UNIVERZITA PALACKÉHO V OLOMOUCI
FILOZOFICKÁ FAKULTA

KATEDRA DIVADELNÍCH, FILMOVÝCH A MEDIÁLNÍCH STUDIÍ

Filmová tvorba Thea van Gogha v letech 1994-2004

Film production of Theo van Gogh between years 1994-2004

Bakalářská práce

Markéta Vítková

Obor: Teorie a dějiny dramatických umění

Vedoucí práce: Mgr. Zdeněk Hudec, Ph.D.

Olomouc 2011

ČESTNÉ PROHLÁŠENÍ

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracovala samostatně s využitím uvedených pramenů a literatury.

V Olomouci dne 20. 4. 2011

.....

podpis studenta

Poděkování

Děkuji Mgr. Zdeňku Hudcovi, Ph.D.
za odborné vedení, cenné rady, podnětné připomínky a velkou trpělivost při vedení mé bakalářské práce.

Obsah

Obsah *4*

1. Úvod *5*

2. Biografie *10*

2.1. Generace filmových tvůrců Theo van Gogha **12**

3. Rozbory *14*

3.1. 06 ..... **14**

3.2. Blind Date **16**

3.3. De Pijnbank **21**

3.4. Baby Blue **24**

3.5. Interview **37**

3.6. Podřízení (2004) **42**

3.6.1. Ayaan Hirsi Ali 48

3.7. Cool! (2004) **50**

3.8. 06/05 (2004) **59**

4. Shrnutí *73*

5. Závěr *77*

6. Anotace *80*

6.1. Annotation **81**

7. Resume *81*

8. Seznam literatury *82*

9. Přílohy *86*

9.1. Analyzované filmy **86**

9.2. Filmografie režiséra **91**

1. Úvod

Režisérská osobnost Theo van Gogh je významnou ikonou nizozemské kinematografie, která ve filmových kruzích doposud vyvolává rozpaky. Jeho filmy nenechaly diváky v době uvedení chladnými a jeho názory vyvolávaly vlnu kontroverze. Přesto, že byl především filmovým tvůrcem, pozornost médií a společnosti na něm ulpívala zejména jako na troufalém komentátorovi, vyznávajícím absolutní svobodu slova. O jeho opomíjení jako filmového tvůrce svědčí i fakt, že celý život zápasil s Filmovým Fondem poskytujícím dotace, což ho často vedlo k vlastnímu financování projektů. Zvýšení zájmu o van Goghovu tvorbu vyvolala paradoxně jeho smrt, neboť byl zavražděn po natočení krátkometrážního snímku *Submission.* Ten nelichotivě demonstroval úděl muslimských žen a byl pomyslnou špičkou ledovce režisérovi dlouhodobé kritiky islámu.

Ve své práci si kladu za cíl zaznamenat v chronologické souslednosti filmovou tvorbu Theo van Gogha ve vytyčeném období z let 1994-2004, tedy z poslední dekády jeho tvůrčího období. Zaměřím se na jeho celovečerní snímky, uvedené premiérově v tomto časovém období, tedy *06, Blind Date, de Pijnbank, Baby Blue, Interview, Cool!* a *06/05,* doplněny rozborem jeho krátkého filmu *Submission.* Theo van Gogh byl v uvedené dekádě velice aktivní a pracoval častou paralelně na několika projektech. V tomto období režíroval přes dvě desítky celovečerních i televizních filmů a seriálů. Zmapovat komplexně tvorbu tohoto období, tedy všechny režijní počiny, by se proto jevilo jako značně ambiciózní. Postupovala jsem tedy vymezením se pouze na celovečerní tvorbu z tohoto období. Ačkoliv *Submission* se neřadí k celovečerní tvorbě, neboť je krátkometrážní, je zařazen především kvůli jeho všeobecné významnosti jako zástupce van Goghovi kritiky a jednoho aspektu tvorby této dekády. Na základě zhlédnutí jsou jednotlivé snímky představeny a formou rozboru zpracovány.

Kristin Thompson zmiňuje ve své studii „*Neoformalist film analysis: one approach, many methods*“, která vyšla v českém překladu v časopise Iluminace pod názvem „*Neoformalistická filmová analýza: jeden přístup, mnoho metod*“ že, pokud „[...] nás některé filmy oslovují, je to známka toho, že zasluhují analýzu“.[1] Rozbory zmíněných snímků se tedy zaměřují na poutavé aspekty daného filmu. Jednotlivé podkapitoly práce se snaží představit, co je v díle podnětné či zajímavé. To souvisí s důrazem na normy díla a

[1] THOMPSON, Kristin: *Neoformalistická filmová analýza: jeden přístup, mnoho metod*. Iluminace. Čs. film ústav: Praha 1998, č. 1. s.6.

jeho odchylky od konvencí jak žánrových, tak těch, které signifikantně využívá sám van Gogh.

Také poukazují na účinky jednotlivých prvků a užívání konkrétních prostředků. Prostředkem lze rozumět jakýkoliv jednoduchý prvek či strukturu, která v uměleckém díle hraje roli, jako například téma, kostým, pohyb kamery aj.[2] Důležitou součástí je i přihlédnutí na recepci diváka, kterou to či ono dílo mohlo vyvolat, neboť role diváka je podle vzoru přístupu neoformalismu, který nesouhlasí s komunikačním modelem umění (vysílající - médium/umělecké dílo – příjemce) nezanedbatelný aspekt filmového díla. Rozbory se tedy snaží uchopit do jaké míry je kladen na diváka požadavek aktivního přístupu, angažovanosti, jaké vědomé procesy musí podstupovat a jaká míra participace je potřebná k pochopení konkrétního snímku. Tedy tomu, jak divák může chápat kauzalitu, čas a prostor v daném snímku.

Součástí rozborů je také žánrové zařazení. Využívání žánru a jeho proměnlivost je představeno ve vztahu ke způsobu narace, často experimentováním s narativními postupy. Součástí narativní struktury jsou postavy, proto je věnována pozornost i jim. Především na jejich funkci, motivaci a variování jednotlivých typů v průběhu celého období, neboť lze spatřovat, že mírná variace postav je pro Thea van Gogha charakteristická.

Nastíněn je také kulturně historický kontext filmu. Jeho rozsah je vždy přímo úměrný dostupným pramenům k danému snímku, tedy závisí na jeho kritické recepci a míře pozoruhodnosti dobové společenské situaci. Jak tvrdí Kristin Thompson „[...] film nikdy nemůžeme brát jako nějaký abstraktní objekt mimo kontext historie“, neboť umělecká díla existují a jsou sledována v různých podmínkách.[3] Neoformalismus nazývá normy předchozí zkušenosti pozadím. Rozbory se snaží především o zaměření se na pozadí každodenního světa[4] a ostatních uměleckých děl[5]. Práce se také pokusí přiblížit osobnost Thea van Gogha nejen jako filmového tvůrce, ale také načrtnout kontext prostředí, ve kterém tvořil. Jak je níže patrné, filmová tvorba van Gogha není doposud žádnou ucelenou prací reflektována a obraz tohoto režiséra, který se řadil v posledním dvacetiletí mezi nejvýznamnější tvůrce nizozemské kinematografie, v českém prostředí zcela nedostatečný.

---

[2] THOMPSON, Kristin: *Neoformalistická filmová analýza: jeden přístup, mnoho metod*. Iluminace. Čs. film ústav: Praha 1998, č. 1. s.14.
[3] Tamtéž. s. 18
[4] Typ pozadí, které Kristin Thompson definuje jako zkušenost, bez které nelze rozeznávat referenční významy a vytváří symptomatické významy ve vztahu ke společnosti.
[5]Druhý typ pozadí vymezený K. Thompson. Tato norma zahrnuje znalost ostatních uměleckých děl, jež má zásadní vliv, neboť vytváří diváckou zkušenost a chápání konvencí.

Přestože byl Theo van Gogh nizozemským tvůrcem, tudíž autorem pracujícím v prostředí evropské kinematografie, jeho jméno není v odborných kruzích příliš znělé. Absence kritických či teoretických studií o jeho filmové tvorbě o této skutečnosti plně svědčí. Reflexe jeho tvorby se omezuje v českém tisku pouze na publicistickou úroveň a tématem článků je spíše osobnost Thea van Gogha jako politicky aktivního komentátora dění a především velkého kritika Islámu spojeného s jeho tragickou smrtí. Zmínku o jeho osobnosti a v krátkosti o filmu *Submission* je možné zaznamenat v magisterské práci Pavly Linhartové (Historický vývoj imigrace a imigrační politiky v Nizozemsku od 60. let 20. století do současnosti, Brno, 2008) nebo Miroslava Hanuše (Krize multikulturalismu v současné západní Evropě, České Budějovice, 2008).

Absence jakékoliv knižní publikace v Čechách, která by odkazovala na tohoto režiséra, sama určuje hlavní prameny, ze kterých práce čerpá, tj. především literatura nizozemská a americká. Ta je v Čechách taktéž nedostupná a byla získána z Nizozemska a USA. V zahraničí jsou primárně častým předmětem zkoumání politické názory, myšlenky a události navazující na smrt Thea van Gogha, zejména v jeho rodném Nizozemsku. Mezi prameny, jež mají především toto sociologické hledisko, a ze kterých je čerpáno, je kniha Iana Burumy *„Murder in Amsterdam“* (New York, 2006), která se filmové tvorbě a biografii Thea van Gogha věnuje jen okrajově. K účelům filmové vědy není tedy příliš relevantní, neboť zkoumá především klima nizozemské společnosti před jeho vraždou, události, která v mnoha ohledech dramaticky změnila evropskou společnost ve věku multikulturalismu. Ian Buruma osvětluje van Goghovi postoje na integrační politiku Nizozemska, díky čemuž lze lépe interpretovat téma objevující se často v jeho tvorbě. Nejpřínosnější částí knihy je bezesporu stejnojmenná kapitola věnující se filmu *Submission*, především okolnostem jeho vzniku a reakcím. Ian Buruma komentuje v posledních kapitolách primárně důsledky, které jeho smrt vyvolala.

Publikace *„Assassination of Theo van Gogh“* Rona Eyermana (Durham, 2008) je také především sociologickou sondou. Z podtitulu této knihy „*From Social Drama to Cultural Trauma*“ je patrný Eyermanův záměr. Van Goghovu smrt předkládá jako důležitý mezník v dějinách tolerance a svobody vyjadřování. Tento titul sloužil k osvětlení kontextu, ve kterém van Gogh tvořil a vlivu snímku *Submission* na celoevropskou společnost, jako unikum nejen nizozemské kinematografie. Eyermanova kniha postrádá jakékoliv informace týkající se jeho ostatních snímků či hledisko věnující se van Goghovi jako filmovému autorovi.

Je nutné podotknout, že obecně není nizozemská národní kinematografie nijak výrazně teoreticky či historicky reflektována. Koexistence publikací zabývající se

nizozemským filmem je alarmující a v komparaci s českým prostředím značně udivující. Avšak po přihlédnutí na statistické informace o nízké filmové produkci této země, je tento fakt pochopitelnější. Pro zařazení Thea van Gogha do kontextu nizozemské kinematografie posloužila publikace „*Directory of Contemporary Dutch Films and Film-makers"* (1990) britského autora Matthewa Stevense, která se snaží především o faktografický přehled filmů a filmových tvůrců do roku 1990. Vzhledem k datu publikování nedostatečně reflektovala jeho pozdní tvorbu a odkazovala především na snímky mimo vytyčenou dekádu. Tento odkaz byl ale vzhledem k zařazení snímků vznikajícím mezi lety 1994-2004 do kontextu jeho celoživotní tvorby přínosný. Druhou publikací, která vnímá Thea van Gogha v kontextu doby v rámci nizozemských režisérských počinů je *De broertjes van Zusje: de nieuwe Nederlandse film 1995-2005* autorky Marisky van Graveland. Jak vypovídá již podtitul „nový nizozemský film 1995-2005", kniha se zaměřuje na vybranou produkci v letech 1995-2005. Přesto, že téměř identicky kopíruje vytyčené období této práce, zmíněn je zde pouze zlomek van Goghovi tvorby. Krátkými anotacemi seznamuje čtenáře se snímkem *Interview, Cool!* a *06/05*. Může tedy sloužit spíše pro přehled nizozemské produkce, jež vznikala paralelně s Goghovou. Kniha *The cinema of the Low Countries* Ernesta Mathijse je jednou z mála, která pojednává komplexněji o nizozemské, belgické a lucemburské kinematografii. Přesto, že představuje 24 významných snímků z tohoto prostředí s důrazem na jejich žánr, formu, jazyk a mezinárodní význam, van Gogh zde není zahrnut. Úvodní kapitola však může sloužit jako nápomocné vodítko k seznámení kontextu národní kinematografie. Tyto informace napomohly při zformování úvodní podkapitoly o generaci Theo van Gogha.

Relevantních pramenů přímo reflektujících jeho tvorbu je, jak již bylo řečeno, skutečně málo a v českém prostředí je absence úplná. Z publikací, které se zabývají van Goghovou osobností jako filmového tvůrce je zásadní publikace *„Theo's last stand*" (Rotterdam, 2005), která byla vydána při příležitosti premiéry 06/05 na Rotterdamském mezinárodním festivalu. Ta prezentuje kromě stručného nastínění tvorby a informací o snímku *06/05* jeho dvě recenze (nizozemského původu). Jako relativně nepřínosnou je možno považovat knihu *„Wassenaerse brieven"* (Amsterdam, 2005), jež je sbírkou dopisů psanou přímo Theem van Goghem příteli Boudewijnu Büchovi. Lze v ní zaznamenat několik myšlenek van Gogha, které mohou být užitečné pro porozumění kontextu doby, avšak díky krátkému časovému horizontu, ve kterém byly dopisy napsány, i tématům jejich korespondence, nejsou příliš směrodatné pro tuto práci.

Nejužitečnějším pramenem, který poskytl řadu informací a zejména dobovou reflexi, byl nizozemský tisk. Pozornost je zaměřena především na články deníků *De*

Volksrant, Algemeen Dagblad a *NRC Handelsblad*, tedy nejreprezentativnějších nizozemských deníků. Autoři článků se vyslovovali k jednotlivým snímkům formou kritiky či aktuálních komentářů k připravovaným van Goghovým filmům, nebo příspěvky obsahovaly zmínky o jeho osobnosti mimo pole filmového průmyslu. Kritiky reflektovali především herecké výkony hlavních postav, v malé míře i užívání stylových prvků. Tento podstatný pramen, který je nezbytný pro proniknutí do tématu, neboť dobová kritická recepce je důležitou složkou historického kontextu, byl získán prostřednictvím archivu ústavu *Filmhuis* v Haagu. Filmový ústav však archivuje originální články z periodik vyčleněně a samostatně. Nebylo tedy možné zjistit konkrétní číslo periodika a stranu, na které byl článek uveřejněn. Poznámky tohoto archivu zaznamenávají pouze název periodika, datum vydání a autora článku. Přesto jsem se rozhodla tento pramen a pořízené kopie dokumentů použít, a to především kvůli jeho přednosti, kterou je unikátnost a vypovídající hodnota. Tolik k vysvětlení údajové absence v poznámkovém aparátu této práce.

Jako sekundární zdroj práce slouží i internet, články či recenze, ať již z českých či zahraničních elektronických zdrojů. Z obeznámení s existující literaturou je patrné, že osobnost Thea van Gogha jako filmového režiséra není uceleněji zpracována a žádná studie se nezabývá stylovou ani narativní složkou jeho filmů ani komplexněji nereflektuje jeho snímky.

K definování některých pojmů bylo využito publikací Davida Bordwella a Kristin Thompsonové *Film Art: An Introduction* a z Bordwellovy knihy *Narration in the Fiction Film,* spolu se studií *Neoformalistická filmová analýza: jeden přístup, mnoho metod*“ Kristin Thompsonové, neboť jejich práce nabízí konkrétní a rozsáhlý soubor pojmového aparátu. Tento aparát částečně vycházející z přístupu ruských formalistů, který lze snadno aplikovat na jakýkoliv fikční film

V úvodu práce je věnována pozornost jeho osobnosti, kapitolou nastiňující jeho biografii. Po krátké a obecné kapitole zařazujícího van Gogha do souvislostí nizozemské kinematografie, tudíž autorů jeho generace, následují rozbory jednotlivých snímků z vymezeného období. Jednotlivé rozbory nesou názvy podle nizozemských originálů a jsou představeny v chronologické souslednosti. Kapitola „Shrnutí“ se věnuje závěrečné komparaci společných témat a motivů, přítomných ve van Goghových filmech zkoumaného období. Závěr je tvořen podrobnou filmografií Thea van Gogha, zahrnující přehled všech jeho filmových projektů v letech 1994-2004.

2. Biografie

Theo van Gogh, jehož jméno právem vyvolává asociaci na jeho slavnější předky, především Vincenta van Gogha[6], je pravnukem svého jmenovce, tedy taktéž Thea van Gogha[7], bratra a mecenáše známého nizozemského malíře Vincenta. Stejně tak jako tvorba Vincenta, i tvorba Thea van Gogha má své obdivovatele i odpůrce, oba umělci se potýkali s rozličnými kritickými přístupy ke svým dílům a oba se nezapomenutelně vryli do historie nizozemské kultury, ať už výtvarné či filmové. Tvorbu Thea van Gogha lze považovat za tvorbu plnou provokací, otevírání dosud nevyslovených tabu, tudíž mnohé snímky nenechaly diváky chladnými, ať v kladném či záporném slova smyslu.

Narodil se 23. července 1947 v Haagu, v jižním Nizozemí, v městě sídle vlády a nizozemské královny samotné. Vyrůstal ve Wassenaar v místě, které miloval i nenáviděl, v rodině Anneke van Gogh a Johana van Gogha, který pracoval část svého života pro tajnou nizozemskou službu[8]. Už jeho dětství bylo bouřlivé, mladý Theo se zúčastňoval divokých večírků a obklopen partou přátel vyznával životní styl hrdinů svého oblíbeného filmu Stanleyho Kubricka Mechanický pomeranč.[9] Jeho studium započalo v oboru práva Universiteit van Amsterdam hned po absolvování střední školy v roce 1975. Po přerušení studií se hlásil na Nizozemskou filmovou akademii[10], ale při každém ze dvou pokusů i přijetí byl odmítnut. Nicméně se nedal odradit, začal pracovat jako divadelní manager a na filmařskou dráhu se vrhl jako samouk a producent v jedné osobě, který si sehnal prostředky k realizaci svého filmového debutu *Luger* v roce 1982. Tento film by zůstal téměř bez povšimnutí, kdyby neobsahoval několik provokativních motivů. Pozornost sklidil především kvůli sadistickým scénám, jedné, kdy gangster vloží ženě do vaginy zbraň a druhé, ve které muž vměstná kočky do pračky.

