

UNIVERZITA PALACKÉHO V OLOMOUCI
FILOZOFICKÁ FAKULTA

KATEDRA DIVADELNÍCH, FILMOVÝCH
A MEDIÁLNÍCH STUDIÍ

FILMY BOHDANA SLÁMY A JEJICH
DRAMATURGICKÉ SOUVISLOSTI
(THE MOVIES OF BOHDAN SLÁMA
AND THEIR DRAMATURGIC CONNECTIONS)

Bakalářská práce

Zdeněk Vévoda
(Teorie a dějiny dramatických umění)

Vedoucí práce: doc. Mgr. Jan Gogola

Olomouc 2009

Prohlašuji, že jsem tuto práci vypracoval samostatně,
pouze s použitím uvedených pramenů a literatury.

V Olomouci 20. dubna 2009

Zdeněk Vévoda

Děkuji panu doc. Mgr. Janu Gogolovi za odborné vedení
a podnětné připomínky při zpracování bakalářské práce.

OBSAH

I.	ÚVOD	5
II.	ŽIVOTOPIS TVŮRCE	11
III.	ANALÝZY FILMŮ	
	a. ZAHRÁDKA RÁJE	12
	b. DIVOKÉ VČELY	16
	c. ŠTĚSTÍ	24
	d. VENKOVSKÝ UČITEL	31
IV.	ZÁVĚR	42
V.	RESUMÉ (SUMMARY)	45
VI.	INFORMACE O ANALYZOVANÝCH FILMECH	46
VII.	POUŽITÁ LITERATURA A PRAMENY	49
VIII.	OBRAZOVÁ PŘÍLOHA	55

I. ÚVOD

Současná česká kinematografie se nachází v období silné sebereflexe. Čím dál více se odkazujeme ke kvalitativně dosud nepřekonané tvorbě šedesátých let, československé nové vlně, považované za vrchol naší kinematografie.¹ Diskuze odborníků i široké veřejnosti je vedena nad kvalitou dnešních snímků, volenými tématy a nad dalším směřováním naší produkce – např. na 34. Letní filmové škole v Uherském Hradišti² mohli účastníci festivalu navštívit diskusi organizovanou časopisem Respekt, moderovanou Janem Rejžkem. Nesla příznačný název *Venkovský spasitel? Stav současné české kinematografie*. K žádnému východisku ale nevedla. „Mnozí/mnohé z diskutujících kritizovali/y většinu českých režisérů/režiserek za absenci hluboké sebereflexe a minimum odvahy riskovat: obsadit neznámé herce a herečky, vybočit z mainstreamu, zvolit osobitý rukopis.“³ Bylo by ale nemístné paušalizovat a označit naši aktuální filmovou produkci za špatnou. Během diskuze byly několikrát označeny snímky opravdu kvalitní, ambiciózní, srozumitelné a úspěšné i na mezinárodním poli – z posledního roku např. KARAMAZOVI (r. Petr Zelenka), O RODIČÍCH A DĚTECH (r. Vladimír Michálek), v té době již očekávaný TOBRUK (r. Václav Marhoul) a mezi jmenovanými želízky v ohni neodiskutovatelně také VENKOVSKÝ UČITEL jednačtyřicetiletého režiséra Bohdana Slámy, který si vydobyl renomé především díky svému předchozímu vrcholnému opusu ŠTĚSTÍ (2005), ale i úspěšnému debutu DIVOKÉ VČELY (2001).

Aktuálně v naší produkci převažují nenáročné komedie (stačí se ohlédnout za posledními tvůrčími počiny Jana Hřebejka), či filmy zasazené do větších měst (a především hlavního města Prahy), příběhy z bezčasí. Situace se od devadesátých let výrazněji nezměnila. „Ať už jsou to filmy Hřebejka, Svěráka, Ondříčka nebo Gedeona, všem je společná nechut' zobrazovat současnost. Jako by český film trpěl fobií ze současnosti, vytváří spíše její umělé kulisy. Možná však trpí jistou fobií sama současnost, blazeovaně se utápějící v prázdnotě, snad kvůli obecné tendenci

¹ Česká televize např. v roce 2009 uvádí dokumentární projekt publicisty Jana Lukeše a producenta Čestmíra Kopeckého ZLATÁ ŠEDESÁTÁ, který v šestadvaceti dílech představuje významné tvůrce čs. nové vlny, šest večerů věnuje dějinám čs. kinematografie v letech 1945-1970 a kromě toho obsahuje také celovečerní dokument ČESKOSLOVENSKÁ NOVÁ VLNA.

² Konala se 25. 7. – 3. 8. 2008.

³ CIPROVÁ, Kristýna: *Kdo spásí český film?* Filmové listy: deník Letní filmové školy Uherské Hradiště, 2008, č. 7, s. 5.

zapomenout na dějiny.“⁴ Pozornost vzbuzuje jakýkoliv snímek, který zcela nezapadá do těchto koncepcí. Ukazuje se rovněž, že našim filmařům často chybí dramaturgický dohled nad zpracovávaným námětem či scénářem. Ten se přitom stává důležitou reflexí látky, obzvláště pokud je připravované dílo autorským počinem, tedy je-li scenárista zároveň režisérem. Především ve tvorbě těchto filmařů-autorů lze hledat jisté dramaturgické souvislosti. Jejich pozornost je dlouhodobě zaměřena na určité náměty či témata, byť často i velmi obecná. Mají svůj osobitý přístup k realitě, který odhalují ve svých snímcích. Takovýmto autorem v současné české kinematografii Bohdan Sláma bezpochyby je, stejně tak jako např. vrstevníci Saša Gedeon, Petr Zelenka nebo Tomáš Vorel. U Slámových filmů není těžké vystopovat spojující prvky. „(...) je zde konečně tvůrce, který hledá pro své sdělení vlastní kinematografický styl,“⁵ hodnotí jeho tvorbu v jednom ze svých úvodníků časopisu Cinepur Zdeněk Holý. Už během studií na FAMU v krátkometrážním školním cvičení ZAHŘÁDKA RÁJE (1994) Sláma naznačil, jakým směrem se bude jeho tvorba ubírat. Dva roky před jeho realizací asistoval Věře Chytilové u režie filmu DĚDICTVÍ ANEB KURVAHOŠIGUTNTAG – a když odhlédneme od hlavního tématu filmu, tedy opojení pádem komunismu a s ním spojenými restitučními, zůstane nám mj. venkovské prostředí, tolik typické pro Slámovu filmografii, nehledě na to, že i charaktery hlavních postav obou zmíněných snímků se v mnoha detailech nápadně podobají.

Venkov se v urbanizovaném světě stává útočištěm, oázou klidu, azylem pro městské obyvatele, někdy až pohádkovým a nepochopitelným světem pro nepřipravené⁶. Sláma však venkov neidealizuje; není filmařem, který přijíždí zachytit poetiku venkova, ba naopak – představuje se jako domorodec, který se nebojí kamerám až dokumentaristicky ukázat drsnou realitu zevnitř. Upozorňuje, že i v zemi s rychle rostoucí ekonomikou, s životní úrovní evropského standardu, lze nalézt stále dost míst, kde se s pádem komunismu zastavil čas, a kde se místní obyvatelé každým dnem stávají odcizenějšími vůči zbytku republiky. Většina z nich ale netouží po změně, nejsou materialisticky zatíženi, žijí v tomto stereotypu „odjakživa“ a nepřichází jim na mysl, že by se něco mělo měnit. Vládne zde apatie

⁴ Redakce časopisu Cinepur: *Hlavní proudy aneb Ani ruka netleská*.

<http://cinepur.cz/article.php?article=47>. 14. 4. 2009.

⁵ HOLÝ, Zdeněk: *Slova, slova, pouhá slova...* Cinepur, 16, 2008, č. 56, s. 1.

⁶ V této souvislosti jistě stojí za zmínku film režiséra Tomáše Vorla CESTA Z MĚSTA (2000), v němž otec se synem odjíždí z velkoměsta „za zdravým vzduchem“ a ocitají se na venkově, vyobrazeném jakoby pohledem chalupáře. Rozhodně se nejedná o realistický obraz vesnice.

vůči politickým změnám, hospodářskému či technologickému vývoji, na prvním místě jsou vzájemné vztahy a esenciální potřeby k přežití, ať už si pod nimi představíme cokoliv. Sláma se tomuto světu nijak nevysmívá, naopak zcela otevřeně s postavami sympatizuje a jeho filmy volají po návratu člověka k podstatě života, jež se odhaluje právě především v chudobných poměrech. V takovémto prostředí vystupují na povrch skutečné lidské hodnoty a ryzí charaktery, které jsou poměřovány v nevyrovnaných soubojích a – bohužel, ale rozhodně ne nečekaně – schytají nejednu ránu.

Tematizace venkovského života či života „na periferii“ samozřejmě není jediným společným jmenovatelem jeho filmů. Ve své práci se tedy chci pokusit o zmapování těchto dramaturgických spojitostí Slámových filmů. Ty by měly být vždy k dohledání už v synopsi a jednotlivých verzích literárního scénáře – vždyť půjdeme-li po významu dramaturgie ve filmovém umění, bude cílem dohled nad vznikem scénáře. Dramaturg na rozdíl od producenta nesrovnává scenáristovu ideu s ekonomickými možnostmi natáčení, nýbrž je uměleckým katalyzátorem, který konzultuje scénář s ohledem na kinematografické podmínky realizace; kulturní, společenské či politické prostředí, důležitou vlastností je však především silná divácká empatie. Jinými slovy je dramaturgie poradním hlasem, který na základě scénáře doporučuje, co točit a jak, čímž jí přísluší významné místo již v předvýrobní fázi. Během přípravy už scenárista ví, jakým způsobem bude syžet vykládat fabuli, která témata dílo zahrnuje, s pomocí jakých dramatických postav a charakterů je vypráví a v jaké formě dialogu, čím vytváří rámec příběhu a jeho vnitřní strukturu, kde je jeho vrchol a jakým konfliktem k němu dochází, a protože film zásadním způsobem pracuje s časem, musí se nutně myslet i na temporytmus. Režisér-scenárista Bohdan Sláma rozhodně předvýrobní fázi natáčení nepodceňuje, naopak pečlivá příprava je pro jeho filmy zásadní. Dramaturgii všech svých celovečerních děl svěřil zkušenému Kristiánu Sudovi, ten mj. spolupracoval i s Oldřichem Lipským (TŘI VETERÁNI), Věrou Chytilovou (VLČÍ BOUDA), Jaromilem Jirešem (NEÚPLNÉ ZATMĚNÍ), Jiřím Menzelem (OBSLUHOVAL JSEM ANGLICKÉHO KRÁLE), Alicí Nellis (TAJNOSTI) a dalšími.

O jakých problémech tedy bude při rozborech Slámovy tvorby řeč? Dotkneme se otázky outsiderství – chcípáctví, které v našich filmech (ale i společnosti) identifikujeme neustále, ale také pojmu „domov“, instituce rodiny či manželství, alkoholismu, homosexuality, respektive queer tematiky, nezaměstnanosti aj., vždy

v souvislosti s prostředím, které může být jednak blahodárným ochráncem, či naopak ničitelem hodnot. Ke zmíněným problémům je žádoucí přistupovat z hlediska současného stavu české společnosti, s jejími nešvary, nepřekonanými předsudky, historickou determinací a také s pohledem zvenčí.⁷ Tato reflexe se pro nás může stát plodnou, budeme-li chtít vymezit Slámovu tvorbu vůči filmům jiných českých režisérů (i z ranějších let čs. kinematografie) a říct tak, čím láká diváckou obec a získává si stále větší popularitu a ocenění na mezinárodních soutěžích a festivalech. Zároveň se časoprostorově pohybujeme v zemi, která má za sebou první dekádu budování demokracie a nových společensko-ekonomických vazeb, stává se součástí globalizovaného světa, a my máme příležitost reflektovat, jak se s těmito změnami vypořádala (resp. vypořádává). Nebude to zřejmě reflexe zcela objektivní, neboť hrdinové Slámových filmů většinou balancují na okraji společnosti. Nicméně je na místě uvědomit si, že i na našem poměrně malém území lze najít spoustu markantních rozdílů, co se podmínek a způsobu života týče. A samotná Sláмова tvorba nezrcadlí jen život „na okraji“, nýbrž nabízí širokospolečenský kontext. Často přitom hledá co nejpatrnější kontrasty (někdy až ke škodě snímků).

Jednotlivé kapitoly budou zaměřeny na analýzu Slámových filmů. Pro tento účel mi poslouží jeho tři celovečerní filmy, tj. DIVOKÉ VČELY (2001), ŠTĚSTÍ (2005) a VENKOVSKÝ UČITEL (2008), jímž Sláma trilogii o hledání lásky (což je oblíbené mediální pojmenování jeho tvorby⁸ a pro nás výzva zjistit, jsou-li tyto filmy natolik provázány, aby mohly být ověněny přídomek „trilogie“) završil. Vstupem do problematiky bude rozbor školní práce ZAHŘÁDKA RÁJE, ve které, jak jsem již zmiňoval, Sláma naznačil témata, jež dodnes hlouběji rozpracovává. Absolventské středometrážní AKÁTY BÍLÉ (1997) měli diváci také možnost spatřit v kinech díky společnosti CinemArt, která měla následně na starosti i distribuci DIVOKÝCH

⁷ Za tímto účelem hodlám mj. čerpat z díla bohemisty a publicisty Jana Čulíka *Jací jsme: Česká společnost v hraném filmu devadesátých a nultých let*. Čulík je šéfredaktorem Britských listů. Již v době normalizace se přesunul do Velké Británie a dlouhodobě se zabývá českou mentalitou, o níž podává zprávy. *Jací jsme* je z větší části přehledem a převyprávěním syžetů zhruba tří stovek českých filmů, ale pro naši práci budou mít význam především úvodní kapitoly, hledající skrze jednotlivé filmy a autory témata nejčastěji rozpracovávaná a české společnosti blízká.

⁸ Např.

SPÁČILOVÁ, Miroslava: *Venkovský učitel. Prostě dobrý film*. http://kultura.idnes.cz/venkovsky-ucitel-proste-dobry-film-d6u-/filmvideo.asp?c=A080315_935127_filmvideo_kot. 14. 4. 2009.

HARAZIM, Aleš: *Venkovský učitel*. <http://filmpub.centrum.cz/kino/153648-venkovsky-ucitel.aspx>. 14. 4. 2009.

SLOVÁK, Marek: *Bohdan Sláma, Diviš Marek, Karel Bezděk*. <http://www.fantomfilm.cz/?type=article&id=619>. 14. 4. 2009.

VČEL, tematicky však AKÁTY zcela nezapadají do režisérovy tvorby, proto je analýzám velkoryse uštedříme. „Z literárního hlediska AKÁTY celkem fungovaly, ale nikoli z filmového, protože jednotlivé postavy nebyly dost propracované, zůstaly uzavřené jen do svých replik a všechna ta energie šla mimo. Takže nakonec mi některé základní problémy unikly, a já AKÁTY dodnes považuji za svůj velký nezdar, za věc, která nekomunikuje s lidmi a je příliš chladná. Potom jsem dokonce přestal film na nějakou dobu úplně dělat vůbec,“⁹ komentuje film Sláma.

Důraz budu klást také na formální stránku Slámových filmů, i když se tato studie týká primárně obsahu. Jak známo, určitá témata si žádají určitou formu. Kamera, střih, nebo hudba – to vše je zde významotvorné, citlivě používané a zaslouží si naši pozornost. Stejně tak herecké vedení a obsazení filmů vůbec, neboť zde se dostáváme k čemu pro současný film ne zcela běžnému – a sice používání neherců a to nejen v komparzních rolích. Srovnání s novou vlnou 60. let pak bude na místě – jistě zazní např. jméno Miloše Formana, i díky podobnostem tematickým.

Protože se tato práce chystá pojednávat o tématu natolik současném a čerstvém, nemůže počítat s dostatkem odborné literatury, ke které by se odkazovala. Na piedestalu tak zůstávají prameny v podobě reflexí z různých tištěných či internetových (nejen) filmových periodik, rozhovory s tvůrci, tiskové zprávy a v neposlední řadě knižně vydaná verze scénáře filmu ŠTĚSTÍ. To tedy pokud se týká konkrétních filmů a jejich aktuálního přijetí domácí (ale i mezinárodní) odbornou veřejností. V rovině dramaturgického nahlížení a terminologie mi budou k dispozici skripta Davida Jana Novotného pro výuku scenáristiky na FAMU či studie Yvette Biróové *Teorie filmové dramaturgie*. Pro historický kinematografický kontext českého filmu poslouží mj. *Panorama českého filmu* (Luboš Ptáček a kol.), filmové ročenky a odborné články. Zbývá společensko-kulturní kontext, k jehož zkoumání využiji nejen zmiňované (v mnoha ohledech problematické) Čulíkovy studie, ale i dalších odborných publikací, především sociologických, které se budou vztahovat k jednotlivým diskutovaným tématům.

