

**Česká zemědělská univerzita v Praze**

**Provozně ekonomická fakulta**

**Katedra humanitních věd**



**Bakalářská práce**

**Český venkov v českém filmu**

**Václav Hašek**

© 2009 ČZU v Praze

### Čestné prohlášení

Prohlašuji, že svou bakalářskou práci "Český venkov v českém filmu" jsem vypracoval samostatně pod vedením vedoucího bakalářské práce a s použitím odborné literatury a dalších informačních zdrojů, které jsou citovány v práci a uvedeny v seznamu literatury na konci práce. Jako autor uvedené bakalářské práce dále prohlašuji, že jsem v souvislosti s jejím vytvořením neporušil autorská práva třetích osob.

V Praze dne 28. 4. 2008

\_\_\_\_\_

### Poděkování

Rád bych touto cestou poděkoval doc. Mgr. Hudečková Heleně CSc. za poskytnutou pomoc, cenné rady a čas, který mé bakalářské práci věnovala.

# Český venkov v českém filmu

---

## Czech countryside in Czech films

### Souhrn

Bakalářská práce pojednává o českém venkovu v českém filmu. V teoretické části přibližuje film jako médium, jeho stručné dějiny a nejvýznamnější mezníky. Věnuje se filmu i jako prostředku masového sdělování a jeho působení na společnost. Dále mapuje historii české kinematografie, od úplně prvních nenáročných filmových pokusů, až po ty nejnovější české filmy. Zvláštní kapitola je věnována českému filmu zobrazujícímu venkov. Na ni pak navazuje praktická část, ve které jsem vybral sedm českých filmů, jejichž děj se odehrává hlavně na venkově a které jsou oblíbené jak u diváků, tak u kritiky. V cíli a metodice popisuji, jakým způsobem je analyzuji. V závěru hodnotím vybrané filmy i českou kinematografii věnující se českému venkovu.

### Summary

The Bachelor examination dissertates upon Czech film focused on Czech country. The theoretical section approaches the film as a medium, its brief history and its most significant landmarks. It describes the film also as a resource for mass communication and its impact on the public. Moreover, this part follows the history of Czech cinematography since its first unpretending filming attempts up to the newest Czech films. Special chapter pays attention to Czech film picturing the country. This chapter is followed by a practical part for which I had selected seven Czech films, that show its action mostly in the country and that are very popular with the watchers as well as with the critics. In the final and philosophy parts I am describing my analytical methods. Finally I had reviewed all the chosen films as well as the Czech cinematography and the cinematography focused on Czech country.

**Klíčová slova:** Český film, film, režisér, kinematografie, venkov, vesnice, kamera.

**Keywords:** Czech film, film, director, cinematography, country, village, camera

## **Obsah:**

<b>1. Úvod</b>	.....7
<b>2. Cíl práce a metodika</b>	.....8
<b>3. Film jako prostředek masového sdělování</b>	.....10
3.1. Film jako umění	.....10
3.2. Počátky kinematografie	.....11
3.3. Hollywood	.....12
3.4. Neorealismus	.....12
3.5. Filmová revoluce	.....13
3.6. Nový Hollywood	.....13
3.7. Film jako prostředek masového sdělování	.....14
<b>4. Český film v dějinách</b>	.....17
4.1. Počátky českého filmu	.....17
4.2. Český film ve 30. letech	.....17
4.3. Kinematografie v období protektorátu Čechy a Morava	.....18
4.4. Poválečná kinematografie	.....19
4.5. Nová éra	.....21
4.6. Nová vlna	.....22
4.7. Film v období normalizace	.....25
4.8. Český film v letech devadesátých	.....28
4.9. Současný český film	.....30

<b>5. Přehled české filmové tvorby zobrazující venkov</b>	.....32
<b>6. Obsahová analýza vybraných českých filmů zobrazujících venkov od 60. let 20. století</b>	.....34
6.1. Intimní osvětlení	.....34
6.2. Všichni dobří rodáci	.....35
6.3. Na samotě u lesa	.....36
6.4. Vesničko má středisková	.....38
6.5. Kráva	.....39
6.6. Je třeba zabít Sekala	.....40
6.7. Divoké včely	.....42
6.8. Zhodnocení obrazu venkova ve vybraných filmech	.....43
<b>7. Závěr</b>	.....46
<b>8. Seznam literatury</b>	.....48
<b>9. Přílohy</b>	.....49

## 1. Úvod

Jako téma své bakalářské práce jsem si vybral Venkov v české kinematografii. Budu zkoumat, jak čeští filmaři reflektují venkov. Venkov má totiž v české, potažmo světové kinematografii své nezastupitelné místo, což dokazuje například to, že první český film, který vyhrál cenu Akademie - Oscara, se odehrával na venkovském nádraží. Shodou okolností se Ostře sledované vlaky natáčely na nádraží obce Loděnice, ve které bydlím.

Řešit toto téma je dobré především z toho důvodu, že vesnice je vděčným tématem pro film a často se v něm vyskytuje. O tom svědčí například statistika z roku 2008. V něm bylo v kinech uvedeno 16 celovečerních filmů a celá čtvrtina z nich se většinu času na venkově odehrává. Filmaři si venkov vybírají především proto, že na takto uzavřeném prostoru, kde se všichni lidé znají, se dá jednodušeji ukázat povaha společnosti a také proto, že venkov a jeho krajina jsou oku kamery lahodící.

Téma jsem si vybral ze dvou důvodů. První z nich je, že na vesnici žiji. Loděnice se nachází 10 km od Prahy a se svými 1600 obyvateli je už vesnicí poměrně velikou. Díky krátké vzdálenosti od Prahy se už pomalu stává jedním z jejích předměstí, což dokazuje především výstavba satelitních městeček v okolí. I přes to všechno se udrželo určité jádro jejích původních obyvatel, teď mluvím o sociálním faktoru, které se sdružuje okolo obligátních dobrovolných hasičů a fotbalového klubu. Film mě zajímá jako prostředek komunikace a jsem jeho fanouškem. A to především filmu českého, konkrétně Nové vlny, ve kterém se český venkov často objevoval. S venkovem je například spojeno i jméno Miloše Formana, jehož tvorba v 60. letech se venkova úzce týkala. Například snímek Hoří, má panenka, ve kterém hrají dobrovolní hasiči hlavní roli, vnímám jako jedno z nejlepších zachycení vesnické mentality, i když konkrétně na tomto filmu se Forman snažil zachytit mentalitu české společnosti, jak už jsem uvedl výše. Ze současnosti je mi blízká například tvorba Bohdana Slámy, jehož filmy Divoké včely nebo Venkovský učitel se na vesnici odehrávají. Má záliba v kinematografii tak logicky vyústila ve výběr tohoto tématu.

## 2. Cíl práce a metodika

Hlavním cílem mé bakalářské práce je podat výpověď o problematice venkova v české kinematografii. Budu zkoumat, jak je český venkov ve filmu v průběhu času prezentován. To znamená, že se zaměřím i na filmy minulosti, konkrétně od 60. let 20. století, kdy nastal největší rozmach českého filmu, takzvaná Nová vlna (označovat toto období za největší rozmach si trůfám především proto, že v té době měly české filmy ve světě jméno a málokdy se stalo, že by český film chyběl na některém z významných světových festivalů), až do současnosti, kdy se o našem filmu říká, že je v úpadku. Vyberu 7 filmů, které rozdělím do tří kategorií. V první z nich budou filmy z 60. let, ve druhé filmy z let 70. a 80. a poslední kategorie bude obsahovat filmy ze současnosti.

V teoretické části (3.-5. kapitola) objasním film jako audiovizuální prostředek komunikace, jeho vliv na společnost a naopak vliv společnosti na film. K tomu budu studovat odbornou literaturu o masové komunikaci, zmíním se o obecném vývoji světového filmu a jeho prostředků, k čemuž mi dopomůže zejména obsáhlá kniha *Jak číst film* od Jamese Monaca.

Dalším cílem teoretické části pak bude objasnit historii českého filmu, jeho vývoj, hlavní představitele a důležitá díla od prvních počátků kinematografie v českých zemích až do současnosti. Zvláštní pozornost pak bude věnována filmům s venkovskou tematikou a pokusím se dát v ucelenou výpověď o kinematografii českého venkova. V této části mé bakalářské práce budu čerpat především z knihy Luboše Ptáčka *Panorama českého filmu*.

V empirické části pak obsahovou analýzou objasním problematiku venkova v mnou vybraných českých filmech od 60. let do současnosti. Budu především analyzovat, jak filmy respektují a zobrazují venkovskou společnost. Dalším nástrojem k tomu bude kapitola **Venkov jako typ sídla** (Hudečková, Lošťák, Ševčíková: Regionalistika, regionální rozvoj a rozvoj venkova). Ze jmenované kapitoly použiji tu část, která se zabývá čtyřmi faktory venkovské společnosti a to: venkovská společnost jako fyzický prostor, venkovská společnost a čas jako sociální jev, venkovská subkultura a venkovská sociální struktura. Každý tento faktor v sobě obsahuje rysy, které jsou pro venkov charakteristické (viz příloha). Ve filmech budu sledovat, kolik



jednotlivých rysů z faktorů venkovské společnosti obsahují a jak s nimi nakládají. Ve svém bádání budu využívat prvky obsahové analýzy, jejíž obecnou charakteristiku nastiňuji dále.

Obsahová analýza (*content analysis*) je metoda, kterou lze obecně definovat jako rozbor obsahu záznamu určité komunikace. Někdy je tato metoda úžeji vymežována jako analýza textu či souboru textů. V takovém případě se lze setkat též s označením *textuální analýza*. Hlavním účelem této metody, která vychází z tradic pozitivistické metodologie, je vyhledávání konkrétních slov a konceptů v analyzované komunikaci a stanovit četnost jejich výskytu, významu, vzájemné vztahu atp. Nejčastěji je tato metoda využívána při analýze mediálních sdělení (Velký sociologický slovník I, 1996, upraveno).

Konkrétním krokem této obsahové analýzy je výběr vzorku. Vzhledem k rozsahu bakalářské práce vybírám po dvou až třech filmech ve třech obdobích dle jejich vzniku – 60. léta, 70. – 80. léta, současné období (tj. 90. léta a dále). Tato období jsou od sebe typicky oddělitelná. Návazným kritériem je okolnost, zda se vybraný film obrací k minulosti nebo pojednává o současnosti (resp. době, kdy byl natočen), přičemž v případě současnosti může být film zřetelně či méně zřetelně zaměřen na konfrontaci městského s venkovským stylem žití. Vyústěním analýzy jednotlivých filmů bude zhodnocení obrazu venkova prostřednictvím jejich srovnání.

Závěr práce bude bilancovat zobrazování venkova v české kinematografii v průběhu let až dodnes. Také v něm bude provedeno srovnání zobrazení venkova v sociologii (to je podle kategoriálního systému sloužícího jako analytický nástroj pro obsahovou analýzu vybraných filmů) a v umění (resp. ve vybraných filmech).

## 3. Film jako prostředek masového sdělování

### 3.1. Film jako umění

Dnešní film je povětšinou propojením několika uměleckých oborů. Ranní filmoví tvůrci se soustředili vždy jen na jednu složku, dělali malbu ve filmu, dělali román, drama a tak dále. Postupně se stávalo zřejmé, které postupy ve filmu fungují, které fungují spolu a které ne a dá se říci, že umění filmu se v podstatě vyvinulo postupným používáním ostatních umění.

Na první pohled má film nejbližší k obrazovým uměním, malířství, fotografii, jenže film jde dál. Obraz a fotografie jsou nehybným záznamem a film má jistou kontinuitu a tudíž potenciál sdělit toho o mnoho více. Proto je na druhý pohled nejvíce podobný jevištnímu dramatu, divadlu. V prvních 20 letech navíc byla kinematografie považována za jakýsi zvláštní druh divadla. Jenže i mezi filmem a divadlem je několik významných rozdílů. Ten nejzřetelnější je v úhlu pohledu. Divadelní hru můžeme sledovat, jak chceme, ovšem film vidíme pouze tak, jak jeho tvůrce chce, abychom ho viděli. A ve filmu také můžeme vidět mnohem více. Rozdíl je i v herecké práci. Divadelní herec se vyjadřuje pomocí hlasu a rozmáchlých gest, z důvodu vzdálenosti mezi ním a diváky v hledišti, zatímco ten filmový hraje svojí tvář a hlas se díky postsynchronům může dodat i později (Monaco, 2004). Nejbližší má však film k románu a to hlavně díky tomu, že film má velký narativní potenciál. **Filmy i romány umožňují vyprávět dlouhé příběhy** i s množstvím podrobností a činí to tak pomocí vypravěče, který má od příběhu jistý odstup a dokáže ho pozorovateli zprostředkovat s jistou dávkou ironie (Monaco, 2004). Skoro cokoliv je v románu vyjádřeno slovy, je možno ve filmu zobrazit. I mezi filmem a románem jsou samozřejmě rozdíly. Film stále nedokáže reprodukovat celý román, počet stran u průměrně dlouhého scénáře je třikrát menší než u průměrně dlouhé knihy. Tudíž podrobnosti z knihy se převodem do filmu vytrácejí. Snad každý, kdo četl knihu a viděl film podle té knihy natočený, vám řekne, že kniha je o mnoho lepší. Aby bylo toto odstraněno, film by musel trvat spoustu hodin, ovšem je léty prověřeno, že ideální délka filmu je 90 až 120 minut, po uplynutí této doby pak většina diváků ztrácí pozornost. **Možností je pak televizní seriál**, který svou délkou může knize konkurovat. Film má zas výhodu v obrazové možnosti, co nemůže

být převedeno na události, může být přeloženo do obrazu a zde je také nejpodstatnější rozdíl mezi těmito dvěma formami. Romány jsou vyprávěny autorem, vidíme a slyšíme pouze to, co nám předkládá. U filmu je to podobně, vypráví je jejich autor, **ale máme možnost vidět víc, než třeba sám jeho autor zamýšlel** a můžeme dát přednost jednomu detailu před druhým. I když mezi filmem a ostatními druhy umění existuje mnoho rozdílů, jsou pro film důležitou součástí. A stejně jako pro ně je důležitá osoba autora, který nám film zprostředkuje a neméně důležitá je i osoba diváka, protože **u filmu je důležité, co si do něj neseme - naše minulost, naše intelektuální předpoklady i naše vnímavost.**