Od 80. let se začal věnovat také publikační činnosti, kdy formou sloupků prezentoval své názory v nizozemském tisku. Psal pro deníky a týdeníky jako *Het Parool, Panorama, Folia, Metro, De Tijd, Vrij Nederland, Nieuwe Revu, Propria Cures či Voetbal International.* Během krátké doby se jeho články stávaly více a více apelačními

[6] Vincent Willem van Gogh (30 březen 1853 – 29 červenec 1890)
[7] Theodorus "Theo" van Gogh (1 května 1857 – 25 Ledna 1891)
[8] AIVD (Algemene Inlichtingen- en Veiligheidsdienst), známá též jako BVD (Binnenlandse Veiligheidsdienst) Domácí bezpečnostní služba, zaměřující se na potencionální hrozby nizozemské národní bezpečnosti. Po smrti Theo van Gogha a objevení islámské organizace Hofstad Network zaměřila svou pozornost a soustředění se na islámské fundamentalisty.
[9] BURUMA, Ian. *Murder in Amsterdam : The death of Theo van Gogh and the Limits of Tolerance*. New York: The Penguin Press, 2006. s. 88.
[10] Originální název: Nederlandse Filmacademie

a kritičtějšími k nizozemské společnosti a jejím problémům. „Postupem času se od něj začala distancovat většina nizozemských periodik a vydavatelů, a tak našel útočiště na svých webových stránkách "*Zdravý kuřák*"„[11]. Díky publikační činnosti se van Gogh zapsal do povědomí celé nizozemské společnosti. Van Gogh natáčel v tomto období i televizní programy, seznamovací show *De hankering* (1997-98) a interview program *Een prettig gesprek* (1989-1997)[12]. Právě díky těmto pořadům spolu s publikační činností si vysloužil pověst neúprosného kritika a provokatéra zaměřujícího se v posledních letech především na kritiku multikulturalismu.

Z hlediska politické diferenciace byl van Gogh členem uskupení republikánů[13] snažící se zrušit nizozemskou monarchii. Podporoval též stranu PvDA a svého přítele, nizozemského kontroverzního politika Pima Fortuyna[14], který byl zavražděn dva roky před smrtí jeho samého. Jako zapřísáhlý ateista se stavěl kriticky k otázkám náboženství obecně, a to nejen vůči islámu, ale také vůči židovství, které má v nizozemské populaci značné zastoupení. K otázce kritiky islámu se začal uchylovat v devadesátých letech, spatřujíc v akceptaci islámské populace jako hrozbu ohrožující liberální západní společnost. Právě kritika islámu se van Goghovi stala osudnou, neboť jeho nenávist vůči tomuto náboženství vyvolala vlnu nevole a nesouhlas s jeho názory se plně projevil.

V úterý 2. listopadu 2004 byl Van Gogh, projíždějící ranní Amsterdamskou ulicí Linnaeusstraat na svém kole napaden a zavražděn mladým nizozemským muslimem marockého původu Mohammedem Bouyerim. Byl zabit osmi výstřely ruční zbraní, řeznou ranou hrdla a nakonec bodnou ranou do hrudníku. O původu náboženského podtextu tohoto činu není pochyb, neboť Bouyerim nechal přímo na jeho těle pětistránkový vzkaz vyhrožující jak americké a nizozemské společnosti, tak i van Goghově přítelkyni a spolupracovnici Ayaan Hirsi Ali[15]. Ta se k němu vyjádřila: Dopis začínal slovy „Ve jménu Alláha nejmilosrdnějšího, nejslitovnějšího“ a následovala citát slov proroka Mohameda, muže meče. Pak tam bylo shrnutí všech „zločinů“, kterých jsem se vůči islámu dopustila. Následoval verš z koránu a pak výzva autora listu, jenž z toho verše vycházel a ptal se mě, zda jsem připravená zemřít za své přesvědčení. Dál proklel Spojené státy, Evropu, Holandsko i mě…“ [16]

---

[11] PALÁN, L. 2005. *Theo van Gogh, Biografie* [online]. Česko-Slovenská filmová databáze [cit. 15–05–2008] Dostupné na WWW: <http://www.csfd.cz/reziser/17873-gogh-theo-van/>.
[12] DE GROOT,Annet. Theo van Gogh. Algemeen Dagblad. 20. 10. 2006.
[13] Republikeins Genootschap
[14] Dr. Wilhelmus Simon Petrus Fortuijn (19. 2. 1948- 6. 5. 2002)
[15] Ayaan Hirsi Ali se věnuje samostatná kapitola této práce
[16] HIRSI ALI, Ayaan. *Rebelka: Odvácená strana islámu*. Praha: Ikar, 2008. s. 357.

Boyerim byl členem již zmiňované skupiny Hofstadgroep. V souvislosti s jeho vraždou bylo zadrženo i několik dalších členů této skupiny, kteří plánovali další útoky, jehož terčem měla být i Hirsi Ali. Mohammed Bouyerim byl rychle dopaden a 26. července 2005 odsouzen na doživotí. Van Gogh si nikdy nepřipouštěl jakékoliv nebezpečí spojené s jeho vymezením vůči islámu a jakýmkoliv menšinám a často na poznámky o potencionálních útocích dokonce vtipkoval. „Ayaan ty ani netušíš, kolikrát mi už za těch patnáct let vyhrožovali. Vyhrožoval mi úplně každý: židé, křesťané, sociální demokraté, muslimové – ti nejvíc, ale nic se mi nestalo. A nic se mi nestane.“[17]. Takový velice laxní přístup Gogh projevoval i k jiným hrozbám, které ohrožovali jeho zdraví, ať už šlo o kouření, alkohol či drogy. Avšak jak napsala nizozemská divadelní společnost *Toneelgroep Amsterdam* „Theo nikdo tě nemůže potrestat umlčením“[18]

Smrt Thea van Gogha vyvolala kontradiktorické reakce, společnost si plně uvědomila závažnost situace a v mnoha Nizozemcích vzbudila tato událost xenofobní pocity. Vzrostl také počet útoků na samotné muslimské občany, imigranty a budovy s nimi spojené. Narostly i obavy o postavení Nizozemska, které si po léta budovalo pověst a obraz liberální země, ohromující svou politickou i náboženskou tolerancí a poskytující miliónům imigrantům domov. Na tradiční myšlení Theo van Gogha po jeho smrti navázal například Geert Wilders, nezávislý člen parlamentu a režisér taktéž kontroverzního snímku *Fitna*, který usiloval mimo jiné o zastavení imigrace muslimů do Nizozemska.

2.1. Generace filmových tvůrců Theo van Gogha

Theo van Gogh započal svoji filmovou tvorbu v roce 1982. V tomto období v Nizozemsku značně poklesla produkce částečně kvůli nezájmu, ale také kvůli masovému rozmachu video- rekordérů. „Zlatá léta“ nizozemského filmu, která jim předcházela, byla nenávratně pryč. Úspěšné období zastupoval v 70. letech především Paul Verhoeven se svými snímky *Turks Fruit* nebo *Soldaat van Oranje*. Verhoevenův vliv na van Gogha potvrzuje i zmínka v knize Rona Eyermana: „Režisér Paul Verhoeven byl jeho jasný mentor. Verhoevenův první film *Wat zien ik?* byl polodokumentární film z Amsterdamských ulic viděný životy dvou prostitutek. Film *Turks Fruit* (1973) v mnoha ohledech podobný jako *I, Jan Cremer,* přinesl pohled na neomalenost Amsterodamu. To

[17] HIRSI ALI, Ayaan. *Rebelka: Odvácená strana islámu*. Praha: Ikar, 2008. s. 352.
[18] De Volskrant, 3.11.2004, s. 18.

byla kariérní cesta, kterou si van Gogh vytyčil pro sebe. Naneštěstí pro něj si vybral špatný druh vulgarity a podcenil svoje publikum“.[19]

Režisér Fons Rademakerss[20] patřil ke skupině tvůrců staršího období, avšak částečně jeho tvorba vznikala paralelně se snímky Van Gogha. Do tohoto období patří například snímky *De aanslang* (1986) nebo *The Rosegarden* (1989).

Do generace režisérů Thea van Gogha, kteří tvořili souběžně ve stejném období, lze zařadit režiséra akčních thrillerů Dicka Maase[21] se snímky *Amsterdamnet* (1988), *Flodder in Amerika* (1992) nebo *Do not Disturb* (1999).

Dalším režisérem je oceňovaný Orlow Seunke[22], který natočil *Koos* (1999) a snímek *Gordel van smaragd* (1997) spolu s režisérem oceněným několika Zlatými telaty Jossem Stelingem[23], známým především snímky *The Waiting Room* (1995), *De wisselwachter* (1986) či *The Gas Station* (2000).

V souvislosti s Theem van Goghem je nutno zmínit autorského režiséra Ate de Jonga[24], jehož výraznějším snímkem z počátku tvorby je *In de schaduw van de overwinning* (1986), dále následovaným *Highway to hell* (1991) nebo *Foughbound* (2002).

Jeho současníkem byl také režisér, spisovatel a herec Eddy Terstall[25]. Terstall uspěl především snímkem *Simon*, který vznikl stejně jako van Goghův poslední film *06/05* v roce 2004. Kritiky je díky kvalitě a na základě data výroby četně spojovaly do souvislostí.

[19] EYERMAN, Ron. *The Assassination of Theo van Gogh : From Social Drama to Cultural Trauma*. Durham : Duke University Press, 2008. s.97.
[20] Narozen 5.9.1920, zemřel 22.2.2007
[21] Narozen 15.4.1951.
[22] Narozen 22.9.1952.
[23] Narozen 16. 7. 1945.
[24] Narozen roku 1953.
[25] Narozen 20. 4. 1964.

3. Rozbory

3.1. 06

Snímek 06 je sedmým celovečerním snímkem Thea Van Gogha a jedním z jeho filmů, který si sám produkoval. Film byl natočen podle stejnojmenné divadelní hry Johana Doesburga, který se také následně stal autorem samotného scénáře, vytvořeným s pomocí Marcela Ottena a hlavních představitelů Ariane Schluter, Ad van Kempen.

06 je dělen do třinácti scén. Má strukturu jedenácti telefonátů, kterým předchází pomocí voice-overu již citované inzeráty a závěrem je finální scéna po hádce. Scéna, ve které postavy marně očekávají telefonát. Jednotlivé scény jsou zakončeny zatmívačkou, po níž plynule následuje další scéna.

Děj příběhu je prostý. Sára (Ariane Schluter), žena středního věku, si podá díky erotické lince s předvolbou 06 inzerát na muže k sexuální konverzaci: „Sladké zvíře, statný a citlivý muži, ne starší třicetipěti let, se zájmem o literaturu a umění. Jsem Sára, třicet let let, s vysokým vzděláním ve všech ohledech. Miluju Margaritu, závodní boby a vůni benzínu. Moje číslo je 3054. Ozveš se mi?“ Na tento inzerát dostane zanedlouho odpověď od Thomase (Ed van Kempen): „Ahoj Sáro, tady Thomas, třicetdva let starý, ve všech ohledech v dobré formě. Mám rád Curacao, Matisse a vůni potu. Moje telefonní číslo je Amsterdam 6923890. Zůstaneme ve spojení?“.[26] Informací o postavách Van Gogh neposkytuje příliš. O obou postavách je nám známo jméno a příjmení, města kde žijí (Amsterdam, Haag), jejich stav a u Thomase známe povolání - architekt.

Sára se rozhodne muže kontaktovat a téměř po týdnu reaguje na vzkaz telefonátem. Zcela neznámá dvojice lidí se prvním hovorem seznamuje a díky vzájemným sympatiím se rozhodnou pro další telefonický rozhovor. Od této chvíle se kontaktují každý týden a probíhá pravidelná konverzace, nejen za účelem erotiky, i když ta je počátečním účelem rozhovorů, ale tématem se stávají běžné starosti života. V absolutní anonymitě si sdělují své sexuální touhy a přání, ale také každodenní zážitky a příběhy z minulosti, dojmy, osobní plány či jen nezávazně konverzují na neutrální téma.

Toto sblížení Sáry a Thomase sebou však nese také určité počátky neshod, nepochopení a nárokování si jeden druhého. Logický vývoj jejich vztahu je zobrazen

[26] Citováno podle titulků.

v malých fragmentech demonstrující daný konflikt. Zároveň je patrné prohlubující se pouto mezi nimi. Sblížení postav je zřejmé spatřovat v absurdních situacích, jako společný tanec „po telefonu“, hraní šachů podobnou metodou, hra na fiktivní sexuální výzkum či telefonování na toaletě. Pláčem vyjádřují úzkost nebo zlobu, a především osamělost a zoufalost obou postav. Po této několika měsíční konverzaci vyvrcholí jejich vztah posledním Sářiným telefonátem, když se ji Thomas do telefonu ohlásí jako jeho otec a oznámí Sáře vedle informace, že jeho čtyřiceti devítiletý syn se jmenoval Wilbert, také smutnou zprávu, že zemřel následkem nešťastné nehody. Šokováná Sára ještě několikrát kontaktuje domnělého Thomasova otce, aby nakonec prozřela, že celý telefonát a informace o Thomasově smrti byl jen hloupý žert. Thomas se ospravedlňuje zvědavostí, jak by Sára na jeho smrt reagovala, touhou po pravdě a odporu ke lži o sobě samém, kterou nadále nechtěl podporovat: „Je to hra“[27]. Rozhořčená Sára ukončí v hádce telefonát, který se stal zároveň jejich posledním. Další týden oba zůstávají v marném očekávání, který z nich obvyklou hru rozehraje tentokrát. Avšak neschopni opět navázat kontakt.

Jako ústřednímu tématu snímku *06* se Van Gogh věnuje jeho typickému tématu vztahu muže a ženy a také otázce lži, která je v tomto případě motivována především touhou. Tato dvojice je zde zobrazena v prazvláštním vztahu anonymních milenců, zdánlivě samostatných a silných osobností, avšak v momentu vzájemné konfrontace bytostí lehce zranitelných. Jejich vztah je založen na představách, jejichž primárním motivem je lež, neboť především Thomas vybudoval lživý obraz o sobě samém, protože ve skutečnosti se jmenuje Wilbert, jeho věk zdaleka o desítku let přesahuje hranici třiatřiceti let a ani jeho obézní postava není „statná“, jak Sáře tvrdil. Sára sobě přiřkne na oplátku tmavé, kudrnaté vlasy, navzdory tomu, že je blondýnka s rovnými vlasy. Sára i Thomas však lžou nejen v momentech, kdy je to nezbytně nutné, ale také v momentech, kdy je lež pouhým zpestřením a není absolutně nutná. Dobrým příkladem je scéna, ve které Sára lže o barvě svého spodního prádla, bez zaváhání zapře červenou, a bez jakékoliv motivace odpoví „žlutá“. Jako ve většině svých filmů i zde Van Gogh mísí lež s tajemstvím.

Všechny scény se odehrávají v prostoru bytů Thomase a Sáry. Tedy jednota místa je zcela zřejmá. Gogh snímá obě postavy v jejich přirozeném prostředí, pro Thomase typicky za rýsovacím stolem, Sáru obvykle na její červené pohovce nebo v prostředí obývacího pokoje. Pro kameru jsou charakteristické záběry v polocelcích a detailech, méně už v celcích a polodetailech.

[27] Citováno podle titulků.

Vyplývá z toho, že divák je postaven do podivuhodné role voyeura, kterou podporuje van Goghův styl natáčení. Sporé svícení, časté, netradiční úhly kamery a jízdy, kdy se kamera vynoří zpoza rohu a sleduje postavu. To vše navozuje atmosféru intimity a staví diváka do role utajeného pozorovatele. Tato metoda je využita již v první scéně, kdy je telefonující Sára snímána vcelku zezadu, tedy není ji vidět do obličeje a divák je postaven do podobné situace jako Thomas, tedy slyší její hlas, ale nevidí její tvář. Uvedeného úhlu snímání zezadu je využito ve filmu ještě několikrát a opět podporuje pocit voyeurismu, například v druhém rozhovoru, kdy je Thomas před samotným hovorem a následně i po něm snímán ke kameře zády. Atypickým způsobem přistupuje Van Gogh k sexuálním scénám. Ačkoliv zobrazuje intimní momenty, vizuálně postavy nikdy nevyobrazuje nahé. Naopak verbální stránka je mnohem vulgárnější než stránka vizuální. Postavy se vyjadřují četnými vulgarismy, a především jejich nezávazná sexuální konverzace je primárně založena na širokém spektru jejich použití.

Premiérově byl film uveden v Nizozemsku 1. září 1994 a Theo Van Gogh za něj získal na Nederland Film Festival Cenu kritiky, Ariane Schluter obdržela na stejném festivalu speciální Cenu poroty. Nejen tato ocenění se stala důvodem k výběru filmu jak nizozemského zástupcem oscarového klání v kategorii Nejlepší zahraniční hraný film. Snímek byl také prvním Van Goghovým filmem uvedený v USA. Stalo se tak o rok později od jeho nizozemské premiéry, a to pod názvem 1-900.

3.2. Blind Date

Blind Date je dalším snímkem řadícím se k van Goghovým nízkorozpočtovým filmům, jež si také sám produkoval. Investice byla pouhých 75 000 guldenů.[28] „To však zdaleka neznamenalo, že by na spolupráci s producenty zanevřel. S Bergenem, se kterým společně produkoval televizní seriál *Koos Tak*, měl dobré zkušenosti“[29]. V tomto případě Gogh zrežíroval svůj vlastní námět v intenci komorního dramatu. V *Blind Date* lze najít podobné postupy, motivy a tématiku obsažené i v jeho předchozím filmu *06*. Po dvou letech od natočení *06* se opět soustředí na téma vztahu muže a ženy, tentokrát postihnuté krutým osudem.

Blind Date je především příběhem manželského páru, Katyi (Renné Fokker) a Poma (Peer Mascini), kteří se po smrti dcery, díky pravidelným „schůzkám naslepo“,

[28] STAM, Huib. Al mijn films zijn toch morbide?. *De Volkskrant* . 23. 8. 1996.
[29] STAM, Huib. Al mijn films zijn toch morbide?. *De Volkskrant* . 23. 8. 1996.

vzájemně snaží znovu komunikovat. Běžně nejsou schopni žádné komunikace a jediným řešením se pro ně stává vtělování se do rozličných rolí. A tak vzájemně uveřejňují v místních novinách prapodivné inzeráty, aby se na jejich základě mohli následně sejít[30]. Během svých schůzek nehrají pouze své party, ale často se odchylují z jejich linie. Touto podobou setkávání je van Goghem využit oblíbený motiv hry. Jeho postavy dvojic mužů a žen často preferují v komunikaci „verbální souboj“ [31]mezi sebou na základě určitých her, založených především na jejich fantazii a smyslu pro imaginaci. Hra mezi Pomem a Katjou má jasná pravidla a omezení, které ale postavy vědomě a rády ignorují. Vystupují ze svých rolí a stírají tak hranice mezi hrou a skutečností. Často jsou tyto plynulé přechody pro diváka, který ztrácí přehled o momentu „vystoupení“ z „role“ velice matoucí.

Postavy Pom a Katya jsou zároveň ústředními postavami a ostatní aktéři mají charakter především epizodní, sloužící k rozvíjení charakterů postav hlavních. Takovou funkci plní postava barmana či náhodné Pomovy milenky. U dvojice Pom - Katya můžeme rozpoznat van Goghovo oblíbené schéma partnerských dvojic, které tvoří starší muž a mladší žena. Použil je například v již zmíněných filmech *Interview* (Katja-Pierre) či *06* (Sara-Thomas), byť věkový rozdíl zde není tak markantní.

Místo, do kterého Van Gogh příběh zasadil, je opět poněkud klaustrofobického rázu. Striktně dodržuje jednotu místa, tak jako například v *06*, *Interview* či dalších snímcích a postavy udržuje uvnitř ponurého a omšelého baru Café Lamers, kde Pom pracuje a který už dávno ztratil svůj počáteční lesk. Kamerou nás tak provází především po hlavní místnosti tohoto prapodivného podniku, na toaletu a jednou také do jakési vedlejší místnosti, využívanou pro lunaparkovou atrakci auto dráhu. Na tomto malém prostoru rozehrává děj a nechá tak postavy příznačně bojovat mezi „čtyřmi stěnami“.