Cílem této práce je ozřejmit souvislosti a společné motivy tvorby současného českého filmového autora Bohdana Slámy, respektovaného tvůrce, jehož filmy již

⁹ ULVEROVÁ, Radana: *Klíč ke štěstí*. Film a doba, 48, 2002, č. 4, s. 224.

několikrát přesvědčily široké publikum o své umělecké kvalitě. Výsledek může posléze sloužit jako reflexe raného období režisérovy tvorby a vytvořit základ pro srovnání s případnými následujícími díly. Zároveň budeme sledovat, jakým způsobem Sláma opakuje určité motivy, jak je variuje a rozvíjí a nejspíš vyvstane i otázka, jestli se jeho sdělení postupně nevyčerpávají. Pokusíme se navíc popsat Slámovo postavení v rámci naší současné kinematografie a vymezit vůči tvorbě jiných současných režisérů, potažmo scenáristů. Takto by měla vzniknout vůbec první studie věnující se dílu tohoto autora, právě v době, kdy kinosály prošel jeho třetí celovečerní snímek, považovaný za „poslední z trilogie“. Studie, jež skrze dílo tohoto filmaře nahlíží národní kinematografii na počátku jednadvacátého století.

Nakonec můžeme polemizovat o tom, zda si přívlastek „národní“ nezaslouží nahradit přívlastkem „českých autorů“, neboť, jak zmiňuje v rozhovoru dokumentaristka českého původu žijící v zahraničí Jana Boková: „Já mám pocit, že prosadit český film jako národní element je skoro nemožný, stejně jako se neprosazuje francouzskéj nebo třeba anglickej. Ty národnosti se tak nějak rozplývají, já mám pocit, že se musí prosadit individuum.“¹⁰ Takovýchto individuí má však Česká republika jako šafránu, což průměrný český občan jen stěží přiznává, a proto si sám v rámci domácí tvorby označuje výsostně umělecká díla, přičemž nemyslí např. Jana Švankmajera, ale Jana Svěráka nebo Jana Hřebejka, tedy jakýsi libový mainstream. „Tematická a s ní ruku v ruce jdoucí formální sterilnost české kinematografie, společně s žurnalisticky podporovaným přesvědčením, že co je české, je také hezké, vyvolávají dojem celkového marasmu, do něhož je potřeba občas trochu rýpnout jako do vosího hnízda...“¹¹ píše se v tisku v listopadu 2003 – dva roky poté, co se marasmus pokusil rozehnat Sláma pomocí DIVOKÝCH VČEL. A to byl teprve začátek mladého nezkušeného filmaře...

¹⁰ MARTÍNEK, Přemysl: *Jana Boková*. Cinepur, 12, 2003, č. 30, s. 18.

¹¹ Redakce časopisu Cinepur: *cit. d.*

II. ŽIVOTOPIS TVŮRCE

Bohdan Sláma

Současný český režisér a scenárista, narozený 29. května 1967 v Opavě. Vystudoval stavební fakultu ČVUT, v roce 1996 absolvoval na katedře hrané režie FAMU snímkem AKÁTY BÍLÉ. Svůj celovečerní debut DIVOKÉ VČELY představil v roce 2001, o rok později se do kin dostala v rámci povídkového filmu RADHOŠŤ i jeho školní práce ZAHRÁDKA RÁJE, kterou natočil na FAMU pod vedením Věry Chytilové již v roce 1994. Chytilové také asistoval u režie snímků DĚDICTVÍ ANEB KURVAHOŠIGUTNTAG (1992) a PASTI, PASTI, PASTIČKY (1998), ve stejném roce asistuje Radimu Špačkovi u režie filmu RYCHLÉ POHYBY OČÍ. Ztvárnil postavu čerta v pohádce ČERT VÍ PROČ (r. Roman Vávra, 2003)

Po mezinárodním úspěchu DIVOKÝCH VČEL natáčí snímek ŠTĚSTÍ (2005), v němž opět obsazuje ústřední dvojici z předchozího snímku – Tatianu Vilhelmovou a Pavla Lišku. ŠTĚSTÍ následně těží z devíti nominací na Českého lva sedm úspěchů a vítězí mj. na festivalu v San Sebastianu. O tři roky později přichází do českých kin VENKOVSKÝ UČITEL a opět se stává nepřehlédnutelným klenotem aktuální domácí produkce.

Bohdan Sláma v současnosti přednáší na katedře režie pražské FAMU.

III. ANALÝZY FILMŮ

a. ZAHRÁDKA RÁJE

Krátkometrážní Sláмова studentská práce, kterou realizoval pod pedagogickým vedením Věry Chytilové, Zdeňka Sirového aj. při studiích na FAMU v roce 1994. Jako jedna ze tří povídek byla posléze integrována do filmového triptychu RADHOŠŤ (2002), který však v našich kinech příliš nezaujal – vidělo jej cca 8,3 tis. diváků¹². Příběh je situován do mikrosvěta venkovského nádraží (natáčeno v Rýmařově, později zde Sláma rovněž použil exteriéry pro DIVOKÉ VČELY), které má svou samosprávu a hierarchii.

Hlavní (anti)hrdina Staňa (Jaromír Dulava) je zralý muž, který však k životu nepotřebuje nic jiného, než studovat jízdní řády. Jeho vnitřní svět se uzavírá do tečkovaných vodících linek, názvů stanic a časů odjezdu. Obživu si zajišťuje nakládáním uhlí nebo údržbou vagonů. Jako sirotka ho vychovávala tetička (Marie Mazurová), otec se utopil v naftě a matka se oběsila. A tak se chlapec, který neměl šanci zjistit, jak vypadá a funguje manželský svazek, či vůbec partnerský vztah, odhodlává na popud tetičky oslovit skladnici Milušku (Monika Šeligová). Protože na nádraží je to jediná žena, odpovídající Staňovi věkem, následují vdavky. Kromě svatby zajistila tetička Staňovi i novou práci, v níž konečně bude moci předvést svůj um. Manželství Stani a Milušky je však absolutně nefunkční. Už při svatební noci usíná ona s plyšovým krokodýlem (darem od kolegů ze stanice) a on s jízdním řádem. Nad manželskou postelí drží ochrannou ruku prezident Václav Havel z portrétu, který novomanželé rovněž dostali jako dar od tetičky. Nicméně ani ten by nezabránil okamžitému rozpadu, nebýt tetiččina plánu – a tak opravdová „láska“ vzkvétá až ve chvíli, kdy si Miluška vyjde se svým starým nápadníkem Jožou – žárlivost, podpořená ztrátou fotografické paměti (což je mimo přímé vyřčení i vtipně znázorněno obrazovou metaforou odvozu informační boudy) a nového zaměstnání, probouzí ve Staňovi muže a mimo záběr slyšíme, kterak to Miluška schytala. Sláma klade v této vrcholné scéně důraz na rytmizaci, či jakýsi (až manželský) řád výstupů a vstupů do záběru, jenž vyvrcholí vlakem, uvedeným do pohybu (Obr. 2).

„Když už ji neměl kdo mlátit, tak se oběsila.“ Tak vypravuje tetička Milušce o Staňově matce, která přišla o manžela. Poprvé Sláma zdůrazňuje patriarchát, jakožto

¹² *Zpráva o české kinematografii v roce 2002*. Dostupné z: <http://www.proculture.cz/knihovna/downloadfile.php?id=152>. 14. 4. 2009.

základ manželského svazku. A stejně jako i v dalších filmech ústy ženy. Muž přitom není dominantním prvkem jen v partnerském, respektive manželském vztahu, nýbrž i ve společenském zřízení jako takovém. Tohle jeho postavení může asociovat dvorek se slepicemi a kohoutem. Přirovnání uvádím jednak z důvodu běžné přítomnosti slepic či jiného chovného zvířectva ve výpravě Slámových filmů, ale také proto, že se podobný obraz opakuje i v *DIVOKÝCH VČELÁCH*. Zde konkrétně mám na mysli scénu, kdy kolektiv nádražáků z místní stanice přichází blahopřát Staňovi a Milušce k sňatku. Průvod vede výpravčí-přednosta, jehož kroky a pokyny následují čtyři zaměstnankyně. Správa nádraží, ač je z drtivé většiny ženského pohlaví, je vedena mužem. Tím však není řečeno, že muž je zodpovědnější než žena. Naopak manželství Stani a Milušky bere do svých rukou emancipovaná tetička, brázdící ulice na své Jawě 350, které i přednosta stanice Karel (krom toho, že jí roztláčí motorku) bedlivě naslouchá a inspiruje se mj. jejím návrhem zavést v přednádražních prostorách informace, nové pracovní místo pro Staňu. Obdobný pečovatelský vztah tetičky a již dospělého sirotka jsme měli šanci pozorovat ve filmu *DĚDICTVÍ ANEB KURVAHOŠIGUTNTAG*.

Nádražní prostranství bylo vždy inspiračním prostředím pro filmaře - od dob bratří Lumiérů, přes westerny podnes. V českých filmech jsou pak nádraží navíc čímsi, co dokresluje kolorit naší země. Ač zaostalé, špinavé, povětšinou uzavřené budovy, mají svůj význam jednak ve smyslu „místa setkávání, míjení, opouštění, hledání“¹³, ale ještě zásadnější, pokud jsou místem pro život či práci. Pak zpravidla zdůrazňují pocit beznaděje, nemožnosti úniku, chudoby a odcizení okolnímu světu. Člověk je upoután na místo, ze kterého sleduje přesuny lidí, jejich komunikaci, aniž by se sám mohl pohnout z místa. A není to jen Sláma, který je fascinován žlutočernými obrubníky a porostlými kolejemi, obdobné inspirace najdeme např. i v *NÁVRATU IDIOTA* Saši Gedeona, jehož rámeček tvoří právě nádražní exteriéry. Hlavní hrdinka *INDIÁNSKÉHO LÉTA*, zůstaneme-li u Gedeonovy tvorby, také uvozuje a uzavírá příběh vykloněnou hlavou z okna vagonu. U Zelenkových *KNOFLÍKÁŘŮ* se celá povídka Pitomci odehrává v nádražním domku. A problematické soužití muže (Rudolf Hrušínský ml.) a ženy (Eva Holubová) zcela odpovídá výše řečenému. Kdybychom šli ještě více do historie, museli bychom zmínit *OSTŘE SLEDOVANÉ VLAKY*, jejichž příběh, i když svou podstatou intimní, se odehrává v době války, a

¹³ Tyto konotace obrazu železnice jsou historicky ukotvené v literatuře – vzpomeňme *Annu Kareninu* L. N. Tolstého.

vlak či pojem nádraží tak získává konotace zcela jiné. Ze současnějších filmů uveďme JEŠTĚ ŽIJU S VĚŠÁKEM, PLÁCAČKOU A ČEPICÍ (r. Pavel Göbl, 2005).

V dialozích se Sláma omezil na krátká slovní spojení, zvolání, spontánní reakce a místní nářečí. Staňa téměř nepromluví, nejvíce toho napovídá tetička, jež nabourává tiché plynutí času především ve scéně, kdy Miluše ukazuje staré fotky a zároveň vypravuje celou rodinnou historii. Nesouvislý tok myšlenek patří k bizarním, leč přesvědčivě vyobrazeným charakterům a zavání čs. novou vlnou, konkrétně formanovskou školou. „ZAHRÁDKA RÁJE je ‚poetický příběh z vlakové stanice‘, který nás počínaje prvním záběrem nenechá na pochybách, že jsme se ocitli v lůně českého venkova, a to přesně takového, jaký známe již z formanovské a passerovské éry.“¹⁴

Spojitosť nenalézáme pouze ve formě dialogu, ale také v jednom z obrazů, v českém filmu velmi zažitém – jedná se o postelovou scénu, čímž nemyslíme žádné milostné hrátky, nýbrž zásadní a pro narativní výstavbu filmu nepostradatelné dialogy, zlomové situace. Marek Duda a Barbora Formánková věnovali v Cinepuru této tematizaci motivu postele v české kinematografii celý článek¹⁵. Za kmenové filmy označili LÁSKY JEDNÉ PLAVOVLÁSKY, INTIMNÍ OSVĚTLENÍ a ECCE HOMO HOMOLKA. O několik let později přichází epigon Zdeněk Troška se svou trilogií SLUNCE, SENO, ... a po vzoru zmíněných děl vytváří několik scén v manželských postelích zneprátených rodin. Zde se zcela ztrácí společensko-kritická rovina, identická pro čs. novou vlnu a Troška pomalu suně motiv postele k označení „kliše“. Když potom Bohdan Sláma vede své postavy ze ZAHRÁDKY RÁJE do krizové situace právě v momentu uléhání, bourá jakékoliv náznaky kliše už s pomocí rekvizit – modrožlutý plyšový krokodýl, popelník a lampa postavená na hromádce knih na straně Milušky, portrét prezidenta Havla, kaktus pod lampou a jízdni řád na straně Stani. Aranžmá mizanscény takto účelně vyjádřilo trapnou situaci svatební noci (Obr. 1).

ZAHRÁDKA RÁJE byla prvním a doposud posledním Slámovým snímkem, v němž došlo k uzavření sňatku mezi ženou a mužem. I když je v těch následujících o manželství jako instituci mnoho řečeno, ve scénáři si Sláma tenhle ceremoniál už

¹⁴ STEHLÍKOVÁ, Bára: *Radhošť tak trochu nakřivo*. Film a doba, 48, 2002, č. 2, s. 114.

¹⁵ DUDA, Marek: *Český národ v posteli?* Cinepur, 11, 2002, č. 22, s. 24-25.

nedopřál a ve svém uvažování o postavách a jejich vztazích zřetelně zvažněl, čemuž se nelze divit. ZAHŘÁDKA RÁJE měla být přece jen školním cvičením, zaměřeném v prvním plánu na reálie. A s pomocí většiny neherců a místních obyvatel Sláma opravdu autentičnosti dosáhl. Významný podíl na tom měla i nenápadná kamera Martina Douby a účelná práce se zvukem. Slámův rozvíjející se scenáristický talent objevíme už brzy...

b. DIVOKÉ VČELY

Celovečerní debut Bohdana Slámy měl v kinech premiéru 8. listopadu 2001; vzbudil velkou vlnu ohlasů, především kladných. Kritiky zaujala mj. drzost tvůrců, kteří obsadili do hlavní role neherce. A u hlavní role to nekončilo, v DIVOKÝCH VČELÁCH si nakonec zahrála celá plejáda neherců, stejně jako v ZAHŘÁDCE RÁJE – místních obyvatel. Bohdan Sláma se opět vrací na Rýmařovsko, do krajiny, kterou velmi dobře zná a má odpozorovanou už od svého dětství, kdy sem jezdil z rodné Opavy za prarodiči. Většina recenzentů používá pro lokalizaci geomorfologický pojem Sudety, a pokud nahlédneme do socio-ekonomických tabulek a grafů, lze opravdu tato po všech okrajích země roztroušená území spojit palčivou otázkou nezaměstnanosti a problematické infrastruktury. Sláma natáčí DIVOKÉ VČELY konkrétně v obcích Jiříkov, Těchanov, v samotném Rýmařově a nejbližším okolí těchto lokalit. Nesoustředí se však tolik na konkrétní obec jakožto území či samosprávu (nikdy neuvidíme panorama, záběr celku obce či krajiny, ani obecní úřad, poštu apod.), takže „prdel“ jak ji jedna z postav sama označuje, nabízí pro scenáristu něco daleko důležitějšího: charaktery. A na nich Bohdan Sláma staví – jsou to příběhy lidí, kteří tu buďto léta žijí, nebo se sem vrací, někteří by možná raději odešli, či chtěli kdysi odejít, ale už na to zapomněli – tak trochu čechovovský svět zasazen do našich reálií a současnosti, včetně své hořké grotesknosti. Nesmí chybět postava „turisty“, který, zhýčkaný Prahou, vůbec nevěděl, že takový svět ještě u nás existuje a musí si ho zdokumentovat kamerou.

Ústřední postavou, kolem níž je spřádána největší pavučina vztahů, je Kája (neherec Zdeněk Raušer). Přes příběh tohoto zamlklého mladíka se otevírá obraz celé zdejší komunity, poznáváme jeho otce – vdovce, výpravčího a filosofa (Cyril Drozda), starostlivou babi (Eva Tauchenová), jejíž morální panika až za hrob podněcuje vznik hned několika konfliktů, Božku (Tatiana Vilhelmová) – prodavačku ze zdejšího bufetu, kterou Kája tajně miluje, ale která už chodí s Lad'ou, trošku pubertálním výrostkem, obdivujícím Michaela Jacksona a snažícím se kopírovat jeho moonwalk, na druhou stranu je ale Lad'a pracant (rekonstruuje přístavek), má rád děti a jednou určitě bude dobrým tátou, jak je o tom přesvědčen i Pavel Liška, jenž tuto postavu ztvárnil.¹⁶ Matka Božky (Zuzana Kronerová) je ostrá, ale zároveň laskavá

¹⁶ Viz DIVOKÉ VČELY – FILM PO FILMU.

žena, která na dceřino věno vydělává prostitucí. Takto se dostane do postele i místnímu hajnému Ludvíkovi (Jaroslav Dušek), falešnému patronovi lesních dělnic.¹⁷ Ke kolizi v ději (pokud se vůbec o ději dá hovořit) dochází, když sem z velkoměsta přijíždí na návštěvu Kájův brácha Petr (Marek Daniel) se svým kolegou (Tomáš Matonoha). Když totiž kdysi domov opouštěl, nechal tu těhotnou Janu (Vanda Hybnerová), aniž by o její graviditě věděl; ta se později vdala za neschopného Staňu (Josef Polášek), který prodává vybavení bytu, aby měl na hrací automaty. Jednoho večera se téměř celá vesnice i většina těchto stěžejních postav setkává na hasičské zábavě a na druhý den už bude všechno jinak. Nebo ne? I když má konec nahořklou příchut', nepostrádá velký optimismus, čímž naprosto koresponduje se Slámovým záměrem: „Od dětství mě fascinuje svérázný humor těch lidí. Skrze něj vzdorují všudypřítomnému pocitu marnosti. (...) Člověk si musí svůj život vybojovat, nevzdat to.“¹⁸ Tomu nakonec odpovídá i úplně poslední obraz – Božka s Janou, dvě mladé ženy smířené se svým osudem, uzavřené do svého krámku. I když za sebou mají obě romantickou noc a mohly se rozhodnout změnit svůj život, uznaly, že už jednu cestu nastoupily a chtějí na ní pokračovat, i když je strnitá. Opřené o pult a obklopené dětmi se smějí Majce, která oslavovala smutek.

