

UNIVERZITA PALACKÉHO V OLMOUCI

FILOZOFICKÁ FAKULTA

KATEDRA DIVADELNÍCH, FILMOVÝCH A MEDIÁLNÍCH STUDIÍ

Poetika Františka Vlácil st. v období normalizace

(70. léta)

Poetics of František Vlácil sr. in the Period of Normalization

(1970's)

BAKALÁŘSKÁ DIPLOMOVÁ PRÁCE

Miroslava Janičatová

Obor: Teorie a dějiny dramatických umění

Vedoucí práce: Mgr. Luboš Ptáček, Ph.D.

Olomouc 2013

Prohlášení:

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci na téma „*Poetika Františka Vláčila st. v období normalizace*“ vypracovala samostatně, s použitím literatury a pramenů v práci uvedených.

V Olomouci dne

.....

Poděkování patří především Mgr. Luboši Ptáčkovi, Ph.D., za jeho podnětné připomínky a odbornou pomoc při vypracování bakalářské práce. Děkuji také Mgr. Petru Gajdošíkovi za četné konzultace, vstřícnost a náklonnost ke zpracovanému tématu.

OBSAH

1. ÚVOD	5
1.1 Téma	5
1.2 Cíl práce	6
1.3 Struktura práce	7
1.4 Metodologie	8
1.5 Literatura	10
2. POETIKA	13
2.1 Poetické prvky a postupy	13
3. POETIKA FRANTIŠKA VLÁČILA DO KONCE 60. LET	17
3.1 Dominantní prvky Vláčilovy poetiky do konce 60. let	17
3.2 Shrnutí	23
4. PROMĚNA POETICKÝCH PRVKŮ V OBDOBÍ NORMALIZACE	26
4.1 Normalizační filmy	26
4.1.1 Výtvarné pojetí	27
4.1.2 Kamera	30
4.1.3 Hudba a zvuk	31
4.2 Shrnutí	32
5. ZÁVĚR	34
6. ANOTACE A RESUMÉ	36
7. LITERATURA	38
8. PRAMENY	41
9. OBRAZOVÁ PŘÍLOHA	43

„Mít svůj životní cíl, být mu věrný,
mít vůli uplatnit svůj záměr
a konat jej s čistotou srdce...“
František Vláčil

1. ÚVOD

1.1 Téma

František Vláčil je v české i světové odborné literatuře často skloňovaným jménem, přesto o něm neexistuje jakákoli ucelená monografie či studie, postihující jeho filmovou tvorbu. Stejně tak i období normalizace, v rámci českých kulturních dějin, už více než dvacet let po pádu totality absentuje po prozkoumání. Do nedávna jsme neměli žádnou knihu věnující se tehdejším poměrům se zaměřením na dobovou kinematografii. Tuto mezeru vyplnila alespoň částečně kniha Štěpána Hulíka *Kinematografie zapomnění: Počátky normalizace ve Filmovém studiu Barrandov (1968 - 1973)*,¹ která zachycuje přelomové období konce reformního procesu roku 1968 a počátek normalizace v oblasti kinematografie. Vláčilovým klíčovým normalizačním filmům se už ale nevěnuje. Tato práce má proto reflektovat část autorova příliš neprotěžovaného díla a upozornit na jeho poetickou proměnu, na níž se dosud žádná literatura nezaměřuje.

Po odborné konzultaci s vedoucím diplomové práce je ale pozorování proměny Vláčilovy poetiky v celém období normalizace zúženo na filmy 70. let, konkrétně na *Dým bramborové natě (1976)*, *Stíny horkého léta (1977)* a *Koncert na konci léta (1979)*, které působí jako jednotný a homogenní celek pro komparaci s filmovou poetikou 60. let. Vláčilově tvorbě 80. let není věnována pozornost a její analyzování otevírá prostor pro další práci. Toto vymezení nese také logické stanovisko, protože Vláčilova tvorba 80. let se vyznačuje značnou nesourodostí.

¹ HULÍK, Štěpán: *Kinematografie zapomnění: Počátky normalizace ve Filmovém studiu Barrandov (1969–1973)*. Praha: Academia, 2012. ISBN 9788073880699.

1.2 Cíl práce

Práce si klade za cíl postihnout filmovou poetiku Františka Vláčila v období normalizace a představit její proměnu nebo ustálenost, v kontextu tvůrčího období 60. let. Autorka práce se totiž domnívá, že se Vláčilova poetika po roce 1969 zásadně změnila a pokusí se to dokázat. Své pozorování zaměřuje proto na dominantní složky Vláčilových filmů, jako je *výtvarné pojetí, kamera, hudba a zvuk*. Hereckou, narativní nebo časovou složku upozadňuje.

Celé normalizační období by bylo značně komplikované reflektovat, je z něho proto vymezena pouze ofenzivní etapa, blíže definovaná Jaromírem Blažejovským. Svým vymezením zahrnuje *Dým bramborové natě (1976)*, *Stíny horkého léta (1977)* a *Koncert na konci léta (1979)* a po nich nebere zřetel na ostatní filmy. V kontextu tvorby představuje dané období ale problém v ideologické koncepci témat a dramaturgii, odpovídající politice strany, která po srpnu 1968 navazovala na rok 1948. Neumožňovala také některým autorům pokračovat v práci, jiné naopak tvořit nechala.² Štěpán Hulík tyto pohnutky dodnes považuje za nejasné. Vysvětlení ale hledá v přítomnosti zakládajícího člena Státní bezpečnosti Kamila Pixy,³ ředitele Krátkého filmu Praha na Barrandově.⁴

František Vláčil patřil brzy po vjezdů tanků Varšavské smlouvy a také po nástupu Jiřího Purše do funkce ústředního ředitele kinematografie, k těm nejzavrhovanějším filmařům doby. A to i přesto, že netočil protirežimní, ihned do trezoru uložené filmy.⁵ Práce na celovečerních filmech mu byla umožněna až v polovině 70. let, v nichž zpracovával především literární předlohy, jimiž se snažil alespoň částečně reflektovat dobu. Výběr literárních látek závislých na ideologické eliminaci, ale nezabránil Vláčilovi ke vzniku více vrstevnatých děl, což dokazuje už i *Dým bramborové natě*. Opustit ale musel komplikovaná témata 60. let a podrobil svou poetiku novému filmovému pojetí. Zachována však zůstala detailní představa o výtvarné stránce filmu, pramenící z pečlivě rozkresleného technického scénáře.

² Zdeněk Sirový, Antonín Máša, Evald Schorm, Drahomíra Vihanová, Věra Chytilová, atd.

³ Vedle toho se jeho jméno objevuje v letech 1958 – 1990 u scénářů celovečerních filmů *Atentát (1964)* Jiří Sequence nebo *Krysař (1985)* Jiřího Bártý.

⁴ HULÍK, Štěpán: *Kinematografie zapomnění: Počátky normalizace ve Filmovém studiu Barrandov (1969 – 1973)*. Praha: Academia, 2012, s. 101. ISBN 9788073880699.

⁵ *Ucho (1970)* – Karel Kachyňa, *Skřivánci na niti (1969)* – Jiří Menzel, *Smuteční slavnost (1969)* – Zdeněk Sirový, atd.

Jak bylo již zmíněno, vybrané tři filmy vznikaly ve fázi, kdy se československá kinematografie potýkala s velkými výrobními a ideologickými změnami. Tato skutečnost není v práci ale primárním zdrojem zájmu, protože směřuje především k režijnímu záměru a využití výrazových prostředků pro uchopení filmové látky. Proměna kulturního sektoru není určitě okrajovou záležitostí a mohla se na proměně Vláčilovy poetiky zřetelně projevit. Její počátky jsou patrné už ve filmu *Adelheid (1969)*, kterému předcházela změna ve filmové dramaturgii a počátek normalizačního procesu.

V práci je věnována také pozornost vymezení samotné poetiky a demonstrování jejího stanovení na vybraných filmech. Pro podnětnost analýzy je přihlédnuto k dalším dílům československé kinematografie.

1.3 Struktura práce

První část práce představuje teoretická východiska a formuluje principy analytického přístupu. Věnuje se definování poetiky jako takové, přičemž terminologicky vychází z literární teorie. V této části je také zohledněn nejpodstatnější přístup k tématu, za který je považována *Neoformalistická analýza* Kristine Thompsonové, jež nejefektivněji definuje filmový aparát pro práci s filmovou poetikou. Thompsonová k filmu přistupuje z mnoha perspektiv a kritikovi dává velký přístup k interpretaci díla. Připomenuta je také další důkladná studie tohoto tématu, nastíněná v *Poetics of Cinema* Davida Bordwella.

Druhá kapitola práce se zabývá vymezením dominantních prvků ve Vláčilově tvorbě do konce 60. let a vychází při tom z principů *Neoformalistické analýzy*. Tyto prvky pouze shrnuje a opírá se o dobové filmové reflexe v tisku nebo odbornou literaturu. Konkrétní stanovení těchto dominant má poskytnout prostor pro vyhodnocení jejich proměn nebo ustanovit stálost těchto prvků v normalizačních filmech.

Jednotlivé dominantní prvky Vláčilovy poetiky v období normalizace jsou ve třetí kapitole analyzovány zvláště v podkapitolách. Toto rozčlenění obsahuje: *výtvarné pojetí, kameru, hudbu a zvuk* a dále je aplikováno na několik nejpříznačnějších obrazů filmu.

Poslední kapitola se zabývá shrnutím Vláčilovy poetiky v období normalizace a komparací s poetikou období 60. let.

1.4 Metodologie

Metodologie filmové analýzy je stanovena podle principu *Neoformalistické filmové analýzy* Kristin Thompsonové,⁶ konkrétně u filmů *Dým bramborové natě (1976)*, *Stíny horkého léta (1977)* a *Koncert na konci léta (1979)*. Do popředí analýzy je také postavena umělecká motivace,⁷ jejíž prvky Vláčilovy filmy systematicky vykazují do popředí. Pro aplikaci analýzy je tímto vytyčena metoda⁸ analytického postupu, kterou se práce při daném tématu dobere konkretizace proměny poetických prvků.

Použití *Neoformalistické filmové analýzy* se stává cenným právě díky tomu, že není aplikována jen jako metoda soustředěná na analýzu díla, postihuje ale také interakci umělecké práce a jeho diváka. Odmítá teorii komunikačního modelu umění,⁹ koncepci „umění pro umění“, l'artpourl'art,¹⁰ nerozlišuje mezi „vysokým“ a „nízkým“ uměním, přebírá od ruských formalistů termín ozvláštnění a oponuje například marxistickým či psychoanalytickým výkladům filmu, jejichž hlavním úskalím oproti neoformalismu je jejich omezené pole působnosti. Předpokládá také celkový přístup k filmové analýze, který se modifikací či úplnou změnou metody vyhýbá sebepotvrzující metodě. Začíná také u každého díla zvlášť, popisuje ho vlastním aparátem, a až posléze zohledňuje obecnější společenské teorie či historický kontext, aniž by na ně kladla menší důraz.

Neoformalistická analýza je doplněna o Bordwellovu poetiku¹¹ a cennou se stává díky sjednocenému teoretickému chápání spolu s Kristine Thompsonovou. Oba autoři se domnívají, že např. marxistické, psychoanalytické či feministické teorie postupují

⁶ THOMPSONOVÁ, Kristin: *Neoformalistická filmová analýza: jeden přístup, mnoho metod*. Illuminace 10, 1998, č. 1, s. 29 – 60. ISSN 0862397X.

⁷ Uměleckou motivaci a její skutečnou přítomnost, podle Kristine Thompsonové podporuje potlačení ostatních motivací. A to *kompozičních, realistických* a *transtextuálních*.

⁸ Thompsonová důrazně rozlišuje mezi přístupem a metodou, což vyplývá i z názvu jejího článku. Estetický přístup je pro ni obecnějším termínem zahrnujícím náš vztah k určité sumě předpokladů týkajících se jakéhokoliv uměleckého díla. Metoda má naopak specifitější charakter. Dle Thompsonové je to „*soubor postupů užívaných ve vlastním analytickém procesu*“.

⁹ Vycházející z obecného komunikačního modelu C. E. Shannona a W. Weaverova. Tento obecný model vztažený na umění obvykle rozlišuje tři složky: vysílající, médium a příjemce. Předpokládá také, že hlavní aktivitou je předávání informace od vysílajícího k příjemci prostřednictvím média.