### 3.2. Počátky kinematografie

Film jako výrazový prostředek je především založený na vyjádření pomocí obrazu a druhotně pomocí zvuku. Snaha tvůrce by měla být zprostředkovat příjemci díla obraz a už při jeho realizaci se snažit, aby divák pochopil, co je mu sdělováno. První filmy povětšinou obsahovaly jednoduché obrazy, spíše informativního charakteru. Příjezd lokomotivy bratří Lumiérů si těžko můžeme vyložit jinak, než že přijíždí lokomotiva. Od prvního veřejného promítání 28. prosince roku 1895, které tito bratři uspořádali, urazilo filmové umění dlouhou cestu. Zatímco u Lumiérů se dá hovořit spíše o zaznamenávání skutečnosti pomocí kamer, už jejich současník George Méliés pochopil možnost filmu měnit realitu (Monaco, 2004). Vznikl tak jeden z nejpropracovanějších raných filmů *Cesta na Měsíc* (1902). Vyvíjela se technologie a spolu s ní i invence jednotlivých filmařů. Už v prvním desetiletí 20. století byly objeveny velké možnosti střihu a možnosti pohybů kamerou. Zatímco do dvacátých let minulého století se dá stále mluvit spíše o objevování možností filmu, ve dvacátých letech se už objevuje mnoho známých jmen a filmů. Němý film v USA je především záležitostí komedie. Dominují mu jména jako Charles Chaplin, Buster Keaton nebo Harold Lloyd. Němí komici se **zaměřovali především na jedince a jeho vyrovnávání se s průmyslovou civilizací a mocenskou politikou.** Zatímco v USA se film rychle industrializoval, v Evropě byl brán jako obchod, zároveň však i jako umění. V Německu se rodí německý expresionismus, jeden z přelomů ve světové kinematografii. Jména jako Fritz Lang (*Metropolis* (1927)) nebo Friedrich W. Murnau (*Upír z Nosferatu* 1922)) se ukázali jako významní režiséři světového filmu a jejich díla jsou fascinující.

Zajímavé věci se udály také na východě, kde Sergej Ejzenštejn v *Křižníku Potěmkin* (1925) předvedl své umění montáže.

### 3.3. Hollywood

Důležité datum je spojeno s 6. říjnem 1927, kdy studio Warner Brothers předvedlo *Jazzového zpěváka*, ve kterém mohli diváci poprvé kromě slyšet mluvené slovo pronášené hrdiny na plátně. „Továrna na sny“ – Hollywood, dosáhl dominantního postavení ve třicátých letech. Mezi lety 1932 až 1946 se stal vlastně jediným světovým centrem filmu. Směřovali sem režiséři z celého světa a Hollywood se stal filmovou „továrnou“, nad kterou měli hlavní moc velká producentská studia, jako MGM, nebo Universal. V tomto období se do širšího podvědomí dostává označení **filmový žánr. Převládá především western, detektivka, gangsterka, film noir, nebo thriller.** Thriller se stal doménou především Alfreda Hitchcocka, původem Angličana, který své vrcholné tvůrčí období zažil právě v Hollywoodu. Jedním z milníků tohoto období v Hollywoodu je *Občan Kane* (1942) Orsona Wellse, označovaný za nejdůležitější americký film, který byl kdy natočen.

### 3.4. Neorealismus

Ke konci 40. let se hlavní centrum umělecké kvality přesunulo do Evropy. V Itálii se na konci druhé světové války objevily filmy označované jako neorealistické. Do neorealistického hnutí patří například Luchino Visconti (*Posedlost* (1942)), nebo Roberto Rosellini, jehož *Řím, otevřené město* (1945) je další z milníků filmových dějin. Film natočený za obtížných podmínek, je významný svou autenticitou a realistickými filmovými postupy, které do té doby neměly obdoby. Zajímavé filmy se točily i v lehce přehlíženém Japonsku. Na to, že se v zemi vycházejícího slunce točí zajímavé a trochu odlišné filmy, upozornila až režisérská legenda Akira Kurosawa. Jeho filmy jako *Žít* (1952) nebo *Sedm samurajů* (1954) a Kurosawův úspěch na benátském festivalu objevily japonské filmy i pro zbytek světa a tento zájem o ně v podstatě trvá dodnes. Zhruba v polovině padesátých let se stává zřetelné, že filmová estetika směřuje od **kolektivně vytvářených žánrů k osobitějšímu stylu vyprávění** (Monaco, 2004). Hlavními představiteli tohoto hnutí se v padesátých letech stávají dva osobití režiséři: Ingmar Bergman a Federico Fellini. Společně s Hitchcockem tito dva filmaři

předznamenali nástup pro cinema d'auter, které v šedesátých letech převážilo. Bergmanovy filmy, jako byla *Sedmá pečeť* (1957) nebo *Lesní jahody* (1957) se vyznačovaly hlubokou psychologií, zatímco Felliniho tvorba (*Silnice* (1956), *Sladký život* (1959)) se vyznačovala širokým společenským kontextem a ironií.

### 3.5. Filmová revoluce

Významným předělem se pak stal začátek šedesátých let a v nich umělecká hnutí, známá jako Nové vlny. Nový přístup k filmové tvorbě vznikl ve Francii. Tam se utvořila skupina režisérů, která považovala filmy v té době ve Francii točené za nezáživné a kritizovala jejich tvůrce. Nezůstalo jen u kritiky a sami začali točit. Do povědomí světového filmu se tak dostala jména Francois Truffaut, Jean-Luc Godard, Claude Chabrol, Éric Rohmer a Jacques Rivette. Jejich filmy byly novátorské, humánní, používaly nové postupy, jako například ruční kameru a každý režisér vtisknul svým snímkům jasně rozpoznatelný rukopis. Jejich filmy byly na pomezí několika žánrů, dokonce některé z nich žánry reflektovaly. Revoluce sice začala ve Francii a postupně se k ní přidávaly i ostatní státy Evropy. V Itálii točili významní režiséři Fellini, Antonioni, Bertolluci. Nové vlny se objevily v Polsku, v Jugoslávii, v Maďarsku, v Československu, v Anglii se mladým talentům přezdívalo Rozhňevaní mladí muži.

### 3.6. Nový Hollywood

V Hollywoodu byla šedesátá léta překlenovacím obdobím, aby začátkem let sedmdesátých mohli nastoupit mladí talentovaní režiséři. První výraznější úspěchy byly už koncem šedesátých let filmy Artura Penna *Bonnie a Clyde* (1967) a *Absolvent* (1967) Mikea Nicholse. Naznačovaly, že mladá generace amerických filmařů bude schopná podobných autorských snímků, jako jejich evropští kolegové. Opravdu nový styl a ne jen pár zajímavých filmů, přineslo až několik děl produkovaných nezávislou produkční společností BBS. Z nich nejznámější *Bezstarostná jízda* (1969) Dennise Hoppera měla komerční úspěch a ukázala, že tudy by mohla vést cesta. Společně s Hopperem se představila další režisérská jména Francis Ford Coppola, Stanley Kubrick, Steven Spielberg, George Lucas, Martin Scorsese a další. Francis Ford Coppola natočil gangsterku *Kmotr* (1972), Stanley Kubrick *Mechanický pomeranč* (1971). *Čelisti* (1975) Stevena Spielberga předznamenaly budoucí komerční zaměření.

Jen v USA vydělaly 260 milionů dolarů a díky nim se ustálil výraz „blockbuster“ (film s velkými náklady, který také musí hodně vydělat, aby se zaplatil) a George Lucas přišel se sci-fi *Hvězdné války* (1977). Martin Scorsese začal *Špinavými ulicemi* (1973) a přes *Taxikáře* (1976) toto období, označované jako Nový Hollywood, symbolicky uzavřel *Zuřícím býkem* (1980). Toto období je také označováno jako poslední tvůrčí v Hollywoodu a jedná se o zatím poslední významné filmové hnutí. Filmů se dnes točí mnoho, jsou dražší, větší, přibývá pokračování, ale žádná revoluce podmíněná nástupem mladých filmařů se nekoná.

### **3.7. Film jako prostředek masového sdělování**

Prvním masovým médiem se stal tisk a to ne funkcí spojenou s knihami, nýbrž s novinami a časopisy. Tisk tak jako první z masových komunikačních prostředků vytvořil velké kolektivy nepřímého publika, rozptýlené v prostoru, ale existující současně a reagující téměř najednou na tytéž podněty (Kloskowská, 1967). Tisk tak de facto naznačil obrovský potenciál takových médií a připravil půdu pro ta média, která měla následovat. Média a to jak tištěná či elektronická, mají v dnešním světě tu moc, že jsou schopny promlouvat k velkému počtu lidí. Tudíž je jejich cíl jasně zřetelný: dostat se k co nejvíce lidem, ať už jsou kdekoliv, ve městech, či na venkově. Jejich rozsah je závislý především na technologii a tudíž se dá velmi snadno vytušit, že nejmocnějším dnešním médiem je médium s filmem poměrně úzce spjaté – televize. Televize je schopna doručit zprávu téměř okamžitě, navíc ve vizuální a zvukové podobě a to dnes téměř kamkoliv, protože televizor se dnes nachází v naprosté většině domácností, alespoň co se civilizovaného světa týče. Nutno však podotknout, že televizi „dýchá na záda“ internet, který oproti televizi nabízí i některé funkce navíc a díky domácím počítačům je dnes také v podstatě kdekoliv. Od masových médií se očekává, že budou přinášet objektivní informace a to v souladu s demokratickými tendencemi, které se nemusí shodovat s názory a zájmy jejich autorů nebo vlastníků médií (Kloskowská, 1967). Ne vždy tomu tak samozřejmě je a na odchýlení od objektivity je upozorňováno.

Vztah veřejnosti k filmu je však jiný. Film má tu samou důležitou schopnost jako ostatní média a to promlouvat k velkému počtu lidí. Ovšem objektivita zde není jedním ze základních pravidel. Názory jeho autorů se ve filmu často odrážejí a nezřídká

jsou i vítány, jak se můžeme přesvědčit výše, kdy je za jedno z nejlepších hnutí filmových dějin považováno cinema d'autoer, které se vyznačuje vtisknutím autorova vidění světa do jeho filmu.

Film se nejdříve vyvíjel jako nástroj populární až nevybíravé zábavy. Byl příliš spjat s divadlem a snažil se ho zbytečně napodobovat, místo aby šel vlastní cestou a navíc se vžil spíše jako součást pouťových zábav. Navíc se stal film první oblastí masové kultury, kde se stalo běžným užívání termínů „průmysl“ a „produkce“ a býval za to kritizován, jako protiklad k tehdejšímu vnímání kultury jako opaku materiálních civilizačních prvků (Kloskowská, 1967). Univerzální povaha filmů a jeho vyprávění pomocí obrazu umožnila, aby se mezi světovými válkami stal Hollywood centrem filmové produkce a zásoboval tak i zbytek světa a ne jen USA.

Film se stal médiem přitahujícím velké počty diváků v podstatě velmi brzy od svého vzniku. Tomuto faktu napomohla skutečnost, že bylo technicky možné téměř neomezeně rozmnožovat kterékoliv dílo a promítat je velkým masám lidí. K tomu se připočetla nenáročnost filmového díla, nízká cena vstupenek, svoboda ve vnímání filmu a sugestivní charakter obrazu jako specifického prostředku sdělování obsahů. Všechny tyto faktory přitahovaly diváky do tisíců kin po celém světě a s tím nemohla soupeřit žádná dosavadní podívaná. Ve vrcholném období filmu tak počet návštěvníků amerických kin dosáhl 5 miliard ročně, což vzbudilo velkou pozornost. Už před první světovou válkou se pro film vžilo označení „umění pro davy“. Toto označení bylo vysloveno v souvislosti s mutací kultury. Výsledkem této mutace byla masová kultura, jejíž součástí se kromě tisku a rozhlasu stal i film. Sociologové té doby vyslovili předpoklad, že oproti například divákům divadelním, tvoří ti filmoví anonymní a vnitřně nespjatou masu. Byli přesvědčeni, že film má demoralizující vliv a vede ke zvýšení zločinnosti zejména u dětí a mládeže (Kloskowská, 1967) (pozn. aut.: Jistou názorovou paralelu můžeme dnes pozorovat u jiné, v současnosti rychle se rozvíjející subkultury hráčů počítačových her.). Tento názor však po několika přesnějších měřeních padl, ovšem co přetrvalo, je pojem masa v čistě kvantitativním významu (Kloskowská, 1967).

Ve filmu vystupuje zvlášť zřetelně vlastnost, charakteristická pro organizaci produkce masové kultury, kterou můžeme označit jako snahu po získání zákulisní

popularity. To se dá vysvětlit tak, že se filmové společnosti snaží vytvářet kolem tvůrců filmu a významných herců jistou atmosféru zájmu, atraktivnosti, jako by byli něco víc a žili na pro normální smrtelníky nedosažitelném místě (Kloskowská, 1967; Monaco, 2004). Jedná se o jistou mytizaci, která je vedlejší, avšak nedílnou součástí kinematografie. Film samotný pak jako prostředek masové komunikace může sdělovat obsahy různé úrovně a povahy. Může působit na masy v mnohem větší míře, než kterékoliv divadlo. Film tak dal masové kultuře do vínku obraz a přímé, i když jako celek velmi volně spjaté publikum (Kloskowská, 1967).