Úvodní záběry předjímají podzimní atmosféru, sledujeme koleje ztrácející se v mlze. V dálce houká vlak a divák správně předpokládá, že se tudy nakonec nějaký prožene. Nabízí se srovnání s Gedeonovým filmovým nádražím a vlaky, o nichž jsme mluvili – ale zatímco u Gedeona někdo vlakem přijíždí, vystupuje z něj, nastupuje či v něm jede, u Slámy vlak zapadákovem jen projíždí. Bezútěšnost prostředí je dále exponována a rozvíjena v rychlém sledu obrazů, tvořících expozici příběhu. Jednotlivé postavy se až plánovitě střetávají – v lesní chalupě, u Káji doma, před bufetem a ve zchátralé nádražní budově (s níž se Sláma vrací ke své školní práci ZAHŘÁDKA RÁJE), kde mezi největší místní spodinou bydlí Božka s matkou a malým bratrem. „Tak, jak žijí Slámovi hrdinové, žijí v dnešní české společnosti mnozí Romové. Pro českého diváka je šokující, že v tomto filmu to právě Romové nejsou,“¹⁹ opomíná ve své studii Jan Čulík, neboť jsme několikrát svědky střetnutí

¹⁷ Další variace na motiv kohouta, na nějž jsem upozornil u analýzy ZAHŘÁDKY RÁJE.

¹⁸ VOJTĚCHOVÁ, Lýdie: *Film nesnáší lež, říká režisér Bohdan Sláma*. <http://www.ceskatelevize.cz/specialy/divokevcely/tisk/10.php>. 14. 4. 2009.

¹⁹ ČULÍK, Jan: *Jací jsme: Česká společnost v hraném filmu devadesátých a nultých let*. Brno: Host, 2007. s. 278. ISBN 978-80-7294-254-1.

s romskými obyvateli nádražní budovy. Večer zapalují před domem oheň, u nějž se ohřívají a zpívají cikánské písně. Mladá Romka, která bydlí pod Lišajovými (rodina Božky), má dítě a muže alkoholika. Ona si taky chodí půjčovat k Lišajové vejce. Nevznikají tu ale žádné konflikty, proto bych si možná dovolil bez jakýchkoliv rasových předsudků pozměnit Čulíkovu formuli v otázku: Není český divák šokován spíš tím, že žijí Češi s Romy na jedné hromádce v takovýchto nuzných životních podmínkách? Vždyť dát si večer koupel znamená pro lidi z bytovky dojít ke studni napumpovat vodu, ohřát ji na kamnech na tuhá paliva a přelít do malé plechové vany. Topí se uhlím nebo dřevem. Jedinou zábavu tu představuje poslech komerčního rádia, reprodukováného z obecního rozhlasu. Všichni se potýkají s nezaměstnaností, která v tomto kraji reálně existuje i mimo filmový příběh.²⁰ Aby lidem svět zrůžověl, musí si dát pár panáků zelené²¹, nejspíše ve stánku Jany, kam pak přijde kasu vybrat její manžel, aby měl na automaty, případně z ní musí zaplatit Božka rozbité okno (a prý i akvárium!) rozčilenému Ludvíkovi, který se vlastně zlobí jen na oko, protože ho zřejmě takový zisk těší – okno nakonec může opravit i s pomocí igelitu, když na to přijde. Nacházíme se v začarovaném kruhu, ve vlastním ekonomickém systému, na nějž si ani tržní hospodářství, ani kapitalismus nepřijdou. „Máme kapitalismus a bude se makat,“ zní z Ludvíkových úst jen jako prázdné heslo, jako připomenutí stále ještě nedávné politické a hospodářské změny, jíž se místní mohou s klidným svědomím vysmát. Nějak bylo – nějak bude, promlouvá fatalismus postav. Nicméně, jak tvrdí newyorská recenzentka Leslie Camhi: „Postava místního Michaela Jacksona ztělesňuje plíživou amerikanizaci.“²² Ale kromě „Majklových“ pohybových kreací se tu vlastně stále nic neděje a asi by se ani nedělo²³, nebýt nečekaného příjezdu bráchy Petra a jeho kolegy.

Sláma znázornění kontrastu velkoměsto/měšťan – venkov/vesničan domýšlel do drobných detailů a zároveň se jím i vymezil vůči jiným českým filmařům současnosti. Přes kopec se blíží veterán Tatra 603, symbol „vyšší třídy“, auto se spotřebou paliva

²⁰ Rýmařovsko je jednou z nejproblematictějších oblastí republiky, co se (nejen) nezaměstnanosti týče. Podle ČSÚ je v některých místech regionu (kam patří právě i Jiříkov) míra nezaměstnanosti dokonce větší než 25%.

²¹ Podtitul filmu: Dáme po zelené, svět nám zrůžoví... Na chvíli.

²² CAMHI, Leslie: *Velvet Underground*. <http://www.villagevoice.com/2002-10-08/film/velvet-overground/1>. 14. 4. 2009.

²³ „Co budeš dělat odpoledne?“ ptá se tata Káji. „Nevím,“ odpovídá Kája. „Kdo to má vědět?“ završuje táta poněkud absurdní dialog, nápadně připomínající Formanovu ČERNÉHO PETRA (1963).

10-16 litrů na 100 km, čili ho pravděpodobně řídí někdo, kdo si takový přepych může dovolit. Ve zvukové stopě zanedlouho identifikujeme přímou citaci ze soundtracku k Ondříčkovým SAMOTÁŘŮM (2000) – píseň *Wounds on a Cherry Tree* od Ohm Square²⁴, včetně útržku z filmového dialogu Jakuba (Jiří Macháček), Petra (Saša Rašilov) a Vesny (Labina Mitevska).

Auto zastavuje na louce a vyskakuje z něj nadšený Petrův kolega, který se doslova pomátne z čerstvého podhorského vzduchu. Sláma právě zahrál na vtipnou notu svého příběhu, nebojí se v této postavě, byť snadno označitelné za zbytečnou, karikovat. Kolega se pak objeví s videokamerou ve třech důležitých obrazech – prvním z nich je ten, jenž může připomínat otce (Tomáš Hanák) se synem (Michal Vorel), odhalující kouzlo venkova ve filmu CESTA Z MĚSTA (Tomáš Vorel, 2000). Ve VČELÁCH posedlý dokumentarista s šátkem na hlavě prolézá fascinován mezi pasoucími se kravami a objektivu jeho kamery neunikne ani pastýř Boroš (Štefan Boroš, Obr. 3). Tato scéna je sycena protisvětlem, které vytváří dojem až snové reality. V dalším obraze pobíhá kameraman na hasičské tancovačce. Přichází i k hospodské – ale sotva se začne Maruna před objektivem napařovat, je tu hajný Ludvík a sjednává pěstmi pořádek. Jako zřejmě jediný majitel mobilního telefonu ve vsi je zasažen moderní technikou a domýšlí si, že kamera v rukou exota s šátkem není výrazem pokory, ale opovržení. Poslední replika z úst Petrova kolegy zaznívá v autě při odjezdu: „Ty vole, pryč!“ a může tak být klíčem k rozřešení, jak vlastně celý příběh končí. Tím, že je navíc za volantem Kája a Petr po něm chce zařadit čtyřku, vypadá to, že společně opouští domov. Konečně, narážky na odchod do Prahy jsme slyšeli několikrát, např. když Božka vyčítá Janě, proč neodjela za Petrem. „Človče brácha, ty bys měl odsud vystřelit,“ nabádá pro změnu Káju Petr. A poslední podnět dává Kájovi Božka krátce předtím, než spolu stráví noc. Pobídky směřované Kájovi jsou doprovázeny motivem „pohasnutí“ – při diskuzi s Petrem a otcem se zničí žárovka, při dialogu s Božkou mizí nasvícené buřty ve tmě udírny. Zřejmě by odchodem do velkoměsta pohasl i Kájův upřímný úsměv. Tak se opět v českém filmu prezentuje venkov jako prostředí poskytující vydělenému jedinci jakousi svobodu, a tedy i štěstí. Obdobně, jako hlavní postavě ve Vejdělkově VÁCLAVOVI (2007), či jako závozníkovi Otíkovi ve filmu VESNIČKO MÁ,

²⁴ Ohm Square jsou česká hudební skupina hrající hudbu žánrově na pomezí electro, drum and bass a breakbeatu, což jsou styly, jež zásadně (a účelně) napadají poetiku Slámovy filmu.

STŘEDISKOVÁ (r. Jiří Menzel, 1985). Hledat tu později budou i další Slámovi hrdinové.

Sociální diferenciaci je podpořena také motivem hlavy, respektive její pokrývkou. Ve vsi se nikdo s účesem moc nenamáhá, nemá důvod. Výjimkou je tanečnice, na kterou i báby sundávají své šátky. Bábinka nosí baret, kterým se distancuje od lesních dělnic, Kája má na práci v lese široký klobouk. Oba dostanou od Petra, nosícího kšiltovku, nové pokrývky hlavy: Bábinka elegantní červený klobouček a Kája kšiltovku s reklamním nápisem. V tomto novém outfitu jedou vyzvednout na nádraží otce, který nejprve napadne svou matku za klobouk a posléze Petra za předčasné ukončení školy, neúctu k domovu a duševní prázdnotu, čímž svému monologu „nasazuje korunu“ – obrazově znázorněno: Narazí si na hlavu cyklistickou přilbu. Lišajová, která si na účesu zakládá (není divu, vzhledem k jejímu povolání) nabádá Božku, aby si „s tou hlavou něco udělala“. Božčin malý brácha nosí typicky kšiltovku otočenou dozadu. A nakonec zmiňme Petrova kolegu, „mimozemšťana“ ve třpytivém šátku a se žlutými slunečními brýlemi.

Co se týče postav, mohli bychom tu na několika stranách rozebírat širokou paletu místních charakterů a jazykových rovin, které se nakonec přes své nuance stírají v mozaice místního folklóru. Byla by to práce pouze deskriptivní a bez většího přínosu. Přesto se však ve scénáři nachází anomálie, o které bychom se měli zmínit. Je jí postava otce. Tento „tata“, jak jej synové oslovují, je v kontextu místních zvláštní figurkou, jež se vymyká způsobem života i jazykem. Expozici jeho charakteru provedl Sláma v DIVOKÝCH VČELÁCH hned jako první. Otec s Kájou šrotuje na louce kopřivy a při této činnosti mu vypráví o potřebě vertikality.²⁵ Filozofickým ponoukáním a sokratovským vystupováním pak otec obtěžuje ostatní členy rodiny až do konce filmu. Podle představitele taty Cyrila Drozdy²⁶ vycházejí myšlenky postavy z obecných pojmů celých dějin filozofie, počínaje Epiktétem, jehož „etické a náboženské názory jsou velmi podobné s křesťanstvím“²⁷. Jistě lze namítnout, že se jedná o „filozoficko-světónázorové úlety“, které „(...) z

²⁵ Horizontála má být znázorněním našeho pozemského postavení, vertikála znázorněním duchovního života.

²⁶ Viz DIVOKÉ VČELY – FILM PO FILMU.

²⁷ BLECHA, Ivan a kol. *Filozofický slovník*. Olomouc: Nakladatelství Olomouc, 1998. s. 105. ISBN 80-7182-064-4. Pozn. Křesťanský kříž je symbolem propojení horizontály s vertikálou.

úst ‚obyčejného‘ hrdiny zaznívají nevěrohodně,²⁸ otázkou však zůstává, nakolik je tento náš otec obyčejným hrdinou. Na postupnou identifikaci postavy upozorňuje ve své recenzi Jaroslav Sedláček: „Intelektuál - nedostudovaný filozof - disident - člověk končící své úvahy slovíčkem ‚že‘ a hloupého trkni - v kanceláři má na patřičném místě pověšený velký obrázek prezidenta Havla!“²⁹ Postava otce tak může být jakousi historickou připomínkou toho, jak komunismus požíral vzdělanost, příp. jak by cesta výpravčího na Hrad v porevolučních letech nemusela být nemožná (vzpomeňme v této souvislosti na finále Vorlova rytmikálu KOUŘ, 1991), nicméně posměšek matky „ty disidente“ symbolicky uzavírá kapitolu politických křivd a zpřítomňuje politickou a společenskou současnost (Obr. 4).

V kontextu Sláмова díla je ještě otec důležitý z hlediska postavení v rámci instituce rodiny a jejího fungování. Rodina jako společenství lidí, žijících a živících se společně, je postavena především na páru žena-muž. V našich končinách je stále ještě pravidlem uzavření manželství této dvojice. Rodina pak vzniká narozením a výchovou dětí. Otec představuje jen jednu z rodinných rolí, nemůže nahrazovat dětem matku, přesto by ale měl být schopen vést je k jakémusi systému hodnot a norem. Stejně tak v druhé formě neúplné rodiny matka. V DIVOKÝCH VČELÁCH se vyskytují obě formy neúplné rodiny a obě jsou problematické. Otec Káji a Petra je vdovcem, matka zemřela zřejmě velmi mladá (ve filmu na fotografiích Anna Geislerová), u synů nebudí žádný respekt a je spíš směšnou postavičkou, ukrywající se před realitou současnosti. Lišajová se sice snaží zabezpečit rodinu materiálně, nicméně v praxi to znamená, že zatímco syn v kuchyni píše úkoly, matka v komůrce oddělené jen závěsem obcuje s pány za peníze. Ani materiální zajištění, ani učení metafyzice nemůže děti učinit šťastnými.

Rovněž úplná rodina se sňatkem oddanými rodiči zde není funkční. Jana si Staňu vzala snad jen proto, aby nezůstala ve vsi svobodnou matkou. Staňa je rád za králíčka v troubě a za příbytek, ze kterého může rozprodávat, aby měl na automaty. Není to láska, co spojuje tento pár, spíš snaha přivést dítě do úplné rodiny, která se ale zřejmě nakonec bude mýjet účinkem. Tak jako Kájův otec, je i Staňa typem českého „chcípáka“ (této problematice se více dotkneme v následující kapitole). Hajný Ludvík sice vezme velkoryse svou ženu na hasičskou zábavu, ale neostýchá se

²⁸ PTÁČEK, Luboš: *Země, region, nebo provincie?: Morava ve filmu*. Olomouc: Univerzita Palackého, 2004. s. 114. ISBN 80-244-0950-X.

²⁹ SEDLÁČEK, Jaroslav: *Divoké včely*. <http://www.ceskatelevize.cz/specialy/divokevcely/tisk/02.php>. 14. 4. 2009.

dorážet na jiné ženy přímo před jejíma očima a přivádět ji tak k pláči. Divák navíc ví, že ji podvádí mj. s Lišajovou. Ač dal Sláma hajnému do vínku asi nejvíce mužnosti (usuzujeme podle sexuální aktivity, rázného hlasu, rozpoutání potyčky s Petrovým kolegou), je to také jen jakési falešné „chlapáctví“ – když vyhraje na zábavě porcelánového jelena, křičí na něj Bábinka (Jarmila Červášková): „Kurva hajné, ty bys měl zastřelit toho jelena a ne ho vyhrát!“ (Obr. 5) Ludvík je hajný spíše přes mobil než v terénu. Romská rodinka, bydlící v bytovce pod Lišajovými, je také znázorněna jako problematická. Když přichází Lad'a za Božkou, vidíme v druhém plánu, jak žena bije muže, který se vrátil z hospody opilý. V bytě přitom slyšíme znělku Večerníčku a dětský křik. Zůstává otázka, zda i Božku s Láďou čeká v budoucnu sňatek. Velmi pravděpodobně, i když Božka strávila noc s Kájou, osud jí předurčuje Lad'u, který zřejmě právě prošel vystřízlivěním a je zase o něco dospělejší. Božka je, stejně jako Jana, smířená se svým osudem, vlastně ani nemá (na rozdíl od Jany) možnost volby. „Víš, jaká budu za pár roků? Tlustá, blbá a spokojená,“ říká Láďovi.

