

Univerzita Palackého v Olomouci
Filozofická fakulta

Bakalářská práce

Obraz dětství ve filmech Olma Omerza

Divadelní věda – Filmová věda

2020

Monika Ehrmannová

Prohlašuji, že jsem tuto bakalářskou práci s názvem *Obraz dětství ve filmech Olma Omerza* vypracovala samostatně a citovala jsem všechny použité zdroje. Tuto práci jsem nepoužila k získání jiného titulu.

V Olomouci dne 4. 5. 2021

.....

Monika Ehrmannová

Děkuji touto cestou vedoucí bakalářské práce Mgr. Veronice Klusákové, Ph.D. za její pomoc a cenné rady, které mi v průběhu psaní této práce poskytla.

Obsah

ÚVOD	5
1. KONCEPT MIZEJÍCÍHO DĚTSTVÍ	7
2. NEOFORMALISTICKÁ ANALÝZA	9
2.1. Dominanta	9
2.2. Ozvláštňení	9
2.3. Prostředek, funkce, motivace	10
2.4. Narativní analýza	12
2.4.1. Narace - informovanost a hloubka narace	13
2.4.2. Fabule a syžet	14
2.4.3. Postavy	14
2.5. Stylistická analýza	15
3. PRAKTICKÁ ČÁST	17
3.1. PŘÍLIŠ MLADÁ NOC	17
3.1.1. Kontext	17
3.1.2. Neoformalistická analýza	18
3.1.3. Shrnutí	26
3.2. RODINNÝ FILM	27
3.2.1. Kontext	27
3.2.2. Neoformalistická analýza	28
3.2.3. Shrnutí	36
3.3. VŠECHNO BUDE	38
3.3.1. Kontext	38
3.3.2. Neoformalistická analýza	39
3.3.3. Shrnutí	46
4. ZÁVĚR	48
SEZNAM POUŽITÝCH PRAMENŮ A LITERATURY	50
PŘÍLOHY	53

ÚVOD

Cílem této bakalářské práce je na základě neoformalistické analýzy tří vybraných snímků režiséra Olma Omerza definovat funkci dětských postav v nich. Analyzovat budu filmy *Příliš mladá noc* (2012), *Rodinný film* (2015) a *Všechno bude* (2018), které spojuje skutečnost, že v nich figurují děti jako hlavní postavy a režisér tak tematizuje dospívání a iniciaci dětí do světa dospělých.

Tato bakalářská práce je rozdělena na tři části. V první části vymezím koncept dětství s ohledem na jev současné doby – tzv. *mizející dětství*, které ve své publikaci *The Disappearance of Childhood*¹ popisuje sociolog Neil Postman. Teoretická východiska Neila Postmana využívám především proto, že se jedná o současné snímky, které reflektují současnost.

V druhé části představím metodologii, kterou mi poskytnul především neoformalistický přístup Kristin Thompson představený v úvodu její knihy *Breaking the Glass Armor* s názvem „Neoformalistická filmová analýza: jeden přístup, mnoho metod“², pro který je zásadní vytyčení dominanty. Neoformalistická analýza funguje jako nástroj pro získávání odpovědí na kladené otázky a její flexibilita umožňuje na filmy nahlížet z několika úhlů pohledu. V metodologické části tedy uvedu základní termíny a nástroje neoformalistické analýzy, které budu využívat. Pro porozumění odborným termínům budu pracovat s publikací *Umění filmu: Úvod do studia a formy stylu*³ Davida Bordwella a Kristin Thompson, ve které jsou jednotlivé složky vytvářející filmovou formu a styl podrobně vysvětleny.

Třetí částí je pak analýza vybraných snímků, kde se pokusím definovat funkci dětských postav ve vyprávění a potvrdit či naopak vyvrátit hypotézu o dominantě filmů, za kterou ve všech třech případech považuji kontrast mezi dětským a dospělým světem. Vzhledem k tomu, že analyzované filmy jsou poměrně nové a zatím k nim není dostatek odborných textů, budu pracovat se současnými reflexemi, recenzemi, kritikami či

¹ POSTMAN, Neil. *The Disappearance of Childhood*. New York: Vintage Books, 2004.

² THOMPSON, Kristin. Neoformalistická filmová analýza: Jeden přístup, mnoho metod. *Illuminace*. 1998, roč. 10, č. 1.

³ BORDWELL, David, THOMPSON, Kristin. *Umění filmu: Úvod do studia formy a stylu*. Praha: Nakladatelství Akademie Múzických umění, 2011.

rozhovory dostupnými na internetu. Podstatnou oporou mi byl také osobní rozhovor s režisérem Olmem Omerzu konaný dne 16. října 2019 v Praze.

1. KONCEPT MIZEJÍCÍHO DĚTSTVÍ

Neil Postman v publikaci *The Disappearance of Childhood* tvrdí, že období mezi lety 1850 až 1950 je důležitým mezníkem ve vnímání konceptu dětství. Děti byly v tomto období přesunuty z továren do škol, bylo jim připsáno jejich vlastní dětské oblečení, nábytek, literatura či hry, byl jim připsán vlastní sociální svět. Existovaly stovky zákonů, ve kterých byly děti klasifikovány odlišně od dospělých a nabízely jim ochranu před rozmary dospělého života. Období, které dalo vzniknout obrazu moderní rodiny, kladlo důraz na empatii, něhu a zodpovědnost vůči dětem.⁴

Na přelomu 19. a 20. století začalo být dětství považováno za prvotní etapu života každého člověka. Začalo být definováno jako biologická kategorie, nikoli jako produkt společnosti a kultury. Z konceptu dětství se tak stal ideál přesahující sociální a ekonomickou třídu jedince. Paradoxem je, že právě v tomto symbolickém období, ve kterém se koncept dětství ustanovil, se začal i pomalu, ale jistě rozpadat.⁵

Rozpad konceptu dětství podle Postmana úzce souvisí s rozvojem elektronických médií a grafickou revolucí. Začal vznikat nový symbolický svět obrazů, karikatur, plakátů či reklam. Elektronická revoluce představovala nekoordinovaný, ale silný útok na jazyk a gramotnost. Nový symbolický svět nepodporoval sociální a intelektuální hierarchii, jenž by dětství umožňovala.⁶

Nejvýrazněji koncept dětství ovlivnila televize, která se v 50. letech 20. století stala běžnou součástí každé americké domácnosti. Právě televize dala vzniknout novému modelu sociální struktury, ve kterém začal zanikat tradiční koncept dětství.⁷

Reprezentace dětství v médiích je dle Neila Postmana nedostatečná. Tradiční obraz dětství z médií téměř zmizel. Děti jsou v současnosti zobrazovány jako dospělí a svými zájmy, jazykem, oblečením či sexualitou se od nich výrazně neodlišují. Dochází k tzv. *adultifikaci dětí*.⁸

⁴ POSTMAN, pozn. 1, s. 67.

⁵ Tamtéž.

⁶ Tamtéž, s. 72.

⁷ Tamtéž.

⁸ Tamtéž, s. 111.

Rozpad tradičního modelu dětství je výrazně viditelný například u televizních reklam, které často využívají děti jako herce či sexuální objekty. K adultifikaci dětí však nedochází pouze v televizním průmyslu, ale také v kinematografii, literatuře, hrách či oděvním průmyslu.⁹

Je si však třeba uvědomit, že snaha médií odrážet sociální realitu vychází především z požadavků společnosti. Lidé přestali přijímat tradiční koncept dětství, který není podporován jejich zkušenostmi a představitivostí, protože došlo ke sloučení hodnot dětí a dospělých.¹⁰

Koncept mizejícího dětství, který Neil Postman ve své publikaci popisuje je pro tuto bakalářskou práci zásadní. Vzhledem k tomu, že se jedná o filmy, jejichž děj je zasazen do současnosti, lze předpokládat, že zobrazované dětské postavy jsou tímto fenoménem ovlivněny. Ačkoli se filmy odlišují fází dětství, kterou zobrazují, ve všech třech případech dětské postavy používají jazyk dospělých, užívají návykové látky určené dospělým, informovaně diskutují o sexu a pronikají do světa intimity, i když jsou ještě nezletilí. Děti ve snímcích jednají jako dospělí a dalo by se říct, že je od dospělých odlišuje pouze jejich fyzická podoba. Jedním z cílů této bakalářské práce je tedy zjistit, jestli v analyzovaných filmech skutečně dochází k adultifikaci dětí a zda jsou v nich dětské postavy vyobrazováni jako dospělí.

⁹ Viz televizní reklama na Jordache jeansy (viz. <https://www.youtube.com/watch?v=EPj5zHleYFs>)

¹⁰ POSTMAN, pozn. 1, s. 112-113.

2. NEOFORMALISTICKÁ ANALÝZA

Pro analýzu filmů jsem zvolila neoformalistický přístup Kristin Thompson. Neoformalismus je přístup k estetické analýze vycházející z práce ruských formalistů. Tento flexibilní přístup je aplikovatelný na každý film, neboť má v sobě zabudovanou potřebu neustálé modifikace.¹¹

Přístup je dle Kristin Thompson to, co nám dovoluje rozhodnout, které z otázek, pokládaných o daném díle, jsou ty nejužitečnější. Metoda je pak nástrojem pro získávání odpovědí na tyto otázky a vzhledem k tomu, že otázky se u jednotlivých děl liší, liší se také metoda.¹²

2.1. Dominanta

Pro neoformalistickou analýzu je zásadní nalezení dominanty. Dominantu lze chápat jako hlavní formální princip, který dílo užívá k organizaci prostředků do jednoho celku. Dominanta určuje, jaké prostředky a funkce vystupují do popředí a jaké jsou upozaděny. Dominanta dílo řídí, spojuje podřadné prostředky do nadřazených celků a jejím prostřednictvím se k sobě vztahují stylistické a narativní roviny.¹³

Vycházím z hypotézy, že dominantou všech analyzovaných filmů je motiv kontrastu mezi dětským a dospělým světem.

2.2. Ozvláštnění

Ruští formalisté se začali zabývat specifícností umění a následně se přesunuli k obecné teorii mysli a společnosti. To bylo užitečné pro vysvětlení uměleckého díla a toho, jak na něj lidé reagují v reálném, historickém kontextu. Neoformalistický přístup rovněž usiluje o vysvětlení umění ve vztahu ke světu. Vychází z předpokladu, že vztah člověka k uměleckému dílu je aktivní. Umění proměňuje naše způsoby vnímání, cítění či myšlení, a zaměstnává nás na mnoha úrovních. To, jak umění dosahuje obnovených účinků na naše mentální procesy, nazývali ruští formalisté *ozvláštněním*. Naše

¹¹ THOMPSON, pozn. 2, s. 2-3.

¹² Tamtéž, s. 4.

¹³ Tamtéž, s. 35.

nepraktické vnímání nám umožňuje v uměleckých dílech vidět věci jinak než ve skutečnosti. Termín *ozvláštňení* výstižně definoval Viktor Šklovskij:¹⁴ „Cílem umění je, abychom pocítili věci tak, jak je vnímáme a ne tak, jak je známe. Technika umění spočívá v „ozvláštňování věcí“, v komplikování forem, v komplikování a prodlužování percepce, protože proces percepce je estetický cíl sám o sobě a musí být prodlužován.“¹⁵

Umění ozvláštňuje naše vnímání každodenního světa tím, že si z těchto zdrojů bere materiál, který transformuje. Získaný materiál je tak zasazován do nových kontextů a zapojován do neobvyklých formálních vzorců. Ozvláštňení je třeba k tomu, aby daný objekt mohl na diváka působit jako umění. Veškeré umění ozvláštňuje realitu a díla, která ji ozvláštňují nejsilněji, jsou společností považována za nejhodnotnější.¹⁶

Ozvláštňení je tedy jedním ze základních prvků všech uměleckých děl. Prostředky a stupeň ozvláštňení se ale značně odlišují a tak se ozvláštňující schopnosti určitého díla v průběhu historie mění.¹⁷

V každém z analyzovaných snímků je ozvláštňení jiné. Za ozvláštňení ve snímku *Příliš mladá noc* lze vnímat přítomnost dětí na silvestrovských oslavách. V *Rodinném filmu* je ozvláštňujícím prvkem struktura vyprávění. Ve snímku *Všechno bude* je ozvláštňením především způsob narace, kdy je nám příběh zprostředkováván flashbaky jednoho z představitelů. Ozvláštňení je pro tuto práci podstatným termínem, protože je mým cílem nalézt a popsat ozvláštňení jednotlivých filmů.

2.3. Prostředek, funkce, motivace

Prostředkem lze podle Thompson chápat jakýkoliv prvek, který v uměleckém díle hraje nějakou roli. Může se jednat třeba o pohyb kamery, rámcovou povídku, opakované slovo, kostým či téma. Prostředky mohou být také ozvláštňením. Prostředky je v uměleckém díle třeba analyzovat použitím konceptu funkce a motivace. Funkce je cíl, kterému slouží všechny ostatní prostředky. Je zásadní pro pochopení kvalit díla,

¹⁴ Tamtéž, s. 6-7.

¹⁵ ŠKLOVSKIJ, Victor. *Theorie prózy*. Praha: Melantrich, 1948, s. 15.

¹⁶ THOMPSON, pozn. 2, s. 7.

¹⁷ Tamtéž, s.7-8.

protože i když díla mohou využívat stejných prostředků, jejich funkce se liší. Pro analýzu filmu je proto nejdůležitější funkce prostředku v daném kontextu. Motivace je důvod, proč je do filmu začleněna přítomnost daného prostředku. Lze ji chápat jako odůvodnění proč ten či onen prostředek v díle figuruje. Motivace tedy funguje jako interakce mezi strukturami díla a aktivitou diváka. Existují čtyři typy motivace: kompoziční, realistická, transtextuální a umělecká.¹⁸

Kompoziční motivace ospravedlňuje začlenění jakéhokoli prostředku zásadního pro vytvoření narativní kauzality, prostoru nebo času. Podstrkuje nám určité informace, které bude třeba později znát. Tento typ motivace vytváří v uměleckém díle vnitřní soubor pravidel.¹⁹

Realistická motivace nás odkazuje ke reálnému světu, který zdůvodňuje přítomnost určitého prostředku v nějakém díle. Odvolává se na naše každodenní znalosti a na naše podvědomé znalosti. Prostředky této motivace mohou být různé.²⁰

Transtextuální motivace odkazuje ke konvencím jiných uměleckých děl. Ve filmu je tato motivace možná, pokud známe již dříve užitá prostředky ve stejném žánru. Závisí na naší znalosti podobných konvencí v jiných uměleckých formách.²¹

Umělecká motivace je druh motivace vyskytující se viditelně a signifikantně, pokud jsou ostatní motivace potlačeny. Jedná se o nejobtížněji definovatelný typ motivace, protože téměř každý prostředek je v díle umělecky motivován a směřuje k vytvoření jeho podstaty či formy. Avšak většina využitých prostředků má také kompoziční, realistickou či transtextuální motivaci.²²

Přítomnost formálních prostředků může být motivována jedním či více způsoby motivace. Prostředky mohou sloužit narativu, mohou odkazovat k jiným prostředkům v jiných uměleckých dílech, mohou implikovat pravděpodobnost či ozvláštňovat strukturu samotného díla. Význam, jako prostředek, může rovněž sloužit nějaké z těchto funkcí, protože existují díla, která do popředí staví význam a recipienta tak vybízí k interpretaci. Významy ve filmech mohou být však i zcela zřejmé. Je tedy třeba, aby se

¹⁸ THOMPSON, pozn. 2, s. 10-11.

¹⁹ Tamtéž, s. 11.

²⁰ Tamtéž, s. 11-12.

²¹ Tamtéž, s. 12-13.

²² Tamtéž, s. 13-14.

analytik při formulaci metody rozhodl, jaký typ a stupeň interpretace je pro analýzu vhodný. Jeho ústředním cílem je vždy analýza funkce a motivace, která zahrnuje interpretaci.²³

Výrazným prostředkem ve všech snímcích jsou dětské postavy. Předmětem této analýzy je zjistit jejich funkci ve vyprávění. Zároveň zastávám názor, že přítomnost dětských postav ve snímku vytváří dominantu filmu, tedy kontrast mezi dětským a dospělým světem.