## **4. Český film v dějinách**

### **4.1. Počátky českého filmu**

Počátky české kinematografie se datují do doby Rakouska – Uherska, konkrétně do roku 1898, kdy zahájil svou činnost Český kinematograf Jana Kříženeckého. Stalo se tak na Výstavě architektury a inženýrství, kde mohli diváci shlédnout první české filmy – *Dostaveníčko ve mlýnici*, *Výstavní párkař a lepič plakátů* a *Smích a pláč*. Všechny tři byly němé, **nenáročné a žertovné** příběhy, natočené v jednom záběru bez střihu.

Český film se pomalu vyvíjel, ale ani zdaleka se ještě nemohl rovnat s tou nejlepší světovou produkcí, především ve Francii a U.S.A. Ve 20. letech 20. století byla česká filmová produkce stále na okraji zájmu, ovlivňována neprospěšnými vlivy - podřadnou literaturou, bulvárním divadlem a lidovými operetami. Hledal se filmový výraz, výrazná režisérská individualita a také strukturované financování (Ptáček, 2000). Ovšem našlo se i několik výjimek. Například historický film *Stavitel chrámu* z roku 1919, režírovaný Antonínem Novotným byl zaregistrován i v zahraničí. Za zmínku pak ještě stojí *Erotikon* Gustava Machatého, který se stal prvním opravdu známým českým snímkem i za hranicemi. Je známý na svou dobu nevídaným erotickým podtextem, stejně jako Machatého pozdější a neméně slavný film *Extase*. Machatého nadprůměrné režijní schopnosti jsou dány jeho několikaletým pobytem v Hollywoodu.

### **4.2. Český film ve 30. letech**

30. léta jsou už ve znamení zvuku. Za úplně první zvukový film je považováno melodrama z roku 1930 - *Když struny lkají*, natočené režisérem rakouského původu Friedrichem Fehérem. Tato zvuková prvotina se však neshledala s příznivým diváckým ohlasem, jelikož zvuk byl na tomto filmu jediné zajímavé. To se už nedá říci hned o dalším zvukovém snímku *C. a k. polní maršálek* dalšího významného režiséra předválečné éry Karla Lamače. Film s Vlastou Burianem oplýval hovorovou češtinou, vtípnou zápletkou, hereckým uměním představitele hlavní role, inovativními zvukovými gagy a vysloužil si obdiv u diváků i kritiků. Gustav Machatý ve třicátých letech pokračoval *Extasí* (1932), zřejmě nejznámějším českým filmem v zahraničí, co se 30. let týče. Martin Frič se teprve ve zvukové éře dostává do obecného podvědomí. Se

zvukem se seznamoval jako žák u svého přítele Karla Lamače, aby pak natočil adaptaci *Dobrý voják švejk* (1931) se Sašou Rašilovem, několik komedií s Vlastou Burianem (*Revizor*, *To neznáte Hadimršku*, *Tři vejce do skla*, *U snědeného krámu* a další). Spolupracoval i s Hugo Haasem (*Mravnost nade vše*), nebo s duem Voskovec a Werich (*Hej rup!*, *Svět patří nám*). Z tvorby Hugo Haase je důležité zmínit především adaptaci Čapkovy divadelní hry *Bílá nemoc* (1937). Hru na plátno převedl v totožném hereckém obsazení, v jakém se hrála v Národním divadle. Film vyniká jako varování před fašismem a také svým kvalitním zpracováním a činí z něj tak nejvýznamnější Haasovo filmové dílo.

### 4.3. Kinematografie v období Protektorátu Čechy a Morava

Po převzetí moci nacisty **začíná** poprvé **do české kinematografie** výrazně **promlouvat politika**. Nacistická propaganda v čele s Josephem Goebbelsem přikládala filmu nejdůležitější význam ze všech uměleckých oborů. Film se dostal pod správu kulturně politického oddělení Úřadu říšského protektora, kde vznikl referát filmu, který fakticky kontroloval celý filmový průmysl na našem území a v jehož rámci se realizovala i cenzura českých filmů, kterou reprezentovala Filmová zkušebna, později přejmenovaná na Úřad pro schvalování filmu. Celkem bylo mezi lety 1939 až 1944 zakázáno 113 starších hraných filmů, mezi nimiž byly jak výrazně antifašistické, tak i filmy s vojenskou tematikou a filmy, na nichž spolupracovali emigranti jako Jiří Voskovec, Jan Werich, nebo Hugo Haas. Produkovat filmy bylo postupně umožněno pouze dvěma českým filmovým společnostem: Lucernafilmu a Nationalfilmu. Naproti očekávání kvalita českých filmů v období okupace nepoklesla, spíše naopak. Česká kinematografie v těchto letech jakoby „dospívá“, je vyzrálější, má inteligentnější a jemnější humor a dokáže lépe vyprávět příběh. Zčásti tomu vděčí právě cenzuře, protože díky ní jsou kladeny větší nároky na literární přípravu filmů (Ptáček, 2000). Vrcholného období dosahují tvůrci Ladislav Brom, Vladimír Slavínský a herci Oldřich Nový, Adina Mandlová nebo Nataša Gollová. Podobně jako v meziválečném období i v Protektorátu **převládá žánr komedie a veselohry**. Obzvláště plodný byl v těchto letech Martin Frič. Tento režisér není označován jako náš nejinvenčnější režisér, zato však jako nejpracovitější a nejprofesionálnější. Začal komediemi *Škola základ života* (1938) a *Cesta do hlubin študákovy duše* (1939). Frič točí i další filmy, které se časem

stanou klasikou. Společenskou komedii *Kristián* (1939) a poněkud bláznivější veselohru *Eva tropí hlouposti* (1939). V obou výše jmenovaných účinkuje Fričův dvorní herec Oldřich Nový a jejich spolupráce pokračuje i v dalších filmech jako *Hotel modrá hvězda* (1941) či *Roztomilý člověk* (1941). Následovaly historické komedie *Počestné paní pardubické* (1944) a *Prstýnek* (1945), natočený podle původního námětu Ivana Olbrachta. Další velké jméno českého filmu – Otakar Vávra, se do podvědomí zapsal svým třetím celovečerním filmem. Veselohra *Cech panen kutnohorských* (1938), což byl ve své době nejdražší český film, který byl navíc oceněn na festivalu v Benátkách. V roce 1939 pak natáčí psychologické drama *Kouzelný dům*, podle románu K. J. Beneše, kde Vávra společně s kameramanem Janem Rothem vytvořili snovou atmosféru venkovského domu zahaleného do husté mlhy (Ptáček, 2000). Hlavní roli ztvárnila Adina Mandlová a spolupráce s nejpoblárnějšími herečkami té doby byla pro Vávru, podobně jako pro Friče, typická. S Lídou Baarovou natočil *Dívku v modrém* (1940), další film s A. Mandlovou byl *Pacientka dr. Hegla* (1940) a Nataša Gollová hrála i v jeho dalších filmech *Pohádka máje* (1940) a *Okouzlená* (1942). Vladimír Slavínský točil stejně jako jeho kolegové veselohry, s Oldřichem Novým *Dědečkem proti své vůli* (1939) a *Přítekně pana ministra* (1940). Tento film Slavínský napsal na tělo Adině Mandlové jako reakci na dohady, které se okolo její osoby vynořily v souvislosti s jejími údajnými styky s nacistickými pohlaváry. Vznikla jemná a ironická komedie s pasáží z moravského sklípku, která měla za účel posílit národní sebevědomí. Vrcholem Slavínské tvorby však byl *Advokát chudých* (1941), adaptace romaneta Jakuba Arbesa. Příběh zkrachovalého advokáta (hl. role Otomar Korbelář), poskytujícího zdarma právní porady po pražských hospodách, značí Slavínského silné sociální cítění a sám režisér se už v následujících letech k vysoké umělecké hodnotě Advokáta ve svých dalších snímcích nepřiblížil. Po válce nastaly procesy s údajnými kolaboranty, které se nevyhnuly ani české filmové scéně. Byly vedeny například s Milošem Havlem, Vlastou Burianem, Adinou Mandlovou, Lídou Baarovou a dalšími. Ne vždy však odsouzení odpovídalo míře trestu. Obzvláště procesy se známými herci sloužily demonstrativně a není náhodou, že odsouzení prvorepublikových hvězd vyhovovalo uměleckým a politickým názorům nastupujícího komunismu (Ptáček, 2000).

#### **4.4. Poválečná kinematografie**

Bezprostředně po válce nastal rozkvět kultury a s tím i filmu. Z emigrace se vraceli filmoví tvůrci, v kinech bylo možno vidět nejnovější hollywoodskou produkci, filmy sovětských filmařů či italské filmy, kde už nastupoval neorealismus. Největší zájem však vzbuzovala domácí tvorba. Ta hned po válce čelila zestátnění, které bylo plánované už koncem války. Dekret prezidenta republiky Edvarda Beneše z 11. srpna 1945 udával, že „*k provozu filmových ateliérů, k výrobě osvětlených filmů kinematografických (v dalších jen filmů), k laboratornímu zpracování filmů, k půjčování filmů, jakož i k jejich veřejnému promítání je oprávněn výhradně stát.*“ (Ptáček, 2000) Tím se kinematografie stala prvním zestátněným odvětvím státního hospodářství v poválečné historii naší země. Zestátnění bylo zpočátku míněno dobře, tak, aby zisky šly zpátky do výroby a aby finančně úspěšné snímky podpořily výrobu těch umělecky náročnějších. Tato idea vzala brzy za své, a začala prosazovat soukromé zájmy, kina byla nakonec převedena do účetnictví národních výborů. Film se po roce 1948 dostal do služeb komunistické ideologie. Většina filmů se nesla v **budovatelském duchu**. Opět začala fungovat cenzura a mnoho filmů bylo zakázáno už v zárodku, nebo hrubě sestříháno. Tvůrci se tak snažili uchýlovat k **neutrálním tématům** a kvalita tím trpěla. Počet filmů sice stoupal, ale úměrně k tomu klesala kvalita. Velkým přínosem však bylo založení Filmové fakulty Akademie múzických umění, zkráceně FAMU, která byla ustanovena dekretem prezidenta republiky dne 27. října 1946. Praha se tak po Moskvě a Římě stala teprve třetím městem světa s vlastní filmovou školou. Na její koncepci se podílel například i Otakar Vávra. Ten natočil roku 1948 adaptaci Čapkova románu *Krakatit*. Následovala *Němá barikáda* (1949), podle Jana Drdy a husitská trilogie *Jan Hus* (1955), *Jan Žižka* (1956) a *Proti všem* (1957). Martin Frič se pustil do parodie na své dřívější filmy a vznikla tak *Pytláková schovanka* (1949). Historická dvoudílná komedie *Císařův pekař, Pekařův císař* (1951) znamenala filmovou událost dekády. 50. léta pak Frič zakončil pohádkami *Dařbuján a Pandrhola* (1959) a *Princezna se zlatou hvězdou na čele* (1959). Zajímavostí je, že tyto klasické české pohádky dobovou kritiku příliš nenadchly. Do hlubšího povědomí vstupují režisérská dvojice slovenského původu Jan Kadár a Elmar Klos. Společně natočili muzikál *Hudba z Marsu* (1955) a pokus o neorealismus *Tam na konečné* (1957). Původně aranžér brněnských výkladních skříní Karel Zeman dostává možnost natočit svůj první celovečerní film. Tím je *Cesta do pravěku* (1955), na svou dobu neobyčejný trikový film. Tím samým směrem se ubírá

Zemanův *Vynález zkázy* (1958) a *Baron Prášil* (1961). Jeho jmenovec Bořivoj Zeman zaznamenává úspěch pohádkou *Pyšná princezna* (1952), nejúspěšnější český film všech dob a agitační komedii *Anděl na horách* (1952).

#### 4.5. Nová éra

Začátek 60. let znamenal uvolnění napětí v politice a to se přeneslo i do českého filmu. Průchod dostala **společenskokritická témata**, do vedení různých filmových institucí se dostávali fundovaní odborníci a FAMU už fungovalo několik let. Tam se připravovali mladí studenti, kteří měli výrazně pozvednout český film. Na škole byli seznámeni s díly věhlasných režisérů jak z Ruska – Bondarčuk, Tarkovskij, tak i s italskými neorealisty Antonionim, Viscontim, Pasolinim a také s režiséry francouzské „nové vlny“ Truffautem, Godardem a dalšími. Mimo českou Novou vlnu stáli režiséři předchozího desetiletí, Vávra, Kadár, Klos, Jasný, Kachyňa a Vláčil. Otakar Vávra předvedl, že dokáže držet se svými studenty na FAMU krok a natočil výbornou, hořce lyrickou *Romanci pro křídlovku* (1966), o setkání mládí s láskou a se smrtí. O tři roky později natočil svoje vrcholné dílo a klasiku českého filmu *Kladivo na čarodějnice* (1969). Film podle knihy Václava Kaplického o tzv. šumpersko-losinských čarodějnických procesech je uchvacující vylíčením doby a výtvarnou stránkou. Byl však také jeden z prvních, který skončil v normalizačním trezoru. Jan Kadár s Elmarem Klosem zaznamenali první obrovský úspěch československé kinematografie. Jejich *Obchod na korze* (1965), v hlavní roli s Jozefem Kronerem a Idou Kaminskou, získal cenu Akademie Oscara a zapsal se tak i do zlatého fondu světové kinematografie. Karel Kachyňa v šedesátých letech natočil dva významné filmy. Tím prvním bylo zfilmování scénáře Jana Procházky *Kočár do Vídně* (1960), silně protiválečného filmu o setkání Kristy (Iva Janžurová), které Němci popravili manžela, s mladým německým vojákem. Podle Procházka scénáře vznikl i další Kachyňův film *Ucho* (1970), který už však nebyl cenzurou do kin vpuštěn, neboť zobrazoval praktiky komunistického režimu v padesátých letech. Nejzajímavějším a nejznámějším filmem Vojtěcha Jasného jsou bezesporu *Všichni dobří rodáci* (1968). Příběh se odehrává v poválečných na jedné moravské vesnici. Režisér dal příležitost celé plejádě předních českých herců a odnesl si cenu za režii z MFF v Cannes. František Vláčil debutoval celkem pozdě, až ve svých šestatřiceti letech snímkem *Holubice* (1960). Předtím, u Armádního filmu naznačil svůj

potenciál krátkometrážním snímkem *Skleněná oblaka* (1958) o proudových letadlech. Během 60. let Vlášil vytvořil historickou trilogii *Ďáblova past* (1961), *Markéta Lazarová* (1967) a *Údolí včel* (1967). Prostřední film – *Markéta Lazarová* je označován jako jedno z nejúchvatnějších děl českého filmu.