Čas příběhu je nespecifikovaný a nedůležitý. Van Gogh se omezuje na sporé informace (druhá hodina odpolední), které je možno zaznamenat z konverzace mezi postavami. Rozlišování denní či noční doby lze pak odvodit jen na základě využívaných rekvizit, jakými jsou svíčky nebo zaplněnosti baru, která evokuje rušný noční život. Je stejně tak možné ho specifikovat jako čtrnáctidenní období, stejně tak jako několikatýdenní. Jedinou bližší časovou specifikací je zmínka o věku Annabel, ve kterém zemřela (tři roky) a dále dnu jejích osmých narozenin, na které Pom zapomněl. Z této

[30] Voice over dcery, komentuje tyto praktiky svých rodičů:„ Máma a táta hrají hry. Vždycky. Nevím proč. Kdybych vyrostla, byla bych taky tak dětinská?“
[31] Zde založená především na dialozích Kima van Kootena.

informace vypravěče lze logicky odvodit, že příběh se odehrává zhruba pět let po smrti jejich dcery.

Van Gogh v setkáních svých postav klade důraz na sepětí a úzký vztah mezi minulostí a přítomností. Minulost představuje entitu významně determinující jedince, ačkoliv ten se snaží vymanit z jejího vlivu. Jejich zobrazená snaha přicházející v niveč, a tak udává pesimistické vyznění celého příběhu nehledě na jeho konec. Van Gogh znesnadňuje vnímání příběhu i tím, že minulost a přítomnost neuvádí v chronologické posloupnosti. Stejný efekt plní stírání hranic mezi „realitou a fikcí", neboť divák sám musí extrahovat informace „pravdivé" a informace, které si postavy vytváří v rámci hry na smluvená setkání.

Van Goghovo použití nelineárního způsobu vyprávění, který se projevuje mozaikovitou strukturou, je doplněn také použitím voice-overu jako částečného vypravěče a komentátora dění zároveň. Tento dětský hlas patří Katyině a Pomově malé dceři Annabel a je pro strukturu vyprávění nepostradatelný. Využíváním Annabelina voice-overu se van Gogh snaží také vsugerovat „přítomnost" tohoto dítěte, jehož ztráta je pro Katyu a Poma citově nepřekonatelná. Pocit „všudypřítomnosti" Annabel je vyvoláván téměř hororovým efektem, sound-overem, dětského pláče. Annabeliny myšlenky jsou ventilovány formou zpovědi z deníku či jakýchsi zápisků. Využití této funkce je už na počátku příběhu spolu s funkcí informativní: „Milý deníčku, zemřela jsem, když mi byly tři roky. Nikdy jsem neviděla taťkovu show. Máma jí může vidět. Nemá ráda mrtvé králíky, táta taky ne. Vím to, protože jsem stále v jejich mysli" [32]

Příběh je v souvislosti s tímto tedy tvořen šesti epizodami, které předznamenává vždy inzerát. Opakující se motiv inzerátu pokaždé ustanovuje detailní záběr na novinovou rubriku s konkrétním inzerátem:

1. Katya (35) společenská, zábavná, hledá milého, upřímného muže (45)

2. Kouzelník- žádní králíci

3. Katya hledá muže na tanec

4. Pom (48) hledá profesionální pomoc

5. Skutečný reportér hledá agresivní ženu

6. Muž (48) hledá dceru do 30 let

[32] Přepsáno podle titulků.

Mezi jednotlivé epizody odvíjejících se podle výše zmíněných inzerátů, ve kterých hrají Pom a Katya předem vymezené role, jsou vloženy scény zachycující jejich společnou komunikaci mimo rámec inzerátových setkání. Příkladem je scéna mezi třetím a čtvrtým inzerátem, kdy Katya přijde do baru hledat Poma, ten se jí ale záměrně schovává a vyhýbá se tak setkání s Katyou. Dalším příkladem je scéna mezi čtvrtým a pátým inzerátem, kdy je zobrazeno krátkou sekvencí setkání manželů po Pomově jasné nevěře. Tu symbolizuje rtěnka na sklence. Další scénou z jejich reálného života, i když opět v prostoru baru, kdy naopak vypadá jejich vztah téměř harmonicky, je scéna večeře.[33] Avšak následována divokým Pomovým výbuchem agrese. Závěrečná sekvence, která zachycuje poslední minuty životy Katjy a Poma a akt sebevraždy, se také vymyká schématu inzerátových setkání. Východiskem ze zoufalství je nakonec pro postavy nevyhnutelná smrt. Psychologický přerod Poma a Katjy k jejich společnému rozhodnutí k smrti není divákovi zobrazen. Díky absenci takového přerodu, zapůsobí poslední scéna do určité míry jako šok. Je tomu proto, že až do závěrečné scény, po všech dosavadních hrách Pima a Katyi, není zcela patrné, že jejich rozhodnutí nebude jen další „hrou". Avšak jejich postoje i vzájemný vztah se vyjasňují především v herních momentech. Jejich konverzace na toaletě před aktem sebevraždy je atypicky vedena ve třetí osobě, což ve spojení s místem intimní hygieny naznačuje jistou míru odosobnění a odcizení. „Nemohli žít spolu, ale ani bez sebe" příznačně vysvětluje Katja. Poslední scénu a zároveň konec příběhu Katjy a Poma pojal van Gogh v melancholickém duchu. Toto vyznění podporuje především již použitý voice-over, tentokrát větami: „Milý deníčku, teď jsme spolu, tak jak bylo zvykem. Taťka a mamka zůstávají se mnou. Nikdy mě nemůžou opustit." vizuálně podpořené projekcí domácího videa.

Ve scéně představující inzerát „Skutečný novinář hledající agresivní ženu" se objevuje využití motivu interview. Pom zpovídá Katju a hledá odpovědi na otázky týkajících se její agresivity. Konkrétně toho, co je její příčinou, trváním a důsledky. Motiv interview se vyskytl již ve snímku *06*, ve scéně, kde Thomas dělá telefonické interview se Sárou. Uplatněn je také mezi Pierrem a Katjou v Interview, tady se stává přímo důvodem jejich setkání. Ve všech třech zmíněných snímcích je dotazovatelem muž. V *Blind Date* a *06* je žena jen jeho submisivním partnerem, v Interview se tato její poloha pasivního partnera proměňuje a během rozhovoru se nepravidelně střídá.

Van Gogh při rozhovorech postav postupuje klasickou metodou záběru – protizáběru, často rámovanou přes rameno jedné z postav. Jízdy kamery jsou použity

[33] Komentováno Annabel jako:„Někdy jsou na sebe hodní, když na mě nemyslí".

především v hojných scénách tanečních, kde postavy pohybovou aktivitou ventilují své emoce. V těchto scénách, dostávají před působením celku přednost detaily, méně také polocelky. Tím se divák soustředí na napětí odrážející se v jejich tvářích a nemá možnost zaměřovat svoji pozornost na akt pohybu. Výjimečné využití kamery je ve scéně na autodromu. Kamera byla připevněna na speciální konstrukci před autem tak, aby zepředu snímala postavy a přesně kopírovala jeho otřesy při jízdě. Hloubka ostrosti není konstantní. Deep-focus je uplatněn ve scénách, kde jeho uplatnění ve vztahu na danou informativnost obrazu není nutné. Příkladem pro taková využití velké hloubky ostrosti je při setkání Poma jako reportéra hledajícího agresivní ženu. V druhém plánu je zabírán mladý barman Marcel, který je intenzivně pozoruje. V momentě kdy je číšník obsluhuje, kamera používá rakursů jako podhled či nadhled následující hlediskovým záběrem.

Blind Date pokračuje volnou tetralogii amerických remakeů Goghových snímků věnovaných „Theovi", kterou opět produkoval Gijs van de Westelaken. Tentokrát se ujal režie, téměř po jedenácti letech (2007) od premiéry Van Goghova snímku, Stanley Tucci, který ztvárnil stejně jako Steven Buscemi, režírující *Interview*, hlavní roli. Tucci zůstal věrný nejen původnímu názvu, ale přes několik změn na scénáři, také van Goghově vizi a postupům.

Pozměnil nizozemská jména na americká (Janna a Donald), ale především Tucci pozměnil pořadí jednotlivých scén, což díky jejich nenávaznosti téměř nezměnilo jejich význam a přidáním sedmého inzerátu dal sebevražděformát dalšího setkání:

1. Janna (35) společenská, zábavná, hledá milého, upřímného muže (45)

2. Žena hledá tanečního partnera

3. Skutečný reportér hledá agresivní ženu

4. Milý muž (50) hledá profesionální pomoc

5. Slepý muž hledá družku

6. Muž (50) hledá ženu, co mu bude dcerou

7. Žena hledá mír

Jednotlivé epizody od sebe neodděluje střihem, tak jako v případě nizozemské verze, ale scény zakončuje zatmívačkou.

Dalo by se konstatovat, že Stanley Tucci se vypořádal s natočením velice obstojně. Do tohoto příběhu vnesl více humoru a některé scény „odlehčil", aniž by tak učinil na úkor

pesimistického vyznění a stejně šokujícího konce. Obecně je možno shledávat americké remakey *Interview* a *Blind Date* méně surovější než jejich holandské originály. Tyto americké verze upouští od fyzického zápasu či záběry působící vulgárně.

Značnou kvalitou snímku je především herecké obsazení, kdy Stanley Tucci a Patricia Clarkson zcela originálně ztvárnili své role. Tucci přetvořil své postavě Dona charakter na úkor jeho cyničnosti a postavení jako silnější osobnosti, neboť Janna, ačkoliv zástupce tradičně „slabšího" pohlaví, vystupuje v několika scénách jako silnější než tomu je u van Gogha. Pro demonstrování lze uvést scénu, jež v původní verzi není. Scéna zobrazující plačícího Dona, kterého přijde Janna po jeho záchvatu zuřivosti utěšit. Don schoulený na podlaze a citově zdecimovaný se zcela podvolí submisivní roli, plně dávajíc najevo psychické rozpoložení. V originálu této přidané scéně logicky předchází Pomův zuřivý záchvat, při kterém bezhlavě demoluje prostředí baru a Katya vystrašeně uhýbá před jeho útoky. Avšak Tucci naopak od van Gogha neuštědřil Donovi tuto pozici silnějšího. Podobná situace nastává v závěrečné sekvenci v momentě, kdy se schyluje k sebevraždě. Janna je tou postavou, která působí jako hlavní iniciátor. Prostředky k uskutečnění, zbraň i léky dodává ona. Tento dojem potvrdí i samotná konverzace, kdy se Janna ptá „ Bojíš se?", Don odpovídá „Bojím" a ona ho uklidňuje větou „Já ti pomůžu".

Hudební složka Tucciho *Blind Date* je poněkud pestřejší. Americká verze nepřevzala žádnou z písní originální verze a upustila tak od jednoho klavírního, několikrát opakujícího s motivu. Hudební složka tímto byla obohacena o několik rozličných písní.

Blind Date se dočkal obecně pozitivní kritiky i úspěchů v podobě cen na Nederland Film Festival. Van Goghovi přinesl Zlaté tele[34] za režii v kategorii „Hraný film" a oběma představitelům hlavních postav, tedy Peerovi Mascinimu i Renné Fokker, ocenění v kategorii „Nejlepší mužský herecký výkon", „Nejlepší ženský herecký výkon".

3.3. De Pijnbank

Tímto snímkem, který je možné volně přeložit jako „*Trestná lavička*" se Theo van Gogh částečně vrátil k žánru kriminálního dramatu, který v jeho předchozí tvorbě zastupuje snímek *Loos* (1989).

De Pijnbank byl natočen během dvanácti dnů léta 1998, a také samotná postprodukce se odehrála ve velmi krátkém čase, neboť jeho premiéra se uskutečnila už 10.

[34] Originální název: „Gouden kalf".

září stejného roku. „Je to intrikující dílko, na němž se spěch, ve kterém vznikl, rozhodně nepodepsal negativním způsobem“[35]. Van Gogh si s podporou prostředků Paula de Leeuwena film z části opět zafinancoval osobním kapitálem.

Po druhé ve své kariéře se Theo van Gogh rozhodl převést na plátno divadelní hru (tomuto filmu předcházela zkušenost s divadelní hrou Johanna Doesburga, která byla předlohou pro film *06)*. Film *De Pijnbank* se zakládá na hře, hranou šest let před natočením, Maartenem Wansinkem a Justusem van Oelem, který jí debutoval jako dramatik. Justus van Oelem se zároveň stal i autorem filmového scénáře[36]. Nejednalo se o pouhé zfilmování této divadelní hry nebo prosté přenesení na plátno. Van Oel upravil svůj původní text pro tyto účely a uvedl další dvě postavy a zaměřil se více na vztahy mezi nimi[37]. Je tak vytvořena dokonalá strategie pro čtyři osoby s překvapujícím vyústěním.

Tento van Goghův film nás nutí myslet na "*Glengarry Glenn Ross*", dramatika Davida Mameta, ke kterému byl také několikrát přirovnáván, neboť *Glengarry Glenn Ross*[38] je taktéž úspěšně zfilmovanou divadelní hrou.

V příběhu dochází ke spojení dvou bank, za účelem vzniku „New Holland Group“ a zkušený manager, Peter de Bock (Jack Wouterse) musí přetrpět, že se jeho o mnoho mladší kolega stává jeho nadřízeným. Nový šéf, Bouke van Lier (Roeland Fernhout) přebírá jeho firemní auto, přestěhuje ho do malé kanceláře bez telefonu a Peter nemůže nadále hrát golf se svými klienty. To vše se děje se záměrem, aby ponížený de Bock podal sám výpověď, kterou banka ušetří případné, vysoké odstupné. Jenže Wouters hraje osamělého, astmatického a k tomu náruživého kuřáka, který bez pořádného odškodnění odejít nechce. De Bock je rebelem, neakceptující pravidla a s nepříliš velkým morálním kreditem. Přesto je tato postava jedinou, se kterou lze do značné míry sympatizovat.

Do své nové kanceláře dostává De Bock společnost, dalšího zaměstnance Martina Krawinkela (Eric van Sauers), upadnutého v nemilost, který byl nařčen z podezření, že věděl o chystaném podvodu se zmizelými miliony. Martin je postavou, která působí zpočátku „bezpáteřně“. Rychle se přizpůsobí nové situaci, ve které se ocitne a převezme dokonale image firmy. Jako by změna kravaty automaticky znamenala snadné zavržení minulosti. Neustále používá fráze a hesla v angličtině, čímž nejen irituje představitele „starého systému“ De Bocka, ale jeho výroky, jako například „Go with the flow“ či „Lets

[35] VAN LIEROP, Pieter. Sluwe thriller van Van Gogh. *HC*. 10. 9. 1998.
[36] VAN LIEROP, Pieter. Sluwe thriller van Van Gogh. *HC*. 10. 9. 1998.
[37] ZAGT, Ab. Sappige details over de kruisiging. *AD*. 9. 7. 1998.
[38] Český distribuční název *Konkurenti*, režie James Foley, 1992.

keep the boss happy“[39], slouží také jako ukazatelé jeho morálního úpadku. Dlouho lze zůstat na pochybách, na které „straně“ vlastně Martin je. Oba se nechají slyšet, diskutují o tom, proč ředitel umístil odposlouchávací zařízení do jejich trestného koutku. Když se zdá van Lierovi, že informace nedostává dostatečně rychle, zapojí ředitel do svých intrik člověka stojícího stranou: čtvrtou postavu, Joseho Vlierbooma (Paul de Leeuw), importéra textilu. Ten je bývalým De Bockovým zákazníkem, který se po chybném doporučení své banky ocitá na dně. Je postižen Woutersovým bezohledným bankrotem, kvůli kterému bude muset splácet bance až do smrti. Vlierboom je bezpochyby značně psychicky narušená postava. Jeho labilnost se projevuje zuřivými záchvaty vzteku, beznaděje i momenty kdy jakoby v transu není schopen vnímat své okolí ani bolest, kterou si masochisticky působí. Sám přichází s věcnou představou mučednictvím pro peníze. V závěru se jeho vyšinutost stupňuje a tento přerod je zobrazen na situaci vlastního „ukřižování“. Vlierboom mu do chodidla zatluče velký hřeb.

Van Gogh se snaží stylem vyprávění recipienta neustále udržovat aktivního. Ve fabuli nastává řada zvratů a minulost postav je zatajena. Jejich prehistorie je opředena řadou tajemství a vztahy mezi postavami nevyjasněné. Jedním z tajemství je De Bockovo rodinné zázemí. Zmínka o rozvodu a pohřbu dětí je jen náznakem jeho těžké životní situace, avšak je nemožné interpretovat, zda se úmrtí vlastních dětí odehrálo jako důsledek těchto podivných finančních machinací. O „negativních“ a „ pozitivních“ postavách nelze hovořit vůbec. Díky komplikovanosti zápletky, která není zcela rozuzlena a vede k řadě možných interpretací, nám skutečný charakter zůstává neodhalen.

De pijnbank je situován do prostředí bankovnictví, to je však vedlejší účel, protože v tomto filmu tematizuje van Gogh temné stránky zla v člověku, které se vlastně vyskytují v každém prostředí. Tentokrát není *Pijnbank* žádným dílkem k pobavení, ale trudomyslným pojednáním o negativních charakterových rysech. Van Gogh se téměř odpoutal od svých komických či tragikomických prvků a soustředil pozornost především na cyničnost dialogů. Jak uvedla jedna nizozemská kritika „Břitkost dialogů, které van Gogh a van Oel vytvořili, značně vyčnívá nad průměrným nizozemským, hraným filmem[40]. Van Gogh navíjí své mazané zápletky na jasně určenou morálku katolíků: De Bockova banka jako by se zdála být katolickým impériem, jejíž symbolem je krucifix: tělo nám symbolizuje kupujícího hypotéky, kříž banku a hřebíky úrokovou sazbu. Vlierboom líčí až do nejstrašnějších detailů dokonalou hrůznost smrti na kříži. Detaily ukřižování se

[39] „Jdi s proudem“, „Udržuj si šéfa šťastného“ – citace z titulků, vlastní překlad
[40] VAN LIEROP, Pieter. Sluwe thriller van Van Gogh. *HC*. 10. 9. 1998.

znovu neúprosně opakují a metafora s mučednictvím v tomto případě pro peníze, je znovu a znovu připomínána. Tento odkaz a metafora je podpořena také akustickou složkou, neboť je několik takových scén podbarveno kostelní hudbou.

Theo van Gogh ve svém filmu opět zůstává věrný jednotě místa a času. Čas je blíže nespecifikován, záběry na hodiny, které časové údaje zobrazují, nemají podstatnou funkci- poskytování informací tohoto typu. Celý děj se tak odehrává v prostředí banky, jednotlivých kanceláří, a závěr, kde je napětí vystupňováno v bankovním sejfu. Lokací pro natáčení těchto interiérových scén v bance se stala reálná budova banky ABN/ABRO v Amsterodamu. Jedinou výjimkou jsou dvě krátké scény v prostředí restaurace a šatny. Již zmíněná závěrečná scéna v sejfu je scénou, jež je vrcholem gradace předchozího napětí podpořeno rychlým střihem nebo švenky kamery.