Míra a způsob motivace začlenění dětských postav se v jednotlivých snímcích mírně liší. Vždy je to však motivováno kompozičně, jelikož dětské postavy zprostředkovávají vyprávění. Zároveň, se ve všech snímcích objevuje motivace realistická, která odkazuje k reálnému světu, ve kterém, dle společenských konvencí, by děti neměly jednat jako dospělí a provozovat činnosti určené jim. Ve všech snímcích se objevuje však i motivace umělecká, a to především proto, že Olmo Omerzu začleňuje do všech snímků ozvláštňující pasáže. V *Příliš mladé noci* se jedná o záběr na hořící interiér chaty a později snovou sekvencí alkoholem opojeného Štěpána, který vidí Kateřinu líbající se s chlapcem A. V *Rodinném filmu* je pak umělecky motivovaná scéna psa Oty bojujícího o život, která metaforizuje rozpad rodiny. Ve snímku *Všechno bude* je tímto způsobem motivace motivovaná především snová pasáž, kdy v noci spící chlapci ujíždějí za volantem auta bez nehody.

2.4. Narativní analýza

Kristin Thompson a David Bordwell v knize *Umění filmu: Úvod do studia a formy stylu* vytyčují dvě roviny nazírání na film – narativní a stylistickou. Obě tyto roviny se vzájemně ovlivňují a je třeba, aby na analyzovaný film bylo nahlíženo z obou perspektiv.²⁴

Z hlediska narativní analýzy, které v práci věnuji větší prostor, se zaměřím na charakteristiku postav, naraci a také na vztah fabule a syžetu. Prostřednictvím narativní analýzy odhalím funkce dětských postav. Při charakteristice dětských postav také

²³ THOMPSON, pozn. 2, s.13-14.

²⁴ BORDWELL, THOMPSONOVÁ, pozn. 3, s. 397.

zohledním koncept mizení dětství, který popisují v teoretické části a na konkrétních scénách ukáží, jak jsou jím postavy ovlivněny.

2.4.1. Narace - informovanost a hloubka narace

Vyprávění či narace je proces, ve kterém syžet v pořadí ukazuje a skrývá informace o fabuli. Vyprávění nás tak nutí si při sledování filmu vytvářet hypotézy o fabulačních událostech. Kristin Thompsonová v textu odkazuje na Davida Bordwella, který ve své knize *Narration in the Fiction Film* vymezuje tři základní vlastnosti, které mohou být využity při analýze vyprávění – informovanost, komunikativnost a vědomí sebe samého.²⁵

Pro tuto bakalářskou práci je zásadní především informovanost vyprávění, která je dána rozsahem informací o fabuli. Ví-li divák více než postavy ve filmu, jedná se o *naraci neomezenou*. Jejím opakem je *narace omezená*, kdy je divák omezen na vědění postav. Avšak, nejedná se o nepropustné kategorie, ale spíš opačné konce spektra.²⁶

Důležitou vlastností informovanosti je také *hloubka narace*. Pokud syžet omezuje diváka pouze na chování postav, *narace je objektivní*. Má-li však divák přístup k tomu, co postavy vidí a slyší, jedná se o *naraci percepčně subjektivní*. Třetím typem hloubky narace je *narace mentálně subjektivní*, která umožňuje divákům rozpoznat duševní stav postav.²⁷

Vědomí samo sebe uznává, že film směřuje narativní informace k divákům.²⁸ Komunikativnost je vlastnost lišící se od informativnosti, protože na rozdíl od ní nám ukazuje, že v sobě vyprávění obsahuje informace, které skrývá.²⁹

Vzhledem k tomu, že všechna vyprávění musí zatajovat určité informace o fabuli, bude film vždy omezen buď v míře své informovanosti nebo komunikativnosti. Je třeba dodat, že existuje velké množství kombinací. Narativní film rovněž ovlivňují motivace a funkce jednotlivých prostředků, které ve vyprávění vytvářejí prostor, čas a abstraktní hru mezi ne-narativními prostorovými, temporálními a vizuálními aspekty.

²⁵ BORDWELL, David. *Narration in the Fiction Film*. Madison 1985, s. 57-61.

²⁶ Tamtéž, s. 57-58.

²⁷ Tamtéž, s. 58.

²⁸ Tamtéž, s. 58-59.

²⁹ Tamtéž, s. 59-60.

Stylistické prostředky mohou být podřízeny narativní rovině prostřednictvím důkladné kompoziční motivace, ale existují i případy, kdy je užití stylistických prostředků natolik výrazné, že diváka odvádí od narativní roviny.³⁰

2.4.2. Fabule a syžet

Ruští formalisté považovali za nejdůležitější rozlišit ve filmovém vyprávění fabuli a syžet. Syžet je soubor všech událostí, které jsou ve filmu prezentovány. Tyto události se mohou prezentovat buďto přímo, být pouze zmíněny, nebo se divákům překládat mimo chronologické řazení a to například díky flashbackům či vyprávění nějaké postavy. Pro porozumění je důležité chronologické přeuspořádání těchto událostí, čemuž se říká fabule. Fabule je tedy mentální konstrukce chronologicky a kauzálně propojeného materiálu.³¹

Pro analýzu syžetu jsou rovněž důležité dva pojmy, prvním z nich je proairetická linie, druhým pak hermeneutická linie. Proairetickou linii tvoří řetěz kauzality, díky kterému chápeme, jak je jedna akce propojena s druhou. Hermeneutická linie je soubor hádanek, které nám film dává, když nám zatajuje nějaké informace. Vzájemné působení těchto dvou linií je důležité, protože společně udržují zájem diváků a podněcují ke konstrukci fabule. Každý film má také začátek a konec. Začátek filmu nám zprostředkovává zásadní informace, ze kterých si vytváříme hypotézy o fabuli. Konec je chvíle, kdy jsou zatajené informace odkryty a vyprávění končí.³²

2.4.3. Postavy

Postavy jsou hlavními hybateli a nositeli kauzálních událostí. Je třeba si uvědomit, že postavy nejsou skutečnými lidmi, ale kolekcí tzv. sémů, tedy charakteristických rysů. Sémy jsou prostředky, které charakterizují postavy ve vyprávění. Postavy je třeba analyzovat z hlediska jejich funkcí v díle. Ty mohou být různé – postavy nám mohou poskytovat informace či je naopak skrývat, mohou vytvářet paralely a tak dále. Postavy mohou být představeny do hloubky, s velkým množstvím rysů, které však nemusí

³⁰ THOMPSON, pozn. č. 2, s. 33-35.

³¹ Tamtéž, s. 27-28.

³² Tamtéž, s. 28.

podléhat skutečným psychologickým rysům. Postavy ve filmu je tedy třeba vnímat jako soubor specifických prostředků, nikoli jako skutečné lidi.³³

2.5. Stylistická analýza

Mezi stylistické aspekty filmu se řadí mizanscéna, kamera, střih a zvuk. Filmový styl lze tedy chápat jako uspořádané využívání určitých postupů. Každý film spoléhá při vytváření stylu na konkrétní technické možnosti, které jsou vybírány tvůrcem, ale také omezeny historickými okolnostmi. Stylem lze chápat rovněž typické využívání postupů jedním filmařem. Tvůrci filmů často utvářejí stylistický systém tak, aby zdůrazňoval vývoj dramatu.³⁴

Z hlediska stylistické analýzy je pro tuto práci zásadní především to, jak styl podporuje narativní rovinu filmů. Zajímat mě bude mizanscéna a to, jestli nějak reflektuje motiv kontrastu mezi dětským a dospělým světem. Termín mizanscéna vychází z francouzského výrazu *mise en scène*, tedy „dát na scénu“. Pojem, který používali divadelní režiséři, byl filmovými badateli brzy převzat i na filmovou režii a označuje to, co se objeví ve filmovém okénku. Mizanscéna zahrnuje aspekty filmu jako je prostředí, osvětlení, kostým a chování postavy. Ve filmech bychom měli zkoumat především funkci mizanscény – to jak je motivována, jak se mění a vyvíjí a v jakém je vztahu s ostatními filmovými postupy.³⁵

Zaměřím se také na kameru a způsob jakým v konkrétních scénách divákům zprostředkovává emoční rozpoložení hlavních postav. Filmový záběr je určován kamerou. Jedním ze základních nástrojů kamery je rámování. Rám určuje z jaké pozice bude na materiál v obraze nahlíženo. Rámování má mnoho kategorií – úhel, rovinu, výšku a velikost rámování. Žádná z těchto kategorií není přesně vymezena, neexistuje univerzální způsob, který by umožnil jednoznačně pojmenovat úhel kamery nebo velikost rámování. Rámování ve filmu může, ale také nemusí mít konkrétní význam.

³³ THOMPSON, pozn. 2, s. 29.

³⁴ BORDWELL, THOMPSONOVÁ, pozn. 3, s. 398-399.

³⁵ Tamtéž, s. 160-161.

Rámování může mít narativní význam, ale může být zajímavým vizuálním prvkem sám o sobě.³⁶

³⁶ BORDWELL, THOMPSONOVÁ, pozn. 3, s. 242-256.

3. PRAKTICKÁ ČÁST

3.1. PŘÍLIŠ MLADÁ NOC

3.1.1. Kontext

Příliš mladá noc je Omerzův debut a magisterský film, kterým absolvoval FAMU. Premiéru měl 29. března 2012. Ve stejném roce byl vybrán do programu německého filmového festivalu Berlinale, kde sklídl velký úspěch, který potvrzují pozitivní recenze v prestižních periodících jako je *The Hollywood Reporter*³⁷ či *Exberliner*³⁸. Díky tomuto úspěchu byl snímek zařazen do projektu Berlinale Goes Kiez³⁹ a distribuován i v dalších evropských zemích – v Rakousku, Švýcarsku a Slovinsku. Snímek byl také zařazen do soutěžní sekce Nová Evropa na Mezinárodním filmovém festivalu Febiofest.⁴⁰

Film, který dle kritiků akcentuje autentickou atmosféru bezčasí a odkrývá prázdnotu současných partnerských vztahů⁴¹, vznikl v producentské dílně Endorfilm koprodukcí s FAMU, Českou televizí a slovinskou společností Arsmidia. Snímek

³⁷ YOUNG, Neil. A Night Too Young: Berlin Film Review [online]. 13. 2. 2012 [cit. 19. 4. 2020]

Dostupné z: <https://www.hollywoodreporter.com/review/a-night-young-berlin-film-290047>

³⁸ MARCHINI CAMIA, Giovanni. Children and their adults [online]. 13. 2. 2012 [cit. 19. 4. 2020]

Dostupné z: <https://www.exberliner.com/blogs/the-berlinale-blog/giovanni-marchini-camia:children-and-their-adults/>

³⁹ Berlinale Goes Kiez je výběr přibližně patnácti filmů ze všech festivalových sekcí. Vybrané filmy jsou následně uvedeny v berlínských kinech mimo oficiální festivalové projekce. Každému filmu je určen tzv. patron, známý berlínský filmový tvůrce, který snímek představí publiku. (Dostupné z:

<https://www.ceskatelevize.cz/porady/10414654671-prilis-mlada-noc/>)

⁴⁰ Příliš mladá noc [online]. [cit. 23.1. 2020] Dostupné z:

<https://www.ceskatelevize.cz/porady/10414654671-prilis-mlada-noc/>

⁴¹ Toto tvrzení se objevuje v recenzích Jany Kolárikové (dostupné z: <http://archiv.protisedi.cz/article/recenze-prilis-mlada-noc>), Jana Folla (dostupné z: <https://art.ihned.cz/film-a-televize/c1-55318240-jasna-zprava-o-deficitu-lasky>) a Jaroslava Sedláčka (dostupné z: <https://www.kinobox.cz/clanek/6912-recenze-prilis-mlada-noc-aneb-zasveceni-do-sveta-sexu-alkoholu-citu-i-cynismu>)

podpořil také Státní fond pro podporu a rozvoj české kinematografie a Slovinské filmové centrum.⁴²

Komorní psychologické drama *Příliš mladá noc* tematizující rané dospívání a pokřivenost vztahů dospělých, vzniklo podle původního scénáře Bruna Hájka. Olma Omerzu na scénáři fascinovala přítomnost dítěte v situaci, která je dle společenských norem dětem nepřístupná. Na finální verzi scénáře se však podíleli ještě Jakubem Felcmanem.⁴³

Snímek s názvem *Příliš mladá noc*, jenž odkazuje k hlavnímu motivu, je příběhem tří dospělých (Kateřiny, Davida a Štěpána) pokračujících v silvestrovských oslavách, do jejichž přítomnosti se zapletou dva dvanáctiletí chlapci. Postavy spolu tráví novoroční noc v malém panelákovém bytě a dva nezletilí chlapci mají možnost na jednu noc vstoupit do světa dospělých.

3.1.2. Neoformalistická analýza

Syžet filmu je časově jasně ohraničen. Všechny postavy příběhu jsou nám představeny v silvestrovský večer. Skutečnost, že se jedná o Silvestr dokládá titulková sekvence s názvem filmu, kterou tvoří záběr na ohňostroj probíhající uprostřed sídliště. Druhý den, na Nový rok, dojde ke společnému setkání všech hlavních postav, které trvá do rána následujícího dne. Několik úvodních scén, ve kterých jsme seznámeni s hlavními postavami lze označit jako paralelní naraci. Od chvíle, kdy dojde k jejich společnému setkání v bytě, je příběh až do konce filmu vyprávěn chronologicky a události jsou řazeny kauzálně. Výjimkou je snová a zároveň retrospektivní sekvence Štěpána, která bude popsána níže.

Úvodní scénu tvoří dlouhý záběr na v noci hořící interiér zahradního domku, který doprovází dramatická hudba. Jedná se o zásadní záběr, jehož obraz se později stává součástí Štěpánova snu. Délkou, hudebním doprovodem a apokalyptickými obrazy tento záběr ustanovuje celkovou atmosféru snímku, a podněcuje divákovu zvědavost.

⁴² Česko-slovinský film *Příliš mladá noc* bude soutěžit v Los Angeles [online]. 15. 6. 2012 [cit. 23. 1. 2020]. Dostupné z: https://www.idnes.cz/kultura/film-televize/prilis-mlada-noc-bude-soutezit-v-los-angeles.A120615_171724_filmvideo_ptk

⁴³ Viz příloha č. 1. rozhovor s Olmem Omerzou konaný dne 16.10. 2019.

Následuje ostrý střih a záběr na tvář spícího Štěpána ve vlakovém kupé, kde se ozývá hádka Kateřiny s Davidem. Trojice dospělých se vlakem vrací domů. Z rozhovoru mezi nimi je zřejmé, že Kateřina s Davidem tvoří pár a Štěpán je kamarádem Davida. Z dialogu mezi párem vyplývá, že Kateřina chce strávit zbytek svátků s Davidem o samotě, ten však trvá na přítomnosti Štěpána. Atmosféra ve vlakovém kupé je mezi trojicí dospělých napjatá.

Ve druhé scéně, která probíhá paralelně se scénou ve vlaku, vidíme dva nezletilé chlapce, jejichž jména v celém snímku ani jednou nezazní. V této práci budou označováni jako chlapec A a chlapec B. Chlapec A zvoní ve večerních hodinách na vchod domu a chce, aby šel chlapec B ven. Chlapec B je nucen kvůli rodičům odmítnout. Následuje scéna odehrávající se již ve dne. Chlapci se setkávají a jdou společně zasněženým maloměstem bobovat na kopec. Konverzují spolu o nahých ženách a masturbaci. Překvapivá je ovšem nejen jejich informovanost o sexuálních praktikách, ale také vulgární slovník a určitá míra agrese, což pravděpodobně neodpovídá představám dospělých o tom, jak by se děti v jejich věku měly chovat.⁴⁴

Vztáhneme-li jednání dětských postav v této scéně v k teorii Neila Postmana, je patrné, že nese určité rysy typické pro koncept mizejícího dětství. Neil Postman jako jeden z důvodů, proč k rozpadu tradičního konceptu dětství začalo docházet, považuje dostupnost informací. Svět dětí a dospělých byl už od 16. století vymezován mírou informovanosti. Zatímco dospělí jsou kompetentní k tomu být informováni víceméně o všem, děti by měly informace získávat v závislosti na adekvátnosti informací a jejich věk.⁴⁵ Televize, jako médium dostupné všem, hranici mezi dětstvím a dospělostí narušuje hned třemi způsoby, které souvisí právě s její nediferencovanou dostupností. Nevyžaduje žádnou instruktáž k pochopení a neklade složité požadavky na mysl a chování. Informace šířené televizí, včetně pro děti dříve tabuizovaných témat jako například smrt, násilí či sex, se díky televizi staly dostupné všem. Děti tak začaly pronikat do světa dospělých dřív, než by bylo třeba.⁴⁶

Na zasněženém kopci uprostřed sídliště dochází ke společnému setkání trojice dospělých a chlapců. Z dialogu mezi nimi vyplývá, že Kateřina chlapce B zná. Detaily

⁴⁴ *Příliš mladá noc* [film]. Režie Olmo Omerzu. Česká republika, Slovinsko 2012. [00:05:17 – 00:06:20]

⁴⁵ POSTMAN, pozn. 1, s. 73.