¹⁰ Koncepce l'artpourl'art definuje striktně estetickou disciplínu bez jakéhokoliv praktického dopadu na svět.

¹¹ BORDWELL, David: *Poetics of Cinema*. New York: Routledge, 2008. ISBN 9780415977791.

podle předem dané doktríny, aby ve filmových dílech našly dříve vytyčené významy, s čímž se práce plně ztotožňuje. Z tohoto důvodu neofomalismus a Bordwellova poetika přistupují ke každému snímku bez apriorně určených závěrů a popisují ho v jeho ucelenosti. Na rozdíl od ostatních metod nejde neofomalismu výhradně o významy, neboť je chápe pouze jako prostředky (prostředky mohou být dále např. pohyby kamery, kostýmy, téma apod.), které v díle plní určitou funkci, přičemž tutéž funkci mohou vykonávat prostředky různé (funkční ekvivalenty).

Bordwell stanovuje tři typy filmové poetiky, z nichž jedna vždy převažuje nad zbývajícími dvěma. Analytickou (užití konkrétních prostředků v jednom či více dílech), historickou (formování určitých děl v konkrétní době nebo v kontextu různých období) či teoretickou (např. podmínky žánru). Na základě pozorování a analýzy bude proto k jedné z těchto filmových poetik přihlédnuto a stanoveno, nakolik se od sebe postupy a prvky, které vykazují filmy Františka Vláčila v průběhu 60. let, v období normalizace liší nebo shodují.

Závěrečná komparace poslouží k postižení obecných principů, uplatňovaných v poetice Františka Vláčila a poukáže na to, objevují-li se vymezené dominantní prvky v normalizačních filmech ojediněle, nebo jde o jednotnou tendenci v rámci režijní tvorby. Při tomto zobecnění jsou analyzovány pouze celovečerní filmy a opomenuty zůstávají dokumenty (*Město v bílém*, 1972, *Karlovarské promenády*, 1973, *Praha secesní*, 1974) a filmy pro děti (*Pověst o stříbrné jedli*, 1973, *Sirius*, 1974), přestože ve Vláčilově tvorbě zastávají nemalé místo.

Pokud chceme pro Vláčilovu poetiku v průběhu normalizace najít nějaký přívlástek, je potřeba ji chápat v dějinném kontextu let 1968 – 1989. Reflektovat celé toto období by bylo však příliš komplikované. Práce proto vychází z jedné z historických epoch, které stanovuje Jaromír Blažejovský. Normalizační film rozděluje do etap *konsolidace* (1969 – 1971), *ofenzivní normalizace* (1972 – 1977), *oživení* (1976 – 1982) a *perestrojky* (1986 – 1989).¹² V práci je použita epocha ofenzivní, která zahrnuje ve všech směrech netvrdí normalizační epochu. Mezi prvními postihla filmové produkce, nad nimiž normalizátoři po roce 1973 definitivně a beze zbytku přebrali kontrolu. Tímto rokem začíná doba, která nedala vzniknout dílu, které by po všech stránkách nebylo kompletně podřízeno jimi stanovené koncepci. Vláčil byl zařazen po vjezdu

¹² BLAŽEJOVSKÝ, Jaromír: *Normalizační film*. Cinepur, 21, 2002, č. 7, s. 8 – 11.

tanků Varšavské smlouvy a také po nástupu Jiřího Purše do funkce ústředního ředitele kinematografie k těm nejzavrhovanějším filmařům doby.¹³ Díky autonomní pozici bývalého vyšetřovatele Státní bezpečnosti Kamila Pixy¹⁴ v Krátkém filmu, mohl pracovat na poli dokumentu anebo v rámci zlínského studia, kde v první polovině 70. let natočil dva středometrážní snímky. V tomto období se také ve Vláčilově režijní kariéře objevují významné nerealizované látky jako například *Zjevení o ženě rodiče*, které mělo svou poetikou navazovat na vrcholnou *Markétu Lazarovou*.¹⁵

1.5 Literatura

Množství odborné literatury o Františku Vláčilovi je značně redukováno. Za nejcennější je považovaná kniha Milana Hanuše, *Podoby Františka Vláčila*, která je zatím nejkomplexnějším filmovým profilem režiséra. Šárka Horáková zpracovala netradičním pojetím životopisu knihu *Podobenství o Františku Vláčilovi* a nabízí jí zajímavou formou vhled do Vláčilovy osobnosti a zákulisí jeho života. Rozsáhlý rozhovor s Františkem Vláčilem obsahuje také kniha *Ostře sledované filmy* Antonína J. Liehma, kterou tvoří komplexní soubor rozhovorů s českými filmaři z let 1964 - 1969. Ucelenou monografii o tomto významném „autorském solitéru“ české kinematografie ale stále postrádáme.

Odborná reflexe klade největší důraz na filmy *Marketa Lazarová (1967)* a *Údolí včel (1967)*, kterým se například důkladně věnuje Zdena Škapová ve své rigorózní práci *František Vláčil – monografická studie. Pokus o vymezení tvůrčího typu*. Na *Marketu Lazarovou* důrazně na sebe také upozorňuje obsáhlý sborník *Marketa Lazarová: studie a dokumenty* Petra Gajdošika, který obsahuje 13 studií věnovaných tomuto filmu. Další reflexe mají místo v knihách jako *Umlčený film* Jana Žalmana, *Panorama českého*

¹³ I přesto, že Vláčil netočil protirežimní, ihned do trezoru uložené filmy jako např. *Ucho (1970)* – Karel Kachyňa, *Skřivánci na niti (1969)* – Jiří Menzel, *Smuteční slavnost (1969)* – Zdeněk Sirový.

¹⁴ Kamil Pixa (1923 - 2008) figuruje těsně po únoru 1948 jako zakládající člen Státní bezpečnosti. Vedle toho se jeho jméno objevuje v letech 1958 – 1990 u scénářů celovečerních filmů jako *Atentát (1964)* – Jiřího Sequence nebo *Krysař (1985)* – Jiřího Bárta.

¹⁵ *Zjevení o ženě rodiče* je rapsodické vyprávění z doby, kdy na Evropu zaútočily Čingischánovy hordy. *Rallye* naopak napínavý příběh z prostředí automobilových závodů a *Stín kapradiny* námět, ke kterému se Vláčil opakovaně vracel. Dobově nejpozoruhodnější je z těchto třech scénářů *Zjevení o ženě rodiče*, které Vláčil napsal společně s Vladimírem Körnerem. Natáčet se měl na starých křižáckých hradech v Sýrii a Palestině a také na Baltu a podle všech okolností měl navazovat na poetiku Markety Lazarové. Po nástupu Ludvíka Tomana do funkce ústředního dramaturga FSB, byl ale tento scénář definitivně odstaven.

filmu Luboše Ptáčka nebo *Československá Nová vlna* Petera Hamese nebo se u nás objevuje klíčová studie, *Vítejte v baroku! První záběr Ďáblovy pasti* Ivana Klimeše, která je nejhlubší studií jednoho z Vláčilových filmů po roce 1989.

Tím, že ale výše uvedená literatura nezastupuje prvořadý zdroj reflexe celé Vláčilovy tvorby, je také přihlédnuto k dobovému kritickému tisku *Záběr, Scéna, Kino, Film a doba, Film a divadlo* nebo také *Květy*. Kinematografii věnovala poměrně hodně pozornosti a vycházely v nich obsáhlé recenze, analýzy a rozbory jednotlivých děl. Jediný problém, které můžou tyto zdroje mít je, že většina odborných článků byla tvořena na základě ideologického podtextu. Konkrétně filmový měsíčník *Film a doba*, jehož ideologické úvodníky psal většinou sám ústřední ředitel československé kinematografie Jiří Purš nebo prorežimní kritik Lubor Kazda. Dobové časopisy v práci zaplňují prostor toho, kde by měla nastoupit ucelená odborná literatura, reflektující etapu československé kinematografie v době normalizace. Ta na české půdě ale značně absentuje. Ještě do nedávna jsme neměli žádnou knihu věnující se tehdejšímu poměru se zaměřením na dobovou kinematografii. To alespoň částečně nahradila kniha Štěpána Hulíka *Kinematografie zapomnění: Počátky normalizace ve Filmovém studiu Barrandov (1968 - 1973)*, která zachycuje přelomové období konce reformního procesu roku 1968 a počátek normalizace v oblasti kinematografie. Další materiál, který vyplňuje prázdné místo, představuje kniha *Sametová kocovina*,¹⁶ soubor rozhovorů Roberta Buchara s předními domácími filmaři, z nichž větší část svou kariéru realizovala právě v normalizačních letech. Jednu z kapitol věnující se této etapě zpracovala v *Panorama českého filmu*,¹⁷ Brigita Ptáčková: *Hraný film v období normalizace (1970 – 1989)*, nedostačuje ale k vyplnění dobové reflexe. Komplexní studii věnující se tehdejší společnosti a jednotlivým sférám filmového vývoje, proto stále znatelně postrádáme. Film tak zřetelně zaostává třeba za příbuzným divadlem, kde byl tento dluh do značné míry splacen v roce 2008 vydáním vzpomínek Františka Černého *Divadlo v bariérách normalizace (1968 – 1989)*.¹⁸

Druhý okruh literatury, jež tato práce využívá, zastupují díla věnující se problematice poetiky. Z množství existujících publikací je vybrána kniha *Poetics of*

¹⁶ BUCHAR, Robert: *Sametová kocovina*. Brno: Host, 2001. ISBN 8072940406.

¹⁷ PTÁČEK, Luboš (ed.): *Panorama českého filmu*. 1. vyd. Olomouc: Rubicon, 2000, s. 155 – 193. ISBN 8085839547.

¹⁸ ČERNÝ, František: *Divadlo v bariérách normalizace (1968–1989)*. Praha: Divadelní ústav, 2008. ISBN 9788070082157.

Cinema Davida Bordwella. Nejpodstatnější studií při analytickém přístupu k filmu je vybrána *Neoformalistická analýza* Kristine Thompsonové.

2. POETIKA

Tím, že se tato práce primárně zaobírá charakteristikou poetiky v normalizačních filmech Františka Vláčila, je nutné si vymezit způsoby, jakými je ji možné na film aplikovat. Její definování ale není zcela jednoznačné, jak jsem naznačila v úvodu a je ji nutné pro analýzu blíže specifikovat. Proto jsou níže vymezeny poetické principy, na jejichž základě jsou ti kteří teoretici a jejich vymezení, považovány za zástupce jejího aplikování.

2.1 Poetické prvky a postupy

Poetika se sama o sobě popisuje souhrnem uměleckých zásad a prostředků určujících styl díla. Jednou ze stěžejních tezí, na základě jejichž kritérií je poetika aplikovaná, se zabývá čelní strukturalista v literární teorii, Jan Mukařovský. Zaměřuje se především na estetický rozbor díla a jeho formu. Podle něho vždy platí, že *teprve formálním přetvořením se obsah stává zákonitou součástí básnického díla, vplývá v jeho kontextu, a poutá pozornost k tomu, jak se vyjadřuje.*¹⁹ Poetikou se navíc věnuje beze všech omezujících přívlastků a nezapomíná také na její dlouhou tradici, která není nahodilá.

Užíváním poetických prostředků se zabývali ruští formalisté. Zaměřili se na působení uměleckého díla na diváka, prostřednictvím estetické hry a nazývali to *ozvláštňením*. Viktor Šklovskij o tomto termínu píše trefnou definici: *„Když začneme zkoumat obecné zákony vnímání, vidíme, že tím, jak si na percepci zvykáme, stává se percepcí automatikou... Takový návyk vysvětluje principy, podle kterých v běžné řeči nedokončujeme věty či slova... Předmět, vnímaný všední percepcí, bledne a nezanechává dokonce ani první dojem; nakonec zapomínáme i na to, co to vůbec bylo... Zvyk pohlcuje práci, oblečení, nábytek, vlastní ženu i strach z války... A umění existuje proto, aby člověk mohl obnovit svůj pocit života; existuje, aby člověk pocítil věci, aby se kámen stal kamenným. Cílem umění je, abychom pocítili věci tak, jak je vnímáme a ne tak, jak je známe. Technika umění spočívá v ‚ozvláštňení‘ věci, v komplikování forem, v komplikování a prodlužování percepcí, protože proces*

¹⁹ MUKAŘOVSKÝ, Jan: *Cestami poetiky a estetiky*. Praha: Československý spisovatel, 1971, s. 105 - 106. ISBN 2210671.