#### 4.6. Nová vlna

Česká Nová vlna se řadí mezi významná umělecká hnutí šedesátých let a v oblasti českého filmu se jedná o vrchol, který dosud nebyl překonán. Její výjimečnost byla dána tím, že se v jedné generaci sešlo několik velmi talentovaných tvůrců a v rozmezí pěti let vytvořili několik výjimečných filmů, kterým se dostalo uznání i v zahraničí. Podobný souběh okolností se v podstatě udál v celém kulturním hnutí tehdejších let, své „nové vlny“ ve filmu měly všechny filmové velmoci, jako USA, Itálie, Francie, ale například i Polsko, Jugoslávie či Maďarsko. Vznik Nové vlny umožnilo uvolněnější období 60. let a nastupující generace režisérů, kameramanů, scenáristů a ostatních technických spolupracovníků vyškolených FAMU. Změnila se témata filmů. Budovatelský optimismus vystřídala **skepse**, nastupující generace žila v pocitech **vykořeněnosti a beznaděje** a snažila se dobrat **pravdy o stavu společnosti** (Ptáček, 2000). Klasické žánry (komedie a detektivka) vystřídalo autorské vidění světa. Ve filmech Nové vlny většinou nebyl příliš kladen důraz na příběh, ale na zachycení emocí a nálad okamžiku. Filmy se vyhýbaly oficiálnímu dění, soustředily se na současnost a život jednotlivce, ve kterém se objevovala též témata dříve nepoužívaná: ošklivost, stáří a trapnost. V technickém zpracování se filmaři po vzoru zahraničních kolegů uchylovali k experimentům a novým postupům. Používala se ruční kamera, barevné filtry, zrychlené a zpomalené záběry, scénáře často nedodržovaly klasickou dramatickou stavbu a obsazovali se neherci. Herecký projev se podřizoval režisérovi, žánru, tématu, od civilního k vypjatě stylizovanému projevu. Zajímavé je, že za první film Nové vlny je označován snímek *Slnko v síti* (1962) Štefana Uhra. Slovenští tvůrci v tomto období měli možnost studovat na FAMU a byli tak v kontaktu se svými českými vrstevníky. Za hlavní představitele Nové vlny lze považovat autory povídkového filmu podle knihy Bohumila Hrabala *Perličky na dně* (Jiří Menzel, Jan Němec, Věra Chytilová, Evald Schorm, Jaromil Jireš) a druhá skupina sestávala

z Miloše Formana, Ivana Passera a Jaroslava Papouška. Do Nové vlny náleží Pavel Juráček a ze slovenských režisérů se počítá Juraj Herz.

Jiří Menzel byl v šedesátých letech znám především svými adaptacemi knih Bohumila Hrabala. Na výše zmiňovaných *Perličkách na dně* (1965) se podílel povídkou *Smrt pana Baltazara*. Jeho celovečerní debut *Ostře sledované vlaky* (1966) získal Oscara. Je příběhem mladého výpravčího Miloše Hrmy, který má větší problémy se svým sexuálním životem než s protinacistickým odbojem. Následovalo *Rozmarné léto* (1967) podle románu Vladislava Vančury a trezorový film *Skřivánci na niti* (1969), který byl poprvé uveden až roku 1990.

Jan Němec přispěl do *Perliček na dně* povídkou *Podvodníci*. Jeho nejzajímavějším filmem je podobenství *O slavnosti a hostech* (1966), vyznačující se neurčitostí prostoru a času.

Věra Chytilová se k filmu dostala poměrně pozdě, FAMU absolvovala až ve dvaatřiceti letech středometrážním snímkem *Strop* (1961), kde proti sobě staví povolání manekýny, které nějaký čas provozovala, a vysokoškolské prostředí. *Perliček na dně* se zúčastnila povídkou *Automat Svět*. V 60. letech pak natáčí dva celovečerní snímky, *Sedmikrásky* (1966) a *Ovoce stromů rajských jíme* (1969). Ve snímcích uplatňuje svou osobitou poetiku roztěkanosti a extroverze.

Do *Perliček na dně* přispěl Evald Schorm povídkou *Dům radosti*. Schormův nejznámější film *Farářův konec* (1968) o falešném faráři se i přes svou pro Schorma typickou složitou stavbu, dočkal diváckého úspěchu, což se o jeho dalších filmech říci nedá, přestože mají svou nezpochybnitelnou kvalitu.

V celovečerním režisérském debutu *Křik* (1963) použil Jaromil Jireš postupy cinema – verité, které jsou typické hlavně pro Formanovy snímky. Dalším jeho snímkem byla adaptace Kunderova románu *Žert* (1968).

Tvorba Miloše Formana se vyznačovala satirickým humorem, byla inspirovaná obyčejným životem obyčejných lidí. Co je pro Formana příznačné, je „trapnost“. Díky zbabělosti a naivitě postav samotných se jeho hrdinové dostávají do pro ně nezvyklých či nepříjemných situací a Forman je někdy až dokumentaristicky pozoruje. V prvních

filmech se zaměřil na mladé hrdiny a vznikl polofilm-polodokument *Konkurs* (1963), kde sledoval slávychtivé uchazečky o místo zpěvačky v divadle Semafor. *Černý Petr* (1963) je o bezradnosti mladého učně a jeho neporozumění si s okolím, především se svým otcem. *Lásky jedné plavovlásky* (1963) jsou pro změnu o vztahových trablech mladé dívky. Jeho poslední film natočený v Čechách, *Hoří má panenka* (1967) byl nominován na Oscara za nejlepší cizojazyčný film. S Formanem spolupracovali jak režiséři Ivan Passer s Jaroslavem Papouškem, tak i světoznámý kameraman Miroslav Ondříček.

Skoro na všech svých českých filmech spolupracoval Forman s kamarádem Ivanem Passerem. Passer natočil v Česku svůj jediný film *Intimní osvětlení* (1965). Svým stylem snímek podobný Formanovým filmům je o setkání bývalých spolužáků a v domě na vesnici jednoho z nich. Passer stejně jako Forman prokázal cit pro příběhy s jednoduchým dějem, ovšem vypovídající mnoho o lidech a jejich chování.

Jaroslav Papoušek se na Formanových filmech podílel scenáristicky. Poté se osamostatnil a výsledkem byla divácky oblíbená komedie *Ecce homo Homolka* (1969). Oproti Formanovým a Passerovým filmům zde chybí širší společenský kontext a film se soustředí na mikrosvět jedné pražské rodiny a jejich banální rozmíšky.

Původně scenárista Pavel Juráček (např. scénář ke snímku *Sedmikráska*) napsal a natočil své vrcholné dílo *Případ pro začínajícího kata* (1969) na motivy Swiftova románu *Gulliverovy cesty*. Juráček vtiskl filmu kafkovskou atmosféru a společně se Swiftovou společenskou satirou vytvořil podobenství socialismu, kterému nikdo nevěří, ale všichni se mu podřizují.

Juraj Herz je režisér slovenského původu, který však pracoval převážně v Čechách. Podle stejnojmenné předlohy Ladislava Fukse natočil *Spalovače mrtvol* (1968). Film zachycuje vzestup obyčejného úředníka krematoria, který se díky bezpátečnosti vypracuje až na vysoké místo v nacistické mašinerii. Je to film s absurdním námětem a výraznou stylizací, na kterém se mimo jiné podíleli kameraman Stanislav Milota a představitel hlavní role Rudolf Hrušínský.

Nová vlna byla ukončena předčasně. Po vpádu vojsk Varšavské smlouvy v roce 1968 se změnilo klima i v českém filmu. Na začátku normalizace se do vedení



důležitých institucí s filmem spojených se dostali druhořadí autoři, bývalí političtí pracovníci ze šedesátých let. Byla zastavena výroba 14 filmů a ujal se název „trezorový“ film, jako označení pro film, který byl zakázán promítat a byl uložen do trezoru. Mnoho tvůrců dobrovolně nebo z donucení emigrovali, jako Miloš Forman, Ivan Passer o několik let později i Jan Němec společně s Pavlem Juráčkem. Evald Schorm byl nucen přejít k divadlu a natočit film se mu podařilo až na konci 80. let, nicméně jeho premiéry se nedožil. I když byla Nová vlna ukončena násilně a možná i předčasně, stala se z ní do jisté míry legenda a symbol vrcholu českého filmu. Když se na konci 80. let začaly „trezorové“ filmy znovu promítat, ať už tajně či veřejně, znamenaly jisté synonymum k podkopávání režimu. Tyto zakázané filmy se nakonec s velkou slávou dostaly i na plátna kin, ovšem divácký zájem o ně byl minimální a podobně tomu bylo i s jejich uvedením v televizi (Ptáček, 2000).

Z českých režisérů Nové vlny v emigraci točili filmy Jan Němec a Vojtěch Jasný v Německé spolkové republice. V USA zakotvili Ivan Passer s Milošem Formanem. Úspěšný Forman se v USA dočkal dvou Oscarů za režii za filmy *Přelet nad kukaččím hnízdem* (1975) a *Amadeus* (1984). Jeho úspěch je navíc o to větší tím, že v USA musel opustit svůj zavedený režijní styl a přeorientovat se na zcela nový, pro zámořské diváky stravitelnější.

#### **4.7. Film v období normalizace**

Filmaři se museli přeorientovat na neutrální téma, anebo točit v duchu normalizačních ideálů. Podobně jako z Protektorátu, i v normalizaci se jako nejoblíbenější žánr ukázala **komedie**. Typické pro ni bylo, že se příběhy většinou odehrávaly v současnosti, prostoupené až absurdními situacemi, případně s prvkem sci-fi či pohádky. Dalším oblíbeným typem filmů byly **detektivní příběhy, historické filmy a filmy pro mládež**.

Režisér starší generace Karel Kachyňa musel přerušit spolupráci se scenáristou Janem Procházkou, který se stal nepohodlným. Nicméně Kachyňa samotný točit mohl. V 70. a 80. letech vytvořil filmy, určené především mládeži, odehrávající se v minulosti (*Už zase skáču přes kaluže* (1970) *Robinzonka* (1974)) a často ve válečných a poválečných letech (*Horká zima* (1973), *Oznamuje se láskám vašim* (1989)).

Předválečnému období se Kachyňa věnoval i v adaptaci povídek Oty Pavla *Smrt krásných srnců* (1986).

Otakar Vávra natočil poměrně angažovanou válečnou trilogii *Dny zrady* (1973), *Sokolovo* (1974) a *Osvobození Prahy* (1976). Dokonce podruhé adaptoval Čapkův Krakatit pod názvem *Temné slunce* (1980), ve kterém Vávra reagoval na studenou válku, ovšem ani zdaleka se nepřiblížil kvalitě původního snímku z roku 1948.

Zdeněk Podskalský vyrukoval s dnes už klasickým muzikálem *Noc na Karlštejně* (1973), kriminální komedií *Drahé tety a já* (1974) a v roce 1978 s další komedií *Kulový blesk*. Spoluprací na filmu se podíleli jako spolurežisér a scenárista Ladislav Smoljak a Zdeněk Svěrák jako scenárista. Vznikla tak jedna z nejpozoruhodnějších komedií 70. let, ve které se pod komickým hávem skrýval až smutný příběh o nedůstojných podmínkách tehdejšího života.

Věra Chytilová směla natáčet až po dlouhých sedmi letech, ale svým návratem ukázala, že její filmy nepostrádají kvalitu. Film *Hra o jablko* (1976) pojednával o vztahu muže a ženy a o odpovědnosti vůči novému životu. Následovala komedie o stárnoucím a už trochu trapněm donchuánovi *Faunovo velmi pozdní odpoledne* (1983) a *Panelstory aneb jak se rodí sídliště* (1979). Posledním filmem Věry Chytilové z tohoto období je *Kopytem sem, kopytem tam* (1988), zajímavý především účastí představitelů divadla Sklep a tématem AIDS.

Juraj Herz pokračoval také velmi kvalitně a to adaptací knihy Jaroslava Havlíčka *Petrolejové lampy* (1971). Jistou kvalitou oplýval i pokus o sci-fi horor *Upír z Ferratu* (1982), který byl i přes omezené prostředky natočen solidně.

Jiří Menzel se přes spolupráci se Zdeňkem Svěrákem (v komedii *Na samotě u lesa* - 1976) vrátil ke spisovateli Bohumilu Hrabalovi a natočil idylické a poetické *Postřižiny* (1980). O tři roky později přišla na řadu další Hrabalova kniha a vznikly *Slavnosti sněženek* (1983). Díky Menzelovi se Československo dostalo po dlouhé době do spojitosti s Oscarem. Jeho komedie *Vesničko má středisková* (1985) totiž byla nominována na cenu Akademie v kategorii nejlepší cizojazyčný film.

Dosud nejmenovaný Václav Vorlíček točil už v šedesátých letech, ale za normalizace zažíval své nejpłodnější období, kdy točil především pohádky. Za zmínku stojí alespoň *Tři oříšky pro popelku* (1973), natočené v německé koprodukcii.

Nejhorlivějším režisérem detektivních příběhů v 70. letech byl Dušan Klein. V tomto období natočil celkem 9 detektivek, aby se v letech osmdesátých dostal do povědomí komediemi o „básnících“. Trilogie *Jak svět přichází o básníky* (1982), *Jak básníci přicházejí o iluze* (1984) a *Jak básníkům chutná život* (1987) sleduje osudy mladého člověka od střední školy přes vysokoškolské studium až k zapojení do pracovního procesu a jeho postupné vystřízlivění z mladistvých ideálů.