Bude zajímavé sledovat, jak Sláma s charaktery ústřední dvojice naloží v následujícím ŠTĚSTÍ, neboť jak sám tvrdí: „Pavel hrál v Divokých včelách vedlejší postavu a mně přišlo líto, že nemůžu plně využít jeho citovou hloubku a úžasnou hereckou intuici. Proto je jeho postava ve Štěstí úplně jiná než Láďa v Divokých včelách. Při práci na Divokých včelách jsem se víc poznal i s Táňou. Její herecké schopnosti a možnosti mě jako režiséra velmi zajímají a inspirují. (...) Divoké včely a Štěstí mají společné téma v hledání lásky a hledání sebe sama. To je důležité pro postavy filmu, stejně jako pro nás všechny.“³⁰

Ještě krátce k dílčím motivům, které se v Slámových filmech vracejí a i v DIVOKÝCH VČELÁCH jsou přítomné. Jedním z nich je motiv neprůhledného látkového závěsu. Pomocí něj mohou postavy provizorně oddělit část prostoru v místnosti a získat tak pro sebe soukromí. Zatímco v tomto filmu se za závěsy (jeden má v bytě Lišajová, jeden je v lesní chalupě) odehrávají sexuální radovánky (Obr. 12 a 13), zcela jiného významu nabude závěs v pozdějším VENKOVSKÉM UČITELI. I na tomto detailu se dá vysledovat posun ve Slámově scenáristickém rukopisu a závažnosti témat, stejně jako na motivu smrti. Ve ŠTĚSTÍ a

³⁰ Tisková zpráva k filmu ŠTĚSTÍ. s. 3. Dostupné z: <http://www.ceskatelevize.cz/specialy/stesti/download/presskit2.pdf>. 14. 4. 2009.

VENKOVSKÉM UČITELI budeme přímými svědky úmrtí, jež v obou snímcích patří k zásadním dramatickým a silně emocionálním momentům. V DIVOKÝCH VČELÁCH je setkání se smrtí podáno skrze prostředí hřbitova, který je v jednom obraze místem střetnutí Lišajových s Kájovou rodinou. Na rozdíl od následujících dvou snímků má tato scéna význam především v humoru – začíná záběrem na fotografii herečky Anny Geislerové, čímž nabádá diváka, aby se domýšlel, zda si tímto způsobem Sláma s Geislerovou nevyřizuje nějaké účty či zda to není jednoduše sjednaný přátelský fórek. Scéna pokračuje hysterickým pláčem Lišajové nad hrobem svého manžela s vyčítáním: „Proč jsi nám to udělal?“ Brzy však její záchvat opadne do absolutní apatie, což by mohlo být projevem její sangvinické povahy, díky níž mohla po smrti muže nastoupit řemeslo, jímž se živí. Petr při pohledu na Lišajovou neudrží smích a je otcem poslán pro vodu. Vrcholem scény je podezření babičky, že Lišajová ukradla od jejich hrobu láhev s petrolejem a vyslání Káji, aby ji od Lišajové půjčil.

Slámův celovečerní debut tedy není až tak dramaticky vystavěným příběhem, jako spíše sondou do prostředí a projekcí charakterů, které se tu nachází. Díky svéráznosti postav a jejich charakterů lze označit snímek za hořkou komedii. Grotesknost umocňuje zvukový podkres – drobné hudební motivy Miroslava Šimáčka, které provází celý film. Velmi podobně, avšak s daleko větším důrazem na nepochopeného mladého člověka jako jednotlivce, se zapsal v české kinematografii Miloš Forman se snímkem ČERNÝ PETR (1963), společné motivy najdeme i v jeho pozdějším HOŘÍ, MÁ PANENKO (1967), ale tato podobnost, kterou mnozí kritici označují za inspiraci, je spíše dána tématy a prostředím, na něž se oba autoři zaměřují.

c. ŠTĚSTÍ

□ „Chtěl bych natočit film, který by byl živý, současný, otevřený a plný emocí, film o tom, co bylo v Divokých včelách ještě tak plaše dětsky skrývaný, film o tajemství proměn, které v nás působí láska, film o boji za život, film o boji za sebe sama a za ty druhé, protože štěstí nepřichází samo, ale skrze nás.“

Bohdan Sláma³¹

Mezinárodní úspěch DIVOKÝCH VČEL motivoval Bohdana Slámu k přípravám dalšího celovečerního filmu – ŠTĚSTÍ. Námět vzniká už v dubnu 2002. Jak bylo zmíněno, podobá se sice ŠTĚSTÍ celovečernímu debutu tematicky, avšak jednotlivá témata jsou dále rozpracována a jinak formálně vyjádřena. Pokud jsme byli v DIVOKÝCH VČELÁCH svědky „dozrávání“, ve ŠTĚSTÍ objevujeme „plody“. Komická rovina byla zásadním způsobem redukována, což je jeden ze způsobů, jakým se Sláma snaží, aby jeho „pravda“ nabyla obecné platnosti.

ŠTĚSTÍ je ve své podstatě obyčejným příběhem lidí, hledajících či objevujících ono záhadné štěstí různými způsoby a díky různým životním událostem, přičemž se stávají čím dál více dospělejšími a zodpovědnějšími. Toník (Pavel Liška) žije se svou tetou (Zuzana Kronerová) v rozpadajícím se stavení poblíž fabriky a živí se opravováním škodovek. K rodičům zpátky do paneláku se mu nechce, práci ve fabrice odmítá, na statku je šťastný a byl by ještě víc, kdyby si získal srdce Moniky (Tatiana Vilhelmová), kamarádky již od dětství. Jenže ta je zamilovaná do ambiciózního Jiřího (David Dolník), který odlétá za prací do USA. Monika musí čekat, až se tam uchytí a ona bude moct odjet za ním. Tady pracuje jako doplňovačka zboží v hypermarketu a její největší zábavou jsou děti-klíš'ata Patrik a Denis kamarádky Dáši (Anna Geislerová). Ta je zamilovaná do ženatého Járy (Marek Daniel), otce dvou dětí a naruživého milence a pomalu se z ní stává duševní troska. Dáša přitom bydlí ve stejném paneláku jako Součkovi (Moni s rodiči a malým bratrem) a Toníkova rodina. Panelák, sídliště, fabriky, zdevastovaná krajina – prostředí, ze kterého by neměl být problém utéct kamkoliv, natož tak do Spojených států. Ale i když Monika přece jen odejde, v závěru se sem za svým štěstím vrací.

³¹ Tisková zpráva k filmu ŠTĚSTÍ. s. 2. Dostupné z: <http://www.ceskatelevize.cz/specialy/stesti/download/presskit2.pdf>. 14. 4. 2009.

Takto vypadá jednoduše shrnutý příběh, který Sláma vypravuje. Další z variací mýtu „kdo jsem, odkud přicházím, kam se ubírám“.

Inspirativním prostředím tentokrát nebyla zapadlá víska, ale severočeské (sudetské!) sedmdesátitisícové město Most (Obr. 9) – metropole bez historie, budovaná od 50. let 20. stol., kdy musel starý Most ustoupit povrchové těžbě uhlí. Je více než příznačné, že Sláma natáčí film mj. o naději, důvěře a seberealizaci ve městě, které postrádá víru.³² I když jsme svědky štědrovečerních rituálů – rozdávání skrojků chleba a modlitby, není ani jeden z nich proveden s patřičnou pokorou (Obr. 7). Vrcholem je pak výstup Součkové na balkoně, když Monice rozmlouvá pěči o Dášiny děti: „Na co si to hraješ? Na Ježíše Krista?“ Těmito motivy je podpořeno východisko charakterů postav: tady jsi sám za sebe, ty jsi ten, kdo utváří svůj život, ten, kdo dělá rozhodnutí a je za ně zodpovědný. Ty jsi strůjcem svého štěstí.

Ale město je tu také evokováno synekdochicky skrze obraz paneláku, v němž postavy bydlí. Jedinou odchylkou je Toník s tetou, kteří nacházejí svou svobodu na baráku v (i když silně zdevastované) přírodě, v samotě mimo město. Ale ani tady se neschovají před jeho špínou. Pokud chce Sláma ukázat scénu na statku, většinou nechává kameru nejprve snímat obrovský tovární komplex s chladicími věžemi v pozadí a následně panoramuje (Obr. 10). Nad spokojeností života na statku tak stále visí jakýsi Damoklův meč. Kdysi chtěli pozemek znárodnit komunisté, teď jej Toník s tetou zuby nehty brání před kapitalistickou žravostí. V paneláku je jistota bydlení za cenu ztráty soukromí. Zde navíc odůvodňuje přátelství (a lásku) Toníka, Moniky a Dáši. Vyrůstali tu společně, jeden nemá k druhému daleko (viz PANELSTORY ANEB JAK SE RODÍ SÍDLIŠTĚ, r. Věra Chytilová, 1979), nicméně jediným panelákovým prostorem pro intimní dialog či prostě jen nerušené „bytí spolu“ je výtah. Ve filmovém podání je pak jeho pohyb dynamizujícím prvkem a snímání pomocí dvoudetailu je i přes nevábny interiér šachty výtvarně působivé.

Obdobně jako DIVOKÉ VČELY začíná i ŠTĚSTÍ podzimní atmosférou, ale tentokrát připravil Sláma scénář časově náročnější - své postavy sleduje v průběhu jednoho roku, a vystřídá tak všechna roční období. Čas se tu zásadně podílí na utváření charakterů, během roku se může Jiří uchytit v Americe, Dáša psychicky

³² V roce 1995 natočil Alexandr Vojta dokument MĚSTO BEZ KOSTELA – MĚSTO BEZ DUŠE?, který je zprávou o cestách mosteckého kostela a víry ve městě vůbec. I přesto, že byl Děkaný kostel za pomoci náročných technologií téměř o kilometr převezen k novému sídlu (1975), zůstává v ústraní. Místo výstavby nové kaple bylo režimem také „pečlivě“ vybráno, a tak Most duchovně strádá a stává se patronem ateistického Česka.

rozložit, otěhotnět, potratit a získat Járu, u tety se mohou odhalit příznaky zákeřné rakoviny, které povedou až ke smrtelné posteli, u níž se bude moci konečně smířit se svým bratrem, Toník si může z chvilí strávených s Monikou a dětmi Dáši navodit pocit rodiny a domova; nechat vystoupit svou mužskou (a otcovskou) zodpovědnost a konečně Monika se může rozhodnout, zda odletět, nebo zůstat.

Snímek má opět silnou sociální výpověď. Kdo jsou ti lidé, které na plátně sledujeme? Buďto mají mizernou práci (Monika, Toník) nebo žádnou (Dáša, Souček), výjimkou je snad jen Jára, který si už ve firmě vybudoval postavení a může si dovolit vydržovat i při své rodině Dášu s dětmi. Zcela jiný případ je Jiří, který využil svých schopností a prostředků, aby odletěl za americkým snem – film je nakonec oproti scénáři chudší o zobrazení Jiřího rodinného zázemí. Rodina Krásových nemá problém s finančním zabezpečením svého syna, Toník označuje Jiřího rodiče za „buržousty“³³. Součková je opojená vidinou dceřina štěstí a domnívá se, že by Monika měla odletět do USA tak brzy, jak jen to bude možné, naopak Souček je přesvědčený, že Monika patří k Toníkovi. Při rodinné hádce o Moniččině budoucnosti s Jiřím matka argumentuje: „Von chce něco dokázat a na to ty žárlíš.“ „Dokázat. A k čemu to tý holce je? Co z toho má ta holka?“ kontruje otec. Nakonec Součková otevírá palčivou otázku lidského (a proč neřící rovnou českého) sebevědomí: „Ty jsi nikdy nic nedokázal, tak prosím tebe mlč!“ Na pozadí tohoto rozvášněného dialogu se ještě navíc odehrává televizní přenos hokejového utkání Česka s Ruskem, do nějž je otec ponořený – další ukázka české povahy, jak se o ní diskutuje v médiích, vědeckých studiích a i v cizině. Zajímavý článek na toto téma napsal např. sociolog Roman Vido: „Stačí se podívat na to, koho si my Češi vybíráme za ikony své historie. (...) Pominu-li velkolepé postavy typu Jana Husa, T. G. Masaryka či Jana Ámose Komenského (...), pak tu máme figury, jako jsou Josef Švejk či Jára Cimrman. (...) ‚Lůzři‘ jako ikony, to je vcelku originální. A o mnohém to vypovídá.“³⁴ Zahraniční (západoevropští) recenzenti s nepochopením vyčítají Slámovi, že se on i jeho postavy spokojí s málem, že ve snímku jsou nedokreslené

³³ SLÁMA, Bohdan: *Štěstí*. Brno: Větrné mlýny, 2005. s. 75. ISBN 80-86907-13-9.

³⁴ VIDO, Roman: *Co jsme my Češi vlastně zač.* <http://vido.blog.respekt.cz/c/9835/Co-jsme-my-Cesi-vlastne-zac.html>. 29. března 2009.

charaktery, neboť neprotestují proti nuzným životním podmínkám, ba co víc, ani nejsou situací patřičně znepokojeni.³⁵

A tak se mluví o českých filmech, jejichž nejčastějším hrdinou je „chcípák“, ovšem i toto označení má své sociopsychologické předpoklady, ze kterých vychází a budeme-li se je snažit aplikovat na postavy ŠTĚSTÍ, mohou nám připadat zavádějící. Vybírám z oborové práce Alžběty Šáchové: „Náplní většiny času v životě chcípáka je ‚nicotění‘ coby opozičního rysu vůči tvoření. Tento termín odvodil už kdysi Jean-Paul Sartre od slova nicota a popisoval jím stav, kdy se člověk cítí znechucen všemi a vším a přitom sám neví, kudy kam, a tak nedělá pro jistotu nic. Nastává zpravidla tehdy, když se člověk ocitne ve stavu bezvýchodnosti a marnosti a stává se z něj ‚netečník‘ či ‚mrtvý brouk‘(...) Nicotník se uzavírá sám do sebe a vůbec nekomunikuje, tady je klasickým příkladem postava režiséra Tomáše ve filmu KAMENNÝ MOST.“³⁶

ŠTĚSTÍ by tak bylo sporné označit za „chcípácký“ film, neboť postava Toníka se ve svém vývoji nakonec ukazuje jako muž, který se nebojí zodpovědnosti, dospěje, je schopný postarat se o rodinu a bez problémů zastane mužskou práci. Otázkou zůstává, nakolik jeho postavu ovlivnily všechny ty ztráty iluzí na konci, což je s ohledem k syžetu díla pro naše zkoumání otázka irelevantní.

Důležitým rysem chcípáckých filmů je podle Šáchové autorův autobiografický přístup k zobrazení postavy hlavního (anti)hrdiny. Ten se tak stává jakýmsi alter egem autora. Postava Toníka sice podle Slámovy manželky odráží Bohdanovu vlastní situaci před úspěchem DIVOKÝCH VČEL³⁷, avšak i autor sám hovoří o tom, že ŠTĚSTÍ je filmem o životní síle, nikoliv nouzi. Sláma se po absolvování FAMU na dva roky „chcípácky“ uchýlil do ústraní, na farmu v Německu. Postava Toníka v jeho snímku nikam neutíká. Tonda žije s tetou na statku a je spokojený, má svou volnost, může pěstovat na poli marihuanu, přesto není nijak izolovaný a kromě Moniky, klíšťat a rodičů má ve městě i partičku pankáčů, se kterými se stýká. I

³⁵ Viz např.

KLINDO, Mile, REDZOVIC, Ismet: *Three serious, but unchallenging, films from Eastern Europe*. <http://www.wsws.org/articles/2006/aug2006/sff5-a01.shtml>. 30. března 2009.

YOUNG, Neil: *COTTBUS ENERGEI : part two (Friday)*.

<http://www.jigsawlounge.co.uk/film/content/view/256/1/>. 14. 4. 2009.

YOUNG, Neil: *Golden Owl Awards 2002*. <http://www.jigsawlounge.co.uk/film/goldenowl2002.html>. 14. 4. 2009.

³⁶ ŠÁCHOVÁ, Alžběta: *Chcípáci v českém filmu – Nový fenomén v českém autorském filmu poslední dekády dvacátého století*. Oborová práce, Filosofická fakulta UP Olomouc. Olomouc: 2002. s. 10-11.

³⁷ ČULÍK, Jan: *cit. d.* s. 351.

v Helině hospůdce se těší oblíbě. Když onemocní teta, drží sice s Monikou v kuchyni tichou hodinku, ale i přes tento projev lítosti si vzpomene na cement, jenž nechal na dešti a vyráží do bouřky, aby ho uklidil. Polemizovat o depresi jeho postavy se dá pouze na konci příběhu, kdy zůstává na statku sám s kozami, novou koupelnou a v podkresu slyšíme hrát *Tuba mirum*, jednu z částí Mozartovy zádušní mše *Requiem*. Nicméně jeho stav je naprosto odůvodněný a především – jedná se pouze o stav postavy, kterým chce autor mj. vyjádřit, že štěstí není trvalé. Spíše je zajímavé, jak se chcípáctví (přířčené paradigmaticky mužskému pohlaví) projevuje v postavě Dáši, neustále deprimované, nezaměstnané, utíkající, podezírající, uzavřené do blázince... A co bychom ještě k této problematice neměli opomenout sdělit – hlavní postavou ŠTĚSTÍ je přeci především Monika – postavou kolísavou, rozhodující se mezi životem v USA nebo životem tady. Tak tedy ona rozervanost, u mužského elementu považovaná za základ chcípáctví, je zde předána do role ženy, čímž lze „(...) problém lidské dezintegrace a rozpolcenosti zobecnit.“³⁸ Takovýmto způsobem se Slámovo dílo vyčleňuje z proudu chcípáckých filmů – filmů mladých režisérů z porevolučního období devadesátých let, stavících do centra pozornosti individua, zastupující samotné autory a stěžující si na těžký život. Autorský subjektivismus nahradilo zkoumání českého sebevědomí a patologických jevů naší společnosti více či méně zlobně ovlivňující jednotlivce.