*percepce je estetický sám o sobě a musí být prodlužován.*²⁰ Šklovskij také dokumentoval estetický princip ozvláštňení na formalistické analýze románu, kde pečlivě rozlišuje mezi fabulí a syžetem.²¹ Fabule je podle něho prostý sled chronologických událostí, které tvoří jakýsi „surový materiál“ pro další zpracování ze strany umělce nebo vnímatele. Syžet je závislý na autorově tvořivosti „ozvláštňení“ a uchopení.

V 80. letech 20. století Šklovského rozlišení přejali stoupenci neoformalismu²² a ti je aplikovali na běžný rys většiny estetických teorií: rozpor mezi formou a obsahem. Ozvláštňení převzali jako obecný neoformalistický termín pro základní účel umění v našem životě, který vysvětluje, jak je ho možné nekonečným množstvím způsobů dosahovat.²³

David Bordwell ale neoznačuje neoformalismus za jednu z „velkých teorií“.²⁴ Popisuje ho spíše jako dílčí oblast ideologických a genderových teorií a konceptů, které sledují lidský subjekt ve vztahu k umění. Neoformalismus není podle Bordwella ani metodou, ale spíše sérií předpokladů, nových úhlů pohledu a možností tázání se, spíše teoretickou aktivitou než fixovanou teorií. V knize *Poetics of Cinema* ustanovuje tři typy filmové poetiky, z nichž jedna vždy převažuje nad zbývajícíma dvěma. *Analytickou* (užití konkrétních prostředků v jednom či více dílech), *historickou* (formování určitých děl v konkrétní době nebo v kontextu různých období) a *teoretickou* (např. podmínky žánru).

Kristine Thompsonová se často k jednotlivým textům ruských kritiků ve své *Neoformalistické filmové analýze*, přímo obrací či od nich dokonce přebírá některé termíny (ozvláštňení) a rozšiřuje je. Umělec také podle ní buduje dílo z významů, *denotací* a *konotací*, které mohou přispět k ozvláštňujícím účinkům filmu. Rovina významu díla, která vykazuje denotaci, zahrnuje *referenční význam*, ve kterém divák snadno rozeznává aspekty reálného světa příběhu.²⁵ *Explicitní význam* ve filmu

²⁰ ŠKLOVSKIJ, Viktor: *Art as Technique. Russian Formalist Criticism: Four Essays*. Nebraska: Lincoln, 1965.

²¹ ŠKLOVSKIJ, Viktor: *Teorie prózy*. Praha: Akropolis, 2003. ISBN 8073040263.

²² Winsconsinská škola – David Bordwell, Kristine Thompsonová, Janet Steiger, Barry Salt, Noël Burch.

²³ Ve Vlácilově tvorbě se tato transformace uskutečňuje např. umístováním látek do neobvyklých formálních vzorců a vykazováním snahy vyhnout se automatizaci v používání ozvláštňujících prvků.

²⁴ BORDWELL, David: *Poetics of Cinema*. New York: Routledge, 2008. ISBN 9780415977791.

²⁵ Josef Vinklář ve filmu *Koncert na konci léta (1979)* reprezentuje skutečnou postavu Antonína Dvořáka.

naopak předkládá abstraktní myšlenku.²⁶ Interpretační významy nás naopak vedou do roviny konotace. Konotace mohou být implicitní, tudíž vyvolané dílem²⁷ nebo symptomatické a ty zastupují ne-explicitní ideologii filmu, reflexi společenských tendencí nebo duševní stavy skupin lidí: „*Rozprava Siegfrieda Kracauera o německém němém filmu jako indikátoru kolektivní touhy obyvatelstva podlehnout nacistickému režimu*“, popisuje Kristina Thompsonová za příklad symptomatické interpretace.

Možný přístup nabízí také Thomsonová v autorském přístupu k filmu a rozlišení jeho *motivace* (shoduje se tak s Davidem Bordwellem). Motivace podle ní funguje jako interakce mezi strukturami díla a aktivitou diváka. Na základě toho ustanovuje čtyři základní typy motivace: *kompoziční, realistickou, transtextuální a uměleckou*. Kompoziční motivace je nutná pro narativní výstavbu příběhu. Zahrnuje tak věci, které jsou pro jeho pochopení naprosto nezbytné. Thompsonová mluví o vnitřním souboru pravidel uměleckého díla. Zatímco kompoziční motivace hodnověrná být nemusí. Úkolem realistické motivace je především přiblížit realitu uměleckého díla realitě skutečné, společenské, každodenní. Transtextuální motivace nabízí odkazy k těm konvencím, které už známe. Tyto tři typy motivací mezi sebou často spolupracují a navzájem se ovlivňují. Umělecká motivace může existovat nezávisle na předchozích třech typech. Divák ji nalézá jako něco, co se v díle nachází „*jen samo pro sebe, jako zajímavý, šokující, nebo neutrální prvek. [...] Je to reziduální kategorie, která je odlišná od ostatních. Divák si na ni vzpomene pouze tehdy, když ostatní druhy nevnímá.*“²⁸

Při aplikaci neoformalistické analýzy na vytyčené téma je použito umělecké motivace, jejíž aplikaci ve svém článku Thompsonová demonstruje na jednotlivých příkladech filmů. Vybraná motivace může odhalovat prostředky ústřední struktury vyprávění nebo také odkazovat k podobným přístupům z jiných uměleckých děl a poukazovat na ozvláštňování struktury díla. K jejich konkretizaci proto dopomáhá jeden z nejdůležitějších kroků analýzy, a to stanovení dominanty, která se po jejím úvodním určení rozšíří do celého textu.

²⁶ Děti představují ve filmu *Holubice* (1960) metaforu lidské touhy a jejich přátelství po celém světě. Můžeme se také domnívat, že holubice v tomto filmu zastává symbol svobody a prolomení stávajícího československého politického systému.

²⁷ Závěr filmu *Dým bramborové natě* znovu vybízí k přemýšlení nad příběhem.

²⁸ BORDWELL, David: *Narration in the Fiction Film*. Madison: University of Wisconsin Press.

Shrnu-li výše zmíněné teorie a přístupy k filmové poetice, které tím zdaleka nejsou vyčerpány, je potřeba poznamenat, že analýza Kristin Thompsonové sice poslouží ke stanovení poetiky ve vybraných filmech Františka Vláčila, jde ale jen o jednu z možností, jak k poetickému vymezení přistupovat. Díky náročnosti práce je tak věnována pozornost především na dominantní prvky poetiky a ty *Neoformalistická analýza* pomáhá obhájit. Použitá metoda tak naplňuje svůj záměr a zabraňuje tomu, aby se srovnávalo nesrovnatelné.

3. POETIKA FRANTIŠKA VLÁČILA DO KONCE 60. LET

Předešlá kapitola shrnuje vybrané poetické přístupy k filmovému dílu, které jsou v následující části na Vláčilovu poetiku do konce 60. let aplikovány. Primárně je brán ohled na uměleckou motivaci a dominantní prvky Vláčilových filmů, které rovněž zohledňují Borwellův analytický přístup k filmové poetice. Za dominantní prvky jsou stanoveny ty, které Vláčilovy filmy vykazují do popředí a zároveň je na různých rovinách strukturně sjednocují. *Výtvarné pojetí, kamera, hudba a zvuk*. Pro omezenou rozsáhlou práci je toto rozčlenění ve filmech do konce 60. let pouze shrnuto a následně v plném plně míře aplikováno na vybrané normalizační filmy.

3.1 Dominantní prvky Vláčilovy poetiky do konce 60. let

Milan Hanuš předznamenává počátek Vláčilovy výtvarné poetiky již za doby jeho působení v armádním filmu²⁹ a v krátkých filmech *Posádka na štítě (1956)*, *Dopis z fronty (1956)*, či v středometrážním filmu *Vzpomínka (1953)*.³⁰ Lze v nich rozeznávat počáteční obrazovou imaginaci nebo zájem o náročné výtvarné řešení snímků, které Hanuš zpřesňuje: „vyjadřování se k několikvrstevnaté kontrastnosti – mezi zvukem a obrazem i v samotném kontextu obrazovém a v celku tíhne k poetickému ladění.“³¹

Počínaje prvním hraným krátkometrážním filmem, *Skleněná oblaka (1958)*, se Vláčil rozešel s popisně realistickou skutečností. Snímek zpracoval téměř beze slov, spolu s důrazem na vyprávění: „*Nemám příliš rád konverzační filmy. Chápu hovor ve svých filmech vždy spíše jako zvuk, než jako dramatickou pomůcku, která nese děj. Proto i v dialogových scénách kladu větší důraz na dramatickост obrazu než hovoru. I rozestavením herců v určité scéně mohu naznačit jejich vzájemný dramatický postoj. Chtěl bych přijít na takový způsob filmového vyprávění, které by uchvátilo diváka nejen dějem, ale především napětím, dramatickostí obrazu a jednáním lidí – tak tomu bývá*

²⁹ V ČSAF rostla celá generace filmařů jako Ivo Toman, Ivan Frič, Zdeněk Brynych, Pavel Háša, Vojtěch Jasný, Karel Kachyňa, Vladimír Sís, Jiří Ployhar, Václav Hapl,...

³⁰ HANUŠ, Milan: *Podoby Františka Vláčila*. 1. vyd. Praha: Československý filmový ústav, 1984, s. 5 – 6.

³¹ Tamtéž.

v životě. Tehdy musí divák rozumět i scéně bez dialogů, bez komentáře, bez vysvětlivek: porozumí ději, v němž se cítí spoluúčastníkem.“³²

Skleněná oblaka využívají poměrně širokou barevnou paletu a za pomoci kameramana Josefa Vaniše dosahují výrazných obrazových kompozic. Hudba hraje roli výpravnou, poloha herecké postavy slouží spíše jako předmět doplňující představu o filmovém obraze. Filmové publikum toto nekonvenční pojetí oslovilo natolik, že Eva Strusková v rozhovoru s Františkem Vláčilem přirovnává snímek obdobně působivým, jako když Lamorissův *Červený balónek* (1956) objevil celé generaci mladých diváků svět vizuální poezie.³³

Ve středometrážním *Pronásledování* (1959)³⁴ hraje významotvornou funkci liduprázdná krajina, od které se odvíjí dramatický příběh o těžké službě pohraničnicků. Film také rozvíjí hra světla, obrazové napětí scén, mimika a gesta postav. Vůči *Skleněným oblakům* vykazuje střídme užití barvy nebo stejně umírněné zacházení s hereckou postavou, které ve svém článku potvrzuje také Jiří Hrbas: „*František Vláčil je i ve filmu více výtvarníkem než režisérem, který dovede bezpečně pracovat s hercem. Lepší je obraz, slabší hra.*“³⁵

Během svého působení v armádním filmu se František Vláčil setkal s kameramanem Janem Čuříkem,³⁶ s nímž natočil předešlý a také první dlouhometrážní film *Holubice* (1960), který se stal podle mnohých předzvěstí české nové vlny.³⁷ Film ale zpočátku čelil kritice doma i v zahraničí.³⁸ České filmové publikum *Holubici* přijalo velmi opatrně, spíše je šokovala svou avantgardností, vizuální silou a poezií. Josef Škvorecký o *Holubici* v roce 1970 sice napsal, že jde o „*vizuální báseň těžce závislou na všemožných formálních vlivech západního filmu*“, sám ale přiznává, že v tehdejší kontextu působila velmi nově.³⁹

³² HRBAS, Jiří: *Cesta za novým filmovým výrazem*. Kino, 1958, č. 20, s. 310 - 311.

³³ STRUSKOVÁ, Eva: *O věcech trvalých a pomíjivých. Hovoří František Vláčil*. Film a doba 43, 1997, č. 4, s. 167-176.

³⁴ Kniha Rudolfa Kalčíka, *Vstup zakázán*, obsahuje dvě povídky, z nichž jednu František Vláčil zpracoval.

³⁵ HRBAS, Jiří: *Vstup zakázán*. Kino, 1960, č. 11, s. 176.

³⁶ Miroslav Ondříček zastával ve filmu asistenta kamery a střih obstarával Miroslav Hájek. Tato tři jména byla později spojována s mnoha nejlepšími novovlnnými filmy.

