvůrcích-rytířích, kteří se nebáli kritizovat, nebáli se přijít s novou formou a nebáli se experimentu. Pro český film je tato doba podstatná i z hlediska dalšího vývoje, kdy mu připravila půdu, na které se dá budovat a ze které je možné ve spoustě případech vyjít. Koneckonců i současnost možná ještě méně ví, co sama se sebou, čím se má předvést a na co může být hrdá. Možná jí schází společný nepřítel. Ovšem, to by se mohlo zdát jako rouhání.

**SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY**

**TARKOVSKIJ Andrej Arsenějevič** – *Zapečetěný čas*. Příbram: Kamera obscura, 2009. ISBN 80-903678-4-4.

**MONACO James** – *Jak číst film*. Praha: Albatros plus, 2004.  
ISBN 978-80-00-01410-4.

**BORDWELL David, THOMPSONOVÁ Kristin** – *Umění filmu*. Praha: AMU, 2011.  
ISBN 978-80-7331-217-6.

**PTÁČEK Luboš** – *Panorama českého filmu*. Rubico 2000. ISBN 80-85839-54-7.

**MELOUNEK Pavel** – *Čeští filmaři, nežní barbaři*. Bohemia 1996.  
ISBN 80-85803-22-4.

**BRESSON Robert** – *Poznámky o kinematografu*. Dauphin. Praha 1998.  
ISBN 80-86019-68-3.

**LUKEŠ Jan** – *Diagnózy času*. Sloart. Praha 2013. ISBN 978-80-7391-712-8.

**BŘEZINA Václav** – *Lexikon českého filmu*. Cinema. Praha 1996.  
ISBN 80-85933-09-8.

**VALUŠIAK Josef** – *Základy stříhové skladby*. AMU. Praha 1983. ISBN 17-025-83.

**VALUŠIAK Josef** – *Stříhovou skladbou k n-té dimenzi*. AMU. Praha 1993. ISBN  
*Encyklopédia filmu*. Obzor. Bratislava 1993. ISBN 80-215-0219-3.

**MICHALEK Boleslav** – *Film umění ve vývoji*. Panorama. Praha 1980. ISBN 11-026-80.

**BLAŽEJOVSKÝ Jaromír:** Cinepur21/2002, Normalizační film., č. 7, s. 8 – 11.