Z mladší generace zaujal Fero Fenič. Jeho debut z roku 1983 *Džusový román* byl jedním z nejzajímavějších filmů 80. let a postupy ve filmu použité odkazují na Novou vlnu. Snímek o bezvýchodné situaci mladé venkovské dívky Aleny byl pro své vyznění uveden až o rok později a to ještě v okrajových kinech.

Jiří Svoboda ve filmu *Skalpel, prosím* (1985) překvapil dynamickým střihem a obrazovými kompozicemi, které dodávají filmu spád. Irena Pavlásková natáčí celkem povedený debut *Čas sluhů* (1989), který poměrně přesně reflektuje tehdejší společnost. Karel Smyczek se zaměřil především na film pro mládež a mimo jiné natočil známý film *Sněženky a machři* (1982), i když zajímavějším je jeho odvážnější film *Proč* (1987), natočený až v dokumentaristickém stylu a zaměřující se na problematiku fotbalového chuligánství. U Víta Olmera je zajímavá především jeho spolupráce se scenáristou Zdeňkem Svěrákem, neboť ve filmech *Co je vám, doktore?* (1984) a *Jako jed* (1985) těží především z vynikajících Svěrákových scénářů.

Za normalizace zaznamenal český film viditelný propad. O český film jako celek už v zahraničí oproti Nové vlně nikdo nestál. Pokud se vůbec nějaký film na zahraniční festival dostal, prošel tam v podstatě bez povšimnutí. Politická situace a s ní související odchod nebo zákaz činnosti našich nejlepších tvůrců a také omezenost témat ke zpracování jsou viníky. Ovšem ani mladí režiséři nedokázali najít svoje místo a ukázali se ve většině případů jen jako průměrní. Ty nejlepší filmy tak natočili starší a zkušenější režiséři jako Menzel, Chytilová a Kachyňa.

## 4.8. Český film v letech devadesátých

Po roce 1989 se v české kinematografii odehrálo mnoho změn. Ty hlavní souvisely s možností točit prakticky cokoliv a se změnou financování. Dotace ze státní pokladny byly nahrazeny penězi z Fondu pro rozvoj české kinematografie, financemi soukromých producentů a také podporou České televize. Zprivatizovány byly Barrandovské ateliéry, kde se následně omezily filmové aktivity a navíc docházelo k nepřehledným přesunům majetku. Filmaře netěšila ani klesající návštěvnost v kinech, k čemuž přispělo jak zhruba desetinásobné zdražení cen lístků, tak i rušení některých nerentabilních biografů, zejména na venkově. Námětově pak převládaly filmy snažící se **vypořádat s komunistickou minulostí**, někdy s menším (*Někde je možná hezky*), jindy s větším úspěchem (*Kolja, Zapomenuté světlo*). Filmy se většinou obracely do minulosti a **jen málo filmů se zabývalo současností** (*Pasti pasti pastičky, Kamenný most, Šeptej*), což lze přičíst především novosti a složitosti společenské situace (Ptáček, 2000).

Český film devadesátých let můžeme rozdělit do tří základních proudů. Komerční filmy, natočené hlavně za účelem zisku a financované ze soukromých zdrojů. Naprostá většina však z nich však byla velice nekvalitní (*Trhala fialky dynamitem, Byl jednou jeden polda*). Střední proud se vyznačoval použitím klasických postupů a využitím osvědčených hereckých jmen. Střední proud byl typický například pro Karla Kachyňa. Třetí proud je experimentální film, ekonomicky nerentabilní a závislý na grantech, popírající konvenční filmování, jemuž se věnují hlavně mladší režiséři. K filmu se také vraceli režiséři, kterým bylo za normalizace zakázáno točit, nebo kteří se vrátili z emigrace, ovšem jejich filmů bylo poskrovnu a žádný nestál za významné povšimnutí.

Věra Chytilová reflektovala prostředí novodobých zbohatlíků v komedii *Dědictví aneb Kurvahošigutntag* (1992). Společenskou kritiku neopustila, o čemž svědčí *Pasti, pasti, pastičky* (1998). Ve filmu se snažila zobrazit nešvary tehdejší doby – korupci, ničení životního prostředí a aroganci privilegované vrstvy, nicméně způsob, jakým to učinila, vyzněl příliš prvoplánově.

Karel Kachyňa v 90. letech točil především televizní filmy. Výjimku tvořil snímek *Fany* (1995), komorní příběh dvou sester, z nichž jedna je mentálně postižená a

ta druhá se o ni stará, zaznamenal divácký úspěch a *Kachyňa* v něm potvrdil pověst zručného filmaře.

Zřejmě nejtalentovanějším režisérem tzv. střední generace (režiséři narození v 50. letech) se jevil Vladimír Michálek. Debutoval volnou adaptací románu Franze Kafky *Amerika* (1994), která byla ještě přijata rozporuplně, avšak hned svým dalším filmem přesvědčil o svém talentu. Opět adaptace, tentokrát podle románu Jakuba Demla *Zapomenuté světlo* (1996), sklidila divácký úspěch i díky umírněnému ztvárnění role faráře Bolkem Polívkou. Vrcholem Michálkovy tvorby v tomto období se stal film *Je třeba zabít Sekala* (1998). Ve filmu z moravské vesnice v období okupace Michálek prokázal režijní invenci (například použití paralel k žánru klasického westernu) a odnesl si za něj 10 Českých lvů.

Původem kameraman Jaroslav Brabec na sebe jako režisér upozornil poprvé filmem *Krvavý román* (1993). Adaptaci knihy Josefa Váchala bylo vytýkáno, že obrazová forma převládla nad dějem. To samé pak bylo vytýkáno další adaptaci, tentokrát knihy Josefa K. Šlejhara, *Kuře Melancholik* (1999). Expresivně laděný snímek potvrdil, že co se týče obrazové stránky, je Brabec velice talentovaný, ovšem dějově jsou jeho snímky přinejlepším průměrné.

Vít Olmer zaznamenal obrovský divácký úspěch filmem *Tankový prapor* (1991), který dodnes drží rekord v návštěvnosti, když na něj do kin dorazilo přes 2 miliony diváků. Ovšem poté následoval pád do vod komerce a jeho další filmy (např. *Playgirls* (1995)) se povětšinou řadí k nejhorším filmům let devadesátých.

Tomáš Vorel, označovaný za největší režisérský talent přelomu osmdesátých a devadesátých let, začal muzikálem *Kouř* (1990), který byl však pro svůj skeptický pohled na „sametovou revoluci“ nepochopen, i když dnes je mnohými označován jako kultovní.

Z režisérů mladší generace (narození v 60. a počátkem 70. let) upozornil už svým debutem Saša Gedeon. *Indiánské léto* (1995) byl úsměvný prázdninový příběh a u mladší generace zaznamenal značný ohlas. Jeho druhý a zatím poslední film *Návrat idiota* (1999) dokonale popsal atmosféru maloměsta a mimo jiné úspěchy vyhrál Českého lva za rok 1999.

Původem scenárista Petr Zelenka natočil povídkový film *Knoflíkáři* (1997), ve kterém uplatnil svérázný černý humor. Podle jeho scénáře pak David Ondříček natočil divácky úspěšné *Samotáře* (2000), kteří se stejně jako Ondříčkův předchozí film *Šeptej* (1996) zaměřil na vztahy mladší generace. Na rozdíl od Ondříčka se Jan Hřebejk obracel spíše do minulosti, vznikl tak retro muzikál *Šakalí léta* (1994), ve kterém se scenárista Petr Jarchovský nechal inspirovat povídkami Petra Šabacha. Stejný postup pak autorské duo Hřebejk-Jarchovský použilo u komedie *Pelíšky* (1999), ironicky popisující události srpna 1968. Film *Musíme si pomáhat* (2000), který je reminiscencí na válku, byl nominován na Oscara.

Bezpochyby nejúspěšnějším režisérem tohoto období je však Jan Svěrák. Svěrák už jako student dokumentu na FAMU získal studentského Oscara za krátký film *Ropáci* (1988). Na toho známějšího Oscara byl nominován hned jeho první celovečerní snímek *Obecná škola* (1991). V roce 1991 ale ještě zlatou sošku nezískal. Scénář k tomuto filmu napsal jeho otec Zdeněk Svěrák a de facto tak začala spolupráce, která vyústila v další a tentokrát proměněnou nominaci. *Kolja* (1996) měl jak úspěch u diváků, tak u poroty Akademie a odnesl si Oscara za nejlepší cizojazyčný film. Jan Svěrák se tak zařadil po bok takových tvůrců, jako jsou Jiří Menzel, duo Kádár s Klosem, nebo Miloš Forman.

#### **4.9. Současný český film**

Současný český film stále hledá svoji tvář. Domácí kinematografie je u českých diváků stále oblíbená a odolává záplavě filmů ze zahraničí, i když návštěvnost kin oproti letům devadesátým klesla. Na úspěch Jana Svěráka nikdo – ani on sám, nenavázal. O český film v zahraničí přílišný zájem není a Oscarová nominace pro film Ondřeje Trojana *Želary* (2007) je ojedinělou výjimkou. Jako v podstatě jediné naděje českého filmu se v novém tisíciletí ukázali režisér Bohdan Sláma a režisérka Alice Nellis. Ostatní režiséři, kteří stojí za pozornost, točili už v devadesátých letech. Český film tak stále čeká nějakou opravdu výraznou režisérskou osobnost, nebo dokonce celé filmové hnutí, které by navázalo na úspěchy české Nové vlny.

Režisérská stálice Věra Chytilová natočila velmi podprůměrnou komedii *Vyhnání z ráje* (2001) a průměrné *Hezké chvíle bez záruky* (2007). Jiří Menzel se po

dlouhé pauze vrátil, aby natočil další ze svých adaptací Bohumila Hrabala *Obsluhoval jsem anglického krále* (2006). Film získal několik Českých lvů, ale zrovna u tohoto filmu se jako důkaz kvality příliš brát nedaly, protože film nebyl moc zdařilý.

Jan Svěrák nezužitkoval možnost točit v Hollywoodu a raději se pokusil konkurovat mu vysokorozpočtovým filmem o stíhacích letcích za druhé světové války *Tmavomodrý svět* (2001), který se dočkal rozporuplných přijetí, ovšem u diváků zaznamenal úspěch. Lepšího přijetí u kritiky a dobrého u diváků se dostalo jeho zatím poslednímu filmu *Vratné lahve* (2006). Na obou pokračoval ve spolupráci se svým otcem, scenáristou Zdeňkem Svěrákem.

Petr Zelenka se ukázal jako nejzajímavější a nejoriginálnější tvůrce. Jeho hudební mystifikace *Rok d'ábla* (2001) a zfilmovaná divadelní adaptace Dostojevského divadelní hry *Bratři Karamazovi*, pod názvem *Karamazovi* (2008), se líbily především kritice, českého diváka poměrně náročné snímky minuly.

Bohdan Sláma debutoval hořkou komedií *Divoké včely* (2001) a naznačil velký potenciál, který potvrdil svým dalším snímkem *Šťěstí* (2005). Film posbíral mnoho Českých lvů a byl oceněn na několika zahraničních filmových festivalech. Jeho posledním filmem byl *Venkovský učitel* (2008), který napodobil *Šťěstí* a získal opět mnoho cen.

Alice Nellis se po Slámovi stala další oblíbenkyní zahraničních festivalů a úspěch zaznamenal už její debut *Ene Bene* (2000). Alice Nellis se soustřeďuje na intimní rodinná dramata, což dokazují i její další úspěšné filmy *Výlet* (2002) a *Tajnosti* (2007), které posbíraly několik Českých lvů.

Vladimír Michálek potvrdil svůj talent filmy *Babí léto* (2001) a zdařilou adaptací knihy Emila Hakla *O rodičích a dětech* (2007). Jan Hřebejk nedokázal udržet kvalitu Pelíšků ani Musíme si pomáhat a i když natáčí filmy skoro pravidelně každý rok, kvalita i divácká návštěvnost klesá. V novém tisíciletí natočil David Ondříček divácky úspěšnou komedii *Jedna ruka netleská* (2003) a *Grandhotel* (2006), který u diváků takový úspěch neměl, ale jednalo se o velice zajímavý film, také tím, že se odehrával v prostředí hotelu a vysílače Ještěd.

## **5. Přehled české filmové tvorby zobrazující venkov**

V tomto přehledu uvádím české hrané filmy, jejichž děj se z převážné části odehrává na venkově. Přehled je řazen chronologicky od počátků české kinematografie až do současnosti.

V počátcích české kinematografie bylo zvyklostí natáčet převážně v ateliérech, a proto nebylo filmů odehrávajících se na venkově mnoho. Jeden z prvních byl *Syn hor* (1926) režiséra Slavínského. Po něm přišel Josef Rovenský s filmem *Řeka* (1933), Václav Wasserman se snímkem *Lidé pod horami* (1937) a Vladislav Vančura se snímkem *Naši furianti* (1937). Na přelomu 30. a 40. let vznikly filmy *Kouzelný dům* (1939; O. Vávra), *Ohnivě léto* (1940; F. Čáp) a přepis románu B. Němcové *Babička* (1940; F. Čáp).

Po válce se začalo filmů s vyloženě venkovskou tematikou objevovat přeci jen více. Důvodem byla změna stylu natáčení a nové téma kolektivizace, které bylo filmaři poměrně často vyhledávané. Jiří Krejčík natočil *Ves v pohraničí* (1948) a Ladislav Helge Velkou samotu (1959). Venkov zobrazovala i pohádka Martina Friče *Dařbuján a Pandrhola* (1959). Karel Kachyňa natočil *Krále Šumavy* (1959) a v 60. letech *Ať žije republika* (1965). Režiséři 60. let si venkov oblíbili, což dokazuje celá řada filmů: *Intimní osvětlení* (1965; I. Passer), *Romance pro křídlovku* (1966; O. Vávra), *Hoří, má panenko* (1967; M. Forman), *Všichni dobří rodáci* (1968; V. Jasný), *Farářův konec* (1968; E. Schorm), *Den sedmý, osmá noc* (1969; E. Schorm), *Smuteční slavnost* (1969; Z. Sirový).