Lze se ptát, nakolik může být ŠTĚSTÍ také považováno za morální. Jistě by tak snímek mohl být označen, pokud by negativně působící postavy byly špatné a jejich chování zcela neomluvitelné. Jenže Sláma buďto umí odpouštět nebo se prostě jen neztotožní s názorem některých postav, což však neznamená, že jsou mu lhostejní, nebo že je snad přímo zavrhuje. Příklady: Příběh projde významnou kolizí během Štědrého večera – Dáša se zachová velmi nelidsky, když vyhodí Moniku s Toníkem z bytu i s dárkem. Její abnormální chování se stupňuje, ale je vlastně omluvitelné Dášiným psychickým stavem, přímo lékařskou diagnózou. A tak Dášu odvezou na léčení a další, komu musí „dobráci“ čelit, je Jára. Vždyť i jeho vinou skončila matka dvou malých chlapců v blázinci. Jára má ale pro změnu rodinné problémy – doma dvojčata a manželka, se kterou se rozvádí, veškerou energii odevzdává do svého zaměstnání a jedinou vzpruhou jsou milenky. V závěru se však o Dášu a její děti hodlá postarat. Součková při hádce s Monikou vyjádří svůj odpor k péči o cizí děti,

³⁸ ŠÁCHOVÁ, Alžběta: *cit. d. s. 7.*

ale když je dcera přivede domů, probouzí se v ní prudce mateřská láska. Toníkův otec, který se zařekl nemluvit se svou sestrou, se s ní nakonec smiřuje a pomůže synovi s rekonstrukcí statku. Jiří, přítel Moniky, je znázorněn velmi stroze, jako by o něm autor nechtěl příliš mluvit, čímž se možná vytrácí napětí při rozhodování Moniky, ale rozhodně jeho postavu nijak nekarikuje. Omezení epičnosti v tomto partu naopak podtrhlo Jiřího vyznání Monice během krátkého návratu domů. V plánu scénáře byl Jiří přece jen víc arogantní, „figurkoidní“ a jeho rodina nepřátelská. Odstraněním zamýšlených scén vzniká větší prostor pro diváka domýšlet se, že je Jiřího láska nezlomná.

Nesměřuje tedy nakonec ŠTĚSTÍ k žánru pohádky, v níž dobro zvítězí? Nebo nejedná se rovnou o červenou knihovnu, jak film po předpremiéře zaškatulkoval A. J. Liehm? Protože pohádka bývá často moralitou, jakékoliv pohádkové motivy lze po předchozí úvaze zavrhnout. S nadsázkou můžeme tvrdit, že v pohádce tu žijí akorát děti Patrik s Denisem, kteří utekli panelákové čarodějnici³⁹ z lopaty a užívají si hezké dny v království na statku, kde můžou potkat Ježíška, Vodníka a navíc jsou obklopeni hodným služebnictvem. Ale tahle pohádka má svůj konec a tvrdé procitnutí do reality.

A kdy by mohlo být ŠTĚSTÍ považováno za červenou knihovnu? Snad ve scéně, kdy se Monika s dětmi odstěhuje na statek a všechno se jeví jako obrovská idylka, ještě vypointovaná dialogem Moniky a tety: „Teta, milovalas někdy někoho? - Jo. - A on tebe? - On to ani nevěděl. - Tys mu to neřekla? - Všechno se přece nemusí říkat, ne?!“ Následuje ale scéna na střeše baráku, s výhledem na fabriku, kde, ač se Monika dívá na Toníka snad poprvé ve filmu zamilovaně, povídá mu: „Až si Dáša vezme kluky, tak já pojedu za ním, Tondo...“ Najednou se celý Tondův sen relativizuje, divák nemůže být naplněn žádným blahem, a to ještě ani neví, jakým způsobem Dáša děti ze statku odveze. Ke všemu přichází odhalení tetiny rakoviny, hospitalizace a brzká smrt - motiv, jenž má v příběhu své místo. Je snad nereálné v době, kdy u nás každý čtvrtý člověk umírá na rakovinu, aby u fyzickou námahou strhané, silné kuřačky a konzumentky alkoholu, žijící celý život (bez muže a bez rodiny!) pár stovek metrů od velkého továrního komplexu, našli na sklonku středních let nádor? A proč ve chvíli, kdy se Toník rozhodl vzít svůj osud pevně do svých rukou?

³⁹ Psychologicky rozložená Dáša v podání Aňi Geislerové opravdu často působí jako nadpřirozená bytost. Pozoruhodná je především replika: „Víš jak je starej ten vítr? Pět tisíc let.“

Protože (bohužel) i smrt je událostí, která nás učí chápat život v čase a zodpovědnost za něj, za naše jednání, přičemž je lhostejné, jak moc už je člověk dospělý, příp. se dospělým zdá - např. Toníkovu otci až pocit přítomnosti smrti odhalil dětinskost v rozepřích se svou sestrou. „Problém dneska je, že se spousta lidí nechce stát dospělými. (...) Ale páteř společnosti tvoří lidé, kteří se dokážou postarat sami o sebe, o své blízké a své širší okolí. O svět kolem sebe. (...) My lidé, jako poslední článek přírody, máme schopnost se vyvíjet, a to je taky náš úkol tady. (...) Iniciace jsou zkoušky a když je člověk zvládne, stává se připravenějším na úkoly, které přijdou. Smysl zkoušky je v tom, aby se člověk proměnil. V našem životě je mnoho iniciací. Pořád.“⁴⁰

Jak jsem výše popsal, Sláma sleduje ve svém druhém celovečerním filmu se zájmem a velkou empatií příběh několika lidí a několika vztahů, v nichž během roku nastanou události různé. Graficky znázorněno: život je sinusoidou, v níž se střídají amplitudy štěstí a strádání. Zároveň zimu střídá jaro, z vajíček se na jezeře rodí nový život, a tak to má být. ŠTĚSTÍ je jednak filmem postihujícím několik rysů reality české společnosti, jednak dokladem cyklu života a jednak dramatickým příběhem, jenž na konci nabízí katarzi pro zúčastněné. A že těch zúčastněných bylo po celém světě dost, o tom svědčí mnoho festivalových ocenění, za všechny jmenujme sedm Českých lvů následovaných Cenou kritiků, dvojnásobný úspěch na MFF v San Sebastianu (nejlepší film a herečka – Anna Geislerová) a další. Těm nezúčastněným, jako např. A. J. Liehmovi či Elišce Děcké, kterou mj. rozhořčila snaha o vytříbený filmový tvar (něco neslýchaného v novodobé české kinematografii), snad nezbyvá než čekat na film, ilustrující lépe jejich pojetí života.

⁴⁰ MATÚŠKOVÁ, Štěpánka: *Pořád se to zlepšuje - Rozhovor s režisérem Bohdanem Slámou o dospělosti, dětech a filmu Štěstí*. http://www.aperio.cz/download/aperio_0206.pdf. 30. března 2009.

d. VENKOVSKÝ UČITEL

„Schopnost odpuštění považuji za největší vynález člověka. Schopnost odpuštění pomáhá obnovovat víru ve smysl života.“

Bohdan Sláma⁴¹

Poslední z trojice Slámových celovečerních filmů se opět odehrává na venkově, jak již dokumentuje titul. Znovu se autor držel prostředí, které je mu důvěrně známé, neboť poblíž jihočeských vesnic Mirodice a Radobytece žije na statku se svou rodinou, a tak neopomenul ani obsadit místní obyvatele-neherce. Krajina, která mj. inspirovala malíře Mikoláše Alše (narodil se v Miroticích), se v tomto příběhu stává útočištěm pro mladého učitele Petra Odehnala (Pavel Liška, Obr. 11). Zpočátku se jeho odchod z Prahy může zdát nelogický a záhadný – důvod od něj vyzvídá ředitel školy (Cyril Drozda). Vše se nadále jeví prozaicky jako útěk před světem velkoměsta a společným kabinetem se svou matkou (Zuzana Kronerová) na pražském gymnáziu, ale jen do doby, než Petr navštíví své rodiče v Praze a odhalí matce, že je homosexuál. Otec (Miroslav Krobot) už o synově sexuální orientaci věděl dříve. Rodiče nemohou dospělému synovi přát nic jiného, než aby si našel partnera. Jen ať nezůstane sám.

I když Petr nikoho nehledá, seznamuje se ve svém novém domově s vdovou Marií (Zuzana Bydžovská) a jejím synem – teenagerem Láďou (neherec Ladislav Šedivý). Marie by ráda našla u Petra lásku, Petra však spíše zajímá Láďa, který chodí s Bárou (Tereza Voříšková), Petrovou bývalou studentkou z Prahy. Řetězec vztahů je uveden do pohybu příjezdem Jirky (Marek Daniel) – Petrův bývalý mileneček zapříčiní, že Bára přeruší vztah s Láďou, kterého pak musí utěšovat Petr. Ale protože se Petr dopustí chyby, přichází na čas jak o Láďu, tak především o Marii, jež mu věřila. Každá z postav poté nastupuje cestu pochopení a odpuštění, z níž na konci vzejde nový život.

Co se týče dramatické výstavby, je VENKOVSKÝ UČITEL vrcholným Slámovým dílem (autor obdržel Českého lva za scénář). I když je expozice snímku opět nenápadným pozorováním prostředí a postav, už z prvního záběru, v němž kamera

⁴¹ Tisková zpráva k filmu VENKOVSKÝ UČITEL. s. 6. Dostupné z: <http://www.ceskatelevize.cz/specialy/venkovskyucitel/downl/presskit.doc>. 14. 4. 2009.

rámuje přicházejícího mladého učitele přes síť branky, tušíme spletitost následujícího děje. První zásadní kolize přichází až po půlhodině filmu: Petr už nedokáže před matkou nadále tajit svou homosexualitu a česká kinematografie registruje nezvykle pravdivý a oproti domácím filmovým kodifikacím velmi přirozeně podaný coming out (Obr. 16). Z hlediska samotného vyprávění se v této scéně autorovi skvěle vydařil moment překvapení. Ještě významnější je však způsob, s jakým Sláma na queer tematiku nahlíží. Její historie v naší kinematografii totiž nevyznívá zrovna kladně pro ty, jichž se bytostně týká, jako příklady uvedme snímky KOUŘ (r. Tomáš Vorel, 1991), REKVIEM PRO PANENKU (r. Filip Renč, 1991), ŠEPTEJ (r. David Ondříček, 1996), CESTA Z MĚSTA (r. Tomáš Vorel, 2000), NUDA V BRNĚ (r. Vladimír Morávek, 2003), v nichž je nestandardní sexuální orientace vyobrazena buďto jako psychologicky (či sociologicky) patologický jev, případně je zesměšňována. V ÚČASTNÍCÍCH ZÁJEZDU (r. Jiří Vejdělek, 2006) už je akceptována a nevzbuzuje větší pozornost, ale teprve až PUSINKY (r. Karin Babinská, 2007) a o rok později Slámův film se o ní rozhodly otevřeně diskutovat bez nadsázky a s empatií. Tím největším přínosem pak je, že plánovitě nezobrazují „hotové“ homosexuály, ale jedince, kteří teprve zjišťují svou orientaci, hledají jistotu, odvahu odhalit toto tajemství. Zásadně se tak odlišují od výše jmenovaných filmů, které mohou dotyčné frustrovat. „Venkov přijme svého ‚teplého‘ učitele, který tak vstoupí do nového soukromého a přátelského prostoru, jenž může symbolizovat přicházející společenskou změnu.“⁴²

Zásadní zlom nastává (stejně jako v DIVOKÝCH VČELÁCH) na venkovské zábavě a opět díky příjezdu někoho zvenčí. Tentokrát je jím Jirka, jehož také zprvu přijmeme jako školního inspektora a až posléze Sláma tuto postavu k překvapení diváků demaskuje. Na zábavě se „Miha“, jak mu říkají přátelé, snaží najít slabé místo Ládi, jehož si vyhlédl jako náhražku za Petra, odmítajícího sexuální styk. Jirkovi se léčka připravuje docela jednoduše díky Láďově vědomé odlišnosti vůči Báře, žijící ve velkoměstě. Tak se tato noc stává nejakčnejší částí filmu, v obraze se to však projevuje převážně jen vnitrozáběrově. Dialogy postav se odehrávají na pozadí potácejících se opilců, poskakujících pankáčů, mezi přibývajících panáky alkoholu, kouří se holandský skunk a k tanci a poslechu hraje místní zábavová kapela převzaté písničky různých druhů a žánrů, přičemž na nohy všechny postaví *Známka*

⁴² BASLAROVÁ, Iva: *Učitel miluje Láďu, Hanka šuká Išku / aneb Zrození českého queer filmu*. <http://www.cinepur.cz/article.php?article=1539>. 14. 4. 2009.

punku od skupiny Visací zámek. Petr se svěřuje Báře, že by chtěl být žízalou: „Já bych se zavrtal a vylezl bych, jen když bych chtěl...“ Místo toho musí ve své bezmocnosti sledovat, jak jeho bývalý milenec odcizuje Lád'ovi přítelkyni. A aby té dekonstrukce nebylo málo, televize, kterou si stařenka (Zdena Kučerová) nechávala pro klidnější spánek v noci zapnutou, teď leží rozbitá na zemi a stařenka usíná spánkem posledním.

Osudová noc zanechala skvrny především na Lád'ově duši, přesto se po krátké době trýznění ubírá k Petrovi, s jehož pomocí hledá smysl věcí a sebedůvěru. Směs lásky, lítosti a touhy nakonec Petra přivádí k činu, jehož podání je zásadním okamžikem celého filmu. „(...) učitel neodolá své touze, poruší tabu a pokusí se o fyzický kontakt s Chlapcem, který usnul v jeho blízkosti. Uvědomoval jsem si, že ten film stojí a padá s touhle scénou. Kdyby byla tahle scéna blbě udělaná, tak je ten film špatný a nic by jej nezachránilo.“⁴³ Čtyřminutová akce se odehraje v jediném záběru kamery (Obr. 17), který zachycuje nejprve Petrovy rozpaky – slyšíme pouze tikot hodin, zvuky cvrčků zvenčí, místnost je prosvětlená jen měsíčním svitem. Petr nemůže usnout, všimne si Lád'ových odhalených zad a starostlivě ho přichází přikrýt. Tělesná blízkost jej přiměje položit mu hlavu na rameno. Lád'a však k němu otáčí hlavu, čímž graduje Petrovu touhu a ten chlapce začíná masturbovat. Napjatou atmosféru podkresluje jen dech postav. Utěšující pocit intimního fyzického kontaktu je však rozbit Lád'ovým probuzením a okamžitou krutou a odmítavou reakcí. „Učitel může být po svém provinění (...) nazírán jako násilnický pedofil, (...) politicky korektní zobrazení gayů a leseb jako hodných a morálně čistých lidí by na druhou stranu vyhlíželo příliš schematicky a neuvěřitelně.“⁴⁴ Najednou se stalo něco, s čím si žádná z postav nedokáže poradit. Vyprávění se v ten okamžik rozpadá do tří samostatných příběhů: Petr hledá vykoupení, Lád'a odchází z domu a Marie stojí na pokraji úplné samoty, bez syna, bez muže, jen se stádem krav.

Po bolestné, ale nutné životní zkušenosti přichází závěr. Když už se Petr rozhodl žít s Marií (protože oba někoho potřebují) a odhodlal se přiznat svou homosexualitu veřejně, vrací se Lád'a. V obrazové metafoře je kulhající pankáč zabírán skrze ptačí krmítko – symbol domova (Obr. 18). Můžou ale domov vytvořit tři lidé s těmito vzájemnými vztahy? „Idyla, kterou se film snaží stvořit, tedy harmonické soužití lidí,

⁴³ Tisková zpráva k filmu *VENKOVSKÝ UČITEL*. s. 8. Dostupné z: <http://www.ceskatelevize.cz/specialy/venkovskyucitel/downl/presskit.doc>.

⁴⁴ BASLAROVÁ, Iva: *cit. d.*

kterí se ve výsledku milují navzdory oněm jakoby nepatřičným, až nebezpečným touhám svého těla, působí značně falešně a nerealisticky.“⁴⁵ Sláma ovšem postupuje tak, jak už je jeho zvykem: Kromě příběhu samotného přidává něco navíc – tím přesahem je jeho vlastní světonázor, jenž se zde projevuje jako adorace lidského odpouštění. Helena Bendová se ve své jinak veskrze kladné recenzi ohrazuje také proti jednání matky, jež je schopna odpustit znásilnění syna. Jistě, takto se může zachovat jen člověk, jehož život nestojí na vyznávaných hodnotách, jehož život se při narušení těchto hodnot nezhroutí. Podstata života takového člověka se neopírá o kategorizace společnosti, jež by Petra odmítla jako sexuálního zvrhlíka. Ale může existovat hned několik důvodů, proč tak neučiní: předně láska není sex, jak si ji současná civilizace vysvětluje, „láska je duchovní skutečností“⁴⁶ a takto bychom ji ve Slámově díle také měli pojímat, až tehdy zjišťujeme, že obrazy snadno označitelné za nerealistické dávají smysl, neboť VENKOVSKÝ UČITEL je přece také snímkem o hledání duchovní identity.