⁴⁶ Tamtéž, s. 76.

jejich vztahu však nejsou dále specifikovány. Kateřina chlapce po krátkém rozhovoru posílá pro alkohol a žádá je, aby jí nákup přinesli do bytu. Divákovi je tak implicitně poskytnuta informace o tom, co bude hlavním cílem dospělých postav. Pokračování v silvestrovských oslavách se stává hlavním motivem, kterému je podřízeno jednání trojice dospělých a chlapci se stávají prostředkem jejich zábavy a zároveň pozorovateli.

Chlapci se na popud Kateřiny vydávají pro láhev vodky do nedaleké hospody, kde se jim i přes prvotní odmítnutí ze strany hostinského podaří nákup obstarat. Odvážnější chlapec A požádá ještě o cigarety. Z této situace, na základě jejich souhlasu a výrazu, je zřejmé, že oba chlapce možnosti světa dospělých fascinují a touží se stát jeho součástí co možná nejdříve. Konzumace alkoholu a tabákových výrobků je jednou z výsad dospělých. Nákup alkoholu a cigaret je v České republice možný až od dovršení plnoletosti.⁴⁷ Lze tedy předpokládat, že úspěšný nákup zakázaného sortimentu chlapcům poskytl pocit dospělosti.

Paralelně odehrávající se scéna v bytě Kateřiny, v němž se nachází dospělí, začíná záběrem na televizní obrazovku, ve které je vysílána filozofická diskuze o morálce. Vysílaný pořad divákům nastoluje hlavní téma filmu, tedy téma morálního chování dospělých. David sledující televizi chce být opustit a jít se Štěpánem bez Kateřiny do hospody. Štěpán je však proti a David ho po chvíli začne nabádat k intimnímu kontaktu s Kateřinou. Davidovo jednání tak diváka nutí přemýšlet o jeho morálních zásadách.

Když jsou oba muži na odchodu, ve dveřích se setkají s příchozími chlapci. Kateřina chlapcům nabízí možnost zůstat a ti souhlasí. Motivaci chlapců účastnit se večírku dospělých lze vnímat jako realistickou, neboť dle Olma Omerzu děti vždy chtějí být přítomny v situacích, které patří dospělým a rády se účastní toho, čemu vlastně nerozumí.⁴⁸ Zároveň se však jedná o motivaci kompoziční, protože přítomnost chlapců na večírku vytváří ústřední konflikt.

David a Štěpán jsou zprvu proti tomu, aby s nimi chlapci trávili večer. Dvojice chlapců rozpačitě sedí s dospělými muži v obývacím pokoji. David po chvíli rozhodne, že nezletilí chlapci budou pít alkohol s nimi. Štěpán na popud Davida rozlévá chlapcům vodu. Chlapec A panáka alkoholu rychle vypije a rozkašle se. Zatímco David se reakcí

⁴⁷ Viz zákon č. 65/2017 Sb., *O ochraně zdraví před škodlivými účinky návykových látek*. Dostupné z: <http://aplikace.mvcr.cz/sbirka-zakonu/>

⁴⁸ Viz příloha č.1. rozhovor s Olmem Omerzou konaný dne 16.10. 2019.

dítěte baví, Štěpán opět zasahuje a snaží se oba chlapce z bytu dostat. Na základě jeho výrazu je patrné, že si uvědomuje nevhodnost přítomnosti dětí na večírku dospělých. Explicitně to pak vyjadřuje v dialogu s Kateřinou, kde ji upozorňuje na skutečnost, že chlapci na rozdíl od nich ještě nejsou plnoletí. Kateřina však trvá na tom, aby chlapci, pokud chtějí, v bytě zůstali a strávili večer s nimi. Chlapcům se tak naskytuje první možnost ochutnat alkohol a cigarety, hrát bez dohledu rodičů hry na Playstationu a nahlédnout do intimního života dospělých.

Z mizanscény v těchto scénách je patrná funkce dětských postav coby pozorovatelů. Ve většině scén oba chlapci stojí či sedí opodál za dospělými a mlčky pozorují jejich počínání. Lze to identifikovat například ve scéně (obr. 1), kdy trojice dospělých stojí u okna a kouří marihuanu. Kamera ve velkém celku snímá trojici dospělých v popředí, zatímco chlapci stojí kousek za nimi a sledují je.



obr. 1

Následuje scéna, kdy se chlapci A udělá špatně a pozvrací se. Kateřina jej odvede spát do ložnice. Opilost, a s ní spojená nevolnost chlapce A, upozorňuje na skutečnost, že nezletilé děti by alkohol dle zákona konzumovat neměli a dospělí by měli zodpovídat, aby k tomu nedocházelo. David byt opouští, Štěpán Kateřině před zraky chlapce B pomáhá s úklidem a snaží se s ní navázat intimní kontakt. Tato scéna (obr. 2) rovněž potvrzuje tezi, že dětské postavy ve snímku fungují jako pozorovatelé dospělosti. Kamera v detailu snímá líbající se Kateřinu se Štěpánem a následně chlapce B, rozpačitě pozorujícího dvojici z gauče.



obr. 2

Následuje záběr na noční sídliště a auto městské policie. Z rozhovoru policistů v autě se dozvídáme, že mají vyřešit stížnost na narušování nočního klidu. Jeden z nich zazvoní na byt Kateřiny, která jej pozve na kávu dovnitř. Chlapce B vydává za svého syna. Štěpán, který si evidentně jako jediný alespoň částečně uvědomuje nevhodnost situace, se Kateřinu snaží usměrnit. Ta se však na truc věnuje pouze policistovi, který je z atmosféry v bytě poněkud zmatený. Do bytu se vrací také David a přisedá ke stolu. Atmosféra mezi dospělými je stále napjatější a vyústí v hádku. Chlapec B je po celou dobu přítomen a začíná tiše plakat.

Tento segment filmu je třeba rovněž zohlednit s teorií Neila Postmana, který ve své studii polemizuje o tom, zda příčinou mizejícího dětství není vznik kategorie tzv. *dospělých dětí*⁴⁹ (the Adult Child). Uvádí, že: „Vlastnosti, které si spojujeme s dospělostí byly vytvořeny požadavky kulturní gramotnosti – je to schopnost sebekázně, trpělivost, schopnost koncepčně a logicky uvažovat, zájem o historii i budoucnost, soudnost, rozum a řád. Když elektronická média zaujala místo ve středu společnosti, začaly být oceňované jiné postoje a vlastnosti dospělých. Společnost přestala vylučovat děti a výsledkem byla nová konfigurace životních etap, ve které na začátku stojí útlé dětství a na konci stáří, mezi tím stojí životní etapa dospělé dítě. Dospělé dítě je tedy dospělý člověk, jehož intelektuální a emoční schopnosti jsou nerealizovatelné a neliší se tak výrazně od schopností, jenž jsou spojovány s dětmi.⁵⁰

⁴⁹ POSTMAN, pozn. 1, s. 92.

⁵⁰ Tamtéž, s. 92-93.

Z výše uvedených scén vyplývá, že dospělé postavy postrádají vlastnosti, které bychom s dospělostí mohli spojovat. Vzhledem k tomu, že jsou si vědomy přítomnosti chlapců, jednají nemorálně a nezodpovědně. Kateřina se před zraky dětí dovolává mužské pozornosti. Svádí Davida, Štěpána a nakonec i policistu. Také postava Davida jedná bez jakýchkoli zábran. Užívá vulgarismy, vyzývá kluky ke konzumaci alkoholu a kontroverzní situací se baví. Jedinou postavou vyznačující se alespoň částečnou sebereflexí je Štěpán, jenž se od počátku snaží skandálnímu večírku zabránit.

Fakt, že Štěpán je jedinou postavou příběhu, jež reflektuje nevhodnost vzniklé situace dokazuje scéna, ve které Štěpán spí ve vaně v koupelně. David ho jde vzbudit a společně přes skleněné dveře pozorují, co se děje v ložnici. Kateřina má sexuální styk s policistou. Ze Štěpánova výrazu lze rozpoznat znechucení. Odebírá se spát. Následuje snová sekvence zobrazující hořící chatu z úvodní scény. Záběry plamenů se střídají s obrazy nahé Kateřiny líbající se s chlapcem A (obr. 3). Tyto záběry se prolínají do záběru, ve kterém chlapec B upřeně sleduje zapálený krb. S odjezdem kamery tato snová sekvence přechází opět v úvodní záběr na hořící interiér zahradního domku. Němá, pouze zvukem praskajícího dřeva doprovázená, snová sekvence je po chvíli přerušena ostrým stříhem a záběrem na probouzejícího se Štěpána na kuchyňské lavici. Z toho, že scéna začíná i končí detailním záběrem na Štěpánovu tvář lze vyvodit, že jejím původcem je právě on. Jedná se tedy o hlediskový záběr, který Olmo Omerzu vysvětluje jako Štěpánův strach před něčím, co není v pořádku.⁵¹ Tuto snovou pasáž považují za důležitou především proto, že její obrazy zdůrazňují hlavní téma snímku, tedy nemorálnost jednání dospělých.

⁵¹ Viz příloha č.1. rozhovor s Olmem Omerzu konaný dne 16.10. 2019.



obr. 3

Po snové sekvenci Štěpána je již ráno. Chlapec A pláče na gauči, chlapec B je stále zaražený. Štěpán jde do ložnice vzbudit vedle Kateřiny spícího Davida a chystá chlapcům snídani. David vchází do kuchyně a Štěpán se ho před mlčky sedícími chlapci ptá, jestli měl sex s Kateřinou. Je zřejmé, že večírek je u konce. Štěpán u stolu vyjadřuje obavy o to, aby chlapci svým rodičům neprozradili, co se stalo. Jeho prohlášení potvrzuje skutečnost, že si jako jediný uvědomuje nevhodnost účasti chlapců na večírku. Jeho explicitně položená otázka na to, co chlapci řeknou, však zůstává nezodpovězena, což naznačuje otevřený konec příběhu. Po snídani jdou Štěpán s Davidem chlapce vyprovodit.

Je třeba zmínit také interpretaci Olma Omerzu, který tvrdí, že dětské postavy ve filmu fungují jako alter ego dospělých mužů. „Nápad, aby dětské postavy fungovaly zároveň jako alter ego dospělých, vznikl při castingu. Děti jednaly jako malí dospělí a vytvářely tak portrét chování dospělých. Cílem bylo ukázat, jací mohou být, až vyrostou. Budou spíše jako David nebo jako Štěpán, kteří zastávají dva rozdílné typy mužů?⁵² K zrcadlení dochází poprvé v momentu společného setkání všech postav. Dospělí muži, David a Štěpán si po příchodu k zasněženému kopci vypůjčí boby a stejně jako v chlapci v předchozím záběru, začnou na sněhu dovádět. Dalším momentem tohoto zrcadlení je scéna, ve které chlapci dospělé muže učí hrát playstationové hry. Dochází zde k určité záměně rolí, kdy dospělé postavy jednají jako děti a opačně. Nejvýrazněji se tato paralela projevuje ve výše popsané závěrečné scéně,

⁵² Viz příloha č.1. rozhovor s Olmem Omerzu konaný dne 16.10. 2019.

kdy sledujeme Davida se Štěpánem kráčejíci za chlapci táhnoucí boby. Jejich cesty se uprostřed křižovatky chodníku rozpojují. Chlapci vracejíci se z večírku domů mizí s odjezdem kamery a snímek otevřeně končí. Díky otevřenému konci vyvstává otázka, jací chlapci po těchto zkušenostech budou, až vyrostou.

Hlavními postavami, jež konstruuji fabuli, je trojice dospělých ve věku okolo třiceti let – Kateřina, David a Štěpán. Jejich funkce spočívá v informování diváka o fabuli. Naše vědění postavy nepřesahuje. Míra informovanosti je značně omezená, protože informace o fabuli vyplývají pouze z krátkých dialogů dospělých postav. Dozvídáme se tak, jaké jsou mezi nimi vztahy, co je příčinou jejich neshod a za jakým účelem a proč cestují v silvestrovský večer vlakem. Zásadní je ale hloubka informovanosti, která je vyjádřena prostřednictvím polodetailních a detailních záběrů na tváře postav, z jejichž výrazů lze identifikovat mentální rozpoložení. Jedná se tedy o hloubku mentálně subjektivní.

Oba chlapci jsou bezejmennými a téměř němými účastníky příběhu. V úvodních scénách se od dospělých liší pouze svým zjevem. Na základě jejich rozhovoru je patrné, že jim možnosti světa dospělých připadají atraktivní. Pravděpodobně proto dobrovolně využijí nabídky Kateřiny, která jim umožní strávit noc s dospělými. Oba chlapci chtějí rychle dospět a stát se součástí světa dospělých. Chtějí vyzkoušet všechna privilegia, která jsou dospělým umožněna, protože jsou přesvědčeni, že konfrontace s nimi je iniciací do dospělosti. To dokládají scéna, ve které chlapci kupují alkohol a cigarety. Druhým okamžikem, jenž potvrzuje tuto tezi je jejich odhodlání zůstat v bytě s Kateřinou a cizími muži. Nejvýrazněji se však jejich touha dospět projevuje ve scéně, ve které chlapci konzumují vodku, kouří cigarety a následně i marihuanu. Avšak zatímco zprvu jsou chlapci odhodlaní a v jejich výrazech lze zaznamenat radostné vzrušení z nových zkušeností, které v bytě Kateřiny zažívají, později dochází k rozčarování. Chlapci postupně odhalují nemorální jednání a zkaženost dospělých a výraz radostného vzrušení záhy střídá výraz bezmoci, znechucení a smutku. Prvním okamžikem, kdy u jedné z dětských postav dochází k tomuto prozření je nevolnost chlapce A po kouření marihuany. Je zřejmé, že i navzdory siláckým řečem a zjevné odhodlanosti, je stále dítětem, které na požívání alkoholu a drog není připraveno. Zásadní je pak scéna u stolu s policistou, kdy během hádky Davida s Kateřinou mlčky sedící chlapec B začíná plakat. Jeho pláči však nikdo z dospělých nevěnuje pozornost.

3.1.3. Shrnutí

Dětské postavy tak mají funkci mlčících pozorovatelů, jejichž přítomnost vytváří napětí a upozorňuje na situaci, které bychom si bez nich příliš nevšíkali. Bez přítomnosti dětských postav bychom ve filmu sledovali příběh bavících se mladých dospělých potýkajících se s problémy ve vztahu. Právě díky dětským postavám vyznívá nemorálnost a zkaženost dospělých v kontrastu s dětstvím, které se však zprvu, na základě dialogů mezi chlapci a jejich počátečním odhodláním k činům určeným dospělým, nejeví být od dospělosti odlišné. V průběhu děje je zřejmé, že se u obou chlapců jednalo o jakousi pózu, jež se s událostmi, kterých byli svědky, rozplynula. Ačkoli ani jeden z chlapců tyto události explicitně nijak nekomentuje, z jejich výrazů lze rozpoznat jejich skutečnou podstatu, která koresponduje s tradičním pojetím konceptu dětství, kdy děti jsou považovány za nevinné a čisté.

3.2. RODINNÝ FILM

3.2.1. Kontext

Psychologické drama *Rodinný film* (2016) je v pořadí druhým celovečerním snímkem Olma Omerza. Světovou premiéru měl na mezinárodním filmovém festivalu ve španělském San Sebastianu. Na festivalu v Tokiu získal Hlavní cenu za umělecký přínos, odměněn byl i v německé Chotěbuzi, kde Karel Roden získal Cenu za nejlepší herecký výkon za roli Igora Kubína. Podobně jako *Příliš mladá noc* i *Rodinný film* získal množství kladných recenzí v periodících *Variety*⁵³ a *The Hollywood Reporter*.⁵⁴

Rodinný film, který byl natáčen v Praze a Thajsku, vznikl v mezinárodní koprodukcí české společnosti Endorfilm s Německem, Francií, Slovenskem a Slovinskem. K jeho vzniku přispěla také Česká televize a Státní fond kinematografie.⁵⁵

Na scénáři se režisér podílel se srbským scenáristou Nebojšem Pop-Tasićem. Snímek nemá jednu hlavní postavu, ale je příběhem rodiny, která funguje jako kolektivní hrdina. Příběh se skládá ze tří dějových linií, které jsou v důsledku vzájemně propojeny. Divák tak sleduje příběh manželů, kteří odcestovali na dovolenou, jejich dospívajících dětí užívajících si svobody bez dozoru, a psa. K začlenění psa do příběhu inspirovala režiséra historka z internetu o ztraceném psovi, jenž se zázrakem dostal po čtrnácti dnech zpět ke svým majitelům.⁵⁶

Manželé ve středním věku, Irena a Igor Kubínovi, odlétají na exotickou dovolenou se psem Otou. Dospívající potomky, Annu a Erika, nechávají doma s tím, že za nimi o vánočních svátcích přicestují. Sourozenci si užívají nově nabytou svobodu do chvíle, kdy se jim rodiče přestanou z Tichomoří ozývat. Odloučení, strach a samota vyústí v rodinnou tragédii, kterou metaforizuje příběh psa Oty bojujícího o život na pustém ostrově. Erikovi v alkoholovém opojení selžou ledviny a zachránit ho může

⁵³ LODGE, Guy. Film Review: 'Family Film' [online]. 25. 9. 2015 [cit. 27. 4. 2020] Dostupné z: <https://variety.com/2015/film/festivals/san-sebastian-film-review-family-film-1201601385/>

⁵⁴ PROKOPOVÁ, Alena. Rodinný film [online]. 17. 2. 2016 [cit. 31. 3. 2020] Dostupné z: <https://www.filmovyprehled.cz/cs/revue/detail/rodinny-film>

⁵⁵ Tamtéž.