Van Gogh si toto prostředí vybral pro zápas, který je zároveň „nejakčnější" scénou filmu o usvědčující dokumenty, a také jako místem, které se stane Peterovi, Josovi i Boukerovi osudným. Sejf se jim stane klaustrofobickou pastí.

Výjimečné technické postupy v tomto snímku van Gogh tentokrát výrazně neuplatnil a ani samotná fabule není příliš nosným prvkem celého snímku. Pozitivní kritiky se dočkaly především herecké výkony, které jsou zřejmě nejsilnější stránkou filmu: „O obsazení rolí nemůžeme mít pochyb. Jack Wouterse je úžasný. Avšak sám Paul de Leeuw, který není pravý filmový herec, nezůstává v tomto slzavém údolí pozadu" [41].

3.4. Baby Blue

Desátý celovečerní snímek Theo van Gogha pochází z pera spisovatele a scénáristy Tomase Rosse, který s van Goghem spolupracoval na několika předešlých projektech. Ross nebyl jediným spolupracovníkem, kterého si Gogh na základě předchozí zkušenosti přizval. Tom van Erisman byl opět hlavním kameramanem, Ot Louw se ujal střihu a Roeland Fernhout byl po *De Pijnbank* či *Blind Date* Goghovou hereckou jistotou. Rozhodl se do filmu netradičně obsadit i zahraniční herce, pro dvě hlavní postavy si vybral anglického divadelního herce Olivera Cottona a anglickou herečku Susan Vidler, která měla zkušenosti s filmovým herectvím z několika anglických produkcí (*Trainspotting, Naked, Alone*). Výběrem těchto herců van Gogh obohatil realističnost postav, neboť herci představovali americko-anglický pár a jejich jazyková přirozenost kladně zapůsobila na autenticitu jejich projevu. Postavy z anglicky mluvícího prostředí tak určily dominantní

[41] ZAGT, Ab. Sappige details over de kruisiging. *AD*. 9. 7. 1998.

jazyk celého snímku. Nizozemština je používána výhradně jen v rozhovorech postavy Petera a Mirjam, případně v pracovním prostředí pojišťovny a výjimku také tvoří krátká scéna s kupci domu. Čtyři ústřední postavy tak spolu vzájemně komunikují v anglickém jazyce (lze spekulovat i o jistém taktickém záměru, kdy tento fakt, mohl podpořit šance na přijmutí filmu zahraničním publikem).

Van Gogh pracoval na poměry nizozemské kinematografie s nebývale velkým rozpočtem. Amsterodamská producentská firma *Shooting Star Filmcompany* mu poskytla rozpočet ve výši šesti miliónů eur. Velkou produkcí tak pokračoval v linii svého předchozího filmu De pijnbank, kde se pokusil natočit film pro široké divácké spektrum.

Baby Blue se otevřeně přiznává k odkazu na snímek *Body Heat*[42], natočenému o dvě desetiletí dříve, který navazuje na noirové filmy čtyřicátých let. Se snímkem van Gogha jej spojuje především postava „femme fatale", atmosféra energie, erotického dusna, a také utkávání intrik. Ve volbě názvu snímku je možno spatřovat transtextuální motivaci[43]. Hans Beerekamp hovoří ve spojitosti s názvem o odkazu na dílo Jeana-Jacquese Beineixe Betty Blue, povyšující zároveň Goghův snímek nad Beineixovo dílo, neboť ho považuje za „lepší" [2001:11]. Název je jakousi slovní přesmyčkou odkazující na dříve vytvořené umělecké dílo, kterou však divák bez znalosti těžko odhalí, závisí tedy na míře jeho divácké zkušenosti.

Z dobových kritik deníku HC Blad a NRC lze hovořit o vcelku kladném hodnocení i přijetí filmu. Ty ocenily především absenci snahy imitovat americké, drsné filmy protkané vulgarismy. Vyzdvihly také udržované tempo děje. Kritické výtky však byly adresovány na přeceňování publika a komplikovanost děje. Na diváka jsou ke konstruování fabule kladeny vysoké nároky, tudíž se jeho pozornost nemůže koncentrovat na mizanscénu a jiné stylové aspekty filmu. *Baby Blue* byl přisuzován za protějšek, žánrově příbuzný krimi thriller z nizozemské produkce *Lek*, režiséra Jeana van de Veldea. Hlavním hrdinou filmu je policejní nováček. Ten je nucen vyzvídat informace od svého přítele z dětství, který se vydal na cestu zločinu. Sám policista je díky tomuto úkolu zapleten do řady lží, zrad a pomst. Veldeův film kritiky, soudě podle uveřejněných článků, očividně nadchl méně než van Goghův počin.

---

[42] Baby Blue, dostupné na <http:// www.babyblue.nl > (cit. 1. 11. 2010).
Body Heat (český překlad: V žáru vášně), režie Lawrence Kasdan, 1981.
[43] Kristin Thompson definuje tento pojem ve stati *Neoformalistická filmová analýza:jeden přístup, mnoho metod*, jako „odkaz ke konvencím jiných uměleckých děl".

Jelikož se komplikovaností děje *Baby Blue* výrazněji odlišuje od další tvorby van Gogha ve vytyčeném období, následný rozbor narace a z ní odvíjejícího se stylu načrtne zásadní postupy, jež byly ve filmu použity.

Žánr filmu

Na *Baby Blue* lze nahlížet jako na příběh dvou párů žijící v maloměstské čtvrti či satelitním městečku v Nizozemí. Zdánlivě pevný vztah mladého páru toužícím po dítěti, pojišťovacího agenta Petera a jeho manželky Mirjam, která při svém povolání letušky často cestuje, naruší nově přistěhovaná dvojice Anne a Ron, mladé ženy a staršího, avšak atraktivního fotografa, vydávající se za manželský pár. Ve skutečnosti jsou jejich vazby rodinné a přetvářkou maskují pravý vztah otce a dcery. Noví sousedé zapříčiní úplnou destrukci všech vazeb a za pomoci intrik zapletou Mirjam i Petera do svých plánů, aby tak došli k vytouženému cíli získat dítě. Tím se film neomezuje jen na narativní linii mileneckého trojúhelníku, ale souběžně uplatňuje linii incestního vztahu na pozadí kriminální zápletky.

Oficiální stránky film popisují motty:

„Co se stane, když se tvůj největší strach stane skutečností..., a to je teprve začátek“

„Film noir v tradici Body Heat o obsesivním poměru mezi ženou a mužem nakonec vedoucí ke katastrofě“

„Příběh o smrtelném násilí a sexuální posedlosti, nestálém mini světě, v kterém osud udeří bez milosti“

„Důsledky našich voleb jsou vždy děsivé“

„Rozlišení mezi bohem a ďáblem se stává více zastřené“[44].

Baby Blue je také možné označit za thriller, v rámci subžánru lze také hovořit o psychologickém thrilleru nebo o thrilleru kriminálním. Na Internet Movie Database (IMDB) je tento film žánrově označován za thriller, na oficiálních stránkách samotného snímku potom jako „Film noir v tradici Body Heat“ nebo také „film noir- story“ [45]. Pieter van Lierop ve své kritice hovoří o *Baby Blue* jako o thrilleru, „dávajícímu do určité míry

[44] Baby Blue, dostupné na <http:// www.babyblue.nl > (cit. 1. 11. 2010).
[45] Tamtéž.

myslet na filmy třicátých let“[46], Hans Beerekamp jako o „elegantním psychologickém thrilleru“.[47] Podle Ricka Altmana není nutné, aby byl žánr filmu popsán jedním slovem, neboť žánrové konvence jsou proměnlivé a žánrové hranice se postupem času posouvají. Tuto zmínku Altman uvádí ve svém textu Obaly na vícero použití. Žánrové produkty a proces recyklace.[48] U Goghova filmu je možné užití obou označení, lépe jej však vystihuje v klasickém smyslu definice thrilleru, neboť zařazení *Baby Blue* do žánru kriminálního thrilleru plně vyhovuje jeho žánrovým konvencím vytyčených Davidem Bordwellem: „Zločin je v centru děje, a také lze běžně hovořit o třech skupinách postav, které jsou do něj zahrnuty: porušitelé zákona, představitelé zákona a nevinné oběti nebo nezúčastnění diváci. Thrillery mají očividně za cíl přivést nás do stavu vzrušení, tj. způsobit překvapení, vyděsit, šokovat“.[49] Jako další kritérium americký badatel uvádí: Záporná postava může být celkem atraktivní a o kriminálním thrilleru lze hovořit, pokud je nejdůležitější ve vyprávění příběhu napětí a překvapení, což je právě jeho dominanta. Děj klade důraz na důmyslné plány a náhodné shody okolností, které převracejí pečlivě načasovaná schémata. Bordwell a Thompson se také zmiňují o oblíbenosti tohoto žánru: „Během let 1990-2000 se mnoho kinematografií zaměřilo na tvorbu kriminálních thrillerů. S několika efekty a zasazením do reálních městských lokací jsou na produkci relativně levné“.

Označení filmu za noir by se v tomto případě dalo chápat spíše ve smyslu uplatňování několika žánrových konvencí jako například zločinu, postavy femme fatale, či spíše subtilnější kvality tónu a nálady. Femme fatale je zde potom chápána jako vizuální atrakce. Takový typ postavy v noiru je vždy svým způsobem vedlejší, ale zároveň i čímsi hrozivý, co musí být narativně demaskováno.

Baby Blue však nelze za film noir považovat z několika hledisek alespoň podle specifikace provedené Jakubem Kučerou v článku Film noir- záblesky černé: „Vlastní naraci ve filmech noir lze často považovat za druhořadou, zatímco jeho základním pilířem je styl a vizuálnost, tón a nálada. Hovořím teď o téměř taktilní zkušenosti filmových měst coby labyrintů výsostně heterogenního dění, vyprázdněných, vlhkých nočních ulic, zakouřených barů, hotelových hal s pohybujícími se stropními větráky a pokojů s půlměsícovými, vzhůru obrácenými světly, výtahů či fotogenických schodišť,

[46] VAN LIEROP, Pieter. Theo van Goghs thriller meer slim dan spannend. HC. 25.1.2001.
[47] BEEREKAMP, Hans. Universele genrefilm, NRC Handelsblad, 24.1.2001, s. 11.
[48] ALTMAN, Rick (2002): Obaly *na vícero použití. Žánrové produkty a proces recyklace.* Iluminace 14, č. 4, s. 5-40, 2002.
[49] BORDWELL, David – THOMPSONOV, Kristin: *Film Art: An Introduction. Seventh Edition* .New York: McGraw-Hill, 2003.s.113.

a především erotické, fetišistické obtěžkanosti detailů, které na plátně berou výsadní pozornost postavám a ději.“[50] Ani jeden z těchto prvků se zde neobjevuje. Taktéž s lokacemi, které pro film noir Kučera vymezuje *Baby Blue* nekoresponduje: „Pro filmy noir je nejcharakterističtější absence domácího prostoru. Emblematickým prostorem noirového světa je hotelová hala, společně s nočním klubem, barem, hotelovým pokojem, autobusovou a vlakovou zastávkou či motelem u silnice“. Naopak společným prvkem je motiv pojistky, který se často v noirových filmech využívá (např. *Pojistka smrti, Pošťák zvoní vždy dvakrát*). Vidina vyplacení pojistné částky dohání postavy ke zločinům.

Struktura syžetu

Pro lepší orientaci v příběhu, která se žánrem i způsobem stává náročnou, může být nápomocná segmentace syžetu nastiňující základní informace o jednotlivých scénách, tak jak jsou syžetem prezentovány.

Úvodní scéna

Pomocí trikového efektu, kdy byla kamera upevněna na speciální vrtulník, první scéně začíná záběry ulic poklidného městečka. Plynule se přesune k oknu ložnice, kde voyeuristicky snímá souložící pár. Poté se jde dvojice rozloučit na ulici a ve stejný moment přijíždí auto s druhým ústředním párem, starším mužem a jeho mladší partnerkou.

První setkání

Mladý muž po odjezdu partnerky zvedá telefon a představuje se jménem: Peter de Wilde. Poté zvědavě sleduje z protějšího domu mladou ženu procházející se po terase. V této scéně dochází k jejich prvnímu setkaní, kdy v zámince pomoci s pojistkami se žena přijde Peterovi představit jako Laura Wood a naváže tím kontakt. Při této příležitosti se divák dostává k prvním bližším informacím o postavách a jejich vzájemných vztazích.

Prostředí pojišťovny

V následující krátké scéně je Peter ukázán ve svém pracovním prostředí, nudné, sterilní kanceláři pojišťovny, po boku s karikaturou útlocitného kolegy, obtěžující ho neustále tlacháním o zdravotním stavu své kočky.

[50] KUČERA, Jakub: Film Noir- záblesky černé. Cinepur. Dostupné na <http://cinepur.cz/article.php?article=29> (cit. 1.11.2010).

Drink

Po návratu z práce Laura pozve Petera na drink k Woodovým domů, Peter jako osamělý muž nabídku příjme. Jejich setkání je přerušeno telefonátem Lauřina manžela Rona. Ten je zachycen u moře na pláži, pro diváka překvapivě ve společnosti Peterovi manželky Mirjam. Rozhovor mezi Ronem a Mirjam podporuje tušení, že jejich vztah je delšího trvaní a ani jeden z jejich partnerů o tom netuší. Mirjam je těhotná a zoufalá, neví jak situaci řešit, Ron se naopak na dítě těší.

Večeře

Laura s Peterem se přesunuli do prostředí Peterova domova. Večer pokračuje v duchu příjemné konverzace, na základě jejich rozhovoru se divákova hloubka informovanosti zvyšuje, neboť dostává řadu informací, které později zužitkuje. Tématem jsou zejména rodinné poměry Rona. S dcerou Anne, kterou má z předchozího manželství, jež bylo ukončeno tragickou smrtím, již však léta nekomunikuje.

Peterova výpověď

Další sekvence se odehrává v divákovi známé pobočce. Peter jako neúspěšný pojišťovatel dostane na základě uzavření nedostatečného počtu kontraktů výpověď. Postava jeho nadřízeného, ředitele pojišťovny, představuje klasického sarkastického „bosse“. Peter ze situace vyplouvá jako zhrzený „looser“.

Předstíraný potrat

Při společném večeru Peter přizná manželce svou výpověď. Mirjam je rozmrzelá nejen ze ztráty jeho zaměstnání, ale celé jejich situace. Peter se jako vzorný manžel snaží celou situaci napravit, připraví večeři a pokusí se ji svést. Mirjam však v momentě, kdy divák očekává jejich usmíření, celou situaci utne a v simulovaných bolestech se skryje na toaletě, aby mohla předstírat menstruaci, která představuje neúspěšné otěhotnění.

Incident na jezeře

Laura pozve nezaměstnaného a osamělého Petera jako společníka na plavbu na plachetnici. Ten zpočátku odmítne, ale nakonec se za Laurou vypraví. Stane se však svědkem nehody, kdy se převrátí člun s chlapci, z nichž jeden je neplavec. Peter pohotově reaguje a chlapce z vody vyloví. Jeho záchrana je odměněna bouřlivými ovacemi přihlížejících a nakonec i novinovým článkem.

Setkání Woodových a Wildeových

Náhodné setkání Rona a Mirjam před jejich domy dá vzniknout pozvání Mirjam a jejího manžela k Woodovým na společnou večeři. Tradiční stereotyp rozmístění mužů na baru, popíjejících whisky a žen na pohovce v obývacím pokoji vytváří příležitost k důvěrným rozhovorům. Ženy debatují o lásce, muži o práci a byznysu, ale také o Ronově předchozí manželce.

Policejní návštěva

Odpolední posezení Laury a Petera na zahradě Woodových přeruší dvojice vyšetřovatelů pátrající po zmizelé Lydii Jansen, která se měla vyskytovat v minulosti na této adrese. Ani jeden však policii nepomůže s prohlášením, že se s touto ženou nikdy nesetkali.

Akt nevěry

Na celé odpoledne navážou společnou večeří. I Peter Lauře vyjevuje svůj vztah s Mirjam a předešlé manželství, ve kterém ho manželka krutě opustila. Vzájemné city se jim vymknou kontrole, Laura Peterovi vyzná lásku a stráví společně noc.

Plány Lauřina zmizení

Následující ráno Laura Peterovi prezentuje své city k Ronovi. Staví se do role bezbranné oběti Ronových majetnických sklonů. Nejednou ho zkoušela opustit. Petera zmanipuluje a zavleče do svých intrik, jak opustit manžela. Východisko vidí v dokonalém naplánování předstíraného zmizení, kde má Petr zprostředkovat pojistný podvod. Útočí otázkou „co se stane, když někdo zmizí?“ Plány toho večera ještě promýšlejí do detailů, Laura má jasnou představu o nehodě při plachtění, přichystaném oblečení i útěku. Petr si není jistý, ale Laura míří přímo a Petera povzbuzuje vyděračskými otázkami, zda ji miluje. Jako memento věnuje Peter Lauře stříbrný náramek, dokazující jeho oddanost. V jejich milenecké idyle je vyruší nečekaný návrat Rona, který se rozhodně na základě nepříjemné nehody v New Yorku pojistit prostřednictvím Fiducie, pojišťovny kde Peter pracoval.

Odchod Mirjam a Lauřino těhotenství

Další den se Peter vrátí domů, přičemž zjistí podle dopisu a odnesených věcí, že ho Mirjam opustila. Štěstí v neštěstí přichází v podobě těhotenství, které mu Laura oznámí a využije ho k falešnému podpisu na pojistnou smlouvu. Nepodlehne naléhání a Peterovi

neprozradí, kam se ukryje po své zinscenované nehodě. Jediné, co vyzradí ze své budoucí falešné identity, je jméno Anne.

Mirjam a Ron

Následná scéna zobrazuje koupajícího se Rona s Mirjam šťastně si užívající společné chvíle. Mirjam chce, aby Ron zůstal přes noc, ten to rafinovaně odmítá s příslibem, že si zařídí své věci a za dva týdny se k ní vrátí, aby s ní zůstal navždy.

Nehoda

Laura se vypraví na jezero. Zděšený Peter zahlédne Rona odjíždějící do přístavu, a tak stačí ještě před nehodou Lauru upozornit na Ronův příjezd. Laura spáchá připravenou nehodu a přítomný Ron se ji vzápětí pokusí zachránit. Peter si uvědomí, že Laurin plán byl „úspěšný“, když uvidí zdrceného Rona přicházet domů za policejního doprovodu.

Návrat dcery

Z dialogu mezi Ronem a Peterem vyplývá, že následující scéna se odehrává dva měsíce po nehodě a neúspěšném pátrání. Společně večeří. Ronovi zavolá z New Yorku jeho dcera Anne, který je touto nečekanou situací mile překvapen.

Lauřina smrt

Lauřino tělo je náhodně objeveno ve značném stadiu rozkladu a Ron s Peterem jsou nuceni ho identifikovat. Šokovaný Peter pozná Lauřino tělo podle darovaného náramku a po kremaci společně s Ronem Lauru rozptýlí.