Za jeden ze stěžejních motivů považuji autorovo přesvědčení, že člověk se celý život vyvíjí k dospělosti skrze nástrahy, se kterými se musí potýkat. Již v úvodu, kdy se Marie s Petrem vzájemně poznávají, vedou dialog o přítelkyni, která jej opustila: „Ty musíš bejt hrozně hodnej. – Proč? – Že jí to přeješ. Já jsem to nedokázala. Nedokázala jsem odpustit, že si našel jinou. Pro mě to byla zrada.“ Marie pak Petrovo odmítání řeší alkoholem, což mj. zapříčiní potrat krávy, o kterou se není schopná v opilosti postarat. Žena, poučená životem a samotou nakonec prosí svého syna: „Musíš mu odpustit, jinak si to zlý potáhne pořád v sobě.“ Následující záběry, kdy se všichni tři společně zapojí do úspěšného porodu krávy, mluví za vše. Díky odpuštění se rodí nový život. Postavy jako by byly vedeny gnóstickým přístupem ke skutečnosti, o němž se opírá Evangelium pravdy, gnoseologický text, v němž Petr hledá poznání (význam): „Zatímco mýtus se vztahuje k absolutní minulosti (,počátku‘, ,původu‘); víra k absolutní budoucnosti (důvěra v zaslíbení) a filosofie k přítomnosti jako projevu věčného nebo alespoň stále platného, vnímá gnóse ,absolutní přítomnost‘ jako vstupní bránu věčnosti: touto branou prochází probuzený, přítomnost vstupuje do věčnosti a v jistém smyslu ji i vytváří. Toto povýšení okamžiku na bránu věčnosti se děje ve vědomém vztahu k ,počátku a

⁴⁵ BENDO VÁ, Helena: *Evropský film z české vesnice*. Cinepur, 16, 2008, č. 56, s. 32.

⁴⁶ SUCHÁNEK, Vladimír: *Duchovní aspekty filmu*. Olomouc: Univerzita Palackého, 2005. s. 8. ISBN 80-244-1134-2.

konci', což souvisí s poznáním ,sebe sama'. Přítomnost se stává věčnou, je-li zažita jako cyklus vlastního vzniku a návratu.⁴⁷

I takto mohou, podle Yvette Biróové, charaktery ovlivnit obraz celého svého prostředí – tím, že se už nevztahují jen k jedné události, ale k celé své existenci.⁴⁸ Sláma neapeluje na společnost. Jako umělec-vypravěč-básník, potažmo filmař, má možnost (po aristotelovsku) vyprávět nikoliv příběh, jaký se stal, ale jaký by se mohl stát – příběh pravděpodobný. Nehledě na to, že ostrý střih z posledního záběru do černé obrazovky s doznívajícím zvukem zůstává otevřeným koncem, obdobně jako u DIVOKÝCH VČEL nebo ŠTĚSTÍ; tak, jako dříve Sláma doufal, že jeho postavy konečně najdou samy sebe, že Monika najde Tondu, tak nyní věří, že Lád'a odpustí Petrovi. Nicméně rozuzlení nechává na nich (respektive na divácích), vypíná kameru a postavy začínají žít vlastním životem v interpretaci recipientů.

Rozdíl mezi dosud posledním Slámovým opusem a předchozími snímky nejlépe prezentujeme na příkladech charakterů postav: Petr je učitelem (dříve středoškolským profesorem) biologie, už se tedy nejedná o nezaměstnaného či poflakujícího se mladíka, nýbrž o vysokoškolsky vzdělaného třicátníka, který má na čase zakládat rodinu. Díky takovéto podobě ústředního hrdiny se film zřídka rozsáhlejší tematizace socioekonomických podmínek a soustředí se na komorní příběh postav. Petr odchází na venkov (tak jako Jean-Jacques Rousseau utíká před nesmyslným společenským řádem a kategorizací), kde může děti učit o přírodě, skrze niž, jak sám tvrdí, lze poznat sám sebe. Hned během první hodiny seznamuje děti s principem odlišnosti na příkladu šnečí ulity, a vlastně tak do jisté míry cituje první kapitolu studie Gregoryho Batesona *Mysl a příroda*, již si přiváží s sebou z Prahy a v níž autor obdobným způsobem popisuje cvičení se svými studenty, kterým předložil mrtvou schránku kraba.⁴⁹ „Příroda tvoří jenom samé originály. A odlišnost je někdy past a někdy je to dar, podle toho, co s tím sami uděláme.“ Petr takto učí své žáky toleranci už od dětství – a propos, může to být další z důvodů, proč ve své kariéře vyměnil gymnázium za základní školu.

⁴⁷ KRATOCHVÍL, Zdeněk: *Evangelium pravdy*. Praha: Herrmann a synové, 1994. s. 85.

⁴⁸ BIRÓOVÁ, Yvette: *Teorie filmové dramaturgie. (O dramatickosti filmu)*. Praha: Čs. filmový ústav, 1975. s. 156.

⁴⁹ S titulem se seznamujeme ve scéně, kdy ředitel školy představuje Petrovi jeho nový domov. „Geist und Natur, Duch a příroda... Půl roku! Dýl tady nevydržíte.“ Poznámka ředitel při pohlednutí na Petrův studijní materiál. Název knihy však byl do češtiny přeložen jako *Mysl a příroda: Nezbytná jednota*. (Původní název: *Mind and Nature: A Necessary Unity*, německý ekvivalent: *Geist und Natur: Eine notwendige Einheit*)

Obdobně komentující jsou i další (sporadické) obrazy z Petrovy výuky, např. zkoumání drobných organismů pod mikroskopem: „Kdepak spolu, každej sám... Každý si jde po svém.“ Příznačně vyznívá výklad o pohlavnosti včel, kdy Petr objasňuje bezpohlavnost dělnic zapříčiněním královny (samice): „Vona je jakoby úplně zmasí, aby nekecaly a makaly na ni. (...) Ale ono se to taky dá obrátit, taky můžeme říct, že to včely mají zařízení tak, že ty dělnice se zřeknou pohlaví ve prospěch královny.“ Při troše fantazie by se dalo hovořit o možné paralele v Petrově milostném životě, kdy měl buďto co do činění s nepřístupnou, dominantní přítelkyní⁵⁰ anebo ustoupil její lásce k jinému muži. V každém případě termín „bezpohlavnost“ může dávat Petrově homosexualitě odlesk asexuality.

Slámovo podání homosexuality je, jak jsem již dříve zmínil, v české kinematografii novátorské. Ne tak homosexualita jako taková pro jeho vlastní tvorbu – podle autorových slov byla změněná sexuální orientace již dřívějším přáním protagonisty role Petra, Pavla Lišky.⁵¹ Postava Petra je však také zajímavá z hlediska uvědomování si vlastní existence. V *DIVOKÝCH VČELÁCH* došel Kája v tomto směru k posunu až po noci strávené se svou vysněnou dívkou, ve *ŠTĚSTÍ* Tonika povzbudila vize rodiny a budování domova, Petr ve *VENKOVSKÉM UČITELI* je přesvědčený, že chce být sám, a tak se obrací k filozofii, teorii poznání a možná by i rád věřil v boha, ale „neví, jak se to dělá“. Výmluvná je scéna v kostele, kde se Petr pokouší modlit, je však vytržen údržbářem, jenž se rozhodl vyluxovat před oltářem (Obr. 8). Nakonec zbývá opět jen víra v sebe sama, již se také ve chvílích nouze snaží vzbudit u Ládi.

Předávání poznání završuje dospělost mužského hrdiny ve Slámových filmech – Láďa, kterému je poznání cíleno, odpovídá dřívějšímu archetypu postav, jež ztvárnil Pavel Liška. V *DIVOKÝCH VČELÁCH* dokonce postava disponuje stejným jménem (což nemusí být prvoplánový záměr, neboť do této role obsadil režisér neherce, „kluka z učňáku“ Ladislava Šedivého – pojmenování postavy Chlapce Láďou tak mohlo být pouze režisérskou berličkou při natáčení filmu). Láďa

⁵⁰ Jiří X. Doležal ve článku *Být teplý je in* (Reflex, 20, 2009, č. 12, s. 26) poukazuje na jeden ze zásadních faktorů nárůstu homosexuálního jednání, jímž je „(...) krize mužské role a narůstající agresivita a falichnost žen v postmoderní společnosti. S detabuizací sexuality a růstem počtu falických hyder se křehcí a citliví mladí muži stále častěji uchylují k homosexuálnímu chování, protože si to radši odbaví (byť v jádru heterosexuálové) se stejně citlivým kamarádem než s pragmatickou, studenou a dominantní ženou, na jakou si prostě netroufnou.“

⁵¹ Viz *Tisková zpráva k filmu VENKOVSKÝ UČITEL*, s. 7. Dostupné z: <http://www.ceskatelevize.cz/specialy/venkovskyucitel/downl/presskit.doc>

z VENKOVSKÉHO UČITELE sice nestaví barák, ale zastane na statku velký kus práce, kvůli ztrátě otce je tak jediným pomocníkem své matce (když nebereme v úvahu postavu Jožina, o níž tu budu pojednávat později) a podobá se Toníkovi, hospodařícímu na statku se svou tetou (ŠTĚSTÍ). Tak, jako je Láďa z DIVOKÝCH VČEL obdařen talentem napodobovat Michaela Jacksona, je tento Láďa vybaven talentem⁵² beatboxerským. Stejně jako Toník musí čelit faktu, že jeho milá má jinou představu budoucnosti (Monika – USA, Bára – studium práv, odjezd do Německa s Jiřím). Jako zásadní problém mladého páru se zde jeví odlišnost „on: kluk z venkova – ona: holka z Prahy,“ Láďa si vedle Báry připadá hloupý, je oproti ní spokojený se svou vizí průměrné, ale klidné budoucnosti (tak jako Toník). I v něm však dříme síla všech jeho předchůdců vzepřít se osudu i bez jistoty úspěchu, proto se vydává za Bárou, avšak tato pouť má jediný cíl: najít sám sebe a vrátit se domů. A protože je jeho hledání identity tentokrát zastíněno rozchodem a negativním sexuálním prožitkem, vede jej k nedůvěře např. i v instituci rodiny, a tak Láďa nachází své místo v punkové subkultuře.⁵³

Statkářka Marie, Láďova matka, je pokračováním Slámova archetypu „ženy mučednice“. Když Petrovi sděluje svůj příběh, připomínáme si jednak Staňovu matku (jak o ní vyprávěla tetička) ze školní ZAHŘÁDKY RÁJE, ale také postavu Božčiny matky nebo Jany z DIVOKÝCH VČEL a konečně Toníkovy tety ze ŠTĚSTÍ. Úlohu životem trýzněné ženy předala Zuzana Kronerová Zuzaně Bydžovské, jež předvádí na plátně emocemi naplněný a přitom velmi přirozený, jemnými výrazovými nuancemi ozvláštněný herecký výkon (oceněný rovněž Českým lvem).

Vytvoření této postavy považuji za významnou autorovu poklonu ženskému pohlaví. Vždyť největší životní drama v tomto filmu prožívá právě Marie: Objeví na louce polomrtvého muže, v němž viděla oporu, ale jenž jí znásilnil syna. Nyní mu musí zachránit život, čímž pochopitelně popudí svého dospívajícího syna, který následkem toho opustí domov. Marie však nemůže čekat, že Petr zůstane. Těmto jejím myšlenkovým pochodům a pocitům zoufalství je věnováno další němé místo

⁵² Ovšem slovo *talent* by si v tomto kontextu zasloužilo uvozovky, neboť zmíněné schopnosti jsou u postav spíše projevem infantilnosti, resp. dozvukem adolescence.

⁵³ Slámovi jsou pankáči očividně sympatičtí, v jeho filmech pogují na zábavách, veselí se. Autor jim ve VENKOVSKÉM UČITELI nechává zahrát *Známku punku* od skupiny Visací zámek jak na zábavě, tak v závěrečných titulcích. Na Láďově punkovém oblečení registrujeme mj. nášivku s nápisem N.V.Ú., což je oblíbená česká punková kapela.

filmu. Némé, co se řeči týče, neboť naopak výběr hudby a její užití se na tomto filmu podílí zcela zásadně – album *Mater* hudebního skladatele Vladimíra Godára se zpěvem Ivy Bittové je oslavou matky, „která život dává (*Magnificat*), formuje (*Ukolébavky*), pochovává a oplakává (*Stála matka*) i velebí (*Regina coeli*). Skladby doplňují dvě meditace nad plynutím času lidského života: rozjímání anonymního židovského studenta (*Majkomašmalon*) a zamyšlení novodobého intelektuála (*Ecce puer Jamese Joyce*).“⁵⁴ Barevně citelně chladnější záběry, v nichž se Marie potuluje prázdňným statkem, jsou podkresleny právě skladbou *Majkomašmalon*. Své místo tu však mají i *Ukolébavky* a *Stála matka*, původně latinský hymnus, projevující účast v trýzních Marie (nyní myslíme biblickou Marii, všimněme si tohoto odkazu ve jméně Lád'ovy matky), jež byla probodnuta mečem u kříže svého syna Ježíše Krista.⁵⁵

Díky volbě hudby ještě více pociťujeme duchovní rozměr snímku, a to jak v celkovém záměru autorově, tak i v kresbě jednotlivých postav – skladby jsou používány i diegeticky: Petra vidíme se sluchátky na uších, jeho otec si pouští skladbu *Ecce puer*⁵⁶ stále dokola. Pomocí hudby pronikáme do vnitřního světa postav, k čemuž přispívá i kamera Diviše Marka. V dlouhých záběrech (často polodetailech, detailech, pro dialog je už u Slámy typický dvoudetail) pozoruje každé jemné hnutí ve tvářích postav (výraz v obličejí funguje jako odraz stavu duše). Minimum střihu dává vyniknout smyslu pro kompozici, napomáhá pravdivosti dění, které sledujeme; přitom klade obrovské nároky na přesnost herectví.

Od krátké odbočky k formálním aspektům se ještě vraťme do tematické roviny; již jsem zmínil, že prostředí tentokrát není tak zásadním dějotvorným faktorem, jakým bylo v DIVOKÝCH VČELÁCH (chudoba, nezaměstnanost, negativní odraz nástupu kapitalismu) nebo ve ŠTĚSTÍ (devastace krajiny, panelákové město bez víry, chudoba). Je ovšem důležité pro svůj klid z hlediska hledání sebe sama, meditování i souznění s přírodou. Nositelem zkázy se stává pouze ve vztahu Ládi a Báry, jemuž

⁵⁴ SZYMANSKÁ, Olga: *Mater*. Psalterium, zpravodaj pro duchovní hudbu. 1, 2007, č. 4, s. 14. Dostupné z: http://zpravodaj.sdh.cz/files/ps_4_07.pdf

⁵⁵ „(...) i tvou vlastní duší pronikne meč – aby vyšlo najevo myšlení mnohých srdcí.“ Tak zní Simeonovo proroctví, viz BIBLE, Lk 2:35.

⁵⁶ Podle citovaného článku Olgy Szymanské napsal Joyce *Ecce Puer* jako reakci na smrt otce a současné narození vnuka. Muž, stojící nad kolébkou, si mezi pocity radosti ze zrození a smutkem ze smrti uvědomuje běh času a pomíjivost života. Východiskem je pak (i ve filmu v postavě Petrova otce) smíření.

však není přikládán takový význam jako jiným partnerským vztahům v předchozích snímcích.

Kromě jihočeského venkova máme možnost navštívit Prahu a Jiřího byt v Halle, přičemž především Ládův „výlet“ do Německa působí v celku filmu nepatřičně. Takto ji hodnotí i řada recenzentů: „Dvouhodinová stopáž odpovídá venkovské pomalosti, v níž rytmus spíše než lidé udává bzúčení včel, ptáci a cvrčci. I proto jsou tu závěrečné peripetie vložené cesty do Německa - na film přispěl německý koproducent - poněkud navíc. Je to ale jediná, i když dost křiklavá úlitba mecenášům.“⁵⁷ „(...)Bohdan Sláma dělá ze svého stylu jedna scéna = jeden záběr takřka normu. (...) ‚Pražské hledání‘ možná i díky tomuto narušení ‚systému‘ působí najednou dojmem jakési autorské bezradnosti, jak film ukončit, resp. jak ho převést do závěrečné fáze.“⁵⁸ „Zpodobení jednotlivých postav i většiny načrtnutých událostí je jistě uvěřitelné, byť ne vždy plně domyšlené. Mám na mysli učitelova mondénně pojednaného milence (Marek Daniel), jenž do hrdinova života – a nejen tam – vtrhne jako ničivý přival. Ládůva výprava za ním do Německa, když u něho naivně hledal svou přítelkyni, je stěží přijatelná.“⁵⁹ V mezinárodně šířené verzi filmu je tato sekvence vystřižena a zůstává jen záběr s Ládou u dálnice, v té tuzemské Ládůva vystupuje jako „český Honza s ranečkem“; navštíví přepychový byt Jiřího (postava kariéristy dostala od scenáristy obdobně jako ve ŠTĚSTÍ jméno Jiří), který jej uklidní, doprovodí na vlak a ještě mu mezi naaranžovanými komparzisty dá „něco na cestu“. Za tuto scestnou vsuvku v narativu ovšem mohl být film natočen – německý fond poskytl na natáčení 14 milionů korun, o osm více, než český.

Při následující zastávce v Praze jako by se opět projevil Slámův sarkasmus: Když má mít Bára jiného, tak jediné ztělesnění dívčího snu, Vojtěcha Kotka! Autor sice takto v divákovi vzbuzuje úsměv, neboť ten si jistě vybaví všechny možné teenagerovské filmy posledních let (např. SNOWBOARDÁCI, 2004, RAFTÁCI, 2005, RO(C)K PODVRAŤÁKŮ, 2006, režie všech Karel Janák), na druhou stranu ale degraduje autentičnost situace a Ládůva citového rozpoložení.