V 70. letech natočil režisér František Vlácil *Dým bramborové natě* (1976) a *Stíny horkého léta* (1977). Karel Steklý se české vesnici věnoval ve filmu *Tam, kde hnízdí čápi* (1975), Antonín Kachlík filmem *O moravské zemi* (1977) a Jiří Menzel ve filmu *Na samotě u lesa* (1976). Jiří Menzel se vesnici věnoval i v letech 80. a to filmy *Slavnosti Sněženek* (1983) a *Vesničko má středisková* (1986). Karel Kachyňa natočil komedii *Sestřičky* (1983) a *Smrt krásných srnců* (1986). Ivo Novák natočil drama *Na konci světa* (1975) a komedii *Léto s kovbojem* (1976). Jiří Svoboda se věnoval poválečnému pohraničí ve filmu *Zánik samoty Berhof* (1983), zatímco Zdeněk Troška



zaměřil svou pozornost na jihočeskou vesnici ve svých komediích *Slunce, seno, jahody* (1983) a *Slunce, seno a pár facek* (1989).

V 90. letech přišel Karel Kachyňa s filmem *Kráva* (1993). Vojtěch Jasný se pokusil navázat na svůj film *Všichni dobří rodáci* snímkem *Návrat ztraceného ráje* (1998). Hynek Bočan sestříhal svůj seriál do podoby hraného filmu a vznikla tak *Zdivočelá země* (1998). Z mladších režisérů se vesnici věnoval především Vladimír Michálek, který v 90. letech natočil hned dva filmy s venkovskou tematikou: *Zapomenuté světlo* (1996) a *Je třeba zabít Sekala* (1996). Zdeněk Tyc natočil filmovou baladu *Vojtěch, řečený sirotek* (1989) a Jaroslav Brabec *Kuře melancholik* (1999). Na venkov zasadil svůj debut i Saša Gedeon a do kin tak putovalo *Indiánské léto* (1995).

V novém tisíciletí se venkovu věnuje především Bohdan Sláma. Natočil komedii *Divoké včely* (2001) a drama *Venkovský učitel* (2008). Ondřej Trojan na venkov zavítal ve snímku *Želary* (2003). Tomáš Vorel přispěl *Cestou z města* (2000) a Zdeněk Tyc *Smrady* (2002). Nejnovějšími snímky jsou komedie *Václav* (2007; J. Vejdělek), *Bobule* (2008; T. Bařina) a *Svatba na bitevním poli* (2008; D. Klein).

Do přehledu jsem mohl zařadit i televizní filmy a seriály, které se odehrávají na venkově a kterých u nás vzniklo také mnoho. Ovšem vzhledem k omezenému prostoru jsem od této možnosti upustil. Pravděpodobně jsem do přehledu nezahrnul ani všechny hrané filmy s venkovskou tematikou, jelikož českých filmů je velké množství a u těch méně známých se obtížně zjišťuje, o čem jsou, natož kde se odehrávají.

## **6. Obsahová analýza vybraných českých filmů zobrazujících venkov od 60. let 20. století**

V této části budu rozebírat filmy pomocí nástroje, který jsem uvedl ve 2. kapitole – Cíl práce a metodika. Filmy jsem vybíral dle osobního uvážení s důrazem na kvalitu. Všechna díla, která jsem vybral, mají věhlas, jsou prověřena časem a také jsou právem opěvována. Natočili je významní čeští režiséři podle scénářů významných scenáristů, nebo podle scénářů vlastních. Může vyvstat námitka, že Sláma nebo Michálek ještě neprokázali takovou kvalitu jako Passer, Kachyňa, Jasný a Menzel. V současném českém filmu se však díla těchto režisérů ukázala jako nadprůměrná jak mezi filmy s venkovskou tematikou, tak i českými filmy vůbec. Filmy jsou rozděleny do tří kategorií podle doby jejich vzniku (60. léta, 70. – 80. léta, současné období (tj. 90. léta a dále)). Z let 60. jsem vybral filmy *Intimní osvětlení* (1965) a *Všichni dobří rodáci* (1968), které oba dva spadají do Nové vlny. Z období normalizace zde rozebírám *Na samotě u lesa* (1976) a *Vesničko má středisková* (1985). Ze současného filmu se pak ve výběru nachází *Kráva* (1993), *Je třeba zabít Sekala* (1998) a *Divoké včely* (2001).

### **6.1. Intimní osvětlení**

**Režie:** Ivan Passer **Scénář:** Ivan Passer, Jaroslav Papoušek, Václav Šašek **Kamera:** Miroslav Ondříček **Hrají:** Věra Křesadlová, Karel Blažek, Zdeněk Bezušek, Jan Vostrčil.

Jediný český film Ivana Passera byl natočen roku 1965 a řadí se k Nové vlně. Děj se točí okolo setkání dvou starých kamarádů muzikantů, u jednoho z nich doma na vesnici.

#### **Venkovská společnost jako fyzický prostor**

Že se jedná o film, odehrávající se na venkově, je patrné ze záběrů, kdy Peťan se svojí přítelkyní Štěpou a Karlem přicházejí ke Karlovi domů. Za brankou v plotu je vidět lán pole se stromořadím na obzoru. Následuje motiv novostavby-rodinného domu s rozlehlým pozemkem, na kterém se nacházejí mladé stromky. Dům si staví sami a stavba tak trvá už 7 let. Navíc je patrné, že takto rozestavěných domů je v okolí více a to

ve scéně, kdy Mariin otec společně s Petrem přepočítávají cihly na frťany a ty pak na „ožralé“. Když jedou Karel s tchánem a hosty na pohřeb, zabírá kamera lány obilí.

### **Venkovská společnost a čas jako sociální jev**

Film samotný je sledem scén, ve kterých se jakoby zdánlivě nic neděje a symbolizuje zastavení času. K tomuto faktu se nejvíc váže závěrečná scéna s pitím koňaku, který je ztuhlý a neteče, stejně jako čas na vesnici.

### **Venkovská subkultura**

Znakem venkovské subkultury je přítomnost domácích zvířat. Když Karel otevře dveře do garáže, na autě sedí slepice a další pak přiběhnou v houfu. Na zobrazení pohřbu je patrná venkovská soudržnost-smuteční průvod čítá mnoho osob a nese se v tradičním křesťanském duchu (náboženství má pevnější kořeny přeci jen na venkově). Podobně je to se smuteční hostinou, kde lidé pijí alkohol a smrt je brána jako přirozená součást života. Jev, převládající spíše na venkově, je soužití několika generací. V rodinném domě spolu žijí Karel s manželkou Marií a dětmi a společně s nimi také Mariini rodiče.

### **Venkovská sociální struktura**

## **6.2. Všichni dobří rodáci**

**Režie:** Vojtěch Jasný **Scénář:** Vojtěch Jasný **Kamera:** Jaroslav Kučera **Hrají:** Vlastimil Brodský, Radoslav Brzobohatý, Ilja Prachař, Vladimír Menšík, Věra Galatíková, Waldemar Matuška.

Nejvýraznější dílo Vojtěcha Jasného z roku 1968 pojednává o jedné malebné moravské vesnici a o těžkých osudech jejích obyvatel, čelících krutosti, násilí a zneužívání moci. Vojtěch Jasný za film přebíral cenu za režii na MFF v Cannes.

### **Venkovská společnost jako fyzický prostor**

Roztříváčka filmu je záběr na celou vesnici, která je obklopena poli a pastvinami. Film samotný „skáče“ v čase a každý takový skok začíná určením roku a

také ročního období, ve kterém se odehrává. To nám je zprostředkováno nejen písemně, ale i obrazově, neboť každá taková sekvence začíná poetickými záběry na přírodu, ať už v detailu nebo v celku. Krajina však neslouží jen jako kulisa, ale je obhospodařována, protože zemědělství je jedním z hlavních témat filmu.

### **Venkovská společnost a čas jako sociální jev**

Jasný ve filmu často používá záběry na velmi staré obyvatele (hlavně ženy), kteří jen tak pozorují a někdy komentují dění okolo, do příběhu nevstupují a jakoby hrdinům připomínali jejich hříchy, nebo hříchy na nich spáchané.

### **Venkovská subkultura**

Co se týče budov, děj se ponejvíce odehrává na statcích. Tam dominují hospodářská zvířata (ta v tomto filmu i výrazně zasáhnou do děje, když býk propíchně Zášinkovi bok a usmrtí ho), uprostřed statku se nachází obligátní halda hnoje. I v tomto filmu můžeme spatřit katolický pohřeb se spoustou smutečních hostů, ovšem následná hostina chybí. To však neznamena, že by se obyvatelé nescházeli kvůli zábavě. Hlavní hrdinové se často potkávají v polorozpadlém hostinci U Vola (který jakoby symbolizoval memento uplynulé světové války) nebo na zahradní slavnosti. Hrdinové často zpívají lidové písně. Jelikož se děj odehrává na Moravě, má zde své nezastupitelné místo náboženství a kostel a víra samotná, která ve filmu symbolizuje jednotu obyvatel, když po jedné z návštěv najdou odvahu se spojit k odporu proti tyranským sousedům.

### **Venkovská sociální struktura**

V tomto filmu je zajímavé, že největší úctě se těší František, i když zdaleka není ve vsi nejbohatší či nejstarší. Obyvatelé v něm však vidí oporu proti nezemědělcům, kteří je chtějí vmanévrovat do JZD. Kvůli tomu je však na něho vyvíjen nátlak a on na to v podstatě doplácí. Mezi sedláky je znát poměrně vysoká solidárnost. Zášinek například pomůže Kurfiřtovi se stěhováním nebo když Františkovi poté, co uteče z vězení, sousedé pomohou a půjčí alespoň na tažného koně.

## **6.3. Na samotě u lesa**

**Režie:** Jiří Menzel **Scénář:** Zdeněk Svěrák, Ladislav Smoljak **Kamera:** Jaromír Šofr  
**Hrají:** Daniela Kolářová, Zdeněk Svěrák, Josef Kemr, Jan Tříska.

Komedie z roku 1976 o útrapách i slastech jednoho českého fenoménu - chalupaření.

### **Venkovská společnost jako fyzický prostor**

Chalupa dědy Komárka (ostatně jako všechny ostatní chalupy) se nachází na venkově a tam se také skoro celý film odehrává. Krajina však neslouží pouze jako kulisa, ale je i hojně využívána. Na polích se hospodaří a do lesa se chodí na houby.

### **Venkovská společnost a čas jako sociální jev**

Především pro venkov má střídání ročních období velký význam, což dokazuje děda Komárek, když si na jeho základě plánuje svou nejbližší budoucnost. Jistá zakořeněnost v čase, ale i nástup nové doby, je pak znát na třech staveních. Komárkova chalupa vypadá, jakoby na svém místě stála odjakživa. Mlýn inženýra v podání Ladislava Smoljaka je tak na půli cesty – noví majitelé se na jednu stranu snaží udržet jeho historický ráz, na druhou však zavádí moderní prvky a je to pro ně spíše hra. Oldřich Vlach prezentuje novou dobu, kdy chalupu kompletně přestavuje a jeho nevybíravé chování k původním majitelům vlastně symbolicky umocňuje nástup moderní civilizace na venkově.

### **Venkovská subkultura**

K chalupě patří domácí zvířata, na které se tento film obzvlášť soustředí a na tradiční hospodářství Komárka, který musí obdělávat pole, sekát dříví atd. Ve filmu se odehraje také pohřeb s živou muzikou a spoustou návštěvníků, po kterém následuje hostina. Osoba dědy Komárka reprezentuje „starý venkov“, kdy okolní stav věcí komentuje s moudrostí i s jistou dávkou naivity, má odpor k nemocnici a když má umřít, chce umřít jedině doma.

### **Venkovská sociální struktura**

Komárek se těší velké úctě hlavně mezi původními obyvateli vesnice, což je patrné ze scény, kdy se chce prát na hostině a všichni okolo něho se hlavně snaží, aby se

mu nic nestalo. Když pak onemocní, jeho sousedé s ním soucítí a mají o něj velkou starost.

#### **6.4. Vesničko má, středisková**

**Režie:** Jiří Menzel **Scénář:** Zdeněk Svěrák **Kamera:** Jaromír Šofr **Hrají:** János Bán, Marian Labuda, Rudolf Hrušínský st., Petr Čepek, Libuše Šafránková.

Komedie z roku 1985 zachycující život na jedné české vesnici, byla v roce 1985 nominována na Oscara. Film samotný je vlastně celý takovou malou „oslavou“ venkova a pohled na tehdejší vesnici je možná až přeidealizovaný.

##### **Venkovská společnost jako fyzický prostor**

Při úvodních záběrech, kdy jde pan Pávek dolů ulicí a připojuje se k němu Otík, jde vytušit prostředí vesnice. Otíkova brána s vraty odkazuje na statek, a když se oba dva přesunou o pár kroků dál a kamera s nimi, vidíme malou návěs s prodejnou smíšeného zboží a hostincem. Navíc obraz doplňuje zvuk v podobě kokrhání kohouta. Když je vesnice v půlce filmu zabírána shora, vidíme nízkou hustotu zástavby. V úvodu pak v paralelním stříhu sledujeme Pávka s Otíkem jedoucí otevřenou krajinou a zároveň také pana doktora. Jízda pana doktora v autě a jeho recitace jsou chvíle, kdy je okolní krajina nejvíce v popředí. Pole, lesy a louky jsou v těchto chvílích zabírány za krásného počasí a podbarveny idylickou hudbou a režisér se snaží vyzdvihnout krásu české krajiny, na kterou je pyšná i sama postava doktora, což dokazuje nejen svou recitací, ale i tím, když posílá pilota Štefana do „hajzlu“ (neposílá však do hajzlu konkrétní osobu pilota, nýbrž jeho práškovací letadlo, které pan doktor vidí jako symbol chemického postřiku, který do krajiny nepatří. Celá věta tak zní: „Jdi s tou chemií do hajzlu.“).