⁵⁶ STEJSKAL, Tomáš. Olmo Omerzu: Rodinný film není o nezodpovědných bohatých, které potrestal osud [online]. 21. 2. 2016 [31. 3. 2020] Dostupné z: <https://art.ihned.cz/film-a-televize/c1-65173070-olmo-omerzu-rodinny-film-rozhovor>

pouze jejich transplantace. Strýc Martin je vhodným dárce, avšak díky tomu dochází k šokujícímu odhalení a rozpadu rodiny. Martin totiž jen vhodným dárce, ale také skutečným otcem Erika. Příběh má otevřený konec, ve kterém dochází ke šťastnému shledání se rodiny se psem Otou.

Autentickou atmosféru rodiny vytváří herci. Nápad obsadit do role Igora Kubína Karla Rodena a do role jeho introvertního bratra Martina Pechláta vznikl již před psaním scénáře. Vandě Hybnerové v roli Ireny se podařilo ztvárnit vnitřní konflikt mezi mateřstvím a svobodomyšlností zralé ženy, který je ve filmu zásadní pro tragickou situaci. Dan Kadlec v roli nezletilého Erika vytvářel „prvek skutečnosti“ především proto, že některé situace při natáčení prožil poprvé. Konkrétně se jednalo o líbání se s Kristýnou, kdy emoce, které prožíval byly zákonitě opravdové.⁵⁷

3.2.2. Neoformalistická analýza

Syžet ve snímku je řazen chronologicky, avšak není jasně ohraničen. Časové ohraničení syžetu lze předpokládat na základě informací zprostředkovaných postavami a také díky mizanscéně zaznamenávající proměny dne, noci a počasí. Dalo by se ale říct, že syžet začíná pozdním podzimem a končí v průběhu ledna. Narativní strukturu vytváří více dějových linií. Zprvu jsou dvě – sourozenci užívající si nepřítomnost rodičů a rodiče na dovolené. V průběhu děje se vyděluje ještě linie, ve které sledujeme příběh psa Oty, a linie zaznamenávající konflikt trojice dospělých.

Úvodní scéna *Rodinného filmu* začíná záběrem na DVD obrazovku v autě, na které je přehráván přírodopisný dokument o podvodním světě. V recenzi Tomáše Stejskala zaznívá: „Už první záběr na naučný pořad ze života obojživelníků předjímá výtečnou tvůrčí metodu celého díla: takřka antropologické pozorování, v němž se objevují nové motivy jen proto, aby byly opuštěny a vedly k dalším situacím, ke změnám úhlu pohledu, ale například též způsobu snímání.“⁵⁸

⁵⁷ Rozhovor s režisérem Olmem Omerzu [online]. [cit. 31.3. 2020]. Dostupné z:

<https://www.ceskatelevize.cz/porady/10590866843-rodinny-film/21351212052/9324-olmo-omerzu/>

⁵⁸ STEJSKAL, Tomáš. Rodinný film režiséra Omerzua má evropskou bravuru, chválí jej i americké časopisy [online]. 28 .9. 2015 [cit. 31. 3. 2020]. Dostupné z: <https://art.ihned.cz/film-a-televize/c1-64666610-omerzu-rodinny-film-kamera-oko-recenze>

V autě cestují hlavní postavy příběhu, Anna a Erik sedící na zadních sedačkách auta a jejich rodiče, Irena a Igor Kubínovi. Tato úvodní scéna je přerušena ostrým střihem a titulkem s názvem filmu, jenž odkazuje ke skutečnosti, že protagonisty jsou členové rodiny. Zároveň, tato scéna specifikuje jedno z míst děje, konkrétně bydliště rodiny, protože zobrazuje jeden z pražských mostů.

Po krátkém intru následuje scéna, ve které se Erik projíždí na koloběžce prostorným, nadstandardně vybaveným bytem a jeho starší sestra Anna leží ve vaně. Na základě automobilu, ve kterém rodina v úvodní scéně cestuje a bytu, ve kterém rodina žije, lze odvodit, že se jedná o finančně zajištěnou rodinu z vyšší třídy. Igor Kubín, otec rodiny, je se psem Otou u veterináře a z jejich dialogu vyplývá, že se rodina chystá cestovat. Irena Kubínová vysvětluje dospívajícím sourozencům organizační věci týkající se jejich dovolené. Otec Erika před odjezdem ještě motivuje k tomu, aby si jejich nepřítomnost řádně užili. Divákům je tak zprostředkována hlavní informace, která má zásadní význam pro následný průběh děje. Dozvídáme se, že rodiče odlétají na dovolenou a jejich děti za nimi během vánočních svátků mají přicestovat. Zároveň, dialog Igora se synem naznačuje, že rodiče ke svým dětem přistupují otevřeně, důvěřují jim a prosazují liberální způsob výchovy.

Za jedno z ozvláštňení lze považovat přesah filmu do sociální sféry. *Rodinný film* sleduje příběh rodiny z vyšší střední třídy, což dle Olma Omerzu není u českých filmů zvykem. Cílem však není kritika bohatých, ale spíše upozornění na současnou generaci dospělých, kteří své děti vychovávají liberálním způsobem a jednají s nimi jako sobě rovnými.⁵⁹ Vztahy mezi členy rodiny se jeví být v pořádku, což potvrzují i záběry na jejich láskyplné loučení se na letišti.

Sourozenci po cestě z letiště nabírají autem Kristinu, kamarádku Anny. S odletem rodičů začíná dospívajícím sourozencům svoboda. Erik tráví odpoledne s přáteli na koloběžkách. Anna s Kristinou hraje hru, kdy nahé jezdí výtahem nahoru a dolů. Erik s jeho kamarádem při návratu domů zahlédnou nahou Kristinu ve výtahu a u společného oběda diskutují o nesmyslnosti jejich hry.⁶⁰

⁵⁹ Viz příloha č.1. rozhovor s Olmem Omerzu konaný dne 16.10. 2019.

⁶⁰ *Rodinný film* [film]. Režie Olmo Omerzu. Česká republika, Německo, Slovinsko, Francie, Slovensko, 2015. [00:09:30 – 00:10:13]

Reakci nezletilého Erika na hru již plnoletých dívek je třeba vnímat v souvislosti s konceptem mizejícího dětství. Neil Postman tvrdí, že pro koncept dětství je důležitá tzv. *idea studu*⁶¹ (the idea of shame). Tu však dle něj současné děti začaly postrádat a dětská nevinnost se tak začala vytrácet. Pocit studu je mechanismus, který nevhodné jednání jako je agrese, násilí, uspokojení, promiskuita, instinktivní chování či egoismus reguluje a zabraňuje mu. Jeho moc spočívá ve zvláště úzkostlivém pocitu, jenž doprovází různé činy, myšlenky či slova, které je třeba před veřejností skrývat.⁶² Nezletilý Erik hru plnoletých dívek označuje za divnou. Je tedy zřejmé, že se u něj projevuje mechanismus studu, který je pro dětství zásadní. Dospělá Kristina se ohrazuje a tvrdí, že hra je nepředvídatelná a zábavná, na rozdíl od činností, které z nudy dělají ostatní lidi, čímž Erika záměrně provokuje.

Sourozenci a jejich přátelé spolu tráví společné večery a hrají hry. Erik však upřednostňuje skype s rodiči. V noci jej v pokoji tajně navštíví Kristina. Začne ho líbat a svádět. Záběr, na kterém vidíme intimní kontakt Kristiny s Erikem je prolínán se záběrem na jachtu plující uprostřed klidné hladiny oceánu. Sex je iniciací do světa dospělých. Jeho nevinnost je s první sexuální zkušeností ztracena. Tato zkušenost rovněž ovlivňuje následovné jednání jeho postavy.

Zábava bez dozoru rodičů pokračuje. Erik utíká ze školy a v bytě jsou pořádány bujaré večírky, na nichž kouří marihuanu, pijí alkohol, hrají hry na Playstationu. Když opilá Kristina tančí s Erikem, Anna oba mlčky sleduje. Její výraz (obr. 4), zachycený kamerou v detailu, dokládá její znepokojenost chováním své kamarádky, která Erika svádí. Paralelně s mládeží užívající si večírek sledujeme také rodiče na dovolené. Veselá atmosféra v Tichomoří je nám zprostředkována záběry pořízené ruční kamerou, na kterých vidíme manželé na pláži.

⁶¹ POSTMAN, pozn. 1, s. 20.

⁶² Tamtéž, s. 81.



obr. 4

Sourozenci spolu s přáteli nakupují. Po cestě ze supermarketu Anna ve zpětném zrcátku zahlédne Kristinu svádějící Erika a napomene ji, čímž explicitně vyjadřuje svůj nesouhlas s jejím počínáním. Při návratu domů v bytě zvoní telefon. Volá učitelka oznamující Erikovu dlouhodobou absenci. Následuje skypová schůze s rodiči na dovolené, kdy se učitelka vyjadřuje k nezodpovědnému postoji rodičů. Díky tomu lze vnímat dvojí pohled na situaci, kdy rodiče nechali nezletilého syna doma. Prvním hlediskem je pohled rodičů, jenž své dítě považují za zodpovědné a důvěřují mu, tím druhým je pak názor, že toto rozhodnutí je nezodpovědné a nefunkční, protože chování dítěte v pubertě je nepředvídatelné. Do příběhu v této situaci vstupuje postava Martina, strýce sourozenců, bratra jejich otce. Vsazení jeho postavy do příběhu je motivováno kompozičně, neboť má zásadní vliv na konstrukci následujících kauzálních událostí. Jeho hlavním cílem je nahradit sourozencům otce a nastolit pořádek.

Paralelně s událostmi v Praze roste i napětí v kajutě jachty, kdy odlišné názory na vzniklou situaci vyústí v hádku manželů. Houstnoucí atmosféru jak v Praze, tak na lodi, zesiluje záběr na tropickou bouři nad Tichým oceánem i nevlídné počasí v Čechách. Tuto proměnu atmosféry filmu reflektuje také mizanscéna. Prostředí, ve kterém se postavy nacházejí na začátku příběhu je světlé a slunečné, ale s nečekanými událostmi v průběhu děje se proměňuje. První konflikt v podobě Erikovy absence zapříčiní hádku manželů a výčitky svědomí Anny, která si to klade za vinu. Vzniklé napětí v rodině je v mizanscéně vyjádřeno ztmavením obrazu. Liják, který zastihne Annu s Kristinou při návratu z diskotéky, předznamenává nadcházející tragické události. V recenzi Martina Svobody zaznívá, že Olmo Omerzu a kameraman Lukáš Milota zpodobňují celý film

skrže „ošklivý“ šedivý obraz, v němž nevyčníká žádná barva ani kontrast, a je tak zdůrazňován odstup, jaký si tvůrci od postav udržují.⁶³ V této části filmu se vyděluje také třetí dějová linie, která se zaměřuje výhradně na psa Otu bojujícího o život. Tato linie je rovněž ozvláštňujícím prvkem snímku. Funkci psa Oty lze vnímat jako pojítko rodiny. Scény, ve kterých bojuje o život metaforizují aktuální situaci odehrávající se v rodině jeho majitelů. Scéna, kde Oto plave v rozbouřeném oceánu divákům zprostředkovává zásadní informaci nejen o tom, že došlo ke ztroskotání lodi, ale také o tom, že pes zůstal na živu. Divák tedy ví více než postavy příběhu, jedná se o naraci neomezenou.

Sourozenci s Kristinou večeří u Martina v rodinném domě, ve kterém bydlí sám. Kristina si opět dobírá a škádlí Erika, Anna ji usměrňuje. Po cestě domů Anna vyjadřuje strýci své obavy z jejich blízkého se odletu za rodiče, kteří se již delší dobu neozvali. Divák ví, že došlo ke ztroskotání lodi, avšak co se stalo s Kubínovými zřejmé není. Anniny obavy lze tedy vnímat jako opodstatněné.

Blíží se svátky a Kristina byt Kubínů opouští. Anna balí na plánovanou dovolenou, a to i přes to, že je rodiče stále nekontaktovali. Nakonec rozhodne, že nikam nepoletí a vydává se spolu s Martinem na policii. Sourozence pohlcuje úzkost. Jejich duševní stav je divákům zprostředkován kamerou, která za využití polodetailních či detailních záběrů zdůrazňuje výrazy postav. Ve snímku byly využity také hlediskové záběry zprostředkovávající obraz, který vidí postavy. Konkrétně se jedná o scénu, kdy Erik po pádu z koloběžky apaticky sleduje oblohu skrze střešní okno (obr. 5) a Anna (obr. 6) při večerní hygieně sleduje svoji plačící tvář v zrcadle. Z jejich výrazů lze vyčíst smutek, obavy a bezmoc.

⁶³ SVOBODA, Martin. Recenze: Rodinný film nemá české diváky za hlupáky. Tím je výjimečný [online]. 17. 2. 2016 [31. 3. 2020] Dostupné z: <https://magazin.aktualne.cz/kultura/film/recenze-rodinny-film-vas-nema-za-hlupaky-tim-je-vyjimecny/r~ef3fd592d56011e584160025900fea04/>



obr. 5



obr. 6

Ráno sourozence probudí hlasitě hrající hudba z obývacího pokoje, kde Anna s překvapením najde Kristinu s kamarádem. Anninu rozhořčenost a znepokojení lze opět vyvodit z jejího výrazu v polodetailu. Situaci je zjevně překvapená, ale explicitně ji nijak nekomentuje. Zároveň, scéna zdůrazňuje otázku morálního jednání Kristiny, která se i vzhledem k problémům, se kterými se potýkají sourozenci, nepřestává bavit. Objevuje se zde také motiv zodpovědnosti. Ten je dán především jednáním Anny, která je díky nově vzniklým událostem nucena převzít odpovědnost a zjistit, co se stalo s rodiči. Ke stolu, kde mládež tráví čas, přistupuje Erik a vyjadřuje nelibost k tetování, které si Kristina nechává kamarádem tetovat. Kristina Erika svými řečmi o mořským pannách svádí, avšak Erik je celou nově vzniklou situací rozrušen. Večer, kdy se Martin

s dvojicí dívek snaží rodiče vystopovat, tajně odchází z domu. Jeho cesta noční MHD je nám zprostředkována hlediskovými záběry, které zobrazují vyčerpané, bezmocně spící spolucestující. Jejich nepřítomné výrazy připomínají barokní výjevy. Zařazení těchto záběrů je motivováno umělecky, neboť je lze vnímat jako metaforu k tomu, co Erik vnitřně prožívá. Erik se prochází zasněženou náplavkou za ranního rozbřesku s téměř vypitou lahví vodky. U mola začíná zvracet a následně upadne. Scénu prolíná záběr na zamrzlou řeku Vltavu z jednoho z pražských mostů. Na tuto scénu je možné aplikovat další z tezí Neila Postmana, který tvrdí, že setření hranice mezi dětskými a dospělými světy dokazuje také neustále snižující se hranice konzumace alkoholu a dalších návykových látek. Existují důkazy o užívání návykových látek, sexuální aktivitě a kriminalitě nezletilých, jenž předznamenávají setření hranice mezi dětským a dospělým světem.⁶⁴

Následuje polodetailní záběr na Erikovu tvář s kyslíkovou maskou. Lékařka konstatuje jeho zdravotní stav. Víme tak, že Erikovi selhala jedna z ledvin. Anna s Martinem zjišťují na internetu pravdu o tom, co se stalo rodičům v Tichomoří. Manželé Kubínovi jsou interpolem prohlášeni za nezvěstné. Erik z nemocničního pokoje sleduje ohňostroj signalizující silvestrovské oslavy, čímž je divákům poskytnuta informace o časovém zařazení.

Následuje paralelně probíhající scéna, která zobrazuje psa Otu potýkajícího se s nástrahami tropického pralesa, jenž vyčerpaně usíná na břehu oceánu. Divákům je tak připomínán fakt, že pes ztroskotání lodi přežil.