⁵⁷ HEJDOVÁ, Irena: *Venkovskému učiteli česká sláma z bot neleze*.
<http://aktualne.centrum.cz/kultura/film/clanek.phtml?id=600171>. 14. 4. 2009.

⁵⁸ SEDLÁČEK, Jaroslav: *Venkovský učitel*.
<http://www.cinemamagazine.cz/recenze/18884/venkovsky-ucitel>. 14. 4. 2009.

⁵⁹ JAROŠ, Jan: *Venkovský učitel. O láskách mladého muže z města*.
http://dokina.tiscali.cz/filmy/f_review.asp?film_id=13843. 14. 4. 2009.

Zvláštní přístup projevili Sláma k vesnickým „typům“: Už není tím důsledným pozorovatelem, jako ve svém celovečerním debutu, spíše je využívá ve prospěch příběhu ústředních postav a témat – např. se tu vyskytují dvojčata – dva starší muži (Josef a František Proškovi), jako symbol moci přírody. Ředitel a jeho žena (učitelka) divákovi vystačí pro obraz školního prostředí (propocené tílko tělocvikáře, negativistický pedagogický přístup, „kafičkování“). Jožin, Mariin nápadník, který jí pomáhá na statku a který vždycky všechno dělá špatně, takže se pak ve výsledku raději opije nebo zmizí, jako prototyp chcípáka.⁶⁰ Stařenka, jejíž vize světa s nadhledem ženy v pokročilém stáří není optimistická a jejíž pohřeb patří do filmu jako prvek venkovského folklóru. Podobně i hospoda se štamgasty a akordeonem. Celkově je toto všechno od počátku filmu postupně upozaděováno ve prospěch intimního příběhu Petra, Ládi a Marie.

Ještě nalezneme dvě podobnosti v motivech, které spojují VENKOVSKÉHO UČITELE s předešlými Slámovými filmy. Opět se objevuje závěs, pomocí něhož tu postavy získávají soukromí: Petr v chalupě se stařenkou (Obr. 14), Petrův otec v Praze s matkou (Obr. 15). Pro jednoho tak vzniká provizorní komůrka-pracovna, ten druhý se může věnovat včelám, které na balkoně chová (projev lásky k přírodě i ve velkoměstě, ale i odůvodnění větší empatie vůči synovi, než pobírá ze strany matky). Druhým motivem je nonkonformní koupelna na statku – voda se musí nosit ze studny, ohřívat. Tak jsme nuceni si u (pro většinu civilizace) běžně dostupné, životně důležité látky uvědomovat její hodnotu. Z filmu vyčnívají především obrazy, kdy si Bára s Láďou dopřávají plnou vanu, a i když plýtvají vodou, kterou jim Marie s Petrem nosí, zlobí se Marie jen na oko – radost syna je pro ni hodnotnější. Také stojí za zmínku scéna, ve které Marie vypráví o své lásce za symbolického přelévání hrnků vody, čímž zároveň dodává rytmus do statického záběru. Za vrchol považují úklid Petrových zvratků, k němuž si Marie musí vystačit jen s trochou vody.

Dosud poslední film Bohdana Slámy je v jistém smyslu prolomením dalších autorových bariér. Oprostuje se od zobrazování nukleární rodiny, od hlubšího zkoumání sociálního prostředí, od tradičního sexuálního vztahu žena-muž.

⁶⁰ Ve filmu se „chcípácky“ zachová i Petr, když se pokouší o sebevraždu, nakonec ale sebere sílu a rozhodne se po vzoru svého dědečka „rozbít kámen“. Gregory Bateson pojednává v jedné kapitole své studie o exploraci horolezců – neposlušat nářek, bolest, naopak projevit kázeň a sebevládu; tyto čnosti pak vedou k vítězství nad sebou samým. (*cit. d.*, s. 124)

„Romantická láska může být pro ptáčky, ale lidé budou vždy potřebovat lidi,“⁶¹ vysvětluje si VENKOVSKÉHO UČITELE Ella Taylor. Sláma opět narativizuje téma hledání sebe sama, přičemž se soustředí především na duševní pochody postav. V mnoha místech se tak film stává interním dramatem, polemizujícím především s lidským individualismem – člověk není schopen existovat sám pro sebe, není autarkní. Zároveň je jeho existence podřízena „vyššímu principu“ přírody.

Sláma přivádí dramatickou strukturu scénáře k dokonalosti, objevuje se tu (pro něj) nebývalé napětí, dialogy jsou tradičně kvalitní. Metráž filmu čítá téměř dvě hodiny, čas nabývá většího významu a střihá se daleko opatrněji než ve ŠTĚSTÍ, o DIVOKÝCH VČELÁCH nemluvě. Kritika aktuálních domácích socioekonomických problémů se vytratila, a i díky tomu může film klidně nést přívlastek spíše „evropský“ (jak jej nakonec označila i Helena Bendová v citované recenzi), než „český“. Zda je to dobře či špatně, ať si každý odpoví sám.

⁶¹ TAYLOR, Ella: *The Country Teacher's Coming-Out Story*. <http://www.villagevoice.com/2009-03-25/film/the-country-teacher-s-coming-out-story/>. 14. 4. 2009.

IV. ZÁVĚR

Ve své práci jsem se pokusil nalézt společná témata, motivy a formální spojitosti tvorby současného českého filmového režiséra Bohdana Slámy. Tři celovečerní filmy, které jsem takto dramaturgicky analyzoval, bývají označovány za trilogii i přesto, že se v mnoha ohledech zásadně liší a jejich společná témata jsou natolik obecná, že se spíše dá hovořit o autorově volbě látky, kterou se zabývá. Proto se používání termínu trilogie může zdát jako předčasné uzavírání Slámovy tvorby. Trilogie byla završena pravděpodobně jen v případě Pavla Lišky, protagonisty hlavních rolí všech tří snímků.

V kontextu současné české kinematografie Sláma překvapuje svým autorským sebevyjádřením – představuje prosté příběhy o outsiderech, lidech se srdcem na dlani, nepochopených, hledajících sebe sama, toužících po lásce a po svobodě, zároveň schopných udělat krok kupředu, postavit se nepřizní... S naprostou jistotou a empatií buduje charaktery postav a podrobuje je životním zkouškám. Vzácným způsobem se dokáže zastavit v uspěchané době, které odpovídá dynamický stříh a formální nabubřelost, aby v nezvykle dlouhých záběrech kamery polemizoval o hodnotách lidského života. Stává se českým mistrem mizanscény, v níž pracuje s hloubkou pole, vnitrozáběrovým stříhem.

Především na *DIVOKÝCH VČELÁCH* a *ŠTĚSTÍ* zůstal cenný otisk soudobých společenských a hospodářských problémů naší země, ve *VENKOVSKÉM UČITELI* pak můžeme vyčíst, že velké životní zvraty mohou nastat kdekoliv – i v relativně klidném venkovském prostředí. Mezi českými filmy není mnoho takových, jež dokázaly autenticky zachytit venkov se svými typickými charaktery, které vyzývají scenáristy k „figurkaření“. A ještě méně autorů si troufne pracovat s neherci. Sláma, zjevně i díky osobní zkušenosti, tuhle práci ovládá a dává tak svým snímkům punc jedinečnosti. Mimo jiné z tohoto důvodu bývá často srovnáván s autory čs. nové vlny. Jenže většina zmiňovaných spojitostí se ukazuje jako lichých – nelze přece hovořit o jakési umělecké invenci, nýbrž spíše o pochopení společenského, kulturního, příp. politického prostředí. Takové zobrazování vesnické zábavy či hasičského plesu (Obr. 5) je přece něčím, co neodmyslitelně patří k našemu venkovskému folkloru a nikoliv proto, že by snad tyto radostné události založil v šedesátých letech Miloš Forman.

Obdobně se s dílem Bohdana Slámy česká kritika potýká už od jeho celovečerního debutu, aneb Jak jsem psal v úvodu: Existuje tu stále jakýsi precedens čs. nové vlny, jenž jako jediný může být měřítkem pro Slámovy snímky v současné situaci domácí filmové produkce. Jistě je to pro tohoto autora pocta – srovnání s tvůrci, k nimž neodmyslitelně patřila i Věra Chytilová, jež vedla jeho první filmařské krůčky na FAMU. Na druhou stranu by měl být Bohdan Sláma přijat (a snad už se tak v povědomí recenzentů děje) jako osobnost s vysokým autorským potenciálem, jehož dílo nabízí mnohé interpretace a především se svou formou naprosto vymyká jiné současné domácí tvorbě.

Vývoj Slámovy díla lze uchopit z několika možných hledisek. Nejjednodušší je asi skrze jádro charakterů postav, na nichž staví především. A začněme tentokrát už u ZAHŘÁDKY RÁJE: Staňa je dotlačen tetičkou k sňatku s Miluškou a poprvé si uvědomuje, že kromě jízdniho řádu existují na světě i ženy a snaží se s tímto faktem vypořádat. Jako by si až nyní uvědomoval odlišnost pohlaví. V DIVOKÝCH VČELÁCH touží naivně zamilovaný Kája po Božce. Stačí jen jedna noc a motivace postavy jsou zcela jinde, z Káji je najednou místní frajer. Ve ŠTĚSTÍ touží Toník po Monice jako muž, který se hodlá postarat o rodinu a o ženu, již odjakživa miluje. Tedy jakýsi „vyšší level“ partnerského soužití. Tento snímek už navíc složitěji pracuje s časem a dějovými zvraty. Ve VENKOVSKÉM UČITELI chce být Petr sám. Jeho sexuální orientace sice vylučuje vztah se ženou, nicméně i tak mohl Sláma rozehrát (možná i o to větší) drama o hledání někoho; „někoho“ sice zní velmi nekonkrétně, nicméně osobně považuji často uváděné slovní spojení „hledání lásky“ v kontextu Slámovy tvorby nejen za klišé, ale i za zavádějící. Daleko více se tu prezentuje hledání vlastní osobnosti, postavy vědí, kde lásku najdou. V tomto ohledu jsou narativní možnosti tvůrce nadále neomezené, neboť existuje (a vždy existoval) nespočet situací, v nichž může člověk zapochybovat nad svým já a nad svými životními motivacemi. A tak se produkční společnost Negativ nechala slyšet, že se Sláma po VENKOVSKÉM UČITELI hodlá pustit do historické látky, sahající časově až do 10. století a pojednávající o konci života svatého Vojtěcha.

Význam tvůrce, jemuž byla tato studie věnována, přesahuje hranice nejen české kinematografie, ale i kinematografie vůbec. V jeho podání má filmové umění potenciál kultivovat společnost: Je opravdovým připomenutím základních hodnot

lidského života, bojem za toleranci, solidaritu a lásku, či chcete-li sounáležitost. Může se jevit jako projev přehnaného idealismu, odtržení od reality nebo v krajním případě politický manifest. Ať už je Bohdan Sláma brán tak či onak, nikdo mu nemůže vytknout absenci autorského sebevyjádření. Naopak může jen obdivovat, jak suverénně jde s kůží na trh. A tak mi závěrem dovoluji citovat Gregoryho Batesona, dialog otce a dcery, který mi při psaní této práce utkvěl v hlavě. Zároveň je mým osobním poděkováním panu Bohdanu Slámovi za jeho přínos české kinematografii.

OTEC: Ovšem... Ach ano – už vím, co myslíš, a máš samozřejmě pravdu. Ani jelen, ani puma nepotřebují důvod či omluvu za to, že jsou. A moje kniha je také součástí této biosféry a rovněž nepotřebuje žádný důvod či omluvu. I kdybych se úplně mýlil!

DCERA: Může se jelen nebo puma *mýlit*?

OTEC: Každý druh se může dostat do evoluční slepé uličky a myslím si, že je to mýlka, když se podílí na svém vlastním zničení. Lidský rod, jak všichni víme, dnes může kdykoliv vyhladit sebe sama.

DCERA: Tak co má být? Nač pak psát takovou knihu?

OTEC: Je v tom i trochu pýchy – v pocitu, že jestli se všichni bezhlavě řítíme k moři jako lumíci, alespoň jeden lumík by si měl dělat poznámky a pak prohlašovat: „Vždyť jsem to říkal!“ Věřit, že ten běh do záhuby mohu zastavit, by bylo mnohem arogantnější, než prohlásit: „Vždyť jsem to říkal!“

DCERA: Tati, myslím, že říkáš nesmysly. Nevím, proč bys zrovna ty měl být ten jediný inteligentní lumík, který si dělá poznámky o tom, jak se ostatní lumíci ničí. To ti není podobné – že ne? A nikdo si nekoupí knihu napsanou cynickým lumíkem.

OTEC: Tak, tak. Je to hezké, když se knížka prodává, ale myslím, že pokaždé je to překvapení. Ale o tom se přece nebavíme. (Ostatně, divila by ses, jak slušně se knihy některých cynických lumíků prodávají.)⁶²

⁶² BATESON, Gregory: *Mysl a příroda: Nezbytná jednota*. Praha: Malvern, 2006. s. 180. ISBN 80-86702-19-7.

V. RESUMÉ (SUMMARY)

This study is focused on the work of Czech film maker Bohdan Sláma, mentioning his school exercise ZAHŘÁDKA RÁJE (the part of feature film RADHOŠŤ, 2002) and three feature films forming his filmography: THE WILD BEES (Divoké včely, 2001), SOMETHING LIKE HAPPINESS (Šťěstí, 2005) and THE COUNTRY TEACHER (Venkovský učitel, 2008). The reason for making this study is Sláma's radically different position in relation to other contemporary Czech authors.

I tried to find common themes, motives and film settings in his films: Sláma deals with quite good people, living in poverty in country retreat, trying to find the real values of life. They struggle with failures in love, family life and even society. Very important is the role of environment, which creates the background of stories and denotes the resources of interpretation.

Sláma's stories seem to be very simple. His narrative art is based on a great skill in drawing characters, writing dialogues and in steady progress in shaping dramatic situations and conflicts. With his language and concentration on young people lives disturbed by society he may resemble films of Czechoslovak New Wave (authors like Miloš Forman, Jaroslav Papoušek, Ivan Passer and others). But the present uniqueness of his art also lies in thoughtful cinematography (cooperation with cinematographer Diviš Marek), effective use of music and very responsive acting (cooperation with actors like Pavel Liška, Tatiana Vilhelmová, Anna Geislerová, Zuzana Kronerová, Marek Daniel, Zuzana Bydžovská and other) and especially in use of non-actors who add authenticity to his films.

The tales lack marked point, they rather leave the endings open and this is probably the author's intention - not to tell everything because the human life develops with experience and each person grows till the end of his life. Due to this facts reviewers use term "trilogy" for his three feature films.

The mixture of polish in film form, script-writing skills, competence to portray the present time with its own problems and expressing personal authorial opinion makes Bohdan Sláma exceptional film author of European importance.

VI. INFORMACE O ANALYZOVANÝCH FILMECH

ZAHRÁDKA RÁJE (1994)

16 minut, premiéra 4. dubna 2002 (v rámci celovečerního filmu RADHOŠŤ)

produkce Česká televize a FAMU

scénář a režie Bohdan Sláma

kamera Martin Douba

střih Jan Daňhel

zvuk Radek Rondevald

hrají Jaromír Dulava, Marie Mazurová, Monika Šeligová, Josef Ferenc, Vratislav Konečný a další

DIVOKÉ VČELY

94 minut, premiéra 8. listopadu 2001

produkce Cineart TV Prague a Česká televize

scénář a režie Bohdan Sláma

kamera Diviš Marek

střih Jan Daňhel

zvuk Jan Čeněk

hudba Miroslav Šimáček

hrají Zdeněk Raušer, Tatiana Vilhelmová, Pavel Liška, Marek Daniel, Vanda Hybnerová a další

ocenění

Český lev 2002 – za vedlejší roli pro Zuzanu Kronerovou

MFF Rotterdam 2002 – VPRO Tiger Award

MFF San Francisco 2002 – SKYY Prize

MFF Sotchi 2002 – Hlavní cena “The Pearl of the World”, Nejlepší mezinárodní herečka (T. Vilhelmová), Cena FIPRESCI

MFF Arsenals Riga 2002 – Hlavní cena

MFF Warsaw 2002 – Zvláštní uznání

MFF Cottbus 2002 – Hlavní cena

český reprezentant v nominacích na Oscara za nejlepší zahraniční film roku 2002

ŠTĚSTÍ

100 minut, premiéra 15. září 2005

produkce Negativ, Pallas Film, Česká televize,

ZDF – Das Kleine Fernsehspiel / ARTE

scénář a režie Bohdan Sláma

kamera Diviš Marek

střih Jan Daňhel

zvuk Jan Čeněk

hudba Leonid Soybelman

hrají Tatiana Vilhelmová, Pavel Liška, Anna Geislerová, Marek Daniel, Bolek Polívka, Simona Stašová, Martin Huba a další

ocenění

Angers European First Film Festival 2006 – Cena publika a evropské poroty

Český lev 2006 – Pavlu Liškovi za mužský herecký výkon v hlavní roli, Tatianě Vilhelmové za ženský herecký výkon v hlavní roli, Diviši Markovi za kameru, Bohdanu Slámovi za scénář a za režii, Anně Geislerové za ženský herecký výkon ve vedlejší roli, Český lev za nejlepší film, Cena kritiků

MFF Athény 2005 – Zlatá Athéna

MFF Bratislava 2005 – Cena za nejlepší mužský herecký výkon (Pavel Liška) a Cena světové poroty

MFF Cottbus 2005 – Cena FIPRESCI

MFF San Sebastian – Zlatá mušle, Stříbrná mušle Anně Geislerové za nejlepší ženský herecký výkon

Viareggio EuropaCinema 2006 – Cena Bohdanu Slámovi za nejlepší scénář

český reprezentant v nominacích na Oscara za nejlepší zahraniční film roku 2005

VENKOVSKÝ UČITEL

117 minut, premiéra 20. března 2008

produkce Negativ, Pallas Film, Česká televize, Why Not Productions

scénář a režie Bohdan Sláma

kamera Diviš Marek

střih Jan Daňhel

zvuk Jan Čeněk

hudba Vladimír Godár

hrají Pavel Liška, Zuzana Bydžovská, Ladislav Šedivý, Marek Daniel, Tereza Voříšková a další

ocenění

Český lev 2008 – Zuzaně Bydžovské za ženský herecký výkon v hlavní roli,
Bohdanu Slámovi za scénář

MFF Cottbus 2008 – Cena publika

Stockholm Film Festival 2008 – Cena Zuzaně Bydžovské za ženský herecký výkon,
Cena Diviši Markovi za kameru

VII. POUŽITÁ LITERATURA A PRAMENY

LITERATURA

BATESON, Gregory: *Mysl a příroda: Nezbytná jednota*. Praha: Malvern, 2006. ISBN 80-86702-19-7.