Ronovo odstěhování

Ron se rozhodne po Lauřině smrti opustit zapadlé předměstí a stěhuje se za svou dcerou do New Yorku. Peterovi nechává dům na starosti. Ten po jeho odjezdu zprostředkovává koupi domu, když se objeví neznámá žena Pauline Jansen, sestra pohřešované Lydie. Ta ho zmate příběhem výpovědí, ve kterém její sestra jako poslední navštívila Anne Wood, mladou svobodnou ženu. Totožnost Anne vzápětí potvrzuje, když jí Peter předloží Laurinu fotografii. Do této situace volá Peterův bývalý kolega Hamid, Peter se ho zeptá na Laurinu pitevní zprávu, která nepotvrzuje, že byla těhotná. Peterovi docházejí všechny souvislosti zmizení Lydie i Laury a před Pauline vysloví krutou hypotézu, že identifikované tělo patřilo Lydii. Peter se pomocí imitace Ronova hlasu opět spojí s Hamidem, aby se zeptal na vyplacení pojistky a změnil číslo účtu, kam mají být

peníze připsány. Setkání Petera a Pauline přeruší policisté pátrající po Ronovi. Dvojici je ukázána fotografie Ronovi pravé ženy Laury, která byla zavražděna a jejíž fotografii měl Petr možnost už spatřit v Ronově temné komoře. Zároveň pátrají také po dceři Anně, která se vydává za jeho manželku. Zdrcený Peter nechápe, proč si Anne změnila identitu, ani co celá intrika znamenala.

Pokus o vraždu

Po odchodu Pauline se telefonicky ozve Peterovi Ron, který zadržel Pauline jako rukojmí. Naláká tak Petera do domu, aby se je oba následně pokusil zabít a dům poté podpálit. Ron si je jistý, že nehrozí, jak by jeho tajemství později vyzradili. A tak se přiznává, že zabil Lydii i Mirjam, stejně jako svoji ženu, aby mohl trávit život s Annou. Jediné po čem toužili, bylo dítě, což pro ně bylo příliš riskantní. Ron Pauline zastřelí, Peterovi se podaří z hořícího domu uniknout spolu se všemi tajemstvími i Ronovou informací o převodu pojistky na účet do Curacao.

Curacao

Letištní scéna napoví, že Peter se vydal pátrat po páru do Curacao. Bloudí ulicemi a hledá Anne nebo Rona. Shodou okolností po neúspěšném hledání před cestou domu potkává kolegyně Mirjam, které ho nadšeně vítají a oceňují jeho návštěvu. Peter dostává indicii, že se Mirjam v minulosti v Curacao s Ronem nacházela, což ho motivuje k pokračování v pátrání. Peter najde Mirjanin hrob s informací od správce hřbitova, že zemřela při nehodě na lodi, záhy po narození dítěte. Dozví se také, kde se Ron a Anne nachází. Peter se vydá do jejich sídla, aby unesl dítě Mirjam.

Hledání Petera

Ron s Anne se vydají do čtvrti, kde bydleli, v naději zadržet Petera. Potkávají zvědavou sousedkou, která jim řekne, že Peter v domě uhořel a Mirijam zemřela v Curacao. Ron s Anne pak neúspěšně opouštějí čtvrť.

Závěrečná idyla

Poslední scéna zobrazuje šťastného Petera na lodi s nemluvnětem v náručí a chůvou oslovující ho Mr. Johnson, značící tím změnu jeho identity. Celkový záběr na plující loď ukazuje nápis jejího jména „Fiducia“ odkazující na název pojišťovny.

Rozsah narace v případě toho snímku, což je možno vidět z předchozích zmínek o syžetu, omezený, což znamená, že divák ví jen to, co některá z postav, někdy dokonce i o něco méně. V tomto případě míra informovanosti kolísá. S poklesem divákovy informovanosti vzniká možnost pro utváření mylných hypotéz, s jejím zvýšením naopak odhaluje motivace postav a na jejich základě buduje fabuli. Funguje zde princip poskytování informací, které divák potřebuje k vyplnění mezer (gaps) později, tedy model kompoziční motivace[51]. Stupeň informovanosti vyprávění je tedy klasický pro kriminální-detektivní filmy, kdy jsou divákům zatajovány určité informace a následně záměrně „podstrčené" momentu, kdy je divák může využít. Základními hybateli děje jsou postavy, jejichž činy jsou motivovány snahou dosáhnout určitých definovaných cílů. Dosažení těchto cílů komplikují konfliktní situace, které hrdinové musí nějakým způsobem vyřešit a posunout tak děj dále kupředu.

Ačkoliv jeden ze zločinů, který se udál v minulosti, je hlavní zápletkou, film téměř nevyužívá flashbacků. Jedinou výjimkou je Peterův flashback po Lauřině smrti. Sedící na břehu jezera slyší slova, která vyřkla před nehodou: „A pak zmizím. Tak jednoduché to je. Pokud se něco nezdaří, znovu se objevím". Tato jediná vzpomínka pomocí voice-overu značí záblesk minulosti v jeho mysli.

Události jsou tedy divákovi vyprávěni nesukcesivně. Jejich chronologie a jednotlivé vztahy mezi nimi jsou divákovi odkrývány postupně, stejně jako Peterovi. Takto rozehraný syžet se dále rozvíjí chronologicky principem příčiny a následku až do konce, kdy se divákovi dostane odpovědí téměř na všechny nastolené otázky. V komplexnosti ukončení všech rozehraných linií, kdy postavy v závěru dojdou svých cílů a osudy většiny vedlejších postav se uzavřou, splňuje syžet požadavků norem klasické narace, tak jak ji definuje David Bordwell. Záměrně jsou uvedeny „téměř" všechny nastolené otázky, neboť některé z odpovědí jsou ponechány na divákově interpretaci a nejsou zodpovězeny zcela jasně. Autoři tak nechali divákovi prostor, aby si zvolil možnost, zda byl otec Mirjanina syna Peter nebo Ron. Vyprávění se tedy do velké míry během svého plynutí vyznačuje i vědomí sebe samého v momentech, kdy směřuje narativní informace k divákovi.

[51] Podle Kristin Thomspon se myslí motivací důvod pro užití jakéhokoliv konkrétního prostředku v díle. Ve své studii Neoformalistická analýza: Jeden přístup, mnoho metod rozlišuje čtyři základní motivace: kompoziční, realistickou, uměleckou a transtextuální
THOMPSON, Kristin: *Neoformalistická filmová analýza: jeden přístup, mnoho metod*. Iluminace. Čs. film ústav: Praha 1998, č. 1. s.15.

Peter není vypravěčem, ale ústředním hrdinou. Vyskytuje se ve většině scén, ale divákovi jsou předkládány i informace, které postava Petera nemá. Jako například o vztahu Rona s Mirjam, o intrikovaném potratu atd., těch je však minimum. Z aspektu hloubky narace lze hovořit o objektivní naraci, což znamená, že je nahlíženo na jednání postav, avšak ne do jejich nitra. Po většinu stopáže sledujeme diegetický svět pohledem třetí osoby, z čehož tedy vyplývá, že se jedná o naraci objektivní. Objevuje se samozřejmě i několik momentů subjektivizace, jako hlediskové záběry. Zcela úplným projevem subjektivní narace je potom Peterův již zmíněný flashback, moment kdy ve filmu znovu ožívají Lauřina slova, aniž by je bylo možné opětovně zaslechnout.

Vztah diegeze a nediegeze je ve filmu pro diváka jasně rozlišen. Diegeze, svět děje postav, jak tento pojem vysvětlují teoretikové Maria Pramaggioreová a Tom Wallisstojí v zřejmé kontradikci proti diegetickému materiálu, jakými jsou hudba v titulkové sekvenci, během jednotlivých scén či titulky.[52] Ve snímku *Baby Blue* je převaha materiálu povahy diegetické, vyskytuje se zde však i použití kterým jsou hlavně zvuková složka, především ruchy a doprovodná hudba. Stejně jako ve svých předchozích filmech van Gogh využívá zesílení některých diegetických zvuků, zakomponovaných v identickém stylu jako ostatní formální prvky. Těmi jsou například skřeky racků, nebo využití nediegetických ruchů jakým je skřípění, dětský pláč a jiné, čímž činí zvukovou stopu velmi bohatou. K použití zvukového nediegetického prvku dochází hned na začátku, po titulkové sekvenci, kdy kamera zabírá ulice čtvrti a ženský hlas za doprovodu smyčců prozpěvuje liknavou melodii. Nedigetická hudba nejčastěji ve formě instrumentálních skladeb, uplatněných ve scénách dominující emocemi či napětím, podkresluje celkovou atmosféru scén či dopomáhá podpoře dramatičnosti, tak jak tomu konvenčně bývá. V základě lze rozlišit dva druhy hudby, jenž byly uplatněny, poklidnou, která slouží k doplnění příjemné nebo intimní atmosféry a hudbu vzbuzující neklid, podporující napětí. Hudba, jak bylo zmíněno, je použita v obou rovinách, svět diegeze je doplněn prvky diegetické hudby, například při tanci nebo jen jako zvuková kulisa prostředí. V *Baby Blue* několikrát dochází k přeměně hudby z diegetické na nediegetickou, kdy po skončení záběru, či scény, hudba stále pokračuje. Ani použití nediegetického prvku na úkor diegetického není ničím neobvyklým. Ve scéně záchrany malého chlapce Peter prochází po své hrdinské akci přihlížejícím davem. Potlesk je však zcela potlačen a nahrazen

[52] „Diegeze se skládá ze světa příběhu. Nediegetické prvky umožňují tvůrci komunikovat přímo s publikem, raději než přes postavy nebo jiné aspekty fikčního světa“.
In. PRAMAGGIORE, Maria – WALLIS, Tom (2007): *Film: A Critical Introduction. Second Edition.* London: Laurence King Publishing Ltd, s.53.

nediegetickou hudbou. Často jsou tyto dvě roviny propojeny a divák tak slyší prvky obou rovin. Voice-overu je užito výhradně jen jednou, téměř v závěru filmu, před finální scénou, kdy hlas Anne pronese větu „Miluji tahle nizozemská léta“.

Stylem se rozumí vizuální vlastnosti filmového obrazu, které podléhají jistému vzorci. Technická skladba, tedy styl, je úzce spjat s dějovou skladbou snímku. Takové pravidlo platí i v případě snímku *Baby Blue.* Formálním prvkem, který se ve filmu několikrát objevuje je zpomalení diegeze. Ta je uplatněna v již zmiňované scéně výše, kdy po záchraně chlapce prochází Peter davem, ale také ve scéně, kdy Peter hledá v ulicích indicie k nalezení Rona a Anne. Jen na několik sekund se vyprávění zpomalí, spolu s absolutním potlačením diegetického zvuku, aby opět mohla plynout. Posledním užitím takového zpomalení je při hledání hrobu Mirjam. Motivaci tohoto zpomalení diegeze podpoří nestatická kamera, která může korespondovat s Peterovým neklidným nitrem a zpomalení motivuje gradaci napětí a oddálení momentu odhalení potvrzení jeho domněnek totožných s divákovými.

Tvůrci snímku vytvářeli mizanscénu s pečlivostí a důrazem na věrohodnost prostředí. Snažili se, aby se exteriéry i interiéry co nejvíce blížily reálnému světu okrajové poklidné čtvrti, bezejmenného nizozemského města, tropického ostrova i okolí jezera. Natáčeli tedy v lokacích nizozemského města Almere a Oudekerk, na Ibize i Willemstadu v Curacao. Taktéž kostýmy, líčení i účesy mají odkazovat k realitě. Postavě Anne, Ronovi dcery, je vytvořena vizáž nespoutané mladé ženy, s rudými dlouhými vlasy a uhrančivým pohledem. Ronova image postaršího, prošedivělého a zkušeného muže, však stále atraktivního, vytváří pro jejich okolí Anninu jasnou motivaci, partnerského vztahu mladší ženy a věkově muže

Snímek je tvořen nejčastěji celkovými či záběry polocelků, které usnadňují orientaci v prostoru i celé situaci. Spektrum rámování je pestré a je využíváno i polodetailů a detailů, kterými je zpravidla upozorňováno na výraznou mimiku herců či prvky sloužící jasné srozumitelnosti narativní linie.

Motivy

Podle Davida Bordwella a Kristin Thompson opakováním motivů dochází k vytváření důležitého principu filmové formy, a definují motiv jako: „jakýkoliv opakovaný signifikantní prvek ve filmu motivem, kterým může být předmět, barva, místo,

osoba, zvuk či charakterový rys“.[53] Jedním z nejvýraznějších motivů jsou okna, zakomponovaná do mizanscény. Dochází tak často k dvojitému rámování, kdy jsou přes okno snímány postavy, sledující postavy druhé. Okna tedy slouží jako prostředek, díky kterým lze postavy vidět i v intimních situacích a dodávat celému aktu sledování voyeuristický podtext. Peter i Mirjam sledují z okna ložnice své partnery Rona a Anne v protějším domě. Toto schéma jim dává přehled o situaci a možnost neustálého kontaktu, podněcující pocit blízkosti. Prvek voyerismu, rozličného druhu a podoby se ve van Goghově tvorbě objevují poměrně často. Voyeurismus představuje ještě jeden opakující se motiv, a to postavu sousedky. Ta se často pohybuje v blízkosti domů obou páru a přihlíží událostem. Je možno tuto postavu chápat také jako symbol zvědavosti maloměsta a zástupce ostatních občanů čtvrti. Pasivita této postavy je porušena až v samém závěru filmu, kdy dojde k rozhovoru sousedky a Rona, pátrajícím po Peterovi. Motivace začlenění postavy sousedky do syžetu je tedy nejen realistická, ale především kompoziční, neboť je poskytovatelem informací jak pro Rona, tak primárně pro diváka.

Vodní živel, jako jeden z opakujících se prvků, je možné chápat také jako motiv. Je zobrazován v podobě vodní hladiny hned po titulkové sekvenci, v podobě jezera, na kterém se odehraje Peterův statečný čin i zinscenovaná nehoda Anne. Vystupuje rovněž ve formě moře či zkrocen – jako klasická vodovodní voda. Zatímco jezero evokuje hloubku, temno a je příčinou negativních událostí, moře je naopak místem pozitivních prožitků, jakými jsou fyzická blízkost milenců, nebo v závěrečné sekvenci koresponduje s představou neomezenosti nabyté svobody. Motiv vody dominuje i filmovému plakátu, na kterém je znázorněn pomocí trojexpozice detail Anniny tváře, dále objímající se dvojice, a to vše prostupující vodní hladinu. Plakát je laděn do tónu modré, což symbolizuje nejen barvu vody jako takové, ale především odkazuje na samotný název snímku.

Dalším příznačným motivem je telefon. Objevuje se v několika sekvencích jako prostředek, kterým spolu postavy vzájemně komunikují. Motivaci tohoto prvku lze chápat jako realistickou, neboť telefon je zajisté přetrvávajícím fenoménem 21. století a patří neodmyslitelně k naší civilizaci. Lze předpokládat, že páry, které jsou často odloučeny, jako je tomu i u Mirjam a Petera, Rona a Anne, běžně používají telefon jako nástroj každodenní komunikace. Telefon zde má ale také funkci kompoziční, divákovi se dostává na základě telefonních rozhovorů informace a vodítka, která napomáhají komplexnímu zkonstruování fabule.

---

[53]BORDWELL, David, THOMPSONOVÁ, Kristin: *Film Art: An Introduction*. vyd. 2. A. A. Knopf: New York 1986, s.61.

Tématikou incestního vztahu otce a dcery nepřinesl van Gogh do kinematografie jako první. Již Kubricova *Lolita* z roku 1962 zobrazuje obsesivní mileneckou touhu a upnutí se otce na dceru. Zatímco v *Lolitě* je touha odstranění manželky-matky jen pouhou myšlenkou, v *Baby Blue* se stává reálným zločinem. Domnívám se, že v případě *Baby Blue* lze nacházet implicitní významy v oslavě statusu rodičovství, chápané jako přímo úměrné naplnění partnerských vztahů.

3.5. Interview

Interview je možno označit za tradiční konverzační drama, ke kterému se van Gogh po *Blind Date* žánrově navrací. Právě v žánru i povaze konverzačního dramatu by bylo zcela pochopitelné spatřovat zde cosi teatrálního, ani Theo van Gogh, tuto asociaci nepopírá: Vlastně je takový divadelní kousek.“[54] V jiném svém rozhovoru se vyslovuje o filmu jako „Černé komedii o nizozemské slávě.“[55] Podobnost Interview lze potom spatřovat především se snímky Richarda Linklatera *Před úsvitem* a *Před soumrakem*, zachycující setkání milenecké dvojice v Paříži[56], jak tvrdí Kamila Boháčová ve své recenzi, a to především díky emocionálně silným dialogům.

Tento další celovečerní snímek zastupuje další z jeho nízko rozpočtových filmů, natočených za minimálních finančních prostředků, třemi ručními, digitálními kamerami. Theo van Gogh si na tento způsob minimalistického natáčení, poskytující mu notnou dávku svobody potrpěl: „Žádné lampy, žádní technici, žádné motanice kabelů na podlaze a žádné očekávání.“[57]

Už celá příprava filmu se odehrála ve velmi krátkém časovém intervalu a impuls k sepsání samotného scénáře vzešel poněkud spontánně. Celý nápad vznikl ve stand-up comedy baru Toomler, který se nachází poblíž amsterdamského hotelu Hilton, kde se van Gogh spolu s Pierrem Bokmou, Katjou Schuurman i Theodorem Holmanem několikrát setkali. Původní idea je připisována Hansi Teeuwenu, nizozemskému kabaretiérovi a herci, jak sám van Gogh popisuje: „Někdy kolem Vánoc pronesl Teeuwen v jeden takový večer:

---

[54] VAN DRIEL, Anne; RAMAER, Joost. Katja móest winnen: Een zwarte komedie over Nederlandse roem. *De Volkskrant* . 22. 5. 2003, s. 4.
[55] VAN DRIEL, Anne; RAMAER, Joost. Katja móest winnen: Een zwarte komedie over Nederlandse roem. *De Volkskrant* . 22. 5. 2003, s. 4.
[56] BOHÁČOVÁ, Kamila. Buscemiho rozhovor s van Goghem: Originál i remake snímku Interview vstupujíc společně do kin. *A2 : Kultruní týdeník*. 2007, 35, s. 13.
[57] VAN DRIEL, Anne; RAMAER, Joost. Katja móest winnen: Een zwarte komedie over Nederlandse roem. *De Volkskrant* . 22. 5. 2003, s. 4.

Musíš natočit film, kde bude Katja svedena díky rozhovoru. Theodor má odpor k Vánocům, takže přišel v úvahu".[58] Takto rychlá příprava byla jen předzvěstí rychlého a časově omezeného natáčení. Interview bylo napsáno během deseti dní, natočeno během pěti dnů a do půl roku po té, co kabaretiér Hans Teuwen vymyslel film, kde Katja Schuurman má uštědřit lekci dotazovateli uvedení v kinech.[59]

Van Gogh se tímto snímkem navrací opět k tématu zápasu mezi mužem a ženou a soustředí se tak na jedno z hlavních témat své tvorby. Opět nechává dvě odlišné bytosti mezi čtyřmi stěnami čekajíc, co se stane. Tradiční střet pohlaví ale navíc doplňuje ještě o další tematickou rovinu, střetu fikce a reality. Vzájemná hranice mezi těmito dvěma póly je setřena a dochází k splynutí těchto dimenzí, divák je tedy záměrně maten. Téma fikce a reality souvisí s rolí masových médií, jakými jsou televize či noviny a věrohodnost prezentace faktů těmito prostředky se snaží van Gogh a Holman především zpochybnit i poukázat na možnost následné manipulace. Theodor Holman ventiluje svým scénářem k Interview své špatné mínění o intelektuálním klimatu v současném Nizozemsku.[60]

Interview patří do trilogie filmů, které se rozhodly být oživeny díky jejich americkým remakeům. Theo van Gogh za svého života snil o znovu-natočení některých ze svých filmů v americkém prostředí. Toto natočení remaku však nestihl uskutečnit, avšak Gijs van de Westelaken se spolu s van Goghovým štábem rozhodl, jako poctu Van Goghovi, jeho sen zrealizovat. Prvním remakem se tak stalo *Interview* v roce 2007. Režie *Interview* v americkém prostředí se ujal herec a dosud nepříliš zkušený režisér Steven Buscemi, který se zároveň zhostil role Pierra. Do role svého protějšku Katjy poté obsadil mladou herečku Siennu Miller, která výborně ztvárnila právě roli mladé herečky, tolik příznačně pro pověst nepříliš talentované, leč pohledné. Steve Buscemi zaujal postoj věrnosti originálu a téměř výhradně se držel původního Holmanova scénáře. Věrnost zachoval částečně i van Goghovým postupům a jeho přístupu, k jejich ozřejmení i ke komparaci těchto dvou verzí stejnojmenného filmu dojde později.