Anna s Martinem jsou na odběrech krve, aby zachránili život Erikovi, který bude muset podstoupit transplantaci ledviny. Zatímco se Martin ptá lékaře, co vše lze z krevních testů vyčíst, Anna odchází z místnosti zvednout zvonící telefon. Z jejího nadšeného výrazu lze vyčíst radost a na základě toho, co do telefonu říká, je zřejmé, že rodiče zázrakem ztroskotání lodi přežili. Když Kubínovi přijíždějí domů, Erikův stav je již stabilizován, čeká pouze na vhodného dárce ledviny. Otec oznamuje zbytku rodiny, že rodinný pes pravděpodobně katastrofu nepřežil.

Následuje večerní rozhovor dospělých u stolu. Martin je na základě výsledků krevních testů vhodným dárce ledviny. Otec Erika však namítá, že ledvinu by Erikovi měl darovat někdo z jeho rodičů, nikoli strýc. Irena do diskuze vstupuje a variantu

⁶⁴ POSTMAN, pozn. 1, s. 108.

svého muže odmítá. Na základě její reakce je patrné, že něco skrývá. Divák díky předchozí scéně v nemocnici a diskuzi dospělých postav již může předpokládat další vývoj děje. Je mu implicitně zprostředkována informace o tom, kdo je skutečným otcem Erika. To je zásadní konflikt příběhu, kterému je podřízeno jednání postav. Rozhovor dospělých končí hádkou a Igor je ze situace zmatený.

V nemocnici dochází ke konečnému rozuzlení konfliktu. Lékař sděluje rodičům, že ani jeden z nich nemá vhodnou krevní skupinu, aby ledvinu mohl darovat. Igorovi dochází, že pravým otcem Erika je jeho bratr Martin a vydává se za ním nově vzniklou situaci řešit. Jejich setkání končí hádkou, kterou vygraduje i rozhovor manželů. Irena prosazuje názor, že její poměr s Martinem a narození Erika zachránilo nefunkční manželství. Díky její lži dochází k výraznému narušení vztahů mezi členy rodiny. Cílem ústředního konfliktu je rozbití obrazu bezproblémově fungující rodiny.

Následuje scéna transplantace ledvin. Paralelně s tím sledujeme psa Otu zoufale bojujícího o život na pustém ostrově, což lze vnímat jako metaforu postupně rozpadající se rodiny.

V bytě Kubínů uprostřed noci zvoní telefon. Irena jej zvedá a mluví anglicky, z jejího hlasu je zřejmé překvapení a radost. V závěrečné scéně pozorujeme interiér auta a v něm mlčky cestující rodinu. Následně rodina prochází dlouhým koridorem, který působí jako márnice, avšak na jeho konci je klec s přeživším psem Otou. Scéna (obr. 7), ve které dochází k jejich opětovnému shledání s nereagujícím Otou vypovídá o aktuálním stavu rodiny, ve které panuje napětí, pocit nejistoty, ale také strach z budoucnosti. I přes prvotní nezájem Oto brzy majitele rozpozná a příběh otevřeně končí.



obr. 7

Ve většině scén *Rodinného filmu* lze hovořit o naraci neomezené nebo vševědoucí. Divák má ze světa příběhu více informací než postavy v něm. V situaci, kdy Anna začíná mít obavy o rodiče, divák již ví, že jsou tyto obavy opodstatněné kvůli jejich ztroskotání. Stejně jako ve scéně, kdy rodiče dětem sdělují, že Oto nepřežil, divák díky scénám jeho boje o život ví, že pes je stále na živu. Divák také dříve než postavy příběhu tuší, kdo je pravým otcem Erika. Rovněž jsou nám zprostředkovány duševní stavy hlavních postav a proto se jedná o hloubku vědění subjektivně mentální. Kamera detailními záběry snímá výrazy tváří, z nichž lze vyčíst emoce a rozpoložení, které protagonisté prožívají.

3.2.3. Shrnutí

Zatímco ve filmu *Příliš mladá noc* se režisér soustředil na děti vsazené do situací patřící dospělým, v případě *Rodinného filmu* se jedná o adolescenty.⁶⁵ I z toho důvodu je obtížnější jejich jednání vztáhnou ke konceptu mizejícího dětství. Ztráta nevinnosti je totiž v případě dospívajících považována za přirozenou. Jedinou nezletilou postavou příběhu je patnáctiletý Erik. Odjezd rodičů je pro něj iniciací do světa dospělosti. Nabytou svobodu si patřičně užívá. Nepřítomnost rodičů využívá k zábavě. Dny místo školy tráví s kamarádem na koloběžkách či hraním počítačových her. Ve večerních hodinách se účastní domácích večírků za přítomnosti sestry a jejích starších přátel. Poprvé se zamiluje a prožije první sexuální zkušenost s Kristinou, kamarádkou Anny. Olmo Omerzu v rozhovoru říká: „Pro dětství je charakteristická také určitá ‚smrtelnovážnost‘. Něco se stane a dítě to na rozdíl od dospělého vnímá zásadně a čestně. Erik je připravený na to mít vztah s Kristinou a dospívající často věci prožívají osudověji než dospělí. Situace poprvé je vždy intenzivnější a v dospělosti je těch ‚situací poprvé‘ už jen velmi málo.“⁶⁶ Jeho postupné odhalování Kristininy povahy a vážné obavy o rodiče vedou k silné frustraci. Úzkost a deprese vyústí v nezodpovědný pokus uniknout realitě, jenž je nakonec příčinou Erikova selhání ledvin. V průběhu příběhu dochází k výrazným změnám Erikova duševního stavu. Prvotní veselí a vzrušující

⁶⁵ Adolescencí lze označit období celého dospívání. Psycholog Petr Macek vymezuje tři fáze adolescence – mladší (věk 11-13), střední (věk 14-16) a pozdní (věk 17-20). (in: MACEK, Petr: *Adolescence. Psychologické a sociální charakteristiky dospívajících*, c. d., s. 12)

⁶⁶ Viz příloha č. 1. rozhovor s Olmem Omerzou konaný dne 16.10. 2020.

iniciací do světa dospělých střídá deziluze, zoufalství a smutek. Funkce jeho postavy má zásadní vliv na ústřední konflikt. Nutnost transplantace jeho ledviny odhaluje pravdu o tom, kdo je skutečným otcem Erika a zároveň, rozbíjí iluzi bezproblémovosti rodiny.

Cílem postavy Anny je v době nepřítomnosti rodičů zodpovědně hospodařit v domácnosti a dohlížet na mladšího bratra. V několika týdnech je nucena převzít na sebe roli matky. Když se dozví o Erikově absenci ve škole, viní tím sebe. S vývojem situace začíná propadat úzkosti, ale i přes to jedná racionálně. Její postava je kvůli okolnostem nucena jednat dospěle. Do kontrastu se zodpovědnou Annou je v příběhu stavěna její stejně stará kamarádka Kristina, která se sourozenci v době nepřítomnosti dospělých bydlí. Je pravým opakem Anny. Cílem její postavy je užívat si zábavu a provokovat Erika. Olmo Omerzu v souvislosti s postavou Kristiny dodává: „Když funguje svoboda, Kristina je ta odvážnější, která Anně pomáhá ‚pustit se z řetězu‘. V druhé fázi, když se Kristina začne napojovat na Erika, tak vlastně zase začne posouvat Annu do role té matky.“⁶⁷ Na úrovni jednání dívek je také nejpatrnější kontrast mezi dětským a dospělým světem, kdy Anna zprostředkovává obraz dospělosti a Kristina dětství.

⁶⁷ Viz příloha č. 1. rozhovor s Olmem Omerzou konaný dne 16.10. 2020.

3.3. VŠECHNO BUDE

3.3.1. Kontext

Všechno bude je třetím a v současné době posledním snímkem Olma Omerza. Film byl uveden na Mezinárodním filmovém festivalu v Karlových Varech v sekci Hlavní soutěž, kde režisér získal Cenu za nejlepší režii. Snímek byl také vybrán do sekce Contemporary World Cinema věnované současnému světovému filmu na Mezinárodním filmovém festivalu v Torontu.⁶⁸ Ve stejném roce získal film několik dalších ocenění Český lev.⁶⁹ Snímek vznikl v mezinárodní koprodukcí společnosti Endorfilm, České televize, Cvinger film, Koksino a Punkchart films.⁷⁰

Stejně jako u dvou předchozích filmů, i v tomto filmu jsou hlavními představiteli dospívající děti a Olmo Omerzu tak opět tematizuje dospívání a konfrontaci světa dětí a dospělých. Jedná se o zimní road movie, jež vznikla podle scénáře rozhlasového autora Petra Pýchy, který se inspiroval v posledních letech častou situací, kdy se nezletilí rozhodnou pro útěk autem.⁷¹

Všechno bude je příběhem čtrnáctiletého Máry, který se spolu s kamarádem, dvanáctiletým Hedušem, vydává na cestu za svobodou v ukradeném autě. Během jejich třídní cesty napříč republikou zachrání psa Šakala před utopením, seznámí se mladou stopařkou, zažijí první sexuální zkušenost, zachrání Márova dědu, jsou dopadeni policií, které uprchnou a nakonec se vracejí domů.

Název filmu, *Všechno bude*, představuje dle slov Olma Omerza: „Všechno bude je věta, kterou Mára často slýchal od svého dědečka. Je to mantra, kterou si člověk opakuje předtím, než máchne rukou nad svými problémy a jde dál. Něco, co se mělo klukům dostat do podvědomí a chránit se tak před tíhou dospělého života.“⁷²

⁶⁸ Všechno bude má pozvání na prestižní světový festival do Toronta [online]. 14. 8. 2018 [cit. 23. 8. 2019] Dostupné z: <http://25fps.cz/2018/vsechno-bude-toronto/>

⁶⁹ Dostupné z: <https://www.filmovaakademie.cz/cz/novinky/vysledky-26-rocniku-cen-cesky-lev>

⁷⁰ Všechno bude má pozvání na prestižní světový festival do Toronta [online]. 14. 8. 2018 [cit. 23. 8. 2019] Dostupné z: <http://25fps.cz/2018/vsechno-bude-toronto/>

⁷¹ Viz příloha č.1. rozhovor s Olmem Omerzou konaný dne 16.10. 2019.

⁷² TRNKOVÁ, Jana. Rozhovor s Olmem Omerzu, režisérem filmu Všechno bude [online]. 6. 9. 2018 [cit. 23. 8. 2019]. Dostupné z: <https://nafilmu.cz/2018/09/rozhovor-s-olmem-omerzu-reziserem-filmu->

Ozvláštnění v případě tohoto snímku zastává složitá narativní struktura. Příběh vytváří dvě prolínající se dějové roviny – flashbaky protagonisty Máry a zároveň jeho výslech na policejní stanici. Márův příběh je pro dospělé jen těžko uvěřitelný a to, co na policejní stanici vypovídá, působí jako dětské fantazírování. Neuvěřitelnost Márova příběhu je nám zprostředkována především reakcí policistky, která dítěti nevěří. Je tedy pravděpodobné, že dospělý divák se na počátku příběhu identifikuje spíše s názorem dospělé policistky, než s vyprávěním nezletilého chlapce, který navíc svým vzhledem s oholenou hlavou a drzým vystupováním evokuje obraz problémového mladíka. Avšak, co je pravda a co ne, není pro film zásadní. Olmo Omerzu říká: „Tím, do jaké míry mám ty dvě dějové linky stylizovat, jsem se zabýval velmi dlouho. Při hereckých zkouškách jsem postupně došel k závěru, že chci zastřít hranici mezi fantazií a skutečností, mezi lží a pravdou. Jsem čím dál víc přesvědčený, že pro všechno to, co zažívají během dvou dnů ti dva kluci, je klíčová právě ta lež, která se stala součástí jejich subjektivní skutečnosti. Zajímala mě jejich cesta tak, jak ji prožili oni, jak si ji pamatují, ne nějaký objektivní pohled.“⁷³

3.3.2. Neoformalistická analýza

Snímek začíná scénou, kdy se maskovaný Heduš, hrající si na vojáka, nemotorně snaží přelézt kovové trubky nedaleko silnice. V zaměřovači kuličkové pistole sleduje provoz na silnici, ze které se po chvíli vyřítí Mára v ukradeném autě značky Audi. Heduš auto zastaví a přemlouvá Máru, aby mohl odjet s ním. Mára jeho společnost zprvu odmítá, ale poté, co Heduš odmítá slézt z kapoty automobilu, povolí. Chlapci se vydávají neznámo kam, avšak Mára zdůrazňuje, že utéct musí. Evidentně mladší Heduš je připraven utéct s ním a svěruje se mu se svým snem stát se členem cizinecké legie ve Francii. Na základě dialogu protagonistů, je patrné, že Mára má blízký vztah ke svému dědovi. Na této scéně lze také zaznamenat určité sebeuvědomění, protože Mára Hedušovi sděluje, že se musí vyhýbat benzínovým pumpám. Postava si tedy uvědomuje, že řízení automobilu a jeho útěk nelegální. Z výrazů chlapců

vsechno-

bude/?fbclid=IwAR21SSvqp3r4AWDFtsoMxfngJ7MbdsHR6jJQhKX56C0pbKhwzcqNaHS94KA

⁷³ Tamtéž.

v polodetailních záběrech lze vyčíst radost (obr. 8). Náladu postav a pozitivní tón scény dokresluje také nediegetický hudební doprovod.⁷⁴



obr. 8

Tento úvodní segment, ve kterém jsou divákům představeni dětští protagonisté, je přerušen ostrým stříhem. Následuje scéna Márova výslechu na policejní stanici, kde se objevují další dvě postavy – policista a policistka. Policista se snaží zjistit, kde Mára automobil získal. Mára je nervózní, což potvrzuje záběr jeho konstantního dupání nohou o zem. Tvrdí, že auto neukradl, avšak odpovědět na to, jak auto získal, odmítá. Hlavním cílem policie je od této chvíle zjistit, komu automobil patří. Na základě dialogu mezi Márou a policisty, který se dotýká předchozí scény, je patrné, že narativ filmu vytváří Márovy flashbaky při policejním výslechu.

Scéna policejního výslechu je střídána další vzpomínkou Máry. Sledujeme dvojici chlapců zahazujících telefony do jezera. Marův tok vzpomínek na šťastné okamžiky je přerušen našťvaným policistou, který po nálezů dámského svetru v autě, chce vědět, kdo všechno v něm cestoval. Mára s drzou vytrvalostí odmítá odpovědět. Když policista doráží, jestli se tedy sám převléká za ženu, Mára odpoví, že „zbouchnul holku pod zákonem“⁷⁵, čímž vyslychající policisty mate. Marův drzý a neuctivý přístup k policii

⁷⁴ Hudba: Monika Midriaková, Šimon Holý, Pawel Szamburski (konkrétně se jedná o píseň *Girls* americké skupiny Beastie Boys z roku 1987)

⁷⁵ *Všechno bude* [film]. Režie Olmo Omerzu. Česká republika, Slovinsko, Polsko, Slovensko 2019. [00:12:12 – 00:12:16]

zároveň motivuje diváka zůstat v přesvědčení, že právo a pravda je na straně policie. Policista místnost opouští a Mára zůstává na stanici pouze s policistkou.

Následuje záběr na dvojici cestující v autě. Heduš ve střešním okně skrze zaměřovač pistole pozoruje krajinu. Chlapci spolu vulgárně diskutují o dámském přirození. Tato scéna podporuje divákův pocit, že Mára je předčasně vyspělý. Na jeho jednání lze aplikovat Postmanovu teorii o mizení dětství, neboť Márova postava dosud vytváří obraz dítěte, které se od dospělého člověka liší pouze na fyzické úrovni. Je ovlivněn veškerými faktory uvedenými v teoretické části, především jde pak o informovanost a absentující mechanismus studu.

Zásadním zlomem ve změně divákova vnímání Máry je scéna, kdy chlapci ze stromu hovoří s mužem, který jim nabízí psa. Oba si z dospělého muže i psa dělají legraci, jsou drzí a vulgární. Když pohoršený muž odejde, po chvíli chlapci v zaměřovači Hedušovy pistole vidí, že muž se chystá psa utopit. Mára rozhodne zakročít a psa z vody zachrání. Zde se poprvé projevuje jeho dětská nevinnost a citlivost, která je stavěna do opozice s nemilosrdným jednáním muže. Jedná se o scénu, jež je důležitá pro potvrzení dominanty kontrastu mezi dětským a dospělým světem. Mára, přestože psa zprvu odmítl, neváhá a psa zachrání. Dospělý muž, odhodlaný psa utopit, v kontrastu s dětskými postavami jedná nevhodně a nemorálně. Pes Šakal se tak stává novým členem jejich party. Zatímco Mára tuto historku a záchraně psa vypráví policistce, policista odchází v pracovní době za milenkou. Tato scéna rovněž zdůrazňuje motiv kontrastu mezi dětstvím a dospělostí, která je často zobrazována jako nemorální.