³⁷ HAMES, Peter: *Československá Nová vlna*. Praha: KMa, 2005, s. 74. ISBN 9788073095802.

³⁸ *Holubice* (1960) byla ředitelem benátského festivalu vybrána do soutěže místo Krejčíkova *Vyššího principu* (1960) a Weissova filmu *Romeo, Julie a tma* (1959). Italská levice tento výběr „nepolitické fantastické hříčky“ považovala za všeobecný útok na vedení festivalu.

³⁹ BALDÝNSKÝ, Tomáš: *Causa František Vláčil*. Reflex, 1999, roč. 10, č. 5, s. 57.

Vláčil klade zcela záměrně těžiště filmu na obraz, zbavuje jej přemíry dialogu, až omezuje použití slova na minimum. Filmový obraz, lidé a věci v pohybu vyjadřují děj, dramatické vrcholy a mluvené slovo jen dokresluje. Nermalou mírou v této vizuální básni přispěl svou poetickou invencí Jan Čuřík. Ve filmu pracuje s nevšedně viděnými prostorovými dimenzemi (od záběrů moře až po výtahovou šachtu) a jeho záběry Prahy, stejně tak jako snímání z hlediska holubice, rozvíjí dlouhé lyrické obrazy, které dodávají důraz estetickému vyznění snímku. Proti vztahování lyričnosti na film se ale ve svém textu jasně vymezuje Jaroslav Boček. V kontextu Vláčilovy režie a Čuříkovy kamery považuje *Holubici* spíše za film malířský, a to jak v přístupu, v koncepci, tak také v jeho pojetí. Na základě toho rozvíjí názor o kritikovu neporozumění Vláčilovu symbolismu a lyrismu, pokud film označuje za lyrický.⁴⁰

Zfilmovaná povídka *Susanne* Otakara Kirchnera, poetický příběh o holubici, která spojuje vzdálené světy dvou dětí a má doslova internacionální dosah. Dobové ohlasy dokládají, že v něm hrála nespornou roli sebereflexe skrze metaforu lidské touhy a závratě z volnosti. Proto si také komunističtí cenzori s filmem nevěděli rady.⁴¹ Vznikla mezi Jasného *Touhou* (1958) a Uhrovým *Slnkem v síti* (1962) a obdobně prosazuje i prosté humanistické ideály za užití složité estetické struktury. Snaží se spíše o poetická spojení než narativní obsah. V té době šlo o charakteristický vzorec, který můžeme objevit také v raném díle Karla Kachyni s Janem Procházkou.

Od autorského filmu pro mládež postoupil Vláčil ke své proslulé historické trilogii – *Ďáblova past* (1961), *Markéta Lazarová* (1967) a *Údolí včel* (1967). V historických filmech nehledal přímočarou souvislost s dneškem, jak ale popisuje Milan Hanuš, „šlo mu o vyhmátnutí dobových konfliktů v natolik vykrytalizované podobě, aby z nich vyplynuly otázky všeobecně lidské, a tedy stále aktuální.“⁴² Na poli žánru vykazuje *Ďáblova past* také vstřícný krok vůči vymezení se z pouhé ilustrativnosti po vzoru předchozí generace 50. let.⁴³ Této koncepcce se drželi také další autoři⁴⁴ s nimiž se Vláčil výrazně odlišoval od dosavadní tradice historického filmu.

⁴⁰ BOČEK, Jaroslav: *Malířský film*. Film a doba, č. 8, 1960, s. 8.

⁴¹ Nad Vláčilem držel ochrannou ruku Eduard Hoffman, režisér animovaných filmů a Vláčilův nejbližší přítel a učitel.

⁴² HANUŠ, Milan: *Podoby Františka Vláčila*. 1. vyd. Praha: Československý filmový ústav, 1984, s. 11.

⁴³ *Rozina sebranec* (1945) Otakar Vávra, *Mikoláš Aleš* (1951) Václav Krška, *Ztracenci* (1956) Mikoláš Makovec.

Režisérská vize je v *Ďáblově pasti* tlumočena skrze individuální, dramaticky ozvláštňené osudy lidí, které spíše dříve zastupoval výtvarný obraz. Film ale zůstává věrný své vizuální podobě, která je psychologizovaná pohyby kamery, subjektivní perspektivou záběrů či zvukovými prostředky Zdeňka Lišky. Právě hudební kompozice film silně ozvláštňují a naplňuje ho vokálně instrumentálními částmi nebo ruchy, jenž dynamizují děj. Obrazové výtvarnosti *Ďáblovy pasti* dopomohl kameraman Rudolf Milič, který použil v rámci filmu složité jízdy rakurzů nebo také otáčení o 360 °. Tuto rozsáhlou formální kompozici ale Milan Hanuš vidí v jiném. V předešlých filmech spatřuje výtvarné obrazy pojaté básnickou vizí, v *Ďáblově pasti* spíše dramaticky koncipované myšlenky.⁴⁵ Usuzuje tak možná proto, že si kamera na místo funkce lyrické osvojuje funkci dramatického vypravěče. Tvrzení Hanuš ale dále rozvíjí příkladem: „*Prudký nájezd kamery na svobodný mlýn, jenž se poznenáhlu stává jakýmsi mementem, ba více, symbolem vpádu a násilí, páchaném dějinami na člověku.*“⁴⁶

Komponování prvního dlouhého statického záběru a jeho uspořádáním naznačil dominantní rys celému dílu. V délce filmu je jím pracováno opakovaně mezi jednotlivými kompozicemi. Toto ozvláštňení postřehl už i Ivan Klimeš ve svém textu *Vítejte v baroku!*,⁴⁷ na jehož konci nachází největší přínos Vláčilova filmu v „*nalezení nové audiovizuality historického žánru, která filmový obraz i jeho zvukovou stopu vymanila z pout výtvarných a hudebně-zvukových tradic napojených na konvence 19. století.*“⁴⁸

Po třech letech práce režiséra a Františka Pavlíčka na scénáři, přišel do kin v listopadu roku 1967 druhý historický film *Marketa Lazarová*,⁴⁹ zpracovaný podle stejnojmenné předlohy Vladislava Vančury.⁵⁰ Scénář se ale kompozičně od románu liší.

⁴⁴ Nové pojetí historického filmu dále podpořil Oldřich Daněk ve filmu *Spanilá jízda* (1963), *Královský omyl* (1968) nebo Hynek Bočan ve filmu *Čest a sláva* (1968).

⁴⁵ HANUŠ, Milan: *Podoby Františka Vláčila*. 1. vyd. Praha: Československý filmový ústav, 1984, s. 13.

⁴⁶ Tamtéž.

⁴⁷ Postihl v něm analýzou několika málo scén charakter celého snímku.

⁴⁸ KOPAL, Petr (ed.): *Film a dějiny*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2004, s. 195. ISBN 8071066672.

⁴⁹ V knize *Panorama českého filmu* srovnává Zdeněk Hudec v kapitole o historickém filmu velikost Markety Lazarové se snímky světového ohlasu Bergmannovou *Sedmou pečeti* (1957) nebo s *Andrejem Rublevem* (1966) Andreje Tarkovského.

⁵⁰ Dobově se film setkal se snímky: *Hoří, má panenko* (1967) Miloše Formana, *Sedmikráskami* (1967) Věry Chytilové nebo *Návratu ztraceného syna* (1967) Evalda Schorma.

Vančura vtahuje čtenáře do příběhu komentářem, Vláčil s Pavlíčkem využívají subjektivního zobrazování, kdy divák vnímá události očima jednotlivých postav. Společně zasáhli rovněž do jednotlivých složek filmu a povýšili je na rovnocenné výrazové prostředky se silným emotivním účinkem.⁵¹ Film také oproti románové fabuli měnil časové a prostorové vrstvy, využíval retrospektiv, reminiscence či podvědomé asociace v rychlých záběrech, spojených rytmem filmového vyprávění.

Značnou roli hraje ve filmu prostředí přírody, které nechává režisér žít svým vlastním životem a stává se tak spoluaktérem četných dramát. Díky své syrovosti zanechává mnohdy tu nejintenzivnější stopu na obrazové podobě filmu. Její součástí se stávají postavy a snímání ruční kamerou, které divákovi umožňují bezprostřední podílení se na herecké akci. Vedle toho je uplatněna celá další řada kamerových pohybů, mnohdy v rámci jednoho záběru do té míry, že se obsah ocitá na hranici čitelnosti. Jako exemplární příklad je uváděna sekvence bloudění Kristiána po prohrané bitvě Kozlíkovců s Pivovým vojskem, která sugestivním kamerovým snímáním evokuje dramatické momenty.⁵² Ty jsou podpořeny hudbou Zdeňka Liška, dvorního Vláčilova skladatele. Pro film zkomponoval hudbu zcela oprostěnou od vši popisnosti a historické návaznosti, přitom souznící v přesném kontrapunktu s vizuální a akustickou složkou filmu. Důležité místo zastávaly lidské hlasy a bicí nástroje, častokrát spojeny personifikací hlavního hrdiny.

Jeden nejpodstatnější rys tohoto filmu ale načrtl Jan Kučera: „*Všemi výrazovými prostředky a postupy – stavbou dějů, světelným a optickým pojednáním, formulací zvuků i důmyslnou skladbou usiluje Vláčil o to, aby zmarňoval přirozený divácký pud identifikovat realie, které mu film přináší. V básnické rezonanci s dílem se divák odlučuje od vymezenosti věcí. Pod vlivem tohoto básnického vytržení přesahuje lidské konání obzor individua a ztrácí časový rozměr. Rodí se mýtus.*“⁵³ Jaroslav Boček se přidává k řadě českých kritiků, kteří byli Vláčilovým filmem ohromeni a považovali Marketu Lazarovou za dosavadní vrchol národní kinematografie,⁵⁴ jak v měřítku uměleckém, ideovém, tak i produkčním. „*Mnohé, co bylo před ním, jeví se menším, a*

⁵¹ Srovnávací studií se podrobně zabývá ŠKAPOVÁ, Zdena: *Literární a filmová podoba Markety Lazarové*. 1998, s. 7-21., která byla napsána jako úvod ke knižnímu vydání scénáře filmu.

⁵² PRÁDNÁ, Stanislava, ŠKAPOVÁ, Zdena, CIESLAR, Jiří: *Démanty všednosti: český a slovenský film 60. let: kapitoly o nové vlně*. Praha: Pražská scéna, 2002, s. 98 – 99. ISBN 8086102173.

⁵³ KUČERA, Jan: *Krise historického filmu?*. Film a doba, 1969, roč. 15, č. 8, s. 430

⁵⁴ *Marketa Lazarová se měřila s Kachyňovým Kočářem do Vídně, Jasného Všemi dobrými rodáky a Formanovým filmem Hoří, má panenka.*

mnohé, co bude po něm, bude se muset mnohem usilovněji dobírat hodnot opravdovosti.⁵⁵ Ve stejném textu ale také kritizuje složitost filmu, nedostatečné vedení nebo roztahané linie vyprávění.⁵⁶

Ještě téhož roku 1967, uvedl František Vláčil svůj další historický film, *Údolí včel*. Na rozdíl od dvou předchozích, nevznikl z literární předlohy, ale na základě scénáře Vladimíra Körnera, který byl velmi blízký Vláčilovu pojetí historie i filmu. Spíše než s historickým kontextem, odkazoval k duchovnímu a politického rozpoložení systému 60. let.

Podobou *Údolí včel* nenavazovalo na poetiku *Markéty Lazarové*, spíše se svou ideologií hlásilo k *Ďáblově pasti*. Prezentovalo se v nevídané jednotě obrazového stylu a v přesném hudebním rytmu. Příběhově se natočený film jevil více uzavřený a sdělný, využíval ale velmi podobných motivů.⁵⁷ V čem se ale oba filmy ztotožňují, je „*metoda ztvárnění, charakter rukopisu a vyjadřovací způsob*.“⁵⁸ Tuto podobnost může Gustav Franci popisovat i díky tomu, že po nákladné *Marketě Lazarové*, se většina rekvizit použila v *Údolí včel* a mohla tak přebrat některé výtvarné motivy.