Interview je příběhem Katjy, herečky pokleslých, nekončících seriálů a politického a válečného zpravodaje Pierra Peterse, setkajíc se jednoho večera za účelem poskytnutí rozhovoru, který Pierre dostal za úkol vytvořit. Vzájemné předsudky těchto dvou postav snad nemohou být větší. Opovrhování, suverenita a neúcta nejsou jediné vlastnosti spojující tyto dvě zdánlivě neslučitelné postavy.

---

[58] VAN DRIEL, Anne; RAMAER, Joost. Katja móest winnen: Een zwarte komedie over Nederlandse roem. *De Volkskrant* . 22. 5. 2003, s. 4.
[59] LINSSEN, Dana. Pervers spel met fictie en realiteit. *NRC*. 20. 5. 2003.
[60] VAN LIEROP, Pieter. Liefdesverklaring aan Katja Schuurman . *HC*. 28. 5. 2003.

Van Gogh spolu s Holmanem hluboce propracovali psychologii postav přesto, že se Katja zdá být zpočátku vykreslena jako karikatura. Vyzývavá, mladá herečka s plavými vlasy. Sebejistá, zpychlá a rozmazlená prostředím show-byznysu. Zároveň však nevyrovnaná a zranitelná. Pierre je postava hluboce ovlivněna svou minulostí, která má notné přesahy do přítomnosti. Pierre působí jako frustrovaný muž, kterého dostatečně neuspokojuje pracovní náplň ani osobní život, místy patetický a ostře ironický, stejně jako van Gogh.

Holman vytvořil fiktivní postavu Katjy, které však přisoudil vlastnosti, přisuzované vlastnostem reálné Katjy Schuurman. Katje byly do úst vloženy názory, jež o ní měla široká nizozemská veřejnost. Jako herečka „nekonečného" seriálu *Goede tijden-slechte tijden* vstupovala večer co večer Schuurman na televizní obrazovky u poloviny televizních diváků v Nizozemsku. Rozhořčení nad vykonstruovanými teoriemi tisku, které Katja v *Interview* vyslovuje[61], tak není pouze hrané, neboť Schuurman čerpá z osobní zkušenosti. Theodor Holman založil, jak je výše zmíněno postavy Katjy na reálné Katje Schuurman a Gogh sledoval tímto obsazením jistý záměr „Chtěl jsem už jednou provždy skoncovat s Katjinou image, nyní přišel čas vážných rolí. Nakonec nevybral jsem ji jen kvůli jejím silikonovým prsům".[62] Postava Pierra Peterse není existujícím novinářem, jak řekl Van Gogh, avšak tvůrce scénáře Theodor Holman uvedl, že tuto postavu založil na politickém redaktorovi NRC Handelsblad Reymondu van den Bogardovi.[63] Van Gogh se pokusil o realističnost celého příběhu, jak sám tvrdí v rozhovoru poskytnutém deníku Volkskrant považuje toto drama za „velmi realistické".[64] Všechny ostatní postavy, stejně tak jako hlavní, mají totožná jména se svými představiteli.

V úvodní sekvenci filmu vidíme Pierra v jedné místnosti psychiatrické léčebny, kde Pierre absolvuje návštěvu starého přítele. Čas je zde specifikovaný pomocí prvku hodin Tomuto nekomunikativnímu příteli popisuje svůj úkol udělat rozhovor s hereckou hvězdou Katjou, jejíž pověst je především založena na silikonových implantátech než hereckém umu. Tento „monolog" tedy slouží především pro uvedení do situace. Van Gogh rozehrává

[61] „Katja je zamilovaná do Thea van Gogha", „Katja má silikonová prsa", „Katja nemůže otěhotnět". Přepsáno podle titulků.
[62] VAN DRIEL, Anne; RAMAER, Joost. Katja móest winnen : Een zwarte komedie over Nederlandse roem. *De Volkskrant* . 22. 5. 2003, s. 4.
[63] LINSSEN, Dana. Pervers spel met fictie en realiteit. *NRC*. 20. 5. 2003
[64] VAN DRIEL, Anne; RAMAER, Joost. Katja móest winnen: Een zwarte komedie over Nederlandse roem. *De Volkskrant* . 22. 5. 2003, s. 4.

příběh teprve přenesením těchto dvou postavy do přímé konfrontace, tedy při setkání se v bytě Katjy[65] a nastoluje tak jednotu místa, času i děje.

V Buscemiho verzi dochází k několika změnám, a to především v počátečních scénách. Pierre nenavštěvuje v léčebně svého přítele ale bratra.[66] Stěžejní změnou je však zasazení příběhu do New Yorku, a tedy i prvního setkání Pierra a Katjy, kteří se poprvé setkají v restauraci. Tu následně oba po hádce opustí, aby se nešťastnou náhodou, která slouží spíše jako scénáristický „berlička" opět setkali a zamířili ke Katje domů. Od tohoto momentu je prostředí téměř totožné, Buscemi zachoval i věrnost scéně a rekvizitám, a tak téměř nepozměnil vzhled Katjyna apartmánu, jako rozlehlého bytu, ideálního pro rozehrání všech rozličných situací a ponechal na scéně houpací síť, množství svíček a další prvky.

Zpočátku trapné pokusy o navázání společné řeči i překvapivá upřímnost ze strany Pierra, který čestně přiznává, že o Katjyně práci nemá povědomí, omlouvající si tuto neznalost funkcí, obvykle politického reportéra. Katja, která je zjevně zaskočena i uražena nepřipraveností na Pierra ironicky útočí a zpochybňuje jeho roli jako politického a uznávaného zpravodaje. Prvotní nezájem Pierra o Katjynu kariéru střídá zvědavost čistě neprofesionální. Jejich rozhovor strukturovaný jako přestřelka a syrový slovní souboj, nabývající na intenzitě i útočnosti, zvyšuje dynamičnost příběhu. V tomto tempu je divákovi poskytnuto nepřeberné množství informací, a to i z prehistorie obou postav. Pierre předkládá informace o úmrtí dcery[67], manželce a především o ovlivnění jeho osobnosti zkušenostmi z války v Bosně.

Van Gogh využívá svého obvyklého tvůrčího přístupu. Pomocí tří digitálních kamer natáčí jednu dialogovou scénu, první detail jednoho herce, druhou kamerou detail druhého herce a třetí kamerou potom scénu v jejím celku. Scéna je potom sestříhána principem klasického křížového střihu. Ruční kamerou je docilováno „roztřeseného" obrazu dokumentující nervového vypětí postav.

Pierrem a Katjou bilancují na vztahové rovině otce (který Katje zemřel) a dcery (kterou ztratil Pierre), to především na základě věkového rozdílu postav, (Pierre 45 let, Katja 25 let) a vztahu cizinců, muže a ženy, plného dusného sexuálního napětí. Několikrát dojde mezi Katjou a Pierrem k fyzickému kontaktu, avšak opět jen jako součást hry. Zdůraznění potencionálního vztahu otce a dcery je především v americké verzi, uštěpačné

[65] Apartmán, kde se příběh odehrává, byl skutečným bytem patřící Katje Schuurman
In. VAN LIEROP, Pieter. Liefdesverklaring aan Katja Schuurman . *HC*. 28. 5 .2003
[66] Do postavy Pierrova bratra obsadil Steve Buscemi svého vlastního bratra Michaela Buscemiho
[67] Tato informace se u Buscemiho a van Gogha liší nejenom věkem 9 a 19 let, ale především okolnostmi, které jsou ve van Goghovi verzi směrodatné. Americká verze předkládá úmrtí dcery Lisy jako následek drogové závislosti, nizozemská jako následek tragické autonehody.

poznámky na toto téma a vzájemné familiérní oslovování postav si našlo místo především u Buscemiho. Naopak explicitních, sexuálních narážek ubylo.

Také dochází k nečekaným změnám atmosféry a mohlo by se zdát, že až nemotivovaným chováním postav, ty se ale se závěrem filmu vyjeví jako zcela motivované. Zvýšená míra expresivních výrazů, které jsou hojně využívány, podporují syrovost a cyničnost postav ve vzájemném vztahu. Komické momenty jsou založeny především na prvku ironie, sebeironie a sarkasmu, kterým obě postavy výrazně oplývají. Katja kolísá mezi polohou vyrovnané a rozumné mladé ženy do polohy panovačné, až hysterické, zhýčkané hvězdy. Objevením Katjyna deníku nahlédne Pierre do její další „tajné komnaty". Za ty předchozí lze považovat odhalení užívání kokainu nebo jen vstup do jejího teritoria. Vtíravými otázkami novináře a lstí přemluví Katju ke konfrontaci některých jejich výroků. Obě postavy střídavě odkrývají přiznáními a rozhovory o minulosti masku. Dekonstruují tak zpočátku mylně vytvořený obraz. „Tyto psychologické etudy připomínají metodu děl nezávislého amerického tvůrce Johna Cassavetese, který v průběhu 50. - 80. let minulého století ve svých filmech podobně soustředil na odkrývání zasutých emocí v uzavřených vztazích, jež mohou působit až traumaticky."[68] Především v momentech vzájemného natáčení postav na kameru. Scény, kde se Pierre a Katja zpovídají na kameru, mají pro postavy funkci terapeutickou, avšak nejen tu, neboť scény s kamerou výrazně posouvají děj a informace podané v těchto „terapeutických" momentech jsou nezbytné pro další průběh děje. Toto „nevinné" natáčení se Pierrovi stane osudným. Podcení Katju a výměnou za odhalení tajemství o rakovině, jehož zárodek našel při čtení deníku, uskuteční Katje na kameru přiznání o zabití své manželky, kterou tak potrestal za smrt jejich dcery.[69] Van Gogh si tak brilantně pohrává s divákovou představivostí a interaktivně ho zapojuje do dějové linky příběhu. Divák je neustále maten, odváděn od svých konspiračních teorií a opět přiváděn na cestu, kterou se příběh může ubírat. Konečná sekvence skýtá rozuzlení zápletky. Katja vymění kazetu v kameře, poté co opustí Pierre byt, a následně mu přizná, že deník patří její přítelkyni. V případě Buscemiho verze patří deník Amy, Katjyně postavě ze seriálu. Toto není rozuzlením v pravém slova smyslu, neboť hranice fikce a reality, pravdy a lži jsou nadobro smazány. Pro pomyslný boj mezi těmito postavami Pierrem a Katjou, mezi postavami

[68] Snímky J. Cassavetese jako *Manželé* či *Opening night*
BOHÁČOVÁ, Kamila. Buscemiho rozhovor s van Goghem:Originál i remake snímku Interview vstupujíc společně do kin. *A2 : Kultruní týdeník*. 2007, 35, s. 13.

[69] Nizozemská verze je opět surovější, Gogh na rozdíl od Buscemiho, který Pierra nechal jen neposkytnout pomoc manželce, nechal Gogh Pierra manželku způsobenou autonehodou zavraždit.

zastupující muže a ženu, novináře a celebritu, by se tak hlavním mottem mohla stát citace „Vždycky je jeden vítěz“, se kterou se Katja s Pierrem loučí. Pierre ji jen nevědoucně odvětí „Myslím, že jsi dnes vyhrála“, aniž by tušil, jak moc se blíží pravdě.

Buscemi na rozdíl od van Goghova *Interview* nedává divákům žádné zázračné rozhřešení, neboť v jeho verzi vyhrává „dobro“ nad „zlem“, kdy zlo je náležitě potrestáno. V remaku Stevena Buscemiho, zůstává konec příběhu otevřený. Divák je zde motivován, aby si závěr příběhu, když Katja drží onu osudnou pásku s Pierrovým přiznáním v ruce, říkajíc „Pošlu ji redaktorovi nebo policii?“, vytvořil sám. Dalším důležitým rozdílem je Buscemiho větší soustředění se na obnažení přetvářky médií, vyznačující se používaní nepodložených či zcela smyšlených informací a zdrojů. Rovněž charakter novináře, kterého Pierre představuje, se jeví jako žurnalista, jehož morálka je pokleslejší a vztah k jeho práci spíše rutinní záležitostí nedbajíc na fakta. Avšak oba filmy zobrazují novináře jako jedince lačnícího po úspěchu, schopného obětovat vše, i za cenu ztráty důvěry či prolomení hranic etiky. Remake naproti tomu postrádá Goghovu syrovost, která dělá van Goghovo *Interview* tolik drásajícím. Pozoruhodné jsou také nepřímé odkazy na osobnost Thea van Gogha, jež Buscemi hojně využívá. Především odkazy vizuální, jako fotografii na stole v bytě Katjy, na které je vyfotografován van Gogh v objetí s představitelkou nizozemské verze Katjou Schuurman nebo nákladní auto na ulici s nápisem „Van Gogh movers – New York City“. Také mladík, který osloví Katju v restauraci kvůli podpisu, žádá o věnování „Theovi“. Samotná Katja Schuurman i Gijs va de Westelaken se v samotném filmu také objeví, zasazeni do příběhu. Schuurman a Westelaken si zahráli malou roli páru z taxíku, do kterého Pierre téměř vrazí při odchodu z Katjina apartmánu.

Vedle změny místa, které Buscemi pozměnil na New York a jmen vedlejších postav, nemajících téměř žádný vliv na děj, pojmenoval klasickými americkými jmény, také využívá v příběhu nové technologie. Tedy Pierre neobjeví Katjino tajemství díky deníku, ale notebooku, a pro rozhovor využívá kameru, ne diktafon. Využitím PDA pro zkopírování informací z deníku je zcela novým prvkem.

Premiéra van Goghova snímku se uskutečnila 28. května 2003 v Tuschniski Arthouse v Amsterdamu a následně běžela v dalších nizozemských kinech. V České republice se promítal premiérově téměř o tři měsíce později, dne 23. srpna 2003.

3.6. Podřízení (2004)

Submission je názvem posledního jedenáctiminutového filmu Thea van Gogha, a zároveň debutem, ve spolupráci van Gogha a scénáristky Ayaan Hirsi Ali. Film se na

několik měsíců stal velice diskutovaným dílem, rozpoutavším řadu debat nejen v Nizozemí. Snímek navíc mediálně zviditelnil fakt, že se *Submission* stal jednou z příčin násilného umlčení Thea van Gogha a mediální debaty se ještě znásobily. *Submission* bylo největším kritickým filmovým příspěvkem vysloveným van Goghem proti islámu. Patří k van Goghově nejkontroverznějšímu filmu vůbec. Veřejností byl však rozpačitě přijat. Sám van Gogh označil tento film za politický „pamflet".[70]

Prvotní impulz ke vzniku filmu dala již zmíněná Ayaan Hirsi Ali, jejíž autorský podíl práce na tomto filmu je markantní. Ali chtěla vyjádřit politicky radikální postoj, jak vyplývá z jejího apelu: „Nastal čas, aby lidé, kteří chtějí reformovat islám, začali užívat stejné techniky. Politické projevy jsou fajn, ale teď je čas na satiru, umění, filmy a knihy. Kreativní lidé s posláním musejí překonat ten mentální blok, jenž jim brání nakládat s náboženstvím stejně jako s jakýmkoliv jiným námětem a chovat se k islámu jako k jakémukoliv jinému náboženství. Musejí šířit své poselství pomocí obrázků, nejen slovy, neboť je určeno lidem, kteří doslova i metaforicky mluví jiným jazykem".[71]

Ali měla zpočátku o převedení své ideje do umělecké roviny zcela odlišnou představu a svou vizi chtěla uskutečnit ve formě výstavy jakýchsi objektů připomínajících ženská těla. Už v tomto prvotním momentu lze vidět, jak totožně převedla svůj záměr ve spolupráci s van Goghem do filmové podoby, včetně reakce, kterou chtěla vyvolat: „...uvažuji o nějaké umělecké výstavě, jež by rozproudila debaty o postavení žen v islámu…Byla by tam žena bičovaná za cizoložství, žena pravidelně bitá, žena uvězněná ve vlastním domě. Jedna z nich by na sobě měla průhledný hidžáb a všechny by na sobě měly napsaná slova z koránu. Chtěla jsem, aby se sekulární nemuslimští lidé u těchto objektů zastavovali a přestali se konečně nalhávat, že „islám je míra tolerance".[72] I o výstižném názvu byla Ali rozhodnuta ještě před samotnou spoluprácí s van Goghem. „Chtěla jsem to nazvat podřízení".[73] Film má i podtitul, a to „part 1", tedy část 1, což nastiňuje, že video by mohlo, respektive by mělo, pokračovat a sama Ali to potvrzuje: „Tohle jsme viděla jen jako první díl série filmů, jež se budou zaobírat vztahem pán-otrok mezi bohem a jednotlivcem." [74] První částí chtěla předat tři základní pravdy, a tj. že ženy i muži mohou vést s Alláhem dialog a přímo jej oslovovat, že rigidní interpretace koránu

70 Dutch News Digest. Hirsi Ali on Film over Position of Women in Koran. 30. 8. 2004 (cit. 6.3.2011). Dostupné na <http://www.dnd.nl/showarticle.php3?newsID=15018>.
[71] HIRSI ALI, Ayaan. Rebelka: *Odvácená strana islámu*. Praha: Ikar, 2008. s. 341.
[72] HIRSI ALI, Ayaan. *Rebelka: Odvácená strana islámu*. Praha: Ikar, 2008. s. 341-342.
[73] HIRSI ALI, Ayaan. *Rebelka: Odvácená strana islámu*. Praha: Ikar, 2008. s. 342.
[74] HIRSI ALI, Ayaan. *Rebelka: Odvácená strana islámu*. Praha: Ikar, 2008. s. 349.

způsobuje mnoha muslimkám utrpení a třetí, že je možnost se od víry osvobodit a kriticky přemýšlet o útlaku, kterou je způsoben.[75]

V době kdy se začala rýsovat spolupráce van Gogha a Ali, nizozemská politická scéna se začala proměňovat a zabývat otázkami imigrační politiky. Pozornost se upínala k muslimským ženám, v novinách byly otisknuty otevřené dopisy intelektuálů na téma Mohamed i články o dívčí obřízce v Nizozemsku, a snad největším tématem k diskuzi byl připravovaný návrh na zrušení podpory náboženským školám, který připravovala a iniciovala především Ayaan hirsi Ali.