Na policejní stanici se policistka stále snaží Máru zmanipulovat k výpovědi. Emočně jej vydírá tím, že máma o něj má určitě strach. Mára je ale přesvědčen, že máma jej hledat nebude a tvrdí, že to není poprvé, kdy utekl z domu. Na základě jejich rozhovoru je tedy patrné, že Mára trpí nedostatkem pozornosti a zájmu rodičů.

Následuje další Márova vzpomínka. Chlapci se setkávají s mladou stopařkou Bárou, která se pohádala se přítelem. Dívka cestuje s chlapci a vysvětluje jim svůj důvod hádky s přítelem. Mára vyjadřuje nesouhlas s jeho machistickým chováním a stopařku chlácholí, zatímco mladší Heduš naivně věří tomu, že jim mladá žena poskytne sex. Sex je častým předmětem jejich konverzace a středobodem zájmu. Se stopařkou stráví noc, avšak jejich očekávání iniciace do sexuálního života zůstane nenaplněna. Bára se na noc zamkne v autě a chlapci tak musí přespát ve spacáku u ohně. Ráno se vydávají na chatu k Báře. Po cestě z lovu ryb v potoce vidí u chaty motorku a přes okno sledují

dění uvnitř chaty. Stopařka tančí před svým přítelem, ale ten ji fyzicky napadne. Chlapci okamžitě zakročí, dívku zachrání a uvěří jí, že agresivního muže neznala. Touto scénou je zdůrazněna dětská nevinnost, čestnost a naivita v kontrastu s jednáním agresivního mladíka. Po incidentu stopařka z auta vystupuje a chlapci pokračují dál v cestě.

Chlapec policistce na stanici říká o dalším cílu jejich cesty, kterým je navštívení Márova dědy. Při vyprávění se snaží oživit mrtvou mouchu za pomoci popela z cigarety, čímž je metaforizována jeho pozdější snaha zachránit člověka, na kterém mu záleží. Také je třeba zmínit, že od tohoto okamžiku dochází k začlenění chronologických událostí. Máru na policejní stanici oknem sleduje schovaný Heduš, který má záchranný plán. Je tedy zřejmé, že se mu, na rozdíl od Máry, podařilo uniknout.

Příčina Hedušova útěku je vysvětlena v posledním flashbacku snímku, kterým je příjezd chlapců do místa bydliště Márova dědy. Mára Hedušovi s nadšením ukazuje dům, kde toho mnoho prožil. V tomto okamžiku dochází u postavy Máry k jistému návratu do dětství. Olmo Omerzu říká, že: „Ta postava Máry je už malinko ‘dospělejší’ a najednou, když přijede za dědou, tak je to to největší dítě v jistém slova smyslu, které nadšeně vypráví o naprosto nezajímavé místnosti, protože ji vidí dětskýma očima vzpomínek.⁷⁶ Děda však v domě není. Mára jej najde ležet kvůli selhání srdce v bezvědomí u potoka. Chlapci se ho snaží zachránit a vezou jej do nemocnice. Po cestě z nemocnice se chlapci hádají. Heduš nazývá Márova dědu komunistou, Mára označuje Heduše za příčinu alkoholismu jeho otce. Na základě Hedušova výrazu v polodetailu je zřejmé, že se ho Márova poznámka dotkla (obr. 9). Proto se psem Šakalem odchází z auta v momentu, kdy je Mára nucen kvůli překážce na silnici na okamžik zastavit. Když překážka v podobě couvajícího přívěsu vezoucího strom zmizí, Mára je policií dopaden.

⁷⁶ Viz příloha č. 1. rozhovor s Olmem Omerzou konaný dne 16.10. 2020.



obr. 9

Policistka, na základě Márova příběhu, vytuší chlapcovo zranitelné místo a využije Márova emočního rozpoložení ke lsti. Sehraje, že volá do nemocnice a následně chlapci oznámí, že jeden z nově přivezených pacientů zemřel. Jméno zemřelého však hodlá Márovi sdělit pouze za předpokladu, že bude spolupracovat a řekne vše potřebné. Mára tento tlak již nevydrží, rozpláče se a začne spolupracovat. V této scéně dochází z rozpadu obrazu Máry jako dospělého, který zprostředkoval především detailní záběr na Márovu plačící tvář (obr. 10), kdy slzy odhalují jeho dětskou zranitelnost. Policistka hrou na city využila dětské zranitelnosti a odkryla Márovu emoční nevyspělost a jeho skutečnou podstatu. Dětství je v této scéně vykresleno jako citlivé a zranitelné, zatímco dospělost jako manipulativní, lstivá a necitelná.



obr. 10

Heduš začne při záchranné akci střílet kulčkovou pistolí na auta před policejní stanicí, a spustí tak alarm. Vzniklý chaos usnadní Márovi útěk ze stanice. Film končí scénou, kdy oba chlapi dál ujíždějí autem. Avšak zatímco Heduše jeho sen o cestě do Francie neopustil, Mára rozhodne, že je čas se vrátit domů. Snímek tak otevřeně končí.

Informace o fabuli nám zprostředkovává postava Máry, jsou však značně omezené, protože není jednoznačné, co je pravda a co jsou dětské fantazie. Podstatou tohoto vyprávění však není objektivní pravda, ale subjektivní zprostředkování cesty očima protagonistů. Motiv subjektivity potvrzuje způsob vyprávění, které je tvořeno flashbaky Máry. Míra subjektivity je zřetelná také na úrovni stylu. Ve filmu se objevuje množství hlediskových záběrů, které jsou zaznamenány skrze zaměřovač Hedušovy pistole (obr. 9). Divák má tak možnost vidět to, co vidí postavy.



obr. 9

Stejně jako v ostatních případech je i v tomto filmu čteně využíváno detailní či polodetailní rámování, které zdůrazňuje tváře protagonistů. Z hlediska hloubky narace snímek pracuje s narací subjektivně mentální, protože divák má možnost, především prostřednictvím kamery, vnímat, co cítí hlavní postavy.

Hlavní postava příběhu, čtrnáctiletý Mára, svou vizáží s oholenou hlavou působí jako problémový, předčasně vyspělý mladík. Tomuto dojmu přispívá i způsob jeho vyjadřování, které je nadmíru vulgární a vůči dospělým až drzé. Neustále rovněž vede silácké a sexistické řeči a jeho postava se spojována se zločinem krádeže auta, k čemuž

se on sám doznává a dalo by se říct, že se tím vychloubá. Od dospělosti ho na první pohled odděluje jen fyzická nedospělost. S vývojem děje je ale zřejmé, že to, jak jedná, je pouhá maska, kterou skrývá svou skutečnou podstatu. Funkce postavy Máry je pro příběh velmi důležitá, protože právě on vytváří díky flashbackům vyprávění. Postupně odkrývá informace o fabuli, ze kterých vyplývá, že jeho jedinou autoritou v životě je děda a že pochází z nepříliš příznivého sociálního zázemí. Pravděpodobně žije s pouze s matkou, která aby je uživila, je nucena trávit většinu času v práci na úkol výchovy syna. Tuto informaci Mára sděluje policistce při výslechu.

Chris Jenks ve své publikaci *Childhood*⁷⁷ tvrdí, že zločinné jednání u dětí způsobují sociální ztráty. Dle něj nefunkční rodina v dítěti vyvolává potřebu dělat věci určené dospělým. Zločinnou činnost u dětí způsobuje velmi často nezájem o dítě, nedostatečná péče či pozornost.⁷⁸ Je proto pravděpodobné, že nepříznivé rodinné podmínky jsou příčinou Márova předčasného dospění.

Stejně jako Mára, i Heduš pravděpodobně pochází z nepříliš funkční rodiny. Na základě hádky, ke které mezi dvěma chlapci v závěru dojde, vyplývá, že Hedušův otec je alkoholik. Postava Heduše je zprvu součástí flashbacků Máry. Heduš, dvanáctiletý chlapec, svým vzhledem a hraním si na vojáka působí jako outsider. Ke zkušenějšímu, vyspělejšímu a otrlejšímu Márovi vzhlíží a důvěřuje mu. Poslouchá Márovy rozkazy a je připraven utéct s ním. Své chování přizpůsobuje staršímu kamarádovi, hovoří stejně vulgárně, je drzý a předmětem jeho zájmu, ačkoli je ještě dítě, je sex. Avšak i Heduš, především pak v závěru filmu, vytváří fabuli tím, že zachraňuje důmyslným plánem Máru z policejní stanice a společně prchají.

Motiv kontrastu, který považují za dominantu, je patrný i mezi dětskými postavami. Vyspělý Mára stojí na hranici dospělosti, zatímco dvanáctiletý Heduš je ze své podstaty dítě. Jejich přátelství je tak v něčem nepravděpodobné. Olmo Omerzu tvrdí, že: „Je třeba uvěřit tomu, že se ti dva můžou skamarádit. Každé dítě chce mít staršího kamaráda a na druhou stranu, Mára se před tím dětským outsiderským kamarádem může méně hlídat, a to jim umožňuje otevřenější a tolerantnější vztah, který

⁷⁷ JENKS, Chris. *Childhood: Second Edition*. Routledge: 2005.

⁷⁸ JENKS, pozn. 64, s.144.

v sobě nemá zábrany a odsuzování. Zároveň je to portrét něčeho, co brzy skončí, protože přijde období, kdy děti dospějí a začnou odsuzovat.“⁷⁹

Z hlediska stylu je motiv kontrastu zřetelný i v mizanscéně. Jak už bylo uvedeno výše, narativní strukturu tvoří dvě dějové linie, jednou z nich je obsah flashbacků Máry, tou druhou jeho výslech na policejní stanici. Prostorem první dějové linie je zimní krajina středních Čech, kterou se chlapci vydávají starým autem. Snímek má širokoúhlý formát, díky němuž jsou akcentovány scenérie cesty chlapců. Ačkoli promrzlé scenérie evokují melancholickou až depresivní náladu, chlapci jsou šťastní, protože konečně zažívají pocit osobní svobody a dospělosti. Olmo Omerzu navíc dodává, že: „...zimní krajina přidala příběhu naléhavost. Najednou bylo jasné, že nejde jen o nějaký letní rozmar. Auto začalo symbolicky představovat útočiště kluků a v zimní krajině nahrazuje teplo domova, které jim evidentně schází.“⁸⁰

Druhá dějová linie se odehrává naopak v interiéru, konkrétně na policejní stanici. Ve chvíli, kdy je Mára dopaden, jeho cesta za svobodou končí. Zdánlivě nebezpečná cesta zimní krajinou tak stojí ve výrazném kontrastu s bezpečnou a topením vybavenou policejní stanicí. Policejní stanice a jeho výslech mezi čtyřmi stěnami působí oproti zimní krajině ozářené ranním sluncem sužujícím dojmem, což intenzifikuje i tlak ze strany policie, který je na Máru vyvíjen.

3.3.3. Shrnutí

Ve snímku *Všechno bude* se režisér soustředil na dětské postavy odlišných fází dětství. Zatímco Mára je adolescent, Heduš je dvanáctileté dítě. Důležitým prvkem snímku je subjektivní prožitek dětských postav, čímž Olmo Omerzu hrdinům vytváří dětský svět lišící se od toho dospělého. Ačkoli tedy dětské postavy podléhají konceptu mizejícího dětství, které definuje Neil Postman a jednají jako malí dospělí, je zřejmé, že se jedná o pouhou masku. Skutečnou esencí jejich dětské podstaty je citlivost,

⁷⁹ Viz příloha č.1. rozhovor s Olmem Omerzu konaný dne 16.10. 2019.

⁸⁰ TRNKOVÁ, Jana. Rozhovor s Olmem Omerzu, režisérem filmu *Všechno bude* [online]. 6. 9. 2018 [cit. 23. 8. 2019]. Dostupné z: <https://nafilmu.cz/2018/09/rozhovor-s-olmem-omerzu-reziserem-filmu-vsechno-bude/?fbclid=IwAR21SSvqp3r4AWDFtsoMxfngJ7MbdsHR6jJQhKX56C0pbKhwzcqNaHS94KA>

zranitelnost a čestnost, která je ve snímku stavěna do kontrastu s dospělostí. Analýza rovněž potvrdila, že dominantou tohoto snímku je kontrast mezi dětstvím a dospělostí. Motiv kontrastu výrazně prostupuje celým snímekem a to na úrovni narativní, i stylové.

4. ZÁVĚR

Cílem této bakalářské práce bylo prostřednictvím neoformalistické analýzy definovat funkci dětských postav ve vybraných snímcích a potvrdit či vyvrátit hypotézu o dominantě filmů, za kterou jsem ve všech třech případech považovala kontrast mezi dětským a dospělým světem.

Narativní analýza odhalila funkci dětských postav ve filmech. V *Příliš mladé noci* jejich funkce spočívá v pozorování dospělosti. Oba chlapci jsou svědky a mlčícími pozorovateli večírku dospělých ve středním věku. V *Rodinném filmu* je jedinou nezletilou postavou Erik. Jeho funkce je zásadní pro vytvoření hlavního konfliktu, kterým je odhalení nefungujících vztahů v rodině. Film se však soustředí také na postavu jeho sestry, vysokoškolačky Anny, jenž na sebe v době nepřítomnosti rodičů přebírá odpovědnost za fungování rodiny a roli matky. Ve snímku *Všechno bude* dětské postavy zprostředkovávají příběh. Důležitým faktorem je přitom míra jejich subjektivity, která znemožňuje rozeznat, co je dětským fantazírováním a co realitou.

Za společný prvek všech analyzovaných filmů považuji konfrontaci dětství s dospělostí. Díky iniciaci dětských postav do světa dospělých vyznívá kontrast mezi těmito odlišnými světy. Olmo Omerzu v rozhovoru tvrdí, že „Děti, ač nejsou úplně nevinné, charakterizuje určitá čestnost, upřímnost a citovost, která dospělým často chybí.“⁸¹ Kontrast mezi dětstvím a dospělostí je dominantním prvkem ve všech třech případech a narativní analýza mi pomohla odhalit, jakým způsobem je kontrast mezi dětským a dospělým světem v jednotlivých snímcích vykreslen. Ve snímku *Příliš mladá noc* kontrast mezi dětstvím a dospělostí vyvstává ze začlenění dětských postav do situací pro dospělé. Dětem, které tyto situace fascinují, dospělí ve snímku ukazují vlastní zkaženost. Jednají nemorálně a, vzhledem k přítomnosti dětí, nevhodně. Dětské postavy se po této iniciaci do světa dospělých vyznačují deziluzí a odporem k dospělým. U dětských postav tak dochází, i navzdory prožitým událostem, k návratu k nevinnosti. V *Rodinném filmu* bylo tento kontrast obtížnější definovat. Ve snímku totiž nefigurují děti, jako v ostatních případech, ale jedná se spíše o adolescenty, tedy osoby starší patnácti let. Kontrast mezi dětským a dospělým světem je pak nejvíce patrný u postav Anny a Kristiny, kdy stejně staré dívky jednají odlišně. Anna čelící

⁸¹ Viz příloha č.1. rozhovor s Olmem Omerzou konaný dne 16.10. 2019.

vážným problémům je nucena předčasně dospět a jednat zodpovědně, zatímco s problémy se nepotýkající Kristina jedná svobodomyšlně a nepřestává se bavit. Oblastí Kristininy zábavy je svádění nezletilého Erika. I zde lze zaznamenat motiv kontrastu, kdy poprvé zamilovaný Erik jejich vztahu upřímně věří, zatímco Kristina vnímá jejich milostný poměr jako hru. Upřímnost, jedna z charakteristických vlastností dětství, je protikladem pokrytectví. Tato vlastnost se dotýká postavy matky, která sourozencům i jejich otci zatajovala informaci o tom, kdo je skutečným otcem Erika. I na této úrovni je pak zřejmý kontrast mezi světem dětí a dospělých, kdy dospělost je zobrazena jako lživá. Ve filmu *Všechno bude* motiv kontrastu výrazně prostupuje celým snímkem. Navzdory tomu, že dětské postavy jednají jako dospělí, charakterizuje je emoční nevyspělost, citlivost a zranitelnost, tedy vlastnosti, kterými dospělí ve snímku nedisponují. Naopak dospělé postavy jsou ve snímku vykresleny jako nemorální, necitlivé, nechápající dětství a lstivé.