Údolí včel bylo spolu s *Markétou Lazarovou* mnohokrát poměřováno. Tím, že se v ní Vláčilovi podařilo přesáhnout jak estetické i kulturně-společenské hodnoty doby, tak diváci čekali od *Údolí včel* víc. Dobové kritiky vyvrcholily až apelem na snímek za jeho stereotypnost, izolovanost postav nebo nedůslednost zpracovaného tématu: „*Proti filmu svědčí nejprůkazněji jeho úhrnná struktura, narůstající disproporce mezi tím, co mělo být a chtělo být řečeno komplexně, všemi složkami filmu, a mezi tím, co doslova film říká*.“⁵⁹ Články v tisku navíc mluvili o změně Vláčilovy poetiky tím více, čím si připouštěli nemožnost překonání onoho díla vrcholného.

Prvním Vláčilovým barevným hraným filmem byl psychologický příběh z pohraničí, *Adelheid* (1968), odehrávající těsně po konci války.⁶⁰ Spolupráce

⁵⁵ BOČEK, Jaroslav: *Na okraj Markety Lazarové*. Film a doba 13, 1967, č. 11, s. 527.

⁵⁶ BOZOK, Jozef: *Vančura přebásněný*. Film a divadlo 11, 1967, č. 24, s. 8. nebo BOČEK, Jaroslav: *Na okraj Markety Lazarové*. s. 580.

⁵⁷ *Marketa Lazarova*, se má stát Kristovou nevěstou, aby vykoupila Lazarovy hříchy. Stejný motiv hraje stěžejní roli ve filmu *Údolí včel*, kde Ondřej z Vlkova (Petr Čepek) musí vykoupit vinu svého otce doživotní službou Panně Marii a řádu německých rytířů. Předhození dopadeného Rotgiera psům, rvačka Ondřejova přítele Armina s uhlíři,...

⁵⁸ FRANCL, Gustav: *Údolí včel. Poznámka k herecké stylizaci*. Film a doba, 1968, č. 3, s. 143.

⁵⁹ BROUSEK, Antonín: *Úzce specializovaný univerzál*. Listy, 1968, č. 4, s. 10. Nebo FRANCL, Gustav: *Údolí včel. Poznámka k herecké stylizaci*. Film a doba, 1968, č. 3, s. 143.

⁶⁰ K tématice pohraničí, se autoři v různých časových etapách vraceli. Jiří Krejčík ve *Vsi v pohraničí* (1948), Otakar Vávra v *Nástupu* (1952).

s Körnerem přinesla v tomto případě téma odkazující na současnost, které prolomilo obvyklé stereotypy ve vyprávění, když ukazovalo, jak špatně Češi zacházeli v poválečném období s Němci.⁶¹ Takovéto zobrazení mělo také za následek, že se Vláčil musel, od celovečerního filmu na několik let odmlčel.

Do obrazu se ve filmu zapojuje práce s barevností, již věnuje režisér značný prostor. Hned v úvodu filmu, působí například hnědá půda podzimního pole v zapadajícím slunci teple a kontrastuje tak s Němkami, jež oblečeny celé do černého, vypadají jako vrány na poli. Můžou naznačovat jak truchlivý okamžik, tak možné neštěstí. Výrazně ve snímku působí Uldrichova kamera, spřízněna s emotivní skladbou filmu, která vstupuje do vztahu dvou lidí, kteří se nemohou dorozumět. Peter Hames nachází v tomto Uldrichově způsobu interpretace paralelu se snímáním každodenních činností postav v dílech Antonianiho.⁶²

3.2 Shrnutí

Již Vláčilovy filmy v armádním filmu vykazovaly zjevnou obrazotvornost. Od filmu *Skleněná oblaka* (1958) jde pozorovat silné rozvíjení výtvarné představy nad dílem, které vrcholí uměleckou zralostí ve filmech *Údolí včel* (1967) a *Adelheid* (1969). Zatímco v *Holubici* (1960) si Vláčil ověřoval své výtvarné schopnosti, už v *Ďáblůvě pasti* (1961) a *Marketě Lazarové* (1967), dokázal zformovat originální poetické obrazy mezinárodní úrovně. U filmů koncem 60. let můžeme také mluvit o Vláčilově stylové vyváženosti a autorské čitelnosti. Zajímavou tezi ale rozvíjí Peter Hames, který označuje Vláčilovu autorskou vizi konce 60. let, za pesimistický realismus. Dokládá to argumentem: „*V každém z jeho posledních filmů 60. let někdo zemře.*“⁶³ Jasně se s jeho tezí souhlasit nedá, je jí ale možné u Vláčila chápat v rovině deformace člověka způsobenou kulturními a ideologickými konflikty.

Vláčil se ve svých filmech zaměřuje spíše na výtvarný obraz, než práci s herci. Prostředí si v jeho filmech žije svým vlastním životem a autorská motivace dosahuje značného ozvláštňení skutečnosti: „*V mých filmech je ale atmosféra často v rovině vlastního děje. Volbu slov i náladu u člověka ovlivňuje jistá zvláštní atmosféra –*

⁶¹ Této tématice se prvně věnoval Karel Kachyňa s Janem Procházkou v *Kočáru do Vídně* (1966).

⁶² HAMES, Peter: *Československá Nová vlna*. Praha: KMa, 2005, s. 87. ISBN 9788073095802.

⁶³ Tamtéž.

například *podvečer, déšť nebo sníh*. Atmosféra je proto podstatnou složkou filmové specifiky, protože často je v příběhu na úrovni toho, o čem se hraje.⁶⁴ Takové místo zastupují ve Vláčilově tvorbě záběry oblohy, které jsou opakujícím se motivem podporující atmosféru. Nejsilněji je zpravidla vnímá dítě.

Specifickou vizuální podobu filmů, ale do značné míry ovlivňoval tým spolupracovníků, kteří se na filmech podíleli. Kamerami, scénáristé, skladatelé hudby nebo také i výtvarníci. Kameramany Vláčil rád měnil, a to i přesto, že v jeho filmech nacházíme jednotný vizuální styl. Jan Čuřík natáčel lyrickou *Holubici*, Rudolf Milič barokní *Ďáblovu past*, Bedřich Bařka *Marketu Lazarovou*, František Uldrich obrazově tradičnější *Údolí včel* a *Adelheid*.

Vláčilovu poetiku do konce 60. let rozšířil o podstatný rozměr také scénárista Vladimír Körner. Pracovali společně na *Údolí včel* a *Adelheid*. Oba autoři k sobě měli blízko především díky historickým tématům, kterým se věnovali a atmosférou ve svých dílech, s níž nakládali ve sféře estetického citění. Také adaptace velkých filmových děl byla pro Vláčila typická.⁶⁵

Šťěstí měl Vláčil rovněž na svého dvorního skladatele Zdeňka Lišku. Ten prokázal své schopnosti již ve spolupráci s Karlem Zemanem (*Vynález zkázy*), Jiřím Krejčíkem (*Probuzení, Vyšší princip*), Janem Švankmajerem (*Leonardův deník*) nebo Jurajem Herzem (*Sběrné surovosti, Spalovač mrtvol*), kde rozvíjel svou představu o hudebních obrazech, založených mnohdy na jinotajných motivech a symbolech. Opětovně se vracel k hudební stylizaci reálných zvuků a využíval klávesových nástrojů (klavír, cembalo, elektrofonické varhany, celesta) nebo bicích nástrojů spolu s harfou. Ve Vláčilových filmech klade Liškova hudba důraz na barvu a charakter jednotlivých zvuků a doplňuje režisérovu představu, o slovu, jako o okrajovém vyprávěcím principu. Spolupráce trvala od prvního celovečerního filmu, *Holubice* a pokračovala přes *Marketu Lazarovou*, pro níž napsal Liška podmanivou partituru, která působí samostatně od přímých dějových sekvencí, až po *Stíny horkého léta*.

Zásadním člověkem byl pro spolupráci i výtvarník Theodor Pištěk.⁶⁶ Od *Holubice* společně s Vláčilem pracoval skoro na všech filmech: „*Během práce mi Vláčil řekl:*

⁶⁴ ZAORAL, Zdeněk: *O filmové specifice a obrazu historie*. Film a doba, 1978, č. 5, s

⁶⁵ Většina významných filmů v 60. letech, vznikala na základě literární předlohy. Alfonz Bednár *Slnko v sieti* (1962), Ladislav Grosman *Obchod na korze* (1965), Bohumil Hrabal *Ostře sledované vlaky* (1966), Jan Procházka – *Kočár do Vídně* (1966).

⁶⁶ Dvorní krejčí Miloše Formana, který za film *Amadeus* (1984) dostal Oscara.

Když už děláš na Holubici tohle, udělej taky kostýmy. Já povídám: Člověče, já vůbec nemám ponětí, jak. O téhle profesi nic nevím! A on mi tenkrát řekl: Prosím tě, vždyť tam jsou dvoje džíny a jedno triko. A tím to začalo. Pak přišla Ďáblova past, ale všechno bylo vlastně přípravou na Marketu Lazarovou.⁶⁷

⁶⁷ GAJDOŠÍK, Petr (ed.): *Marketa Lazarová: studie a dokumenty*. Praha: Casablanca, 2009, s. 327. ISBN 9788087292006.

4. PROMĚNA POETIKÝCH PRVKŮ V OBDOBÍ NORMALIZACE

Vláčilův výběr filmových látek za normalizace byl omezený. Normalizátoři definitivně přebírají kontrolu nad filmovou produkcí v roce 1973 a povolují tvorbu pouze v rámci nově stanovené koncepce. Vlácil na tuto situaci reagoval hledáním vhodných literárních předloh, kterými chtěl alespoň částečně reflektovat dobu. Lze u něj také zpozorovat přechod na méně komplikovanou tematiku, která vyhovovala normalizátory nastolenému ideovému i estetickému směru. Nepostrádala však autorský rukopis nebo více vrstevnatost témat.

4.1 Normalizační filmy

Dým bramborové natě (1976) vychází z literární předlohy režimem protěžovaného Bohuslava Říhy, *Doktor Meluzin*,⁶⁸ z něhož si Vlácil se scénáristou Václavem Nývlttem a za neuvedené spolupráce Vladimíra Körnera,⁶⁹ převzali jen několik málo motivů. Společně zachovali závěrečnou část knihy, jméno hlavního hrdiny nebo název vesnice, které vyjadřují metaforu vůči příběhu a přetavili průměrný socrealistický příběh v působivý bilancující obraz jednoho lidského života. Vlácilův doktor má s Řihovým doktorem Meluzinem také stejnou životní zkušenost – odchod z ciziny a také od manželky v roce 1968. Hledá z této prohry nadosobní východisko a jeho osobní zklamání je pro něho varovným signálem, který se ozve vždy, jakmile se lékař ocitne v pokušení, aby léčil rány svého srdce jistým zasahováním do osudů druhých.

V roce 1977 natáčí Vlácil podle scénáře Jiřího Křižana⁷⁰ film *Stíny horkého léta*. Dobrodružný příběh s westernovým schématem, odehrávající se v létě 1947, jehož ústřední linie směřuje ke střetu sedláka Ondry Barana (Juraj Kukura) se skupinou banderovců,⁷¹ kteří se objeví na jeho rozlehlé usedlosti.⁷² Tuto poválečnou kapitolu ale

⁶⁸ ŘÍHA, Bohumil: *Doktor Meluzin*. Praha: Československý spisovatel, 1973. ISBN 313908540.

⁶⁹ Neuvedení Vladimíra Körnera v titulcích filmu, zapříčilo autorský rozchod s Františkem Vlácilem.

⁷⁰ Jiří Křižan (1941 – 2010) byl jeden z nejvýraznější českých scénáristů. Scénáře napsal k mnoha televizním inscenacím a dostal Českého lva za nejlepší scénář roku za film *Je třeba zabít Sekala* (1998).

⁷¹ Banderovci jsou příslušníci oddílů tzv. Ukrajinské povstalecké armády, která pod vedením Stepana Bandery působila po 2. světové válce zejména v Polsku a na Slovensku

⁷² *Stíny horkého léta* se vracejí do doby, která se později věnovaly filmy jako *Zánik samoty Berhof* (1983) Jiřího Svobody, *Je třeba zabít Sekala* (1998) Vladimíra Michálka nebo *Želary* (2003) Ondřeje Trojana.