##### **Venkovská společnost a čas jako sociální jev**

Vesnice je vylíčena jako poklidné místo, kde nikdo nikam nespěchá. Zatímco město je zobrazováno jako neosobní místo, kde se věci rychle mění. Jako příklad může posloužit rodící se panelové sídliště, nebo jedna ze závěrečných scén, kdy se Otík snaží přizpůsobit svou chůzi lidem spěchajícím přes lávku do práce.

##### **Venkovská subkultura**

Pávkova několikagenerační rodina chová domácí zvířata (kachny a králíky) a Otík holuby a slepice. Pan Pávek svým přístupem k zabití a stahování králíků spíše naplňuje představu venkovského člověka spjatého s přírodou (nedá se říci, že by v této činnosti shledával něco uspokojujícího, bere ji však jako rutinu, jako něco přirozeného), zatímco u Otíka je jeho nechuť zabíjet holuby dána jeho psychickým stavem. Jako v mnoha filmech z venkova je i zde zábava v místním hostinci. Zde se vším, co se na takové zábavě většinou odehrává – hraje živá kapela, chlapi se poperou a vypije se spousta alkoholu.

### **Venkovská sociální struktura**

Skoro celá vesnice je za jedno, když nechtějí, aby se Otík přestěhoval do Prahy, protože na rozdíl od něho vědí, že by tam žít nemohl. Na vesnici jsou k němu solidární, jsou na něho zvyklí, i když ho neberou jako sobě rovného, přesto má ve vesnici své místo a ostatní o něj mají starost (naopak ve městě jsou k invalidním lidem lhostejní, nikdo si ho nevšímá, tady „by propadl“).

## **6.5. Kráva**

**Režie:** Karel Kachyňa **Scénář:** Jan Procházka, Jan Cabrádek, Karel Kachyňa **Kamera:** Petr Hojda **Hrají:** Radek Holub, Alena Mihulová, Valérie Zawadská.

Film o těžkém životě i soužití podivínského Adama a jeho ženy v drsném podhorském prostředí někdy na začátku 20. století. Snímek natočený roku 1993, byl oceněn na filmových festivalech jak v Čechách, tak v zahraničí.

### **Venkovská společnost jako fyzický prostor**

Úvodní záběry i předmluva („tady nahoře“ zmiňuje se vypravěč) situují děj někam do horské oblasti. Kamera zabírá okolní zalesněné kopce a osamocenou chalupu, poté i několik dalších různě po kopci roztroušených chalup, což naznačuje decentralizovaný způsob osídlení.

### **Venkovská společnost a čas jako sociální jev**

Film celý jako by byl zakořeněn v čase. Adamova chalupa se nachází „na konci světa“, zvolené časové období připadá divákovi jako „strašně dávno“ proto, že se příběh

odehrává v nehostinné krajině. Tento film má však jeden výrazný symbol cyklického vnímání času, vyčnívající nad ostatní. To když Adam po celý film nosí vědra s hlínou, která pomalu přibývá, aby si z ní nakonec udělal malé políčko. Neustále se opakující rituál, který zdánlivě nemá konce a s ním i v podstatě končí celý film, kdy navíc vypravěč pronese závěrečnou větu: „Jako každý den, jako vždycky, jako celý život.“ Nezáleží, jestli u toho bude Adam, nebo jeho syn, tady nahoře to bude vždycky stejné a těžké.

### **Venkovská subkultura**

Symbolem celého filmu je hospodářské zvíře, konkrétně kráva. Adam ji na začátku prodal, aby měl peníze na morfium pro umírající matku, a pak se snaží koupit jinou, protože kráva je pro něj symbolem blahobytu a soběstačnosti. Dokonce s ní i s Rózou žije pod jednou střechou a pečují o ni jako o vlastní dítě. Ve filmu se dvakrát objeví typické venkovské sídlo – statek. Můžeme spatřit hostinec, kostel, hřbitov. Pohřeb zde není (jako u ostatních zde rozebíraných filmů) s velkým počtem hostů a živou muzikou, což je však dáno vztahy, které měla Adamova rodina s okolím.

### **Venkovská sociální struktura**

Ve filmu můžeme spatřit znaky jisté sociální pospolitosti až ke konci, kdy starý pár svědčí Adamovi a Róze na svatbě a poté jim pomáhá při porodu telete, nebo s mlékem pro sirotka. Ovšem i tento starý pár se na ně nejdříve díval s despektem kvůli Rózině minulosti, kterou zná celá vesnice. To je ostatně stejný případ, jako s Adamovou matkou, o které si také povídá celá vesnice (což je znát například ze slov četníka), i když žijí v podstatě sami na kopci. Jedná se tedy o rodinu, která žije na okraji vesnické pospolitosti.

## **6.6. Je třeba zabít Sekala**

**Režie:** Vladimír Michálek **Scénář:** Jiří Křižan **Kamera:** Martin Štrba **Hrají:** Olaf Lubaszenko, Boguslaw Linda, Jiří Bartoška, Agnieszka Sitek, Vlasta Chramostová



Drama o vyhrocených vztazích v jedné moravské vesnici v době Protektorátu Čechy a Morava. Film vznikl v roce 1998 a zajímavý je mimo jiné tím, že používá některé typické prvky jednoho z nejklassičtějších žánrů kinematografie - westernu.

### **Venkovská společnost jako fyzický prostor**

Úvodní záběr filmu je detail na krásně zlaté obilí. Kamera poté plynule přejde do celku a zabere blížící se vlak, osamocené uprostřed lánů polí. Z něho vystoupí hlavní hrdina Jura Baran. Toho sledujeme po polní cestě až na náves vesnice Lakotice. Tyto záběry hned ze začátku určují, kde se bude příběh odehrávat. Protože do konce filmu vesnici a přilehlá pole s několika grunty neopustíme. Hospodářská stavení mají uprostřed dvůr, po kterém pobíhají hospodářská zvířata, někdy je uprostřed pro statky typická halda hnoje (na Sekalově statku). Rozhovor Anežky se Sekalem je situován do kravína.

### **Venkovská společnost a čas jako sociální jev**

Lakotice jsou zakonzervovány v čase a místě, žijí si samy pro sebe. O nacistech se ve filmu pouze mluví, do vesnice nikdo kromě Jury Barana nepřijde. Tuto izolovanost podtrhuje i kamera samotná, která vesnici, nebo její přilehlé okolí ani na vteřinu neopustí.

### **Venkovská subkultura**

Lakotice mají v podstatě dvě centra, kde se lidé pravidelně scházejí a pro vesnici jsou typická. Kostel a hospodu. Význam kostela je ve filmu umocněn jak dobou, tak místem. Příběh se odehrává ještě před vládou komunistů v naší zemi a navíc na severní Moravě, kde mělo náboženství vždy pevné kořeny. Do kostela chodí celá vesnice (dokonce i „bastardi“ Sekal se Záprdkem) ve slušných šatech. O tom, proč chodí do kostela i Sekal, by se dalo spekulovat v souvislosti s tím, že se snaží pouze ulevit svému svědomí, ovšem podobnou optikou by se mohlo nahlížet na většinu mužského obyvatelstva Lakotic. V hospodě se schází každý večer pouze muži. Do hospody se chodí pít a ulevit si tak po náročném dni a odehrávají se zde vyhrocené střety, hlavně mezi Baranem a Sekalem. Ve vesnici o sobě a každém druhém každý všechno ví, což dokazuje, že totožnost otců Sekala i Záprdky je veřejným tajemstvím.

## **Venkovská sociální struktura**

Hierarchie sociální struktury je ve vesnici jasně daná. Nejvyšší respekt mají bohatí sedláci, na opačném konci stojí „bastardi“ Sekal se Záprdkem. Ovšem v těchto nelehkých časech se hierarchie díky Sekalovi narušuje a největší moc má díky svým bezohledným činům právě on. Ovšem respekt k němu pramení ze strachu, který v lidech vyvolává. Velké úctě se těší i páter Flora, což je pochopitelné z důvodů, které jsem uvedl výše. U každého stolu sedávají vždy ti stejní a hospodský hned po příchodu informuje Juru Barana, že kde kdo sedí a že tam by sedat neměl. Jeden mají pro sebe staří hospodáři, další jejich synové a jeden taky Sekal se Záprdkem. Místní společnost je diferenciována hlavně podle majetku a sociálního původu.

## **6.7. Divoké včely**

**Režie:** Bohdan Sláma **Scénář:** Bohdan Sláma **Kamera:** Diviš Marek **Hrají:** Zdeněk Raušer, Tatiana Vilhelmová, Pavel Liška, Vanda Hybnerová. Marek Daniel

Debut Bohdana Slámy z roku 2001, ve kterém si režisér přímo kladl za cíl autenticky zobrazit vesnické prostředí.

### **Venkovská společnost jako fyzický prostor**

Expozice filmu se železničním přejezdem a následující přednáška Kájova otce při práci na zahradě, kde se v pozadí potuluje koza, nás hned zpočátku ujistí, že se film odehrává na venkově. Otevřená krajina převládá po celý film a je hospodářsky využívána. Kája pracuje v lese, a když přijíždí jeho bratr Petr (a také když na konci i s Kájou odjíždějí), musí počkat, než přes silnici přejde hejno krav, které pase pan Boroš. Petr sebou z města přiváží svého kolegu, který je hned od začátku krajinou ohromen, což dokazuje scéna, kdy hned po příjezdu vystoupí z auta, rozhlédne se po okolí a pak sebou začne točit dokola a řvát jako smyslů zbavený. Poté natáčí na kameru pasoucí se krávy.

### **Venkovská společnost a čas jako sociální jev**

Petrův kamarád natáčí i lidi na zábavě, kde je nakonec atakován hajným, protože ten se cítí zneuctěn. „Hele, tady z nás chceš dělat debily?“ zaútočí hajný na Petrova

kolegu, čímž přiznává vlastní vnímání venkova jako opožděného ve vývoji a obává se, že Petrův kolega to tak vnímá stejně (což je však velice pravděpodobné). Vesnice je však vnímána jako zaostalá i několika postavami, které v ní buď žijí, nebo odtud pocházejí.

### **Venkovská subkultura**

Nářečí dává tušit, že se film odehrává někde na Moravě. Dalšími znaky jsou přítomnost hospodářských a domácích zvířat a jako centrum vesnice je považována návěs s provizorním obchodem. Jako místo setkávání obyvatel slouží místní hostinec, ve kterém se na konci filmu odehraje typická vesnická zábava.

### **Venkovská sociální struktura**

Lidé v tomto filmu většinou drží při sobě, což je dáno tím, že žijí pospolu na jednom místě, které se dá navíc označit jako neutěšené (prostředí jednotlivých záběrů zase o tom, že se jedná o některý z chudších krajů). Existují i výjimky, kdy mezi nimi panuje jistá nevraživost, ta je však v tomto filmu vylíčena spíše v rovině furiantství (například když se Babi straní rodině Lišajů, protože má Lišajovou za prostitutku a dle toho poměruje i její dceru).

## **6.8 Zhodnocení obrazu venkova ve vybraných filmech**

Každý z vybraných filmů zobrazuje venkov a jeho atmosféru odlišně. Oba filmy z 60. let zobrazují venkov po svém. *Intimní osvětlení* je komornější drama, které nic nepřikrašluje a snaží se o maximální autenticitu jednotlivých scén a venkov je pro něj hlavně kulisou. *Všichni dobří rodáci* jsou kronikou jedné vesnice v těžkých časech. Tento film je hlavně spojen s osobou režiséra Jasného, který pochází z vesnice, kde se děj odehrává a jeho scénář je založen na skutečných událostech. Filmy *Na samotě u lesa* a *Vesničko má středisková* spojuje hlavně osoba režiséra a scenáristy. Oba dva natočil Jiří Menzel podle scénáře Zdeňka Svěráka a v obou má své místo téma střetu venkova s městem (*Na samotě u lesa* má toto téma jako hlavní). Vesnice se v obou těchto filmech jeví jako velmi idylické místo pro život, což je znát hlavně ve srovnání s filmy 60. let, kdy sice *Všichni dobří rodáci* jsou poetickým filmem, ovšem události nepřikrašlují. Mírné přeidealizování Menzelových filmů je zapříčiněno jak dobou

(normalizace) tak i osobou režiséra, jehož filmy byly vždy divácky vděčnější (tím ovšem v žádném případě nechci tvrdit, že by Menzel točil ve službách komunistického režimu). V současném filmu jsou hned dva filmy ze tří, které se neodehrávají v té době, kdy byly natočeny, ale zobrazují minulost (*Kráva*, *Je třeba zabít Sekala*). To je dáno i omezeným výběrem současných filmů zachycujících současný venkov, a proto se z této kategorie v mém výběru vyskytují pouze *Divoké včely*.

Existuje několik znaků, které se vyskytují ve všech sedmi filmech. Jedná se hospodu (krčmu, hostinec, restauraci), kostel, popřípadě hřbitov s kostelem, nebo alespoň hřbitov. V několika filmech je kostel spojen s pohřbem, nebo naopak svatbou a tyto obřady dávají tušit jednak spojení rodiny s institucí náboženství a jednak významnost náboženství obecně, které má v ateistických Čechách pevnější kořeny právě na venkově. Hostinec je zase spjat se zemědělstvím, kdy si sedláci potřebovali po těžkém dni plném dřiny odpočinout a odreagovat. V několika filmech se vyskytují i zábavy (bály), které jsou také typickým vesnickým zvykem a konají se v pravidelných intervalech k příležitosti některých významných událostí, které mají spojitost opět hlavně s náboženstvím (posvícení, velikonoce), nebo se zemědělstvím (sklizeň). Ve všech filmech je brán zřetel na otevřenou krajinu a nízkou hustotu zástavby, jinak by se ani nejednalo o venkov. Obyvatelé vesnic jsou zobrazovány jako pospolitá sociální skupina, která dokáže přijmout odlišného jedince (*Vesničko má středisková*) a dokáže ho i zapudit (*Je třeba zabít Sekala*, *Kráva*).