S Theo van Goghem se Ali setkala poprvé v únoru 2003. Ačkoliv Ali měla o Goghovi jen obecné povědomí, dojem, který u ní vyvolal a rebelantská image, kterou si za celá léta svého kontroverzního vystupování na veřejnosti vytvořil, v ní zřejmě vzbudila sympatie. „Byl to známý filmový režisér a měl v sobě jakési naléhavé nutkání neustále popichovat a urážet i své nejlepší přátelé, a nejlépe v živém vysílání. Měla jsem dojem, že ho spousta lidí opravdu nenávidí“.[76] Fascinoval ji pravděpodobně nejen svou výřečností a odvahou, ale především vnímáním společenských problémů: „Theo měl jistou otevřenou citlivost, nějakou anténu, jež dokázala zachytit signály znepokojení, když ještě většina Holanďanů, chtěla věřit, že všechno je hezké a útulné. Myslel si, že lidé se neodvažují až příliš věcí říkat nahlas ze strachu, že by se mohli někoho dotknout. Sám sebe viděl jako nějakou postavu od Fassbindera, byl pánem zlovlády.“[77]

K užšímu kontaktu a apelu na spolupráci došlo až v květnu 2004. V nezávazném rozhovoru se Ali zmínila o své představě výstavy a Gogh iniciativním způsobem reagoval: „Dalo by se to udělat na video. Napište scénář. Každý idiot dokáže napsat scénář. Stačí přece umět napsat „Exteriér, den, interiér noc.“ Tento počátek spolupráce podpořilo navíc účinkování Ayaan Hirsi Ali v chystané televizní show *Zomergasten (Letní hosté),* kde se chystala Ali připravovaný projekt v srpnu představit. Scénář byl dopsán na konci července, a poté se Gogh plně chopil iniciativy nejen tvůrčí, ale souhlasil i s vynaložením nákladů ve výši 18 000 Euro. Veřejnoprávní televizní stanice VPRO ho podpořila příspěvkem 2 000 Eur.[78]

Název „*Submission“* jak bylo zmíněno výše, byl předem jasný a mířil k podstatě věci: „V islámu, na rozdíl od křesťanství nebo judaismu, je člověk ve vztahu k bohu

[75] HIRSI ALI, Ayaan. *Rebelka: Odvácená strana islámu*. Praha: Ikar, 2008. s. 387
[76] HIRSI ALI, Ayaan. *Rebelka: Odvácená strana islámu*. Praha: Ikar, 2008. s. 346.
[77] HIRSI ALI, Ayaan. *Rebelka: Odvácená strana islámu*. Praha: Ikar, 2008. s. 347.
[78] *Dutch News Digest*. Hirsi Ali on Film over Position of Women in Koran. 30. 8. 2004 (cit. 6.3.2011). Dostupné na: <http://www.dnd.nl/showarticle.php3?newsID=15018>.

v naprostém podřízení, je otrokem svého pána.“[79] „Film jsem nazvala Podřízení, část 1, protože podřízení islámu způsobuje mnoho různých druhů utrpení.“[80]

Uvedeným snímkem se Gogh k tématu kritiky islámu opět navrátil, tentokrát přes postavu muslimské ženy, profilovanou mnohem ostřeji než v předchozích filmech. Nabízí se možnost nabytí dojmu, že scénář psal někdo, kdo má z islámem vlastní zkušenosti a zároveň zná důležité ženské hledisko.

Narativ je velmi prostý. Jedinou hereckou postavou, jež nemá jméno, jsou zobrazeny příběhy čtyř muslimských žen, kterým jejich víra negativně vstupuje do života. Jsou ponižovány muži a ve jménu víry tak trpí. Tyto čtyři jednotlivé příběhy budou následovně přiblíženy níže.

Na postavách žen Van Gogh divákovi pomocí drastických výjevů zprostředkoval status muslimské ženy (ten je v islámu na základě koránu ustanoven jako velice submisivní a práva žen značně omezuje). Samotná drastičnost plyne ze samotných příběhů, kterým Hirsi Ali dala formát motlitby, během níž se ženy pokouší vést s Alláhem v průběhu motlitby dialog. Pomocí těchto čtyř výpovědí postupně ukazuje čtyři hrůzné zkušenosti žen, které se obracejí na Boha s prosbou o odpuštění či hledají u něj odpovědi na své otázky.

První záběr filmu nás uvádí do prostředí mešity s arabskou hudbou a ponurou atmosférou, slabým osvícením, tedy s prvky, které vytváří ideálním prostředí pro intimitu zpovědi. Mizanscéna je, tak jak je pro Gogha typické, komorní, neboť často mu stačí jediná lokace pro rozehrání mnohovrstevnatého příběhu. Ve výřezu je možno vidět postavu zahalené ženy, která kráčí bosa vstříc kameře a kamera se především soustředí na detaily nohou a kajících se očí. Teprve když žena rozpaží, aby započala svou motlitbu, přichází první „šok“- žena je totiž pod průhledným hábitem zcela nahá. V druhém momentu lze spatřit, že nahé tělo je pokryto citátem z Koránů v arabštině, respektive jeho prvním veršem, súrou Fátiha, tzv. „Otevíratelkou“[81], kterou sama žena vyslovuje:

Ve jménu boha milosrdného, slitovného.
Chvála bohu, pánu lidstva veškerého, milosrdnému, slitovnému,
Vládci dne soudného!

[79] HIRSI ALI, Ayaan. *Rebelka: Odvácená strana islámu*. Praha: Ikar, 2008. s. 348.
[80] HIRSI ALI, Ayaan. *Rebelka: Odvácená strana islámu*. Praha: Ikar, 2008. s. 349.
[81] Súra Al-Fátiha (je název první kapitoly Koránu, svaté knihy islámu. Skládá se ze sedmi veršů, které jsou modlitbou za Boží přízeň a pomoc. Tato kapitola má v každodenních modlitbách speciální roli, protože je recitována na začátku každé modlitby).

Tebe uctíváme a Tebe o pomoc žádáme.
Veď nás stezkou přímou, stezkou těch, jež zahrnul's milostí svou,
Ne těch, na něž jsi rozhněván, ani těch kdo v bludu jsou.

Právě mimořádná kombinace nahoty a náboženského textu způsobilo největší pobouření.

Obraz ženy odříkávající citát z koránu[82] je střídavě prokládán obrazy polonahé, zbídačené ženy, jejíž tělo je taktéž popsáno úryvky z koránu, a zvuková stopa, jež jasně odkazuje na bičování, přesně ilustruje tento odkaz. Van Gogh použil v jednotlivých scénách, kdy ženy promlouvají s Bohem nadhledu a časté jízdy kamery, střídavě prokládány záběry, kdy kameru nechává záměrně v úrovni očí, protože to je jediná část ženského těla, která zůstává u muslimských žen odkryta. Tímto úhlem kamery je navazován pocit rovnosti, po kterém všechny čtyři ženy v příběhu skrytě touží. Zároveň tímto úhlem kamery klade i větší apel na diváka ve smyslu identifikace s postavou. Užívány jsou celky i detaily, které šokují, především pokud zobrazují nahé tělo pokryto množstvím ran.

První příběh by se mohl zdát zpočátku lehce romantickou love-story, v níž se dívka, zamiluje do neznámého muže na tržišti a prožije lásku. To by však jejím slovům nesměly předcházet zmíněné záběry bičování, tedy krutého trestu za smilnění.

V *Submision* van Gogh včleňuje do druhého plánu další postavy žen, jejichž jednotným oděvem je divák maten, uniformita má však zobrazovat určitou univerzálnost jejich monotoních osudů. Pozornost výrazněji upoutá žena v zářivě bílých svatebních šatech, jejichž barva výrazně kontrastuje s okolí i tmavě hnědým tělem. Není jí možno vidět do tváře, zaznamenáváme jen vzlykem třesoucí se odhalená záda, popsána citací z Koránu.

V tomto záběru dochází ke změně hloubky ostrosti. Tyto změny van Gogh hojně využívá, dochází tak k interakci plánů a především vytváří přímý kontakt mezi pozadím a popředím, tímto je docíleno poznání přihlížejících žen v druhých plánech. Je uplatněna velká hloubka pole, díky níž dochází k práci s rozličnými hracími "oblastmi" uvnitř záběru v rámci jedné scény a taktéž je využíváno selektivní zaostřování. Postava ženy je tedy

[82] "Muž a žena vinní jsou hříchem cizoložství a smilstva, zbičuj oba stovkou ran, nech lítost nepřemůže tvoje činy, tak jak hovoří Bůh, když věříš v Boha a poslední soud: zbičuj oba stovkou ran, nechť lítost nepřemůže tvoje činy, tak jak hovoří Bůh, když věříš v Boha a poslední soud, a nech těch, kteří věří, přihlížet jejich trestu.", překlad z titulků.

v prvním plánu rozostřena a naopak na ženu v druhém plánu je zaostřeno. Tímto technickým efektem dochází k plynulému přechodu k druhému příběhu.

Druhý příběh ilustruje osud ženy postižené v muslimských zemích tradiční praktikou smluvených manželství připravených rodiči. Šestnáctiletá dívka si pokorně vezme neznámého muže a přes všechen svůj fyzický i psychický odpor s ním pokorně žije a plní roli manželky i manželské povinnosti tak, jak to Bůh od ní očekává. Rychle střihy na tvář hovořící zahalené ženy, na pláčem třesoucí se tělo ve svatebnách šatech a na detaily koránem popsaných zad spolu s rytmickou hudbou evokují neklid a graduje napětí, které vyvrcholí záběrem na zbídačenou ženu - předzvěst tematického obsahu třetího příběhu - ženy jako oběti násilí, jíž dává manžel „pocítit sílu muže alespoň jednou za týden“ a fyzicky ji týrá. Zde je též využito akustického podkreslení zvuky bičování a doplněno detaily modřin. Rychlé střihy a otáčení kamery kolem své osy stupňují dramatičnost výpovědi „O Bože nejlaskavější a nejmilosrdnější“ jsou slova, jimiž je uvozen poslední příběh dívky, která je znásilňována v domě rodiny vlastním strýcem. Dívka v důsledku tohoto opětovného znásilnění otěhotní a její strýc opouští zbaběle dům svého bratra. Odsouzena je však žena. Tato postava je zobrazena jako nejpokornější a jako jediná, která vyslovuje osobní tužby. Poslušně respektuje zákony islámu i vlastního otce a hříchem je pro ni jen myšlenka na svobodu, cestování a slunění se. Při zpovědi o znásilnění už je její tělo zahaleno, útržkem z koránu je popsán i černý šat zakrývající vypouklé břicho. „Pokušení“, „smilstvo“, „trest“. Slova, která v dialozích zazněla tak svou podstatou charakterizují jednotlivé příběhy. Ač všechny ženy vedou s Alláhem dialog, poslední postava apeluje na Boha nejdůrazněji: „Ve svém životě jsem nedělala nic jiného, než že jsem se jen k Tobě obracela. A přesto se teď modlím k Tobě za spasení, pod mým závojem, zůstáváš tichý jako hrob, po kterém už toužím.“[83] Absolutní nadhled, a zatmívačka fungují jako plynulé ukončení příběhu, v němž žena pokleká, aby se opět pomodlila a završila tak motlitbu.

Submission se vysílalo 29. srpna 2004 na nizozemské veřejné televizní stanici VPRO, tedy téměř dva měsíce před van Goghovým zavražděním, poté 11. listopadu 2004 v Dánsku a v Itálii 12. května 2005. Reakce na sebe nenechala dlouho čekat.

Jak bylo zmíněno výše, film vyvolal velké ohlasy a nejen van Gogh, ale i ostatní se štábu se prakticky dostali do ohrožení. Útoky na Thea van Gogha i Hirsi Ali začaly prakticky hned po odvysílání. Komplikace vznikly i při plánovaném uvedení díla na filmovém festivalu v Rotterdamu, kdy byl film nakonec stažen a vedení festivalu ustoupilo

83 Přepsáno podle titulků

od záměru promítat ho v obavách o případné nepokoje. Gijs van Westlaken jako reakce na tuto situaci konstatoval: „Nechceme v žádném případě ohrozit kohokoliv, kdo se na filmu podílel“.[84]

Ani Theo van Gogh ani Hirsi Ali si zřejmě plně neuvědomovali závažnost celé situace a důsledky jejich spolupráce, alespoň van Gogh zcela určitě ne. „Předtím jsme mluvili jak udělat ten film, „Uvědomuješ si to nebezpečí?“, zeptala jsem se ho. „ Ale byl v natáčení neústupný a byl neoblomný i v tom uvést jeho jméno v titulkové sekvenci.“[85], komentovala Ali Van Goghův postoj. O tomto troufalém gestu proti islámu mimojiné uvedla: „Nesmírně si přeju, aby Theo nebyl zavražděn, ale nelituji, že jsem to udělala. Vlastně, jsem na ten film pyšná. Cítit to jinak, by bylo popření všeho, za čím jsme si stála.“[86]

3.6.1. **Ayaan Hirsi Ali**

Hirsi Ali patří mezi mnohostranné osobnosti. Jako politička, spisovatelka a feministická aktivistka byla v roce 2005 zařazena do žebříčku 100 nejvlivnějších osobností na světě v kategorii „Vůdci a revolucionáři“ časopisu *Time.*[87]

Její jméno bývá četně spojováno se jménem Thea van Gogha, ačkoliv se od jeho smrti znali méně než rok. Theo van Gogh ji telefonicky kontaktoval sám po vyloučení z jednoho politického fóra a následně spojili své myšlenky, které vyústily spoluprací na krátkém filmu *Submission*. Stejně jako Theo van Gogh, tak i Hirsi Ali sympatizovala s Pimem Fortuynem, kriticky se stavěla k imigrační politice Nizozemska a islám viděla jako nebezpečnou hrozbu. Označila jej za „nový nacismus“ nesoucí v sobě násilí jako dědictví a náboženství, které legalizuje vraždu.[88]

Po van Goghově smrti se několik dní ukrývala pod přísným dohledem ochranky, kdy ji jako členku parlamentu nepřetržitě střežila Královská a diplomatická obraná

---

84 Studio Briefing. 28.1.2005 . Submission: Part I . The internet movie diabase (cit. 5.3.2011). Dostupné na: <http://www.imdb.com/title/tt0432109/news?year2005>.

85 LEUNG, Rebecca. *CBS News* [online]. 13.3.2005 [cit. 5.3.2011) *Slaughter And 'Submission'*. Dostupné na <http://www.cbsnews.com/stories/2005/03/11/60minutes/main679609.shtml?tag=contentMain;contentBody>

86 COHEN, David. 7. 2. 2007. Violence is inherent in Islam – it is a cult of death. [online]. *Islamophobia Watch : Documenting anti Muslim bigotry* (cit.6.3.2011).
Dostupné na <http://www.islamophobia-watch.com/islamophobia-watch/2007/2/7/violence-is-inherent-in-islam-it-is-a-cult-of-death.html>.

87 MANJI, Irshad. 2005. *The 2005 TIME 100* [online]. Time (citováno 4.3.2011).
Dostupné na <http://www.time.com/time/subscriber/2005/time100/leaders/100ali.html>.

88 COHEN, David. 7. 2. 2007. *Violence is inzerent in islam-it is a cult of death* [online]. *Lawyers' Christian Fellowship* (cit. 4.3.2011).
Dostupné na <http://www.lawcf.org/index.asp?page=Evening+Standard+article+on+Islam+in+Britain>.

služba.[89] Po několika týdnech se rozhodla pro jediné, definitivní a bezpečné řešení, přesun z Nizozemska. Ve volbě mezi Izraelem a USA se rozhodla pro Spojené státy, kde dostala v září 2007 tzv. Zelenou kartu a kam se později uchýlila natrvalo.[90]

Odchod do Spojených států dalo Hirsi Ali možnost vyjadřovat se k širšímu „publiku", dočasný přesun do Spojených států byl také zapříčiněn faktem, že soud z dubna 2006 rozhodl o jejím vystěhování z domu, neboť její sousedé se necítili bezpečně a dožadovali se těchto opatření. Hlavním důvodem však byla aféra odebrání jejího občanství, které získala na základě uvedení částečně falešných, osobních údajů v srpnu 1997. Tuto informaci poskytla ve vysílání svého pořadu The Holy Ayaan z května 2006. Ministryně pro zahraniční záležitosti a integraci Rita Verdonk reagovala okamžitě informací o odebrání získaného občanství.[91] Tato kauza vyvolala řadu debat a politickou krizi, jež vyvrcholila pádem Balkenendova kabinetu z června 2006.

Ayaan Hirsi Ali se narodila v listopadu 1969 v somálském městě Mogadišu.[92] Hirsi Ali je dcerou Hirsiho Megana Isse, somalského intelektuála a politika. Od šesti let sdílela otcův azyl v Saudské Arábii a Etyopii, od deseti let potom v Keni. Byla poslušná a vážná dívka, učena klasickým pravidlům muslimské víry a omezení, které ženy měly a její náboženské vyznání kolísalo mezi oddaností a fanatismem. Zlomový bod v jejím životě přišel v roce 1992, kdy byla v Keni provdána za svého dosud neznámého somálsko-kanadského bratrance. Při cestě do Kanady se jí podařilo uprchnout a emigrovat do Nizozemska, kde jako dvaadvacetiletá uprchlice dostala politický azyl a začala nový život pod částečně změněnou totožností. Zde začala i svá studia politologie na univerzitě v Leidenu, kombinovaná s intenzivní prácí překladatelky ze somálštiny. Svá studia úspěšně dokončila ve třiceti letech získáním magisterského titulu v roce 2000.

Po studiích začala pracovat jako pracovnice výzkumu v politickém oddělení Strany Práce (*PvdA- Partij van de Arbeid*) Wima Koka v Institutu Wiardi Beckmana, kde se věnovala především otázkám migrace, jejím příčinám a následkům na stát a účastnila se různých konferencí zabývajících se problematikou „evropského islámu". V tomto období se začala aktivně začleňovat do politického života. Jako jedna z mála byla schopná

---

[89] DKDB: Dienst Koninklijke en Diplomatieke Beveiliging.
[90] U.S. Citizenship and Immigration services . 25. 9. 2007. *Author Ayaan Hirsi Ali receives her green card* [online].(cit. 4.3.2011).
Dostupné na <http://www.uscis.gov/files/pressrelease/HirsiAliRlease25Sep07.pdf>.
[91] HIRSI ALI, Ayaan. 16. 5. 2006. *16-5: Press release Hirsi Ali. Ayaan Hirsi Ali: en de strijd tegen de radicale islam.*(cit.4.2.2011*).*
Dostupné z WWW: <http://www.ayaanhirsiali.web-log.nl/ayaanhirsiali/2006/05/165_press_relea.html>
[92] PEN Amerian Center: A global literary comunity. 2004. *Ayaan Hirsi Ali*. (cit. 4.3.2011)
Dostupné na: <http://pen.org/page.php/prmID/1167>.

otevřeně a kriticky mluvit o islámu. Apelovala na potlačení přílišné multikulturní tolerantnosti islámských praktik, kterou se Nizozemsko vyznačovalo a chtěla tak upřednostnit především přístupy podporující práva jednotlivce. Jak ve své autobiografické knize *Rebelka* popisuje, její snahy se upínaly především k cíli dosáhnout zastavení tolerantnosti vůči utlačování muslimských žen v Nizozemsku, uvědomění si jejich vlastního utrpení a především rozpoutání debat o reformě islámu. Její činnost vrcholila přesunem do Lidové strany pro svobodu a demokracii (*VVD - Volkspartij voor Vrijheid en Democratie*), která se vyznačuje kombinováním konzervativního pohledu na ekonomiku, cizineckou politiku a imigraci spolu s liberálním stanoviskem k homosexualitě, drogové politice a potratům. Ve VVD byla začleněna pod číslem 16 na kandidátskou listinu do parlamentních voleb a od roku 2003 tak působila jako členka nizozemského parlamentu. Vyjadřovala se ale nejen k feministickým tématům, ale i k obecně politickým tématům, jako byla válka v Iráku nebo přijetí Turecka do Evropské Unie. Mezi její spojence patřila překladatelka, fejetonistka a feministická spisovatelka Nahed Selim nebo bývalá šéfredaktorka feministického měsíčníku *Opzij,* Cisca Dresselhuys.[93]

V polovině května 2006 se rozhodla rezignovat ze svého postu a odejít z nizozemské politiky. Rozhodla se tak -podle jejích slov „kvůli neustálým výhružkám a absolutní ztrátě svobody“[94], které se staly reakcí na její odvážné názory.