Peter Hemes interpretuje spíše jako paralelu s okupací roku 1968 nebo protifašistickou alegorií a dívá se na ni ze strany hrdiny, čelícího okupaci. Jeho výkladu ve filmu nahrává vytrvalá mlčenlivost banderovců.⁷³ Tuto motivaci ale Vláčil vysvětluje následovně: „*Skupinka banderovců zde zosobňuje temnou sílu, jejíž rozměr je tím větší, čím méně o ní víme. Každý dialog postavu jistým způsobem upřesňuje. To se mi moc nehodilo. Potřeboval jsem je dostat blíže ke zvěři, jejíž reakce je nevyočitatelná.*“⁷⁴ Příznačnou paralelu snímku vykazuje jeho násilné vyvrcholení s filmem *Strášáci* (1971) Sama Peckinpaha, ale s tím rozdílem, že Vláčilova hrdinu nakonec okupanti zničí.

V roce 1979 natočil Vláčil dílo zcela jiného žánru: životopisný film o českém skladateli Antonínu Dvořákovi *Koncert na konci léta* podle námětu scénáře Zdeňka Mahlera. Než o biografický film, jde spíše o volné variace na dvořákovské téma, v němž hrají některé momenty jeho života důležitou roli v kontextu doby. Příběh se odehrává ve třech časových rovinách, a to od působení Dvořáka jako violisty v orchestru Prozatímního divadla, přes lásku k Josefíně Kounicové, až po období vzestupu, během něhož se mu dostává lukrativní nabídky z Ameriky. Příběh proto působí spíše jako psychologická sonda do Dvořákovy povahy, do které zasahuje postava tajemného posla, která si objednává *Rekviem*. Tento motiv je vypůjčený z Mozartova životopisu, který později Miloš Forman celý zpracoval do podoby filmu *Amadeus* (1984), kterému nelze upřít mnohé podobnosti s Vláčilovým filmem.

4.1.1 Výtvarné pojetí

Renomovaný doktor Meluzin, přichází na venkov po rozchodu se ženou, která zůstala v zahraničí. Do Větrova se vrací po třiceti letech jako do své „krajiny dětství“, ve které se chce vrátit sám k sobě, k tomu co byl a možná ještě je. Jeho životní situace je příznačná samotným názvem filmu a také vstupním záběrem, v němž se prochází sychravou podzimní krajinou. (Obr. 1.) Tato obrazová kompozice svými šedými barevnými odstíny definuje vnitřní stav Meluzina. Barva navozuje atmosféru v celé délce filmu a příliš se neproměňuje. Tím jak se ale pokouší zachytit náladu příběhu, působí až impresionisticky. Pro film je také příznačné, že ponurou krajinou nepronikne

⁷³ HAMES, Peter: *Československá Nová vlna*. Praha: KMa, 2005, s. 273. ISBN 9788073095802.

⁷⁴ *První interview s režisérem vítězného filmu*. Dikobraz 34, 1978, č. 33, s. 4.

ani na okamžik sluneční světlo. Poté co ale zemře těhotná Markéta Zitová, k níž Meluzin chová otcovský vztah a manželům Kodetovým svěří do péče její dítě, přejde jedním záběrem film do jarního období, symbolické polohy doktorova nového života.

Zcela klíčovou sekvencí filmu je, když Meluzin veze po porodu Marketu do nemocnice. Převoz mu komplikuje déšť a před ním jedoucí nákladní vůz. Když Markéta v sanitce zemře, vychází doktor z auta a jeho vypnutý vnitřní stav se odráží se vzhledem okolní krajiny. (Obr. 2.) Je chvíli před rozedněním a obrazu dominuje příšeří a tmavé nebe, které jsou dány do protikladu s rozjasňující bílou barvou a světly sanitky. Vybraný kolorit situace působí tajemným až skličujícím dojmem osamocení člověka. Okolní stožáry a pustá krajina dotváří metaforickou rovinu doktorovy beznadějně situace, která vrcholí nečekaným spuštěním houkačky v sanitce. Meluzin k ní dodává: „*Něčeho jsem se dotkl a nevím čeho.*“

Důležitým posuvným prvkem děje je postava hrobníka (Václav Lohniský), s kterou se Meluzin setkává hned po svém příchodu do vesnice. Stojí na druhé straně barikády a záměrně prohlubuje svou důležitost v příběhu sousedstvím hřbitova se sportovním hřištěm. Meluzin se chodí na hřbitov často procházet a stíhají ho tam výčitky své manželky nebo vzpomínky na minulost. Příznačnou situaci tomu tvoří záběr, ve kterém se doktor pohybuje v alejí opadaných stromů směrem ke kameře, za ním stojí márnice a kříž a mimo obraz zaznívá křik dětí z vedlejšího hřiště. (Obr. 3.) Jedná se také o jedinou část filmu, která dává prostor k použití široké škály barev, od nichž se celý film soustavně distancuje.⁷⁵ V záběru je tmavá kůra stromů, dveře márnice a kříž postaven do kontrastu proti světlé barvě náhrobků nebo cesty, jež spolu s pokřikem dětí z hřiště vytváří příznačnou situaci, v rámci výstavby příběhu. Zmiňovaný záběr při tom neodkazuje na hlavního představitele filmu, modifikuje ale spíše prostředí venkova a jejich obyvatel.

Ve *Stínech horkého léta* je naopak nutné zohlednit výstavbu příběhu na westernových prvcích, která se odráží na výtvarné stránce filmu. Hrdinu západu nahradil hospodář Ondřej Baran a jeho kostým je výtvarně příznačný jak žánru, tak také k příběhu. Košili má bílou v barvě světnice, klobouk a vestu v černé barvě dřeva stavení a béžové kalhoty jsou spojeny s barvou země a symbolem cesty. Časoprostorová metafora v podobě cesty prostupuje celým filmem a tvoří spojnicí mezi

⁷⁵ Ve snímku jsou variovány odstíny černé, šedé nebo hnědé, které v této kombinaci asociují touhu po odpočinku, hledání domova, vážnost nebo také odkazují na smutek.

usedlostí Ondřeje Barana a nejmenným městem. Město je výtvarně pojato jako pohádkový prostor s iluzivním zámekem, do kterého Ondřej Baran vykoná cestu celkem sedmkrát. Jednu z jeho cest ve městě symbolicky doplňuje zeď s biblickým motivem Ježíše, který by se mohl vykládat jako Ježíš modlícího se před blížícím se utrpením. Pokud by tato interpretace byla správná, odkazuje výtvarná stránka na následný zbytek děje, ve kterém bojuje osamocený Ondřej Baran proti pěti banderovcům, kteří ho v nerovném boji zabijí.

Ondřejův kostým je dále rozehrán v noci před činem, když sedí proti zrcadlu osvětlen svíci. (Obr. 4.) Oblečen je do bílé košile jako do rakve a přemýšlí o svém životě. Rám zrcadla slouží jako vhled do budoucnosti nebo také jako duchovní příprava na předvídanou smrt. Poté co se rozloučí se svou manželkou a synem, pohltí obraz tma, ve které se za pomoci přidavného osvětlení odvíjí konečná část příběhu.

Stíny horkého léta podtrhuje westernové schéma. Důraz je kladen na symboliku (vody, zbraní, cesty) a prostředí, které nechává vyniknout prvkům západního příběhu. Potvrzuje to například situace, v níž je Ondřej Baran vyveden na dvůr domu a je mu odebrána zbraň banderovci. (Obr. 5.) V klasickém pojetí westernu, by se na takto snímaném místě odehrávala přestřelka, v rámci tohoto příběhu ale situace značí prohloubení Ondřejovy samoty. Výrazné je na ní také nasvícení, s kterým se po celý film zřetelně pracuje. Přírodní světla exteriérů a přidavná světla interiérů jsou použita tak, aby snímaný objekt vrhal vlastní stín.

Úvodní záběry *Koncertu na konci léta* předznamenávají celý příběh, stejně tak jako je tomu v případě dvou předchozích filmů. Na rozdíl od nich ale v tomto případě záběry fungují jako jádro celého příběhu, které je vyprávěno v retrospektivě. Předchází jim bílý titulek v černém pozadí „Ústřední půjčovna filmů Praha uvádí“ a pár vteřin po něm následuje název filmu. Oba titulky jsou graficky velmi stylizované a signalizují, že neuvádí klasický životopisný film. Tomu dominuje široká škála barevnosti, která se ale v polovině filmu značně odlišuje. Její první pojetí uvádí situace, v níž Antonín Dvořák diriguje v Americe. Scéna je barevně značně utlumená, nevýrazná a navozuje do překlenutí druhé poloviny spíše Dvořákův sugestivní pocit. Ten je uvozen scénami v interiérech, které svým jednotným upořádáním prostoru působí stylizovaně a špatně se v nich orientuje. Postrádají totiž tradiční znaky životopisného filmu, které by plnili funkci identifikačních bodů. Scény nejsou také nijak zvlášť osvětleny a tím jsou

barevně utlumeny. (Obr. 6.) V druhé části jsou barvy rozjasněné, také proto, že je děj posunut převážně do exteriéru.

Výtvarné stránce dominuje situace setkání Antonína Dvořáka s člověkem, který si objednal Rekviem. Čeká v jedné z místnosti jeho domu u klavíru, jsou před ním postaveny svíce a prostor je značně potemněn. Když společně vystupují ze dveří domu na dvůr, který prolne proud světla, otevírá se vstup do zahrady, který je alegorickou rovinou setkání se smrtí. (Obr. 7.) Nemožnost Dvořákova úniku od zkomponování této skladby a také od smrti značí zamčený východ ze zahrady.

4.1.2 Kamera

První záběry *Dýmu bramborové natě* jsou zcela emblematické a předesílají filmu v symbolické i sémantické zkratce podstatné sdělení, vztahující se k celku díla. Titulkovou část Vláčil vynechává a vtahuje diváka do děje rozhovorem doktora Meluzina se svou manželkou. Ten není snímán klasickým použitím pohledů a protipohledů, ale zabírán v polocelku, kdy je popředí ostré a pozadí rozostřené. Situace je následně vystřídána velkým celkem, který posouvá děj příběhu do podzimní krajiny Větrova. (Obr. 1.) Její barevnost a atmosféra navozuje charakter snímku a zacházeno s ní je významotvorně vůči příběhu. V následující titulkové sekvenci je použita subjektivní kamera, která kopíruje Meluzinovu jízdu sanitkou do Větrova. Tento záběr je v rámci příběhu velmi cenným a zopakován je závěrem filmu.

Nezanedbatelné je pro film kamerové provedení situace, kdy je Markéta v sanitce převážena do nemocnice. Ve zrychleném tempu jsou prostřihávány detaily a polodetaily na výrazy postav a na také na pohled Meluzina, který je subjektivně veden ze sanitky skrz mokré okno. Pohybující se rám, použití ruční kamery nebo také pohled zrcátkem auta do zadní části vozu, dokládá doktorovu starost a vnitřní neklid. Ten je následně prostřihnout dlouhotrvajícím celkem ke krajnici vozovky, kde Meluzin se sanitkou zastavil. (Obr. 2.) Zdramatizovaná atmosféra konečného záběru je podpořena hudbou, barevností a také vzhledem prostředí.

Kamerové provedení *Koncertu na konci léta* vyrůstá z dobové tradice o podobě životopisného filmu. A to především z obrazových konvencí a stereotypů v kompozicích záběrů a ve způsobu snímání hlavních postav. Kamera je převážně

statická a prostorem se pohybuje s postavou. Nevykazuje žádné složité záběry, jsou jí charakteristické pohyby jízd, otáčení o 360° nebo přibližování se k postavě.

Neopomenutelná je svým provedením scéna, kdy se Antonín Dvořák setká s člověkem, který si u něho objednal Rekviem. Snímaná je v polocelku a následuje jí dlouhý záběr z jeřábu, kopírovaný pohybem postav do zahrady.

4.1.3 Zvuk a hudba

Stěžejní hudební motiv *Dýmu bramborové natě* se vztahuje k postavě doktora Meluzina a zastává stejně emblematické místo jako první záběry filmu. Od chvíle co hudba doprovodí doktora do Větrova, je s ním dějově spjata jako vzpomínka na dětství. Působí na diváka svou hravostí, někdy v rámci příběhu vyznává až tajemně, evokuje ale především rozvzpomínání se hlavní postavy. V příběhu se prolíná také ve spojení s paní Pavlou Kodetovou, jejíž přítomnost doktorovi něco nedefinovatelného připomíná. Z ticha se například hudba rozezní ve chvíli, kdy mu nabízí lívance a ty mu evokují situaci, jak je připravovala jeho maminka.