Ve filmech se vyskytují také znaky, které mají společné pouze některé filmy. V *Je třeba zabít Sekala* a v *Krávě* je znatelné téma nemanželského dítěte, o jehož minulosti okolí ví a nevinného jedince zapuzuje. Můžeme spatřit jistou podobnost s osobou Otíka ve *Vesničko má středisková*, který je však odlišný svým zdravotním stavem. Jeho okolí ho ale neodsuzuje, naopak, má o něho velkou starost. Všichni dobří rodáci a *Je třeba zabít Sekala* se věnují vesnici, která se ocitá v těžkých časech zlovůle politické moci. Společnou symboliku můžeme spatřit v podobě statků, které pod novými pány v obou filmech pouze upadají. Rozdíl je však mezi těmito filmy v tom, že zatímco sedláci ve filmu *Všichni dobří rodáci* prokazují jistou dávku solidárnosti, v *Je třeba zabít Sekala* je tomu právě naopak. Soužití několika generací je patrné v *Intimním osvětlení* a ve *Vesničko má středisková*. *Intimní osvětlení* a *Divoké včely* se snaží

autenticky zachytit prostředí a atmosféru vesnice, a proto v nich můžeme vidět jistou podobnost, i když je dělí téměř čtyři desetiletí. *Na samotě u lesa* a *Vesničko má středisková* se snaží o to samé, ovšem realitu si přikrášlují i v zájmu naplnění žánru komedie.

## 7. Závěr

Tématem mé bakalářské práce byl Český venkov v českém filmu. V teoretické části jsem přiblížil film jako médium a jeho stručnou historii. To znamená důležité mezníky filmové historie, od úplných počátků filmu, až po období, které je ve filmu známé jako Nový Hollywood. Snažil jsem se neopomenout nejvýznamnější díla světové kinematografie a jejich tvůrce. Ovšem vzhledem k omezenému prostoru jsem nemohl psát o všech a tímto se jim omlouvám. Popsal jsem i funkci filmu jako masového média a jeho vliv na společnost. Největší prostor z teoretické části však dostala historie českého filmu. Myslím, že zcela oprávněně, neboť z textu jednoznačně vyplývá, že český film má bohatou historii plnou kvalitních filmů a schopných režisérů. Český film byl častokrát oceněn i v zahraničí a jeden z našich režisérů v emigraci se řadí k režisérské světové elitě. To všechno znamená, že český film má ve světě stále své „jméno“, i když už ne takové, jako měl v minulosti, hlavně v 60. letech. Věhlas má i filmová škola FAMU, kterou prošli skoro všichni naši významní režiséři a režisérky (ale například i známý srbský režisér Emir Kusturica). Někteří z nich na škole stále působí v rolích učitelů. Český divák stále dává přednost domácí tvorbě před zahraniční distribucí a díky tomu vzniká několik desítek českých filmů ročně. To všechno znamená, že česká kinematografie se má o co opřít a není vyloučeno, že české filmy budou v hojně míře zase okupovat přední světové filmové festivaly.

Dále jsem v empirické části zmapoval filmovou tvorbu věnující se venkovu a na ni navázal praktickou částí. V té jsem vybral sedm českých filmů, odehrávajících se na venkově. V každém z nich jsem hledal faktory, které jsou pro venkov typické, a popisoval, jak je dotyčný film zobrazuje. Filmy jsem rozdělil do tří kategorií a následně jsem provedl jejich srovnání jak v kategoriích, tak i kategoriemi napříč.

V následujících řádcích srovnávám, jak venkov vidí sociologové a jak je zobrazován ve filmu. To znamená, že porovnávám četnost jednotlivých rysů venkovské společnosti (jak jsou udány v kapitole **Venkov jako typ sídla** (Hudečková, Lošťák, Ševčíková: Regionalistika, regionální rozvoj a rozvoj venkova)) v sedmi analyzovaných filmech. V podstatě každý film v empirické části obsahuje některý z rysů všech čtyř faktorů venkovské společnosti (venkovská společnost jako fyzický prostor, venkovská

společnost a čas jako sociální jev, venkovská subkultura a venkovská sociální struktura). Ne každý film však obsahuje všechny rysy a jejich počet se film od filmu mění. Nejčastěji (5 a více filmů) se ve filmech objevuje některý z rysů, jako je převaha přírodních porostů, otevřená krajina, nízká hustota zástavby a osídlení. Agro-leso-pastevní užití prostoru se vyskytuje méně často (3-4 filmy). Významnost klimatu je patrná spíše zřídka (2 filmy). Zakotvení venkovské společnosti v čase se snaží vystihnout skoro všechny filmy a každý z nich ke zpracování tohoto rysu přistupuje odlišně. Venkovská subkultura se ve filmech vyskytuje hlavně v podobě preferování místních autorit a tradic (5 a více filmů) a v přítomnosti domácích zvířat (5 a více filmů). Soužití několika generací v jednom domě se objevuje spíše zřídka (2 filmy). Venkovská sociální struktura je ve většině filmů znát především v sociálním cítění, kdy si obyvatelé (někdy i přes počáteční rozpory) jsou schopni si navzájem pomoci (3-4 filmy). Typický znak soužití lidí na menším prostoru - že každý na každého všechno ví, je patrné u 3 filmů.

## **8. Seznam literatury**

Blažek, B. *Venkov města média*. Praha: SLON, 1998

Hudečková, H., Lošťák, M., Ševčíková, A. *Regionalistika, regionální rozvoj a rozvoj venkova*. Praha: ČZU 2006

Jiráček, J., Köpplová, B. *Média a společnost*. Praha: Portál, 2003

Kloskowska, A. *Masová kultura*. Přel. J. Sedláček Praha: Svoboda, 1967

Monaco, J. *Jak číst film*. Přel. T. Liška Praha: Albatros, 2004

Ptáček, L. a kol. *Panorama českého filmu*. Olomouc: Rubico, 2000

Sadoul, G. *Dějiny světového filmu*. Praha, 1963

*Velký sociologický slovník*, Praha: Karolinum, 1996

### **Seznam internetových odkazů:**

[www.csfd.cz](http://www.csfd.cz)

[www.imdb.com](http://www.imdb.com)

### **Seznam filmů:**

*Intimní osvětlení*. Ústřední půjčovna filmů v Praze, 1965, 71 min.

*Všichni dobří rodáci*. Ústřední půjčovna filmů v Praze, 1968, 114 min.

*Na samotě u lesa*. Ústřední půjčovna filmů v Praze, 1976, 95 min.

*Vesničko má středisková*. Ústřední půjčovna filmů v Praze, 1986, 98 min.

*Kráva*. Česká televize Praha, 1993, 86 min.

*Je třeba zabít Sekala*. BUC-FILM, 1998, 109 min.

*Divoké včely*. CINEART TV Praha s.r.o., Česká televize, 2001, 94 min.



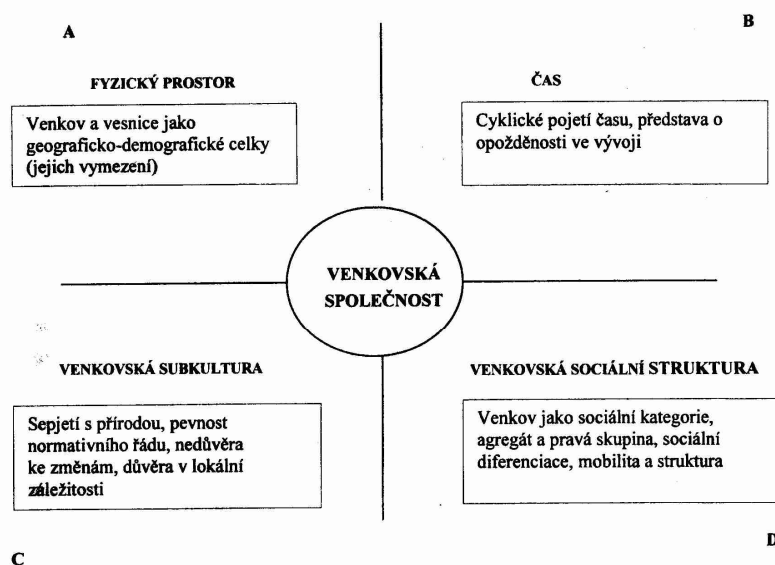
## **9. Přílohy**

### **Část kapitoly Venkov ze skript *Regionalistika, regionální rozvoj a rozvoj venkova***

(použito jako obsahová kategorie pro analýzu sedmi českých filmů o venkově – 60. léta, 70. – 80. léta, 90. léta a dále.)

- **Venkov jako sociální prostředí žití lidí si zachoval jisté svébytné kulturní rysy** (rozdílné od sociálního prostoru města). Projevují se v institucionalizovaném i organizovaném jednání venkovanů, v jejich symbolické komunikaci a v jejich normativní subkultuře.
- **Venkovská společnost jako ustálená struktura sociálních vztahů si také zachovala jistá specifika.**

Když se regionalisté zabývají komplexním vymezením venkovských a městských regionů, postupují tak, že postaví „venkov“ a „město“ jako dva typy územních společenství vedle / proti sobě a analyzují jejich podstatné rysy. Zahnují do nich faktory, které znázorníme následovně:



#### A VENKOVSKÁ SPOLEČNOST JAKO FYZICKÝ PROSTOR

Větší blízkost venkovského fyzického prostoru k přírodě je obvykle charakterizována v bodech:

- převaha přírodních porostů
- otevřená krajina
- významnost klimatu a počasí
- agro-leso-pastevní užití prostoru
- nízká hustota zástavby a osídlení
- decentralizovaný způsob osídlení v malých sídlech (vesnicích)
- nekompletní technická infrastruktura.

#### B VENKOVSKÁ SPOLEČNOST A ČAS JAKO SOCIÁLNÍ JEV

Zakotvení venkovské společnosti v převážně přírodním prostředí působí na udržování cyklického pojetí času, odvislého od koloběhu přírody. Moderní, industriální společnost, která pojímá čas lineárně (jako stálý posun

„dopředu“), považuje venkovskou společnost za opožděnou ve vývoji. Tato městská představa pak intervnuje do venkovské společnosti.

#### C VENKOVSKÁ SUBKULTURA

Zakotvení venkovské společnosti v prostoru blízkém přírodě, v lokalizovaných malých sídlech a cyklické pojmání času se promítají do specifické kultury s tradicí v rolnické kultuře. Ta je vystavěná na typické venkovské činnosti – zemědělství. Odpovědět na otázku, zda jde skutečně o subkulturu či jen o jednotlivé kulturní rysy odlišné od většinové, masové společnosti urbánního typu, není jednoduché. S vědomím zjednodušení charakterizujeme tyto rysy:

- Převaha přírodního prostoru a jeho agro-leso-pastevní užití se promítá do specifického vztahu venkovský člověk – příroda (např. větší citlivost vůči přírodním jevům, zároveň větší „krutost“ ve smyslu zákonů přírodního výběru).
- Decentralizovaný způsob osídlení se promítá v neanonymním žití, akcentu na neformální jednání „tváří v tvář“, preferování místních autorit a tradic, zachovávání místních zvyků a obyčejů a přetrvávání tzv. mechanické solidarity (tj. soudržnosti na základě rodových, příbuzenských a sousedských vztahů):
  - neanonymní žití usnadňuje výkon sociální kontroly, která je silná a používá spíše neformalizované prostředky
  - silná sociální kontrola umožňuje trvat na relativní pevnosti (uzavřenosti) normativní kultury, povolující omezenější výběr hodnot, norem, vzorů jednání a netolerující deviace kriminálního typu
- Cyklické pojmání času, odvíjené od přírodního koloběhu působí na spíše osudové vnímání života, na menší úspěchanost („honění času“) a jistou nedůvěru ke změnám obecně.

#### D VENKOVSKÁ SOCIÁLNÍ STRUKTURA

Bydlení a přebývání na venkově je skupinové strukturotvorným prvkem:

- Všichni venkované mohou být považováni za tv. sociální kategorii na základě sociálního znaku trvalého bydlení ve venkovské obci (kterou vymezují kritéria demograficko-geografická a správní).
- Všichni venkované v určité lokalitě (případně včetně nebydlících tam trvale) mohou být považováni v jistých situacích za tzv. sociální agregát na základě geografické blízkosti (tj. fyzické blízkosti).
- Všichni členové jedné venkovské komunity mohou vytvářet tzv. pravou skupinu.
- Charakter venkovského skupinového života je spíše neformální.
- Diferenciace sociální struktury je slabší, avšak uznávání její hierarchie je méně zpochybňováno.
- Sociální mobilita (hlavně vertikální) je také slabší.
- Venkovské sociální sítě vznikají více a reprodukují se na základě sice méně četných, ale zato intenzivnějších (přímých, osobních, spíše neformálních a intimnějších) a trvalejších sociálních kontaktů. Mají častěji příbuzenský a sousedský charakter<sup>5</sup>.

<sup>5</sup> Tímto širším pojednáním o venkovu – jako typu sídla, regionu i územního společenství jsme chtěli také příkladně znázornit, že zabývat se regiony na jejich jakékoli úrovni (mikro-, mezo-, makro-) neznamená omezit se na geografické vymezení, základní demografické určení a hospodářské charakteristiky. Teprve při respektování stylů žití obyvatelstva (tj. sociálněkulturních charakteristik) je možné přiblížit se k plnění poslání regionalistických studií, to je řešení neoprávněných regionálních disparit.