Analýza filmů také odhalila, že dětské protagonisty podléhají současnému fenoménu mizejícího dětství, který vymezuje Neil Postman. Dětské postavy ve všech analyzovaných filmech jednají jako malí dospělí. Používají jejich jazyk a vykonávají činnosti náležící výhradně dospělým (např. užívání návykových látek či řízení automobilu). Na první pohled vytváří obraz sloučení hodnot světa dětí a dospělých, které je pro mizející dětství typické. Ve snímcích dochází k propojení těchto dvou světů, kdy děti ve světě dospělých nemají příliš vlastního prostoru, a musí se mu podřít. Na druhou stranu, u dětských postav, ve snímcích *Příliš mladá noc* a *Všechno bude*, po přímé konfrontaci s dospělostí dochází k návratu k dětské nevinosti. Olmo Omerzu říká, že: „Ten klasický model funguje většinou tak, že někdo nechce dospět a nakonec stejně dospěje, ale tady je to vlastně úplně opačně.“⁸² Ve jmenovaných snímcích, *Příliš mladá noc* a *Všechno bude*, tedy v průběhu dochází k proměně zobrazení dětství. Obraz dětských postav jednajících jako dospělí je po jejich prvotní iniciaci do světa dospělosti narušen a vzniká nový, který koresponduje s obrazem dětství v tradičním pojetí, kdy je na dětství je nahlíženo jako na kategorii odlišující se od dospělosti.

⁸² Viz příloha č.1. rozhovor s Olmem Omerzou konaný dne 16.10. 2019.

SEZNAM POUŽITÝCH PRAMENŮ A LITERATURY

Prameny:

- Příliš mladá noc [film]. Režie Olmo Omerzu. Česká republika, Slovinsko, 2012.
- Rodinný film [film]. Režie Olmo Omerzu. Česká republika, Německo, Slovinsko, Francie, Slovensko, 2015.
- Všechno bude [film]. Režie Olmo Omerzu. Česká republika, Slovinsko, Polsko, Slovensko, 2019.
- Rozhovor s Olmem Omerzou konaný dne 16.10. 2019.

Literatura:

- BORDWELL, David. *Narration in the Fiction Film*. Madison 1985.
- BORDWELL, David, THOMPSONOVÁ, Kristin. *Umění filmu: Úvod do studia formy a stylu*. Praha: Nakladatelství Akademie Múzických umění, 2011.
- JENKS, Chris. *Childhood: Second Edition*. Routledge: 2005
- MACEK, Petr. *Adolescence. Psychologické a sociální charakteristiky dospívajících*. Praha: Portál 2003.
- POSTMAN, Neil. *The Disappearance of Childhood*. New York: Vintage Books, 2000.
- THOMPSONOVÁ, Kristin. Neoformalistický filmová analýza: jeden přístup, mnoho metod. *Illuminace*. 1998, roč. 10, č.1.
- ŠKLOVSKIJ, Viktor. *Theorie prózy*. Praha: Melantrich, 1948.

Internetové zdroje:

- Příliš mladá noc [online]. [cit. 23.1. 2020] Dostupné z: <https://www.ceskatelevize.cz/porady/10414654671-prilis-mlada-noc/>
- Česko-slovinský film Příliš mladá noc bude soutěžit v Los Angeles [online]. 15. 6. 2012 [cit. 23. 1. 2020]. Dostupné z: https://www.idnes.cz/kultura/film-televize/prilis-mlada-noc-bude-soutezit-v-los-angeles.A120615_171724_filmvideo_ptk

- LODGE, Guy. Film Review: 'Family Film' [online]. 25. 9. 2015 [cit. 27. 4. 2020]
Dostupné z: <https://variety.com/2015/film/festivals/san-sebastian-film-review-family-film-1201601385/>
- MARCHINI CAMIA, Giovanni. Children and their adults [online]. 13. 2. 2012 [cit. 19. 4. 2020] Dostupné z: <https://www.exberliner.com/blogs/the-berlinale-blog/giovanni-marchini-camia:children-and-their-adults/>
- PROKOPOVÁ, Alena. Rodinný film [online]. 17. 2. 2016 [cit. 31. 3. 2020]
Dostupné z: <https://www.filmovyprehled.cz/cs/revue/detail/rodinny-film>
- STEJSKAL, Tomáš. Olmo Omerzu: Rodinný film není o nezodpovědných bohatých, které potrestal osud [online]. 21. 2. 2016 [31. 3. 2020] Dostupné z: <https://art.ihned.cz/film-a-televize/c1-65173070-olmo-omerzu-rodinny-film-rozhovor>
- STEJSKAL, Tomáš. Rodinný film režiséra Omerzua má evropskou bravuru, chválí jej i americké časopisy [online]. 28 .9. 2015 [cit. 31. 3. 2020]. Dostupné z: <https://art.ihned.cz/film-a-televize/c1-64666610-omerzu-rodinny-film-kamera-ok-recenze>
- SVOBODA, Martin. Recenze: Rodinný film nemá české diváky za hlupáky. Tím je vyjímečný [online]. 17. 2. 2016 [31. 3. 2020] Dostupné z: <https://magazin.aktualne.cz/kultura/film/recenze-rodinny-film-vas-nema-za-hlupaky-tim-je-vyjimecny/r~ef3fd592d56011e584160025900fea04/>
- Rozhovor s režisérem Olmem Omerzu [online]. [cit. 31.3. 2020]. Dostupné z: <https://www.ceskatelevize.cz/porady/10590866843-rodinny-film/21351212052/9324-olmo-omerzu/>
- Všechno bude má pozvání na prestižní světový festival do Toronta [online]. 14. 8. 2018 [cit. 23. 8. 2019] Dostupné z: <http://25fps.cz/2018/vsechno-bude-toronto/>
- YOUNG, Neil. A Night Too Young: Berlin Film Review [online]. 13. 2. 2012 [cit. 19. 4. 2020] Dostupné z: <https://www.hollywoodreporter.com/review/a-night-young-berlin-film-290047>
- TRNKOVÁ, Jana. Rozhovor s Olmem Omerzu, režisérem filmu Všechno bude [online]. 6. 9. 2018 [cit. 23. 8. 2019]. Dostupné z: <https://nafilmu.cz/2018/09/rozhovor-s-olmem-omerzu-reziserem-filmu-vsechno->

[bude/?fbclid=IwAR21SSvqp3r4AWDFtsoMxfngJ7MbdsHR6jJOhKX56C0pbKhwzcqNaHS94KA](#)

PŘÍLOHY

Příloha č. 1

Rozhovor s Olmem Omerzem

Všechny tři filmy mají společné to, že hlavními postavami jsou děti a dětství je v nich konfrontováno s dospělostí. Co Vás vedlo k tomu pracovat s dětskými postavami? Proč jste se rozhodl zabývat touto tematikou?

V případě *Příliš mladé noci* jsme spolu se scenáristou původně vyvíjeli jiný film, který se vůbec nezabýval tematikou dospívání. Jednalo se můj magisterský film na FAMU, který byl zdrojově financován ze školy a částečně z jiných zdrojů. Ten původní film se však ukázal moc náročný. V záloze byl ještě scénář Bruna Hájka. Přirozeně tedy vzniklo, že jsme jej tedy začali vyvíjet a mě tam nejvíce zaujalo to, jak funguje přítomnost dítěte v určitých situacích. V situacích, ve kterých by podle společenských norem děti být neměly. Vytvářelo to takové zvláštní napětí a upozorňovalo na situaci, které bychom si bez přítomnosti dětí moc nevšíмали. Sice bychom měli nějaký kritický postoj k dospělým, ale přítomnost dětí to podtrhla mnohem víc.

Jak vznikl scénář k filmu Příliš mladá noc? Co Vás inspirovalo?

Myslím, že Bruno Hájek to napsal podle historky, kterou mu říkal kamarád, kdy trojice poslala kluky na Nový rok někam pro pití do obchodu a pak společně blbli. Společně jsme to pak vyvíjeli do finální podoby scénáře. Vždycky to má nějaký impulz ze života.

Co má symbolizovat oheň v úvodu filmu?

Ti dospělí utíkají z reálné chalupy, kterou zapálili, a tak z ní byli vyhozeni. Ve snové sekvenci Štěpána se propojuje reálný motiv. Oheň se vždy pojí se strachem. Štěpán vlastně jako jediný vnímá, že něco není v pořádku, takže to lze vnímat jako obraz strachu před něčím, co není v pořádku.

V jedné z rozhovorů jste zmínil, že dětské postavy Příliš mladé noci jsou vlastně alter egem těch dospělých?

Tohle mě vlastně napadlo když jsme to castovali. Že ty děti jsou vlastně takoví mladí dospělí a že je to možná nějaký portrét chování dospělých. Děti vždy chtějí být přítomny v situacích patřících dospělým a mě napadlo, jací asi budou oni, až vyrostou. Budou jako Štěpán nebo David? O tohle mi šlo. Ukázat, že existují dva typy mužů.

Ty děti podle Vás tedy fungují jako malí dospělí?

Ano, mě to tak nějak přišlo, že jsou takoví. A pochází to z úplně jednoduchých situací. Sám si pamatuju, že dítě je vždy rádo, když se zúčastňuje něčeho, čemu nerozumí. Jedná se o takové ty přirozené situace, které jsme do příběhu komponovali, které patří k dětství.

Váš debutový film nese název Příliš mladá noc. Odkazuje tento název na dětské postavy ve filmu?

Název vznikl až potom. Já mám vždy problém s názvy. Mám pracovní názvy, a až po skončení zjistím, že film musím přejmenovat. Je to tím, že mi v těch filmech vždy nejde jen o jeden motiv. Název vždy vztahuji k nějakému motivu. A je nefér zdůrazňovat jen jeden z mnoha motivů, protože bych tak tím divákům rovnou nabídl perspektivu, jakým způsobem film vnímat. Inklinuji tak většinou spíš k obecným názvům, aby si divák mohl ten název přetvořit dle sebe. V případě *Příliš mladá noc* však ta perspektiva byla jasná, a název tak rozhodně odkazuje k hlavním postavám a situaci.

Ve filmu Příliš mladá noc se dva chlapci ocitají se třemi dospělými v bytě. Právě díky chlapcům se tento film stává jedinečným. Dětské postavy v tomto filmu fungují jako ozvláštňující prvek, díky němuž vyniká kontrast mezi dětskou nevinností a dospělou zkažeností. Bylo toto cílem? Bylo cílem reflektovat dospělé jako nemorální a děti jako nevinné? Bylo cílem poukázat na „touhu“ dětí rychle dospět? Byl tento kontrast zamýšlený už v treatmentu? Ovlivnila jej nějak postprodukce, střih?

Co se týče dětství, tak mi vždy připadal zajímavý moment, kdy dítě, které se blíží k pubertě, je v rozporu samo se sebou – v tom jak vypadá, v tom jak ho lidé vnímají, v tom, jak se cítí. Motiv sexuality je ve všech těch filmech dobrý nástroj na ukázání toho, že ti čtrnáctiletí vnímají tu sexualitu svým způsobem a divák to vnímá pohoršeně, ale je to vlastně pravdivé. To jsem cítil na mnoha úrovních, vlastně i svého dospívání nebo u castingu s klukama. Ta moje vlastní představa je vždycky úplně jiná než to, co

oni v hlavě ve skutečnosti vnímají. To je jeden z motivů. Vždycky to funguje ale trochu jinak a je pro mě vždy lepší na těch scénářích s někým spolupracovat. Když člověk píše sám, tak se musí úplně odpoutat od toho, co dělá v tom smyslu, že v nejideálnějším případě si zvolit první čtení, když už máte obsazené. Pak jste otevřenější k tomu vybrat si to nejdůležitější, co chcete říct, protože když pracujete s dětmi, tak je to o nahodilosti a improvizaci více, než když pracujete s dospělými herci. V *Příliš mladé noci* je dětství využíváno spíše znakově, na rozdíl od *Všechno bude*, kdy ten film patří jen těm klukům.

V Rodinném filmu je výrazný motiv rodiny, která se na první pohled zdá být bezproblémová. Postupně se však odkrývá její skutečná tvář a my zjišťujeme, že otcem jednoho ze sourozenců je ve skutečnosti jeho strýc. Lze to vnímat jako něco, co upozorňuje na současný problém nefungujících rodin?

Těžko to vztáhnout tak, že by se to týkalo všech rodin. Ne moc českých filmů se odehrává v té střední vyšší/ vyšší třídě – už v tomto má rodina z *Rodinného filmu* jistá specifika. Pokud by to tedy mělo ukazovat na krizi rodiny jako takové, bylo by třeba definovat, kam tu rodinu sociálně řadíme. Celý příběh *Rodinného filmu* byl hodně na hraně. Byl jsem dost opatrný s tím, jak zobrazovat bohatství, protože příběh by tak mohl rychle sklouznout do nějakého moralistního vnímání, že dělám nějakou kritiku vyšší třídy, což nedělám. Ale na druhou stranu, právě ta bezproblémovost mě vždy štvála u rodin, kde to na první pohled vypadalo fungující. U rodin, které jsou součástí nějakého toho kulturního liberálního světa, kde jsou rodiče nejlepšími přáteli dětí a tak. Bavilo mě dát takové rodině „kostlivce do skříně“ a trochu tu rodinu rozbít.

Dospívající sourozenci jsou díky odjezdu rodičů nuceni na sebe převzít odpovědnost, což je výsadou dospělých. Nejodpovědněji se k situaci staví Anna, která ačkoli by se pravděpodobně chtěla chovat jako její kamarádka, musí zastávat „autoritu“ pro bratra v pubertě. Přebírá na sebe Anna roli matky?

Celý ten nápad vycházel z toho, že rodiče pošleme na plavbu a budeme sledovat „home alone movie“, kde si ty děti mohou dovolit cokoli a nemají žádné hranice. Myslím si, že téma bezstarostnosti a svobody funguje skvěle do momentu, kdy si uvědomujeme, že někde existuje ten „maják“. Jakmile „maják“ zmizí (a rodiče jsou nepřítomni) tak ta svoboda začíná fungovat zcela jiným způsobem. Představuje určitou zátěž, a tak postava Anny začne přirozeně fungovat se strýcem jako matka a otec. Začne automaticky

vytváret rodinu s jinými členy, i když ty role (matka, otec) zůstávají pořád stejné. V tom mě to vlastně fascinovalo. Říkal jsem si, že ten film nechci vyprávět skrze jednu hlavní postavu, a to je vždy dost riskantní. Když totiž máte hlavní postavu, tak je to vždy jednodušší, protože víte, skrze koho ten příběh vnímat, a více se tak napojíte. Ale mně přišlo zajímavé sledovat, jak se to v *Rodinném filmu* mění. Někdy přemyslím, že kdybych ten film režíroval podruhé, tak bych z Anny udělal hlavní postavu, protože právě ona přebírá největší zodpovědnost a má největší zátěž, ale to si jen tak v hlavě hraji s tou představou.

Kristina, rovněž dospělá kamarádka Anny s nezletilým Erikem flirtuje, což způsobí, že se do ní Erik zamiluje. Z její strany je to hra, on to myslí vážně. V tomto také spatřuji kontrast mezi dětstvím a dospělostí. Můžete prosím vysvětlit tuto dějovou linii?

Vždycky mě bavily ty kamarádky dvou typů – jedna je vždy ta vyspělejší a druhá jí vytváří protipól, doplňují se mezi sebou. Myslím si, že postava Kristiny splňuje různé funkce v různých fázích toho filmu. Když funguje svoboda, Kristina je ta odvážnější, která Anně pomáhá „pustit se z řetězu“. V druhé fázi, když se Kristina začne napojovat na Erika, tak vlastně zase začne intenzifikovat Annu do role té matky. Tak nějak dramaticky splňuje postava Kristiny tu funkci. Ale to, kdo je dospělý a kdo ne...tak to nevím, protože tak nějak všichni a přitom nikdo. Zním i ten druh holky jako je Kristina, která vlastně sama sebe hledá přes to, že překračuje nějaké hranice a provokuje, a hledá něco, co by v ní mohlo vytvořit ten impulz k nalezení jí samotné.

Erik chce rychle dospět (pije alkohol, chodí na párty), avšak zapomíná, že s dospělostí se váže především odpovědnost, kterou on nezvládá (nechodí do školy), což ukazuje jeho nevyspělost. Zároveň je jedinou nezletilou postavou ve filmu. Bylo cílem poukázat na to, jak dospívající vnímají dospělost? Co podle Vás dělí pubertu od dospělosti?