Touto veskrze jednoduchou melodií dosáhl Zdeněk Liška maximálního možného účinku, ale také stylové jednoty a kompaktnosti hudby paralelně k prostředí a jednotvárné posloupnosti dnů, v nichž se celé drama odehrává. Z důrazu na každou uplynulou sekundu, navíc těží závěrečná situace, ve které Meluzin převáží Markétu do nemocnice. Teprve se zmlknutím stále se opakující hudby nastane ticho, které značí Markétinu smrt.

Výrazně film ovlivňují pasáže ticha, zvuky zvířat a ruchy prostředí, které vykazuje celá Liškova tvorba do popředí. Neopomenutelný je také osobitý hlas Rudolfa Hrušínského, který dává vyznít dialogům. I přesto, že se projevuje jako uzavřená postava, u které je verbální projev výrazně monologický, dotváří svým hlasem souhru mezi zvukovými složkami.

Stíny horkého léta jsou oproštěny od dialogů a hudba se proto stává rovnocenným vypravěčem dramatického příběhu přepadené usedlosti. Její těžiště přitom spočívá víceméně jen na dvou vzájemně kontrastních polohách. První, exponovanou hned s titulky, tvoří signální motiv trumpet s výrazným vzestupem a opakováním tónů. Už v něm je latentně předznamenáno budoucí nebezpečí a minuty tísnivého napětí, sdíleného nejen napadenými, ale i samotnými banderovci, z nichž jeden nutně

potřeboval lékařskou pomoc. Druhou část tvoří Liškovy oblíbené stylizované zvuky reálného prostředí, snímaných s ireálným dlouhým dozvukem. V nich je koncentrovaná tíha úzkostlivě prožívaného a opakovanými figurami neúprosně odměřovaného času, v nichž se prolínají časové dimenze protagonistů příběhu na plátně a délkou filmu prožívaným divákem v kině.

Postava Antonína Dvořáka je v *Koncertu na konci léta* definována skrze hudbu. Ta doprovází především skladatelovo rozvzpomínání se na situace, které se už dávno udály a on sám neví, zda byly skutečné. Ústřední, opakovaně se vracející myšlenku v podobě Rekviemu, s jeho typickým čtyř tónovým motivem, tvoří počáteční téma celého filmu. Staré události jsou doprovázeny bez hudby a nechávají tak vyznít monologům a hereckému hlasu, jehož barvou film ozvláštňuje hlas Josefa Vinkláře.

4.2 Shrnutí

Tvorba Františka Vlácilá v období normalizace navazuje na silné estetické prožitky z výtvarného umění a hudby. Pramení ale také z literárních látek, které se od historických námětů 60. let posunuly směrem k reflexi doby, konkrétně u filmů *Dým bramborové natě* a *Stíny horkého léta*. Tento přechod předznamenal již poslední film 60. let, *Adelheid*, po kterém nastala proměna přístupu k filmové postavě a v drobnokresbě povahy člověka.⁷⁶

Výtvarná stránka u filmu *Dým bramborové natě* a *Stíny horkého léta* na sebe vzájemně odkazuje, *Koncert na konci léta* se od nich svou stylizovaností naopak jasně odlišuje. Nedosahuje také takového vnitřního napětí a sugestivity zpracování. V autorově tvorbě patří k těm nejvíce přístupnějším a nejsrozumitelnějším dílům. Nepoužívá žádné technické finesy, ani náročné vypravěčské postupy – ve svojí podobě působí jednoduše a prostě, jako samotný hlavní hrdina.

Po výtvarné stránce všechny filmy sjednocuje použití ozvláštňujících krátkých vizuálních představ mimo dějovou linii, které dokreslují sugestivní stavy postav. Vzpírají se ale přesnému výkladu, protože jejich funkce stojí spíše na úrovni emocionální, než na úrovni dějové. Pokud se už ale v ději vyskytnou, mají lapidární povahu. Například *Markéta v Dýmu bramborové natě*, uteče během svého rizikového

⁷⁶ Pro postavu Adelheid je příznačná skrytá emocionalita, která zabraňuje jednoznačné interpretaci. Svou uzavřenou polohou zůstává dokonce ojedinělým zjevem v Československé kinematografii.

těhotenství z nemocnice do Větrova a vyvolá si tím předčasný porod. Když leží ve smrtelných bolestech v posteli, vstoupí do jejího křiku záběr na kuřátka, podpořený světelným prolnutím.⁷⁷ Stejně tak v rozhovoru paní Kodetové a doktora Meluzína figuruje záběr v podobě představy, ve které se oba líbají. Také když Markéta v sanitce umírá, je Meluzin snímán tak, že se subjektivně dívá na silnici, na níž se Markéta prohání na motopedu. Obdobně je koncipována situace ve *Stínech horkého léta*, kdy vchází Ondra Baran do dveří domu a je vydán na pospas banderovcům. Ve chvíli, kdy je zavalen četnými ranami, je děj prostřihnut záběrem na postřeleného orla, padajícího po střeše domu.⁷⁸ A také v sekvenci Dvořákových představ při psaní Rekviemu, nelze spatřovat nic než logikou blouznění.

Důležitým faktorem normalizační poetiky, je použití barevného filmového materiálu. Barevnost Vláčil aplikuje tak, že zvyšuje míru informovanosti o charakteru hlavních postav filmu nebo deformuje realitu i kompozici obrazu. Přebírá také dominantní postavení hudby, která zabírala v průběhu 60. let ve Vláčilových filmech značné místo v rámci dokreslení děje a charakteru postav.⁷⁹ Použití barvy je také na úrovni symbolu a způsob jejich vyjádření na emotivní až intuitivní úrovni.

Ve vizuálním řešení a komponování záběrů zastává kamera stále mimořádnou roli, přesahující polohu angažovanosti technického nástroje. Obrazová kompozice se díky pečlivému výběru kameramanů i v průběhu 70. let plně ztotožňuje s režisérským záměrem i s jeho autorským pojetím. Vyznačuje se přehledností, autenticitou a také dynamičností, v navození přímé účasti na momentálním dění. Tyto příznačné prvky jsou posilovány především pohyby kamery, zdržující se od povinnosti sledovat celý čas hlavní postavy.

V normalizačních filmech obrátil Vláčil také primární pozornost od výtvarného obrazu k hereckému projevu, kterou lze zpozorovat již v *Dýmu bramborové natě*. Sám režisér v rámci tohoto filmu potvrzuje záměrnost separace filmařských ornamentů a složitých výtvarných kompozic, pro prostor psychologické drobnokresby hlavních hrdinů.⁸⁰ Umělecké prostředky proto zastupuje gesto, slovo nebo i pohyb herců, přetahován zevnitř postavy.

⁷⁷ Výrazové prostředky, které používal Vláčilův inspirátor Ingmar Bergman.

⁷⁸ Vláčil používá v celé filmografii ptáka jako symbolu, převážně dějově uvozeného.

⁷⁹ Vystřídána je ale funkčně, protože barva sebou nese podvědomě stejný emoční náboj, jako hudba.

⁸⁰ MATĚJÍČEK, Zdeněk: *Dým bramborové natě*. Květy, č. 18, 1976, s. 38 – 39.

5. ZÁVĚR

Cílem bakalářské práce bylo poukázat na podobnosti a odlišnosti v poetice filmů Františka Vláčila st. v období normalizace na základě jejich srovnání s tvůrčím obdobím 60. let. Období normalizace bylo zúženo na analýzu filmů natočených v 70. letech, které působí jako jednotný a homogenní celek. Filmům 80. let nebyla věnována pozornost, protože se vyznačují značnou nesourodostí a jejich začlenění k tématu by práce značně přesáhla běžný rozsah bakalářské diplomové práce.

Metodologicky bylo ke všem filmům přistupováno prostřednictvím *Neoformalistické analýzy* Kristine Thompsonové. Jako dominantní prvky Vláčilových filmů byly stanoveny *výtvarné pojetí, kamera a hudba*.

V obou analyzovaných obdobích, vykazuje Vláčilova poetika značné ovlivnění obrazovou imaginací a zájem o náročné výtvarné řešení snímků. Tomu byly ve většině případů podřízeny ostatní filmové složky, a to především herectví.⁸¹ Výrazné výtvarnosti dosahuje Vláčilova tvorba již za doby působení v armádním filmu a vrcholí uměleckou zralostí ve filmech *Údolí včel* a *Adelheid*. Zatímco v *Holubici* si ověřoval možnosti lyrického pojmání obrazových kompozic a významovou obsažnost symbolů, tak v *Marketě Lazarové* dostal svou uměleckou představu filmového obrazu a rozšířil ji o dramatickou složku. Jeho díla uzavírající tvůrčí periodu 60. let se vyznačují stylovou vyvážeností, jednotou jasně formulované myšlenky a tvarem. V průběhu 70. let se Vláčil vzdálil od náročných historických látek, a to především díky změně v dramaturgii po srpnu 1968 a obrátil svou pozornost k reflexi doby. Tento přechod předznamenal již poslední film 60. let, *Adelheid*, po kterém také nastala Vláčilova proměna výtvarného stylu, nahrazena detailnějším přístupem k filmové postavě a drobnokresbě povahy člověka. Umělecké prostředky tohoto období proto zastupuje gesto, slovo nebo i pohyb herců, přetahován zevnitř postavy. Neopomenutelným prvkem se od filmu *Adelheid*, stalo také použití barevného filmového materiálu, který zvyšuje míru informovanosti o charakteru hlavních postav nebo deformuje realitu i kompozici. Přebírá také dominantní postavení hudby od období 60. let.

Důležitým faktorem Vláčilovy poetiky je také kamerové provedení, které bylo v průběhu celého režisérova tvůrčího období ovlivněno plejádou kameramanů a to i

⁸¹ S hercem je zacházeno spíše ve výtvarné rovině, která dodává dramatickosti obrazu.

přesto, že je ve filmech rozeznatelný jednotný vizuální styl. Charakteristickým znakem 60. let je, že se v rámci jednoho záběru odehrávalo více situací současně a nejdůležitější akce musela být lokalizována do popředí. Nástrojem subjektivity se při zprostředkování skutečnosti, často stávala ruční kamery. V 70. letech už kamera spíše ilustrovala děj a vykazovala omezený tvůrčí vklad při ozvláštňování děje, na rozdíl od předešlé dekády.

Vedle výtvarné a kamerové stránky filmů s minimem dialogů, se dostalo už od Vlácilových začátků významného místa hudební dramaturgii. Spolupracoval převážně se skladatelem Zdeňkem Liškou, kterému je typické používání hudebních stylizací reálných zvuků nebo sestav klávesových a bicích nástrojů. V průběhu 60. let toto hudební provedení zastávalo vedle filmového obrazu zcela dominantní místo, které děj neilustrovalo, dosahovalo ale spíše mimořádné sugestivity a fungovalo také jako protiklad vůči krajině. V průběhu 70. let se už ale její hlavní postavení přesunulo spíše na doprovázení děje nebo charakterizaci hlavní postavy.

6. ANOTACE A RESUMÉ

Autor: Miroslava Janičatová

Název katedry a fakulty: Katedra divadelních, filmových a mediálních studií, Filozofická fakulta Univerzity Palackého v Olomouci

Název diplomové práce: Poetika Františka Vláčila st. v období normalizace (70. léta)

Vedoucí diplomové práce: PhDr. Luboš Ptáček, Ph.D.

Počet znaků: 72155

Počet titulů použité literatury: 51

Klíčová slova: film, kinematografie, poetika, normalizace, kamera, hudba, výtvarné pojetí, František Vláčil, Dým bramborové natě, Stíny horkého léta, Koncert na konci léta

Anotace: Bakalářská diplomová práce poukazuje na podobnosti a odlišnosti v poetice filmů Františka Vláčila st. v období normalizace, na základě jejich srovnání s tvůrčím obdobím 60. let. Období normalizace je zúženo na filmy 70. let, *Dým bramborové natě* (1976), *Stíny horkého léta* (1977), *Koncert na konci léta* (1979) a ke všem je přístupováno prostřednictvím *Neoformalistické analýzy* Kristine Thompsonové. Práce se také věnuje komparaci Vláčilovy poetiky a přihlíží k dalším dílům československé kinematografie.