BENEŠOVÁ, Marie: *Homosexualita v českém filmu od 60. let po současnost*. Bakalářská práce, Filosofická fakulta UP Olomouc. Olomouc: 2007.

BIRÓOVÁ, Yvette: *Teorie filmové dramaturgie. (O dramatickosti filmu)*. Praha: Čs. filmový ústav, 1975.

BLAŽEJOVSKÝ, Jaromír: *Spiritualita ve filmu*. Brno: Centrum pro studium demokracie a kultury, 2007. ISBN 978-80-7325-132-1.

BLECHA, Ivan a kol.: *Filosofický slovník*. Olomouc: Nakladatelství Olomouc, 1998. ISBN 80-7182-064-4.

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

EISLEROVÁ, Riane: *Číše a meč, agrese a láska*. Praha: Lidové noviny, 1995. ISBN 80-7106-095-X.

KRATOCHVÍL, Zdeněk: *Evangelium pravdy*. Praha: Herrmann a synové, 1994.

HAMES, Petr: *Československá Nová vlna*. Praha: KMa, 2008. ISBN 978-80-7309-580-2.

NOVOTNÝ, David Jan: *Chcete psát scénář? I. Základy dramaturgie*. Praha: Filmová a televizní fakulta AMU, 1995.

PTÁČEK, Luboš a kol.: *Panorama českého filmu*. Olomouc: Rubico, 2000. ISBN 80-85839-54-7.

PTÁČEK, Luboš: *Země, region, nebo provincie?: Morava ve filmu*. Olomouc: Univerzita Palackého, 2004. ISBN 80-244-0950-X.

SEHNALÍKOVÁ, Eva: *Obráz reality ve filmech českých debutujících tvůrců v letech 2001-2005*. Bakalářská práce, Filosofická fakulta UP Olomouc. Olomouc: 2007.

SLÁMA, Bohdan: *Štěstí*. Brno: Větrné mlýny, 2005. ISBN 80-86907-13-9.

SUCHÁNEK, Vladimír: *Duchovní aspekty filmu*. Olomouc: Univerzita Palackého, 2005. ISBN 80-244-1134-2.

ŠÁCHOVÁ, Alžběta: *Chcípáci v českém filmu – Nový fenomén v českém autorském filmu poslední dekády dvacátého století*. Oborová práce, Filosofická fakulta UP Olomouc. Olomouc: 2002.

PRAMENY

ALCÁZAR, Alberto: *Algo Parecido A La Felicidad*.

<http://www.alohacriticon.com/elcriticon/article3173.html?topic=4>. 14. 4. 2009.

BALDÝNSKÝ, Tomáš: *Divoké včely*.

<http://www.ceskatelevize.cz/specialy/divokevcely/tisk/01.php>. 14. 4. 2009.

BASLAROVÁ, Iva: *Učitel miluje Láďu, Hanka šuká Išku / aneb Zrození českého queer filmu*. <http://www.cinepur.cz/article.php?article=1539>. 14. 4. 2009.

BENDOVÁ, Helena: *Evropský film z české vesnice*. Cinepur, 16, 2008, č. 56, s. 32.

BENDOVÁ, Helena: *Neostré hranice filmového herectví / Obecné vymezení a jejich meze*. <http://cinepur.cz/article.php?article=1480>. 14. 4. 2009.

CAMHI, Leslie: *Velvet Underground*.

<http://www.villagevoice.com/2002-10-08/film/velvet-overground/1>. 14. 4. 2009.

CIPROVÁ, Kristýna: *Kdo spasí český film?* Filmové listy: deník Letní filmové školy Uherské Hradiště, 2008, č. 7, s. 5.

ČULÍK, Jan: *Bohdan Sláma: „Bud‘me na sebe hodní, nic jiného nemáme“*.

<http://www.blisty.cz/art/39928.html>. 14. 4. 2009.

DĚCKÁ, Eliška: *Štěstí / V zajetí „našich oblíbených herců“ a dalších zbytečností*.

<http://www.cinepur.cz/article.php?article=761>. 14. 4. 2009.

DOLEŽAL, J. X.: *Být teplý je in*. Reflex, 20, 2009, č. 12, s. 26.

DUDA, Marek: *Český národ v posteli?* Cinepur, 11, 2002, č. 22, s. 24-25.

GILLIGAN, Beth: *Something Like Happiness*.

<http://www.notcoming.com/reviews/somethinglikehappiness/>. 14. 4. 2009.

- HARAZIM, Aleš: *Venkovský učitel*. <http://filmpub.centrum.cz/kino/153648-venkovsky-ucitel.aspx>. 14. 4. 2009.
- HEJDOVÁ, Irena: *Pro vesnici snad už nejsem divňous, říká Bohdan Sláma*. <http://aktualne.centrum.cz/kultura/film/clanek.phtml?id=522587>. 14. 4. 2009.
- HEJDOVÁ, Irena: *Venkovskému učiteli česká sláma z bot neleze*. <http://aktualne.centrum.cz/kultura/film/clanek.phtml?id=600171>. 14. 4. 2009.
- HOLÝ, Zdeněk: *Slova, slova, pouhá slova...* Cinepur, 16, 2008, č. 56, s. 1.
- JAROŠ, Jan: *Venkovský učitel. O láskách mladého muže z města*. http://dokina.tiscali.cz/filmy/f_review.asp?film_id=13843. 14. 4. 2009.
- JOHANS, Jen: *Something Like Happiness*. <http://reviews.filmintuition.com/2007/04/something-like-happiness.html>. 14. 4. 2009.
- KARTEN, Harvey: *The Country Teacher*. <http://community.compuserve.com/n/pfx/forum.aspx?tsn=1&nav=messages&webtag=ws-showbiz&tid=23759&redirCnt=1>. 14. 4. 2009.
- KLINDO, Mile, REDZOVIC, Ismet: *Three serious, but unchallenging, films from Eastern Europe*. <http://www.wsws.org/articles/2006/aug2006/sff5-a01.shtml>. 30. března 2009.
- MARTÍNEK, Přemysl: *Jana Boková*. Cinepur, 12, 2003, č. 30, s. 18.
- MATÚŠKOVÁ, Štěpánka: *Pořád se to zlepšuje - Rozhovor s režisérem Bohdanem Slámou o dospělosti, dětech a filmu Šťěstí*. http://www.aperio.cz/download/aperio_0206.pdf. 30. března 2009.
- O'HEHIR, Andrew: *Roundup: Movies not to miss*. http://www.salon.com/ent/movies/btm/feature/2009/04/02/goodbye_solo/index.html?CP=IMD&DN=110. 14. 4. 2009.

POKORNÝ, Vít: *Jan Hřebejk a Petr Zelenka: O emocích, divácích a životě.*
<http://filmkabi.net/reflexe/jan-hrebejk-a-petr-zelenka-o-emocich-divacich-a-zivote.html>. 14. 4. 2009.

Redakce časopisu Cinepur: *Hlavní proudy aneb Ani ruka netleská.*
<http://cinepur.cz/article.php?article=47>. 14. 4. 2009.

RICHTROVÁ, Tereza: *Od šneků se zas tak nelišíme.*
<http://www.metropolislive.cz/detail/3414/11/>. 14. 4. 2009.

SEDLÁČEK, Jaroslav: *Divoké včely.*
<http://www.ceskatelevize.cz/specially/divokevcely/tisk/02.php>. 14. 4. 2009.

SEDLÁČEK, Jaroslav: *Venkovský učitel.*
<http://www.cinemamagazine.cz/recenze/18884/venkovsky-ucitel>. 14. 4. 2009.

SLOVÁK, Marek: *Bohdan Sláma, Diviš Marek, Karel Bezděk.*
<http://www.fantomfilm.cz/?type=article&id=619>. 14. 4. 2009.

SPÁČILOVÁ, Miroslava: *Venkovský učitel. Prostě dobrý film.*
http://kultura.idnes.cz/venkovsky-ucitel-proste-dobry-film-d6u-filmvideo.asp?c=A080315_935127_filmvideo_kot. 14. 4. 2009.

STEHLÍKOVÁ, Bára: *Radhošť tak trochu nakřivo.* Film a doba, 48, 2002, č. 2, s. 114.

SZYMANSKÁ, Olga: *Mater.* Psalterium, zpravodaj pro duchovní hudbu, 1, 2007, č. 4, s. 14. Dostupné z: http://zpravodaj.sdh.cz/files/ps_4_07.pdf.

TAYLOR, Ella: *The Country Teacher's Coming-Out Story.*
<http://www.villagevoice.com/2009-03-25/film/the-country-teacher-s-coming-out-story/>. 14. 4. 2009.

Tisková zpráva k filmu ŠTĚSTÍ. Dostupné z:

<http://www.ceskatelevize.cz/specially/stesti/download/presskit2.pdf>. 14. 4. 2009.

Tisková zpráva k filmu VENKOVSKÝ UČITEL. Dostupné z:

<http://www.ceskatelevize.cz/specially/venkovskyucitel/downl/presskit.doc>. 14. 4. 2009.

ULVEROVÁ, Radana: *Klíč ke štěstí.* Film a doba, 48, 2002, č. 4, s. 224.

VIDO, Roman: *Co jsme my Češi vlastně zač.* <http://vido.blog.respekt.cz/c/9835/Co-jsume-my-Cesi-vlastne-zac.html>. 29. března 2009.

VOJTĚCHOVÁ, Lýdie: *Film nesnáší lež, říká režisér Bohdan Sláma.*

<http://www.ceskatelevize.cz/specially/divokevcely/tisk/10.php>. 14. 4. 2009.

YOUNG, Neil: *COTTBUS ENERGEI : part two (Friday).*

<http://www.jigsawlounge.co.uk/film/content/view/256/1/>. 14. 4. 2009.

YOUNG, Neil: *Golden Owl Awards 2002.*

<http://www.jigsawlounge.co.uk/film/goldenowl2002.html>. 14. 4. 2009.

ZPRÁVA O ČESKÉ KINEMATOGRAFII V ROCE 2002. Dostupné z:

<http://www.proculture.cz/knihovna/downloadfile.php?id=152>. 14. 4. 2009.

DOKUMENTY

DIVOKÉ VČELY – FILM PO FILMU

MĚSTO BEZ KOSTELA – MĚSTO BEZ DUŠE? (r. Alexandr Vojta, 1995)

ŠTĚSTÍ - FILM O FILMU

ZLATÁ ŠEDESÁTÁ (r. Martin Šulík, 2009)

WEBOVÉ STRÁNKY

www.ceskatelevize.cz/specialy/divokevcely

www.ceskatelevize.cz/specialy/stesti

www.ceskylev.cz

www.cfn.cz

www.countryteacher-lefilm.com

www.csfid.cz

www.czso.cz

www.die-jahreszeit-des-gluecks.de

www.famu.cz

www.fdb.cz

www.findarticles.com

www.golem.es/algoparecidoalafelicidad

www.imdb.com

www.mkcr.cz

www.negativ.cz

www.nfa.cz

www.proculture.cz

www.sms.cz/film/divoke_vcely

www.ufd.cz

www.wikipedia.cz

VIII. OBRAZOVÁ PŘÍLOHA



Obr. 1: Zahrádka ráje: Další z „postelových“ scén v české kinematografii.



Obr. 2: Zahrádka ráje: Kamera v jednom záběru pracuje až se čtyřmi plány.



Obr. 3: Divoké včely:
Návštěva z Prahy aneb Tomáš Matonoha a neherec Štefan Boroš.



Obr. 4: Divoké včely:
Václav Havel a jeho odraz v postavě otce (Cyril Drozda).



Obr. 5: Divoké včely:
Hajný s manželkou (manželé Duškovi) – obraz hasičského plesu.



Obr. 6-8: Divoké včely, Štěstí, Venkovský učitel:
Neustále narušované snažení o kontakt s bohem.



Obr. 9-11: Štěstí, Venkovský učitel:
Důležitá role prostředí ve Slámových filmech.



Obr. 12-15: Divoké včely, Venkovský učitel:
Účelné využití látkového závěsu v mizanscéně.



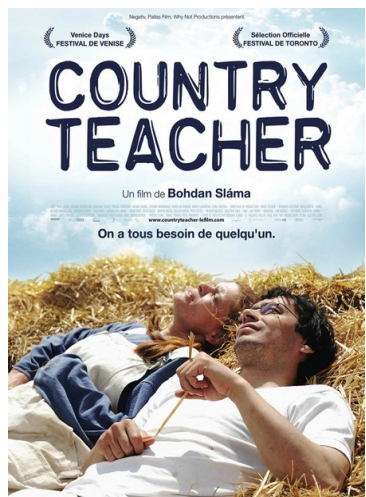
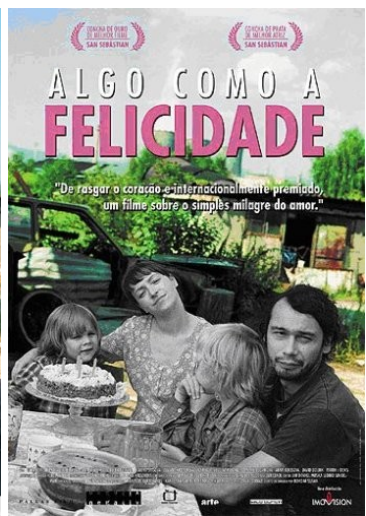
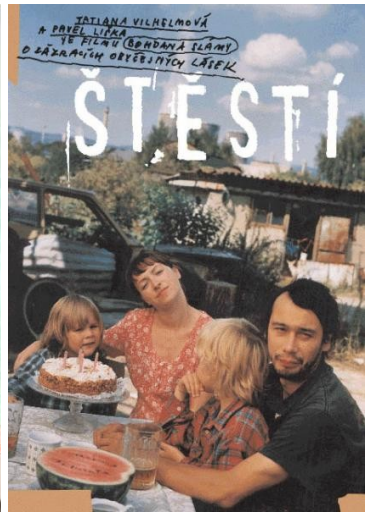
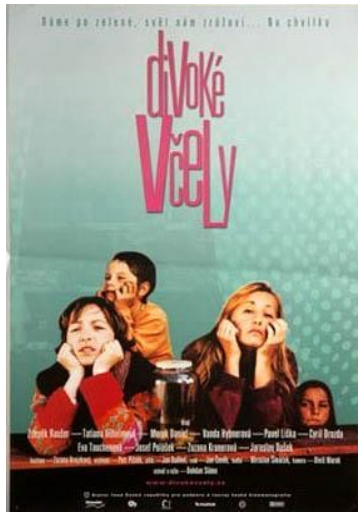
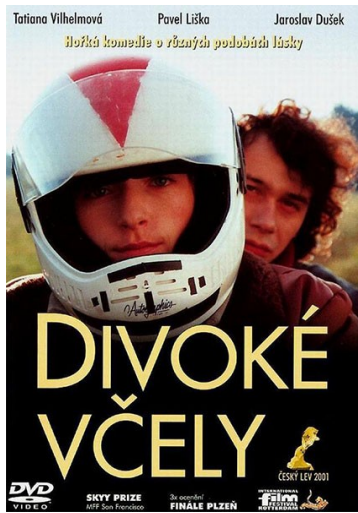
Obr. 16: Venkovský učitel: Coming-out. Typický dvoudetail, v druhém plánu otcův včelařský zakuřovák.



Obr. 17: Venkovský učitel:
Zlomová scéna filmu a impresivní herectví Pavla Lišky.



Obr. 18: Venkovský učitel:
Návrat Ládi. Ptačí krmítko vytváří obrazovou metaforu domova.



Obr. 19-27: Tuzemské i zahraniční verze plakátů.

Zdroje obrázků:

Obr. 1-18: DVD Divoké včely, Šťěstí, Venkovský učitel,
www.ceskatelevize.cz/specialy/venkovskyucitel

Obr. 19-27: www.cinemadelsilenzio.it, www.kinoswiat.pl,
www.filmmovement.com, www.adorocinema.com, www.videoclub.gr,
www.divxplanet.com, www.trailerfan.com,
www.ceskatelevize.cz/specialy/venkovskyucitel.