Člověk by si v určité fázi měl začít uvědomovat, že je zodpovědný nejen za sebe, ale i za druhé. Takže zodpovědnost rozhodně. Pro všechny postavy v tom příběhu je ta vzniklá situace zkouška dospělosti s tím, že někdo to zvládá lépe a někdo hůř. Erik je nemladší a je toho na něj v jednu chvíli moc. Třeba ten vztah s Kristinou – když Kristina bere jako „hru“ to, že se s ním vyspí, on to jako hru nevnímá. Erik to bere smrtelně vážně a to je podle mě taky součást dětství – právě ta „smrtelnovážnost“. Ale

to se často zobrazuje takovým frivolním způsobem, že všechno je sranda. Často k tomu patří to, že se „něco“ stane a dítě to, na rozdíl od dospělého, vnímá velmi zásadně, čestně a jde za tím. Erik je připravený na to mít vztah s Kristinou. Na druhé straně zase zjistí, že jeho rodiče možná už zemřeli. Dospívající děti často vnímají různé věci osudověji, než ve skutečnosti jsou. Je to tím, že ještě nemají tolik zkušeností, aby se s tím mohly nějak srovnat. Téměř každá situace je pro ně poprvé. A to „poprvé“ znamená, že to vnímají velmi intenzivně. V dospělosti je už těch situací „poprvé“ jen velmi málo. A právě to mi při práci s dětmi připadá dost zajímavé, že vlastně pracujete neustále s tím, že pro ně je to poprvé. A ten materiál, který natočíme, má tak v sobě nějakou pravdivost, dá se s ním pracovat jako s dokumentem, protože má dokumentární aspekt.

Rodiče nechají svoje děti doma a sami odjedou na plavbu Tichým oceánem. Má toto být kritika dospělých, kteří jsou nezodpovědní vůči svým dětem? Nebo to naopak má fungovat jako „gesto“, které pro ně dělají a nabízejí jim tak svobodu a zároveň první iniciaci do světa dospělosti, protože je už považují za téměř dospělé?

Než jsme začali natáčet a já ten film prezentoval koprodukčním firmám, tak mě fascinovalo, kolik lidí, a hlavně žen, odsoudilo tu postavu mámy. Ve smyslu, že by nikdy neodjely na plavbu a nenechaly děti doma, že je to sobecké a nezodpovědné. A já, i když si sám na jednu stranu říkám, že je to jejich sobecký čin, tak je na té druhé chápu. Protože na sebe neměli čas několik let a když už jsou jejich děti skoro dospělé, tak si to chtějí vynahradiť. Snažím se to pochopit z obou stran, ale není to tak, že je nějak odsuzuji.

Cílem tedy nebylo kritizovat dospělé?

Mám pocit, že spíš celou dobu tak jemně ironizuju. Ten film má jemně ironický tón – a to je pro ten film dost důležité, protože kdyby tam nebyl, tak ten film určitě vyznívá moralisticky, že odsuzuji ty dospělé.

Na scénáři Všechno bude jste spolupracoval s Petrem Pýchou. Co Vás inspirovalo? Proč jste se rozhodl natočit zimní road movie?

Petr Pýcha mi poslal ten scénář. Já ho předtím vlastně vůbec neznal, protože psal spíše rozhlasové hry a není z Prahy. Byl jsem k tomu projektu dlouho dost skeptický. Váhal jsem kvůli tomu, že jsem už nechtěl pracovat s dětskými postavami. Měl jsem jiné plány, ale pak mě to začalo lákat. Ten scénář byl velmi dobře napsaný, ty dialogy byly dobře napsané. A protože už vím, jak je těžké pracovat s dětmi, tak to pro mě byla celkem velká výzva, jestli do toho jít. Jediná možná varianta, aby to pro mě zafungovalo bylo, že musím začít režírovat úplně jiným způsobem. Nemůžu být ten, který má všechno pod kontrolou. Ve většině filmů jsem to stavěl na své velmi přesné představě, a i když jsem improvizoval na zkoušení, na tom natáčení to pak bylo vždy hodně přesné. Což může být někdy trochu kontraproduktivní v tom, že jste pak příliš upjatý. Nakonec jsem si řekl, že to zkusím i proto, že jsem vlastně nikdy nedělal film o dětství. Zkoušel jsem hodně improvizovat a nechávat volný prostor. A když jsem četl Petrův scénář, došlo přesně k tomu, že se v tom příběhu nějak zrcadlí ten dospělý, to retrospektivní vnímání dětské postavy skrze oči dospělého. Já jsem přesně viděl, kde je autentický, protože Petr pracuje jako učitel a je dost „dialogový typ,“ a kde to funguje tak, že Petr vzpomíná na své dětství skrze ty dětské postavy. Tahle varianta mě ale vždy ve filmech poněkud iritovala, protože se vlastně nedíváme na reálný obraz dětství. A tak jsem si řekl, že to udělám tak, že ten scénář vezmu jako materiál, vyberu kluky, který mě budou fascinovat, budu s nimi zkoušet a zkusím ten film přiblížit jim. V tom si myslím, že jsem to dělal jinak.

Co považujete za hlavní motiv Všechno bude?

Je to trochu tak, že ten scénář nebyl až tak psychologický, ty situace nebyly moc psychologické. Mělo to spíš epizodní strukturu, kdy kluci něco prozkoumávají. Tu klasickou psychologickou linku tam nahrazuje princip těch flashbacků a vzpomínání Máry. Je tam hra na pravdu a na lež, což je kontrast, a taky to, že ti kluci jsou naprosto jiní. To vlastně do jisté míry nahrazuje tu psychologii, protože je třeba uvěřit tomu, že ti dva se můžou skamarádit, i když je to celkem nepravděpodobné. Nebo to, že tu cestu podnikají v zimě, kdy můžou umrznout, ale přežijí... To jsou takové nástroje, které vytváří strukturu filmu a to, že ten film nemá tu klasickou dramatickou strukturu.

Proč chlupci ve Všechno bude vlastně utíkají z domova? Je pro ně nějak determinující rodinné prostředí? Co od té cesty očekávají?

Já se na to záměrně vykašlal, protože si myslím, že pokud ti kluci budou opravdoví a ta scenerie toho příběhu pravdivá, tak si to stejně domyslíme. Zjistíme, že vlastně Mára utíká za dědou a je jasné, že když někdo udělá takový krok, že ten děda svým způsobem asi supluje rodinu, která nebude zcela v pořádku. To jsou podle mě věci, které stačí pro vytvoření si nějaké obecné představy toho, jaké může jejich domácí zázemí být. Funguje to jako nahrazování lásky. Cesta za dědou je rozhodně cesta za nějakou láskou z dětství. Také mi přišlo, že většinou ten klasický model ve filmech je, že někdo dospěje a projde nějakou iniciací, která ho posílí, a dostane nakonec ten dospělý pohled. Ale tady mi to přijde jiné, protože ta postava Máry je už malinko „dospělejší“ a najednou, třeba když přijede za dědou, tak je to to největší dítě v jistém slova smyslu, které nadšeně vypráví o naprosto nezajímavé místnosti, protože ji vidí těma dětskýma očima vzpomínek. Ten klasický model funguje většinou tak, že někdo nechce dospět a nakonec stejně dospěje, ale tady je to vlastně úplně opačně.

Čtrnáctiletý Mára je nucen s sebou vzít i dvanáctiletého Heduše. Proč zrovna tento věkový rozestup? Přijde mi, že dvanáctiletí jsou ještě děti, zatímco ve čtrnácti už se jedná o dospívající.

Podle mě je to tak, že v tom věku chce mít dítě nějakého staršího kamaráda. A zároveň, jak je to vyprávěno z perspektivy Máry, tak je to pro tu postavu výhodné hned z několika důvodů. Mára se před tím dětským outsiderským kamarádem může méně hlídat, a to jim vlastně umožňuje otevřenější vztah, který v sobě nemá zábrany či nějaké odsuzování. Mezi nimi je vlastně vztah, který je tolik tolerantní, protože tam vzniká to přátelství vlastně bez jakéhokoli odsuzování. A je to portrét něčeho, co brzy skončí – protože přijde období, kdy se to v těch dětech změní a začnou odsuzovat.

Funguje Všechno bude jako kritika dospělosti? Vidíme dva chlapce, kteří i přes svoji „rebelii“ jednají morálněji než všichni dospělí ve filmu?

To je taky ten kontrast – vidíme tam nějakého grázla, ale ten grázl nás překvapí tím, že se chová morálněji než kdokoli v tom filmu. A i ten jediný dospělý, policistka, u které se může zdát, že má k Márovi nějaký větší vztah, nakonec stejně hraje jen hru. Kritika dospělosti tam je v tom smyslu, že dospělí vůbec nepřejí dětem svobodu a jejich vlastní vnímání. Je to trochu i to, že ti dospělí jsou tak trochu podrazáci a ti kluci jsou ti, kteří to myslí dobře a hledají to svoje místo na světě.

Myslíte si, že dětství nějak charakterizuje nevinnost?

To si nemyslím. Asi to není nutně nevinnost. Je tam určitě nějaká „nevinnost“, ale nesedí mi to v tom, že děti taky umí být zlé. Mám strašně rád začátky Peckinpahových filmů (*Divoká banda* - pozn. autorky rozhovoru) – kovbojové přicházejí do města vyloupit banku a je tam záběr, kdy děti dávají škorpióna do mraveniště a nevinně se u toho usmívají. A až posléze zjistíme, že toho škorpióna zabíjejí a mají z toho velkou radost. Tohle je ten pravý moment a mě spíš baví ta intenzita dětství – ať už přátelství nebo třeba krutosti. Ta krutost funguje u dětí jako nějaká hra moci, kde si to dítě vytváří prostor třeba ve třídě a ten, kdo si ho nevytvoří, bude šikanovaný – a to je fakt tvrdá hra. Takže asi nevinné jsou i nejsou, ale to slovo „nevinnost“ mi nikdy nějak nesesedělo.

Jak se Vám pracuje s dětskými herci? Nastává nějaký problém v kombinaci s dospělými herci?

Je vlastně několik metod, jak s nimi pracovat. Ty filmy mám celkem nakoukané, prohlížel jsem spousty filmů s dětskými herci a vždycky mě překvapilo, jak málo jsou dialogové. Většinou ty filmy, co jsou o dospívání, berou to dítě skrz sled nějakých situací, který pak vlastně nějak vytvoří tu jejich iniciaci do světa dospělých. A vlastně, jak už jsem říkal, Petr to psal jako rozhlasovou hru a tak jsem zjistil, že je to velmi těžké. Že s nimi musíme pracovat nějak jinak, že ty děti se musí naučit hrát. Zároveň jsem nevěděl, do jaké míry je možné je naučit hrát. Začali jsme s nimi s Eliškou zkoušet ty základní věci, co se učí na DAMU někdy v prváku. A když jsem měl pocit, že podle scénáře hrají třeba na 80% tak jsem si řekl, že ve střihu se to nějak vyřeší, že to postřihám tak, abych s tím byl spokojený. Ale zároveň to záleželo i na mnoha dalších faktorech – na dni, náladě, únavě atd. Hodně jsme také pracovali s momentem překvapení, měnil jsem nějaké impulzy a překvapoval je tím, že se třeba ocitali v situacích, kde jsou poprvé a museli na to nějak přirozeně reagovat. Hodně těch scén vznikalo kombinací – ve střihu jsme něco vybrali ze scénáře nebo z improvizace, a díky tomu ty scény působí živěji. Ale ta práce je různá. Hodně nemám rád to, že se využívá to, že děti blbě hrají a že to na někoho působí sympaticky. To podle mě ten film neudrží. Myslím si, že kdyby Mára prostě nezahrál to, co zahrál, tak by ten film tak dobře nefungoval a my bychom se k té postavě nedostali tak blízko. Bylo pro mě důležité pracovat velmi realisticky s tím hereckým projevem.

Dle teorie Vicky Lebeau je ve filmech s dětskými postavami akcentován dospělý divák a tvůrce, který se pomocí kamery identifikuje s dětskými postavami. Na film nahlíží dětskýma očima a může se tak navrátit do dětství. Identifikujete se s dětskými postavami z vašich filmů?

Já vnímám, že ty první dva filmy jsou spíš o dospělosti a rodině. Až ten poslední je o dětství. U *Rodinného filmu* tím, že tam nebyl jeden protagonista, jsem se tak nějak snažil vnímat všechny. Snažil jsem se vcítit do všech těch perspektiv a pochopit je, ale není to tak, že bych ten film vnímal přes jednu postavu. U *Příliš mladé noci* se nechci identifikovat s nikým. Já fakt těm postavám nefandím, ale vytvářím si spíš nějaký distanc od situací, o kterých si myslím, že nejsou v pořádku. Ve *Všechno bude* jsem se té identifikaci s postavami snažil zase bránit. Chtěl jsem nechat prostor jim a snažil se z nich dostat nějakou pravdivost. Pracoval jsem hlavně s materiálem, co byl uvnitř nich a snažil jsem se s nich získat co nejvíce přirozených reakcí. A jak už jsem říkal, snažil jsem se, aby to nebyl ten typ filmu, jehož prostřednictvím tvůrce vzpomíná na svoje dětství. Snažil jsem se spíš napojit a reagovat na ně prostřednictvím toho scénáře.

Vnímáte nějak fenomén současnosti, tzv. krizi dětství, která je definována jako stírání hranic mezi světem dětí a dospělých?

Ono je to podle mě spíš tak, že generace těch „dětí“ ještě nedospěla a schopni popsat to budeme až třeba za pár let. Ale určitě „to“ existuje a souhlasím s tím, že to souvisí s médií. Na druhou stranu, nelze říct, že dětství neexistuje. To dětství bude mít úplně jiné rysy, jiné hodnoty a jiný způsob vnímání. Ale určí se to podle mě až časem. Ale jsem vůči tomu teda totálně kritický, protože to má vliv nejen na děti, ale obecně všechny lidi. Taky si myslím, že se lidé začnou více vymezovat vůči tomu, co už je. Ale když se dospělý člověk vymeze vůči něčemu, co je na trhu, tak je to pořádku, možná to ale není úplně v pořádku vůči tomu dítěti. Tak například televize před několika lety – spousta rodičů nechtěla mít doma TV, protože děti se nemají dívat na TV, ale když ty děti potom někam přišly, chtěly se jen dívat na TV. To mi přišlo hrozně nepřirozený a cesta je podle mě najít nějakou tu rovnováhu.

Chris Jenks naopak hovoří o tzv. krizi dospělosti. Mají vaše filmy nějak kritizovat dospělost?

Tak třeba *Příliš mladá noc* to v sobě určitě má. Mám pocit, že toho tématu už bylo teď nějak moc. Možná bych už konečně chtěl vidět film, kde by postavy byly zodpovědné za to, co dělají. A asi mě to už přestalo zajímat, ta krize dospělého člověka.

Je pro dětské postavy z Vašich filmů nějak determinující ta krize dětství?

Asi moc ne. Tam jde spíše o to sociální prostředí. Je to příběh ve smyslu „nikdo mě nemá rád“. Není to cílené na tu současnost, ale na druhou stranu, třeba vzít auto a jet, lze vnímat tak, že děti už umí dělat věci, o kterých nevíme, a že mají nějaký svět kolem sebe, o kterém taky nic nevíme.

NÁZEV:

Obraz dětství ve filmech Olma Omerza

AUTORKA:

Monika Ehrmannová

KATEDRA:

Katedra divadelních a filmových studií

VEDOUCÍ PRÁCE:

Mgr. Veronika Klusáková, PhD.

ABSTRAKT:

Tato bakalářská práce se zabývá obrazem dětství ve vybraných filmech Olma Omerza. Její teoretická část charakterizující koncept dětství vychází z publikace *The Disappearance of Childhood* sociologa Neila Postmana. Metodologickým základem této práce je pak neoformalistický přístup Kristin Thompsonové. Cílem této bakalářské práce je definovat funkci dětských postav a potvrdit či naopak vyvrátit hypotézu o dominantě filmu, za kterou studentka považuje kontrast mezi dětstvím a dospělostí prostupující narativní i stylistickou rovinou vybraných filmů.

KLÍČOVÁ SLOVA:

Olmo Omerzu, neoformalistická analýza, mizející dětství, dětství

NÁZEV:

Representation of Childhood in Olmo Omerzu Films

AUTORKA:

Monika Ehrmannová

KATEDRA:

Department of Theatre and Film Studies

VEDOUcí PRÁCE:

Mgr. Veronika Klusáková, PhD.

ABSTRACT:

This bachelor thesis deals with representation of childhood in the films directed by Olmo Omerzu. The theoretical part of the thesis is based on Neil Postman's *The Disappearance of Childhood*. The films are analyzed using Kristin Thompson's neoformalist approach. The aim of this thesis is to discover whether the contrast between childhood and adulthood present at both the narrative and the stylistic level of the analyzed films may be in fact be considered a dominant feature of the films as had been claimed by the author of the thesis.

KEY WORDS:

Olmo Omerzu, neoformalistic analysis, disappearance of childhood, childhood