Author: Miroslava Janičatová

University department and faculty: Department of Theatre, Film and Media Studies, Faculty of Arts, Philosophical Faculty, Palacký University

Title of the thesis: *Poetics of František Vláčil sr. in the Period of Normalization (1970's)*

Supervisor of the thesis: PhDr. Luboš Ptáček, Ph.D.

Number of characters: 72155

Number of used bibliography: 51

Key words: film, cinematography, poetics, normalization, camera, music, art concepts, František Vláčil sr., Smoke on the Potato Fields, Shadows of a Hot Summer, Concert at the End of the Summer

Resumé: This bachelor thesis shows the similarities and differences in the poetics of film František Vlácil sr. during Normalization, based on a comparison with the creative period of 1960's. Normalization period is narrowed down to the 1970's movies – *Smoke on the Potato Fields (1976)*, *Shadows of a Hot Summer (1977)*, *Concert at the End of Summer (1979)* and they are all the approached with the *Neoformalist Analysis* Kristine Thompson. The work also deals with the comparison of Vlácil's poetics and takes into account other parts of Czechoslovak cinema.

7. LITERATURA

- ALTMAN, Rick: *A Theory of Narrative*. New York: Columbia University Press, 2008. ISBN
- ALTMAN, Rick: *Sémanticko-syntaktický přístup k filmovému žánru*. Iluminace, roč. 1, 1989, č. 1.
- ALTMAN, Rick: *Film/genre*. London: British Film Institute; Palgrave Macmillan, 1999. ISBN 9780851707174.
- BALDÝNSKÝ, Tomáš: *Causa František Vlácil*. Reflex, 1999, roč. 10, č. 5.
- BARTOŠEK, Luboš: *Desátá múza Vladislava Vančury*. 1. vyd. Praha: Československý filmový ústav, 1973. ISBN 5905773.
- BLAŽEJOVSKÝ, Jaromír: *Normalizační film*. Cinepur, 21, 2002, č. 7.
- BOČEK, Jaroslav: *Na okraj Markety Lazazové*. Film a doba 13, 1967, č. 11.
- BOČEK, Jaroslav: *Malířský film*. Film a doba, č. 8, 1960, s. 8.
- BORDWELL, David: *Narration in the Fiction Film*. Madison: 1985, University of Wisconsin Press.
- BORDWELL, David: *Poetics of Cinema*. New York: Routledge, 2008. ISBN 9780415977791.
- BOZOK, Jozef: *Vančura přebásněný*. Film a divadlo 11, 1967, č. 24.
- BROUSEK, Antonín: *Úzce specializovaný univerzál*. Listy, 1968, č. 4.
- BUCHAR, Robert: *Sametová kocovina*. Brno: Host, 2001. ISBN 8072940406.
- ČERNÁ, Jaroslava (ed.): *Českoslovenští filmoví režiséři 70. let*. Praha: Československý filmový ústav, 1983. ISBN 5908280.
- ČERNÝ, František: *Divadlo v bariérách normalizace (1968–1989)*. Praha: Divadelní ústav, 2008. ISBN 9788070082157.
- FRANCL, Gustav: *Údolí včel. Poznámka k herecké stylizaci*. Film a doba, 1968, č. 3.
- GAJDOŠÍK, Petr (ed.): *Marketa Lazarová: studie a dokumenty*. Praha: Casablanca, 2009. ISBN 9788087292006.
- HAMES, Peter: *Československá Nová vlna*. Praha: KMa, 2005. ISBN 9788073095802.
- HANUŠ, Milan: *Podoby Františka Vlácil*. 1. vyd. Praha: Československý filmový ústav, 1984.
- HORÁKOVÁ, Šárka: *Podobenství o Františku Vlácilovi*. 1. vyd. Praha: XYZ, 2008. ISBN 9788073880699.

- HRBAS, Jiří: *Cesta za novým filmovým výrazem*. Kino, 1958, č. 20.
- HRBAS, Jiří: *Vstup zakázán*. Kino, 1960, č. 11.
- HULÍK, Štěpán: *Kinematografie zapomnění: Počátky normalizace ve Filmovém studiu Barrandov (1969-1973)*. Praha: Academia, 2012. ISBN 9788020020413.
- KAPEK, Ladislav: *O filmu k nenatočení*. Kulturní tvorba, 1968, č. 9.
- KLIMEŠ, Ivan: *František Vlácil: Ďáblova past*. Dějiny a současnost 25, 2003, č. 3. ISSN 04185129.
- KOPAL, Petr (ed.): *Film a dějiny*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2004. ISBN 8071066672.
- KÖRNER, Vladimír: *Údolí včel*. Praha: Dauphin, 1997. ISBN 8086019616.
- KUČERA, Jan: *Krize historického filmu?*. Film a doba, 1969, roč. 15, č. 8.
- KUČERA, Jan: *Sřihová skladba ve filmu a v televizi*. Praha: Akademie múzických umění, 2002. ISBN 8073318962.
- LIEHM, Antonín Jaroslav: *Ostře sledované filmy. Československá zkušenost*. Praha: 2001Národní filmový archiv, 2001. ISBN 8070041005.
- LUKEŠ, Jan: *Údolí včel*. Iluminace 8, 1996, č. 3. ISSN 0862-397X.
- MATĚJÍČEK, Zdeněk: *Dým bramborové natě*. Květy, 1976, č. 18.
- MELOUNEK, Pavel: *Čeští filmaři, něžní barbaři: (22+2 portréty našich režisérů)*. Praha: Bohemia, 1996. ISBN 8085803224.
- MUKAŘOVSKÝ, Jan: *Cestami poetiky a estetiky*. Praha: Československý spisovatel, 1971. ISBN 2210671.
- PRÁDNÁ, Stanislava, ŠKAPOVÁ, Zdena, CIESLAR, Jiří: *Démanty všednosti: český a slovenský film 60. let : kapitoly o nové vlně*. Praha: Pražská scéna, 2002. ISBN 8086102173.
- PTÁČEK, Luboš (ed.): *Panorama českého filmu*. 1. vyd. Olomouc: Rubico, 2000. ISBN 8085839547.
- RIMMON-KENANOVÁ, Shlomith: *Poetika vyprávění*. Brno: Host, 2001. ISBN 807294004x.
- ŘÍHA, Bohumil: *Doktor Meluzín*. Praha: Československý spisovatel, 1973. ISBN 313908540.
- STRUSKOVÁ, Eva: *O věcech trvalých a pomíjivých. Hovoří František Vlácil*. Film a doba 43, 1997.

- ŠKAPOVÁ, Zdena: *František Vláčil – monografická studie. Pokus o vymezení tvůrčího typu*. Rigorózní práce na FF UK, Praha, 1977.
- ŠKAPOVÁ, Zdena: *Literární a filmová podoba Markety Lazarové*. 1998.
- ŠMIDRKAL, Václav: *Armáda a stříbrné plátno - Československý armádní film 1951-1999*. Praha: Naše vojsko, 2009. ISBN 9788020610225.
- ŠKLOVSKIJ, Viktor: *Art as Technique. Russian Formalist Criticism: Four Essays*. Nebraska: Lincoln, 1965.
- ŠKVORECKÝ, Josef: *Všichni ti bystří mladí muži a ženy*. 1. vyd. Praha: Horizont, 1991. ISBN 807012055.
- THOMPSONOVÁ, Kristin: *Neoformalistická filmová analýza: jeden přístup, mnoho metod*. Illuminace 10, 1998, č. 1. ISSN 0862397X.
- ULVER, Stanislav: Jak jsem se setkal s Vláčilovým dílem. In JIRAS, Pavel – MAREŠ, Zdeněk (ed.): *František Vláčil – Zápasy*. Katalog výstavy, 15. 2. – 31. 5. 2008. Praha: Správa Pražského hradu, Barrandov studio, 2008.
- VANČURA, Vladimír: *Marketa Lazarová*. Liberec: Dauphin, 1997. ISBN 8086019233.
- VANČURA, Vladislav: *Marketa Lazarová. Literární scénáře Vláčilových filmů*. Praha: 1973.
- VRBA, František: *Vstup se doporučuje*. Literární noviny, 1960, č. 24.
- VLÁČIL, František: *Byla mým očištěm*. Filmové a televizní noviny, 1967, č. 11.
- ŽALMAN, Jan: *Umlčený film*. Praha: KMa, 2008. ISBN 9788073095734.

8. PRAMENY

8.1 filmy

- Adelheid* (František Vláčil, 1969)
Amadeus (Miloš Forman, 1984)
Andrej Rublev (Andrej Tarkovskij, 1966)
Atentát (Jiří Sequens st., 1964)
Červený balónek (Albert Lamorisse, 1956)
Čest a sláva (Hynek Bočan, 1968)
Dopis z fronty (František Vláčil, 1956)
Dým bramborové natě (František Vláčil, 1976)
Ďáblova past (František Vláčil, 1961)
Hadí jed (František Vláčil, 1981)
Holubice (František Vláčil, 1960)
Hoří, má panenko (Miloš Forman, 1967)
Je třeba zabít Sekala (Vladimír Michálek, 1998)
Karlovarské promenády (František Vláčil, 1973)
Kočár do Vídně (Karel Kachyňa, 1966)
Koncert na konci léta (František Vláčil, 1979)
Královský omyl (Oldřich Daněk, 1968)
Krysař (Jiří Bárta, 1985)
Leonardův deník (Jan Švankmajer, 1972)
Lesy našich vojenských prostorů (František Vláčil, 1956)
Marketa Lazarová (František Vláčil, 1967)
Mág (František Vláčil, 1987)
Město v bílém (František Vláčil, 1972)
Mikoláš Aleš (Václav Krška, 1951)
Návrat ztraceného syna (Evald Schorm, 1967)
Nástup (Otakar Vávra, 1952)
Pasáček z doliny (František Vláčil, 1983)
Posádka na štítě (František Vláčil, 1956)
Pověst o stříbrné jedli (František Vláčil, 1973)

Praha secesní (František Vláčil, 1974)
Pražský Odysseus (František Vláčil, 1989)
Probuzení (Jiří Krejčík, 1959)
Pronásledování (František Vláčil, 1959)
Romeo, Julie a tma (Jiří Weiss, 1959)
Rozina sebranec (Otakar Vávra, 1945)
Sběrné surovosti (Juraj Herz, 1965)
Sebeobrana (František Vláčil, 1958)
Sedmá pečeť (Ingmar Bergman, 1957)
Sedmikráska (Věra Chytilová, 1967)
Sirius (František Vláčil, 1974)
Skleněná oblaka (František Vláčil, 1958)
Skřivánci na niti (Jiří Menzel, 1969)
Slnko v sieti (Štefan Uher, 1962)
Smuteční slavnost (Zdeněk Sirový, 1969)
Spalovač mrtvol (Juraj Herz, 1968)
Spanilá jízda (Oldřich Daněk, 1963)
Stíny horkého léta (František Vláčil, 1977)
Stín kapradiny (František Vláčil, 1985)
Strašáci (Sam Peckinpah, 1971)
Touha (Vojtěch Jasný, 1958)
Ucho (Karel Kachyňa, 1970)
Údolí včel (František Vláčil, 1967)
Ves v pohraničí (Otakar Vávra, 1948)
Vojenská maturita (František Vláčil, 1956)
Vzpomínka (František Vláčil, 1953)
Vynález zkázy (Karel Zeman, 1958)
Vyšší princip (Jiří Krejčík, 1960)
Zánik samoty Berhof (Jiří Svoboda, 1983)
Ztracenci (Mikoláš Makovec, 1956)
Želary (Ondřej Trojan, 2003)

9. OBRAZOVÁ PŘÍLOHA



Obr. 1.

Úvodní obrazová kompozice *Dýmu bramborové natě*, která svými barevnými odstíny definuje vnitřní stav Meluzina.



Obr. 2.

Klíčová sekvence filmu *Dým bramborové natě*.



Obr. 3.

Jediná část filmu, která dává prostor k použití široké škály barev, od nichž se celý film soustavně distancuje.



Obr. 4.

Ondřej Baran je oblečen do bílé košile jako do rakve a přemýšlí o svém životě.



Obr. 5

Záběr, který nechává vyniknout prvkům západního příběhu.



Obr. 6.

První část *Koncertu na konci léta* je barevně utlumená, nevýrazná a uvozuje Dvořákův sugestivní pocit.



Obr. 7.

Klíčová situace filmu, která je alegorickou rovinou setkání se smrtí.