3.7. Cool! (2004)

Je nepopiratelné, že podmínky, v nichž konkrétní film vzniká, mají silný vliv na jeho konečnou podobu, a tak jej nelze oddělit od historického kontextu. Jak uvádí Karin Wolfs, po roce 2000 započal vývoj nového žánru takzvané „multikulturní komedie a tragédie“. Tento pojem používá filmová vědkyně Karin Wolfs ve stejnojmenné kapitole knihy *De broertjes van Zusje* jako souhrnné označení snímků, ve kterých jsou hlavními hrdiny členové minoritních skupin obyvatelstva. V duchu tohoto subžánru čerpajícího z prostředí kulturních menšin vznikl v roce 2000 německý snímek *Im Juli*[95], švédský

[93] CALDWELL, Christopher. 3. 4. 2005. Daughter of Enlightenment. New York Times.(cit. 3.4.2011) Dostupné na:
<http://www.nytimes.com/2005/04/03/magazine/03ALI.html?_r=1&position=&ei=5088&en=727
[94] HIRSI ALI, Ayaan. 16. 5. 2006. 16-5: Press release Hirsi Ali. *Ayaan Hirsi Ali: en de strijd tegen de radicale islam.* (cit. 3.4.2011).
Dostupné na : <http://www.ayaanhirsiali.web-log.nl/ayaanhirsiali/2006/05/165_press_relea.html>
[95] Do české distribuce uveden pod názvem „V červenci“ 29. 03. 2001.

Jalla!Jalla![96] či v roce 2002 anglický *Bend it like Beckham*[97]. Rok 2004, kdy vznikl i snímek *Cool!,* bývá v rámci Nizozemí označován jako rok „multikulturní komedie a tragédie", rok kdy vznikla první nizozemská multikulturní komedie *Shouf shouf habibi!*[98], i druhá polovina tohoto subžánru *Submission*.[99] Kromě celovečerní tvorby se těšily oblibě i televizní produkce a v Nizozemí se vysílalo několik seriálů s touto tématikou. Od září 2002 do října 2004 diváci mohli sledovat devatenácti-dílný seriál *Dunya en Desie* a od ledna 2003 van Goghův projekt *Najib en Julia* (měl 13 epizod). *Van Gogh* tak ve filmu *Cool!* tematicky navázal na svůj televizní seriál *Najib en Julia*, který po několik týdnů[100] sledovala velká část nizozemského televizního publika. Tímto seriálem si van Gogh získal nové publikum i respekt kritiky, podpořený oceněním Zlaté tele v kategorii „Nejlepší televizní drama"[101]. *Najib en Julia* byl novodobou variací shakespearovské romance Romea a Julie, v tomto případě marockého Romea, donáškového poslíčka pizzy, s nizozemskou Julií, dívkou ze střední vrstvy společnosti. „Tento populární seriál poskytoval ironický pohled na kulturní rozdíly mezi nizozemskou většinou a marockou menšinou".[102]

Zatímco komedie s multikulturní tématikou sloužily především k pobavení diváka pomocí nadsázky a komických situací, do kterých se díky své odlišné kultuře postavy dostávaly, dramata zasazená do reálného prostředí, měla poukazovat na problémy menšin, důsledky integrace a další sociální aspekty. A tak se van Gogh tematicky navrátil nejen k reflexi společnosti, ale také k zaměření na mladé protagonisty, kteří se v jeho dřívějších celovečerních filmech této dekády vyskytovali jen sporadicky. Poté, co se van Gogh věnoval především tvorbě pro nizozemskou televizi, a práci na mezinárodním projektu *Visions of Europe*[103], vrátil se snímkem *Cool*! k celovečerní tvorbě.

Van Gogh uplatňuje svůj kritický pohled na problematiku multikulturalismu prizmatem kriminální zápletky komplikované řadou milostných, přátelských, rodinných i profesionálních vztahů. *Cool!* je tak relativizujícím komentářem k obrazu nizozemské společnosti. Minority imigrantů jsou vyobrazeny jako její nebezpečná část, ale závěrečné

[96] V ČR premiérově uveden 13. 6. 2001 na filmovém festivalu Karlovy Vary.
[97] Do české distribuce uveden pod názvem „Blafuj jako Beckham" 31. 10. 2002.
[98] V ČR premiérově uveden 4. 6. 2004 na filmovém festivalu Karlovy Vary.
[99] GRAVELAND VAN, Mariska: *De broertjes van Zusje : de nieuwe Nederlandse film 1995-2005*. Amsterdam: International Theatre and Film Books, 2005.s.145.
[100] Vysíláno premiérově od 13. 2. 2003 - 7. 4. 2003.
[101] „Beste TV Drama Lang".
[102] VAN GEMUND, Otakar. Ani drzost nepomohla : V Holandsku byl zavražděn filmař a provokatér Theo van Gogh. *Týden*. 2004, 11, 46, s. 94.
[103] „Vize Evropy", v České Republice uvedena část tohoto cyklu 25. 4. 2005.

scény jasně představují úspěšné zařazení těchto bývalých dětských kriminálníků do společnosti, vypovídají o možnosti jejich nápravy. Šance na jejich začlenění tedy není van Goghem nenávratně zatracena, avšak popírá naivní víru v nápravu absolutní. Například osudem Jeffa z gangu Abdela, který je v závěrečné sekvenci zatýkán policisty. Ačkoliv se van Gogh snažil o kritickou sondu do společnosti, jeho pokus o vytvoření obrazu „světa" tenduje k morálním apelům. "Jsem jak tumpachovej, když si lidé myslí, že jsem natočil výchovný film. Co je lepší, Glen Mills nebo vězení? To si netroufám říci. Vymývají se tu klukům mozky nebo se tu naučí lhát? S tímto filmem uvádím několik otazníků, ale nedávám na ně žádnou odpověď. Nechme tohle rozhodnutí na samotném divákovi, zda je lepší vězení nebo Glen Mills". Tolik se sám van Gogh.[104] Jeho společensko-kritický pohled ulpívá na povrchu věcí. Tato snaha přiblížit se a proniknout do světa menšin nebere příliš v potaz funkci společnosti jako takové a její obraz je neúplný. Van Gogh se však o filmu vyjádřil s velkou láskou „Nevydělal jsem na tom ani cent, ale film jako tenhle udělá tvůj život daleko bohatší. *Cool!* je film z mého srdce. Žádná intelektuálská esej, žádná bezmilostná analýza vztahu muž-žena, zkrátka dobrý časový obraz a portrét jedné subkultury".

Někteří herci představující mladé delikventy, byli dokonce delikventy reálnými, vybráni z dvěstěpadesáti chlapců, jimž se van Gogh přes měsíc věnoval. Herectví bylo součástí programu, kterým se snažili uplatnit problematické dospívající delikventy a dosáhnout jejich nápravy prostřednictvím práce. „Zkoušeli jsme čtrnáct dní před tím, ještě než začalo samotné natáčení. Taky jsem tu nemohl nechat Theodora Holmana imitovat používání jazyka mladých. Ponechal jsem to prostě na nich samotných. Zeptal jsem se jich: Jak byste tohle udělali? Jak byste něco takového řekli?" Někteří z těchto „herců-delikventů" se později podíleli i na filmu *06/05* a započali tak svou hereckou kariéru".[105]

Pozitivní kritiky se film dočkal především v rámci Philadelphia Film Festival 2005, kde získal Cenu poroty v kategorii Nejlepší režie. Nominaci a předchozí vítězství se mu však na Nederland Film Festival nepodařilo obhájit. Snímkem *Cool!* se mimo jiné Theo van Gogh prezentoval na domácím filmovém festivalu v Rotterdamu, mezinárodním filmovém festivalu v Torrontu, Montrealu a mnoha jiných. Nizozemská premiéra se nesla v duchu výjimečnosti. Na premiéru *Cool!*, který se stal úvodním filmem Scheveningského festivalu "Film by the Sea", dorazil i ministr Gerrit Zalm, který dokonce ztvárnil malou roli

[104] ROZENDAAL, Ernst Jan. "Cool is een film uit mijn hart". *HC*. 8.9.2004.

[105] Tamtéž.

ředitele banky. „Zdálo se mi to jako fajn nápad. Ministr financí šéfem bankovní filiálky" komentoval van Gogh. Zalman se dostavil v zásahovém policejním voze, zatímco maročtí mladíci z nápravného zařízení byli dopraveni v drahých limuzínách.[106] Zajímavostí je, že největší síť kin v Nizozemsku Pathé odmítla film zařadit do svého programu, neboť jak uvedl programový ředitel Jacques Goderie, „film nemá žádnou komerční perspektivu“.[107] Česká premiéra proběhla 6. července 2005 v rámci sekce „Jiný pohled“ na filmovém festivalu v Karlových Varech, tedy téměř rok a deset měsíců po své světové premiéře (16. září 2004).

Cool! je jak již bylo zmíněno dramatem z prostředí teenagerů. Už svým názvem částečně odkazuje k této věkové skupině postav. Ve středu příběhu, kolem kterého je děj rozvinut, tedy stojí skupina mladých postav. Ty spojuje především prostředí, ze kterého vycházejí, a které je značně determinuje. Několik chlapců je pro van Gogha vzorkem druhé či třetí generace „allochtonní“[108] společnosti, která se těžko vypořádává se začleněním do nizozemského prostředí. Rysem těchto menšin je tíhnutí k tradicím komunit, izolovanost a především páchání kriminality. Postavy pochází z rodin karibských, marockých, tureckých i jiných přistěhovaleckých minorit. Výběr takových charakterů rozličného původu by se mohl zdát jako velmi xenofobní či dokonce rasistický[109]. Tuto skutečnost však van Gogh vyvážil zobrazením autochtonních[110] postav, které jsou s postavami allochtonnů v přímém kontaktu a spojují je podobné charakterové rysy a chování. Takovouto skupinu zastupuje především Prof, do něhož byl obsazen Johny de Mol. Van Gogh se o tomto obsazení vyjádřil: "Johny de Mol je psychopat. V mém případě by každý čekal, že tuhle roli bude hrát Maročan. Když se objeví Prof, je ti hned jasné: tohle je špatná zpráva“[111]. Prof je vůdcem jedné ze skupin, člen kriminálního gangu mladistvých. Prokazuje nejhorší charakterové vlastnosti a je ztělesněním prototypu „padoucha“. Holman a Westelaken charakterovými rysy pojmuli Profa jednoznačně jako „negativní“ postavu, což není pro postavy van Goghových filmů obvyklé, neboť většinou se nestaví k charakterům postav jednoznačně a jsou zobrazovány v jemných nuancích jejich povah, tedy jejich psychologické profily jsou spíše „černobílé“. Prof je vyobrazen jako narcistický

---

[106] ROZENDAAL, Ernst Jan. "Cool is een film uit mijn hart". *HC*. 8.9.2004.
[107] RAMAER, Joost. Pathé vindt nieuwe film Van Gogh niet "cool". *De Volkskrant*. 4.08.2004.
[108] Oficiální termín pro ty obyvatele, jimž se jeden či oba z rodičů se narodili v Nizozemí
[109] Jak uvádí Robyn Wiegman v kapitole Race, ethnicity and film: „Rasismus textu je tak efekt estetického jazyka a formálních rysů díla, nejenom jednoduše záležitost narativu a charakterizace“. [Hill-Church Gibson, 1998:165]
[110] Oficiální termín pro ty obyvatele, jež mají rodiče nizozemského původu.
[111] ROZENDAAL, Ernst Jan. "Cool is een film uit mijn hart". *HC*. 8.9.2004.

a dominantní typ, s pokřiveným charakterem, sám sebe metaforou přirovnávající se k Hitlerovi[112]. Vykreslení postav je vytvářeno částečně implicitně skrze ostatní vedlejší postavy, stejně tak jako objasnění jejich vztahových vazeb. A tak se mnohé o nich dovídáme pomocí výpovědí. Tento způsob je uplatněn policisty Robem a Simonem, kteří na základě vyšetřování deskriptivně sumarizují dosud nastřádané informace a konkrétně hovoří o jednotlivých postavách „ Abdel, okouzlující a chytrý, ale umí být i tvrdý a agresivní [...], Jackie je vždy s Abdelem [..] Hammid je Berber jako Abdel, také mu je sedmnáct let, dobrý kamarád Jeffa.“[113]

Jak už vypovídá motto titulu: „Jedna žena, dva gangy“ („Eén vrouw, twee gangs“), postavy jsou rozděleny nejen podle původu na allochtonní a autochtonní, ale také do dvou konkurenčních skupin v rámci gangů. Postavy lze tedy roztřídit do skupiny Abdela a Profa, soků kteří vzájemně spolupracují, ale v případě jejich kooperace nelze mluvit o přátelství ani respektu. Jejich rozpory později vyvrcholí a stanou se jednoznačnými soky v lásce. Gang Profa je tvořen skupinou starší postav, představují v oblasti kriminality zkušené delikventy, zatímco gang Abdela je tvořen sedmnáctiletými chlapci, snažící se amatérskými pokusy „dohnat“ své starší vzory. S těmi je spojuje v případě postavy Abdela, kromě totožného prostředí také příbuzenský vztah. V rámci skupin jsou pak uplatňována schémata vztahů přátelských a na jejich základě rozvíjena jednotlivá psychologie postav.

Ústřední ženskou postavou je Mabel, do jejíž role obsadil van Gogh svou hereckou hvězdu Katju Schuurmann, se kterou spolupracoval na předchozích filmech. Postava Mabel je také nizozemského původu. Pracuje v baru, kde se oba gangy schází, i v bance, kterou se následně pokusí s její pomocí vyloupit. Stává se jakousi spojkou, díky níž se obě skupiny setkávají a později spolupracují. Zpočátku udržuje vztah s despotických, ale věkově rovným Profem. Ten je posedlý povzbuzováním svého ega, které si posiluje především na Mabel. Ta se rozhodne vztah s ním po několika roztržkách ukončit a paralelně se sbližuje s Abdelem. Její navazování vztahů, které je stejně náhodné jako chvilkové, je jednou z mnoha dějových zápletek. Vztah Abdela a Mabel zdaleka neevokuje vážnější úmysly nebo vidinu budoucnosti. Abdel je o několik let mladší a ačkoliv k němu Mabel přilne, jasně ho v některých momentech zneužívá. K Abdelovi přistupuje jako ke způsobu pomsty a provokaci Profa. Na této zaslepenosti je především demonstrována jeho naivita, jakožto naivita mládí, kterou personifikuje. Jejich vztahem je opět aplikováno

[112] Na toto konto Prof poznamená: „Hitler, to byl pravej chlap“. „Nic nedělá muže pro ženy více přitažlivější než je moc“ – citace z titulků.
[113] Citováno z titulků.

schéma milenecké dvojice bílé, autochtonní dívky a allochtóna, které bylo použito v *Najib en Julia.*

Gogh se pro tentokrát téměř vyhnul svému sarkastickému a cynickému stylu humoru. Poněkud provokativním způsobem však zobrazuje instituci policie, zastoupenou především Simonem (Steve Hooi), Robem (Thijs Romer) a Bertem (Gijs Naber). Do role komisaře byl kuriozně obsazen producent a spoluscenárista Gijs van de Westelaken. Obraz policie komentoval van Gogh slovy: „Policie je tu vylíčená trochu jako parta trotlů. Dva kriminalisté se zde neustále baví o sexu nebo Bassiem a Adriaanovi, zda je jeden ze zmiňovaných již mrtvý nebo ne. Jeden z nich stojí ohnutý nad mrtvolou a křičí: „A teď drž hubu“. Jak zmiňuje Rozendaal, v nizozemských filmech jsou policisté zřídkakdy takto zesměšňováni“.[114]

Cool! je film, který se drží principu klasické narace tak, jak ho definoval David Bordwell ve své knize Narration in the Fiction Film i knize Film Art. Jako hlavní rysy klasické narace uvádí, že kauzalita je primárním jednotícím principem, je představována analogie mezi postavami, prostředím a situacemi, ale v denotativní rovině není paralelnost podřízená pohybu příčiny a následků. Prostorové uspořádání je motivováno realismem a především nezbytností kompozice.[115] Běžně syžet klasické narace přináší dvojitou strukturu, dvě dějové linie: jedna zahrnující heterosexuální romanci, druhá jinou sféru, jako válka, práce, mise či další osobní vztahy. Každá z linií má své cíle, překážky a vyvrcholení.[116] První linku v tomto případě představuje vznikající milostný vztah Mabel a Abdela. Druhou linku tvoří konkurenční boj mezi samotnými gangy a zápletka kriminální povahy, vyloupení banky. Překážky ve vztahu Abdela a Mabel jsou bývalý milenec Prof a jejich následné odloučení v podobě Abdelova odchodu do Glenn Mills. Vyvrcholením a propojením obou dějových linií je tragická smrt Abdela. Děje se tak v momentu kdy se snaží Mabel vlastním tělem zachránit od hrozícího nebezpečí při přepadení banky, zmařeném samotnými členy Abdelovi skupiny. Linie kooperace gangů a připravování přepadení je komplikována institucí zákona a milostnými vazbami. Pro filmy v klasickém modu je také charakteristické omezení deadlinem.[117] V takovém případě je tím vyprávění od prvního okamžiku limitováno, neboť je zřejmé, že filmový příběh bude ukončen

[114] ROZENDAAL, Ernst Jan. "Cool is een film uit mijn hart". *HC*. 8.9.2004.
[115] BORDWELL, David, THOMPSONOVÁ, Kristin: *Film Art: An Introduction*. vyd. 2. A. A. Knopf: New York 1986, s.157.
[116] Tamtéž.
[117] Tamtéž, s.158.

odpovědí na všechny nastolené otázky. Vyprávění *Cool!* je tedy uzavřené tímto komplexním způsobem, kdy se obě dějové linie protnou a dovrší příběh.

Při analyzování narace považuje Bordwell za podstatné tři základní vlastnosti: sebevědomí, komunikativnost a informovanost.[118] *Cool!* se vyznačuje kolísavou mírou komunikativnosti, což znamená, že je divákovi poskytnuto velké množství informací, které usnadňují konstrukci fabule (tedy výsledného příběhu zkonstruovaného divákem na základě informací poskytnutých syžetem) a střídajícími se scénami, kde je divákovi poskytování informací značně odepřeno. O velké míře komunikativnosti lze hovořit, pokud jsou používány prostředky, které informují o operování s časovými rovinami, a je patrná především při způsobu zacházení s mezerami v syžetu. O posunu v čase je divák informován například z dialogů nebo titulků. Pokud se syžet drží chronologického pořádku a vynechá nedůležitý časový úsek, narace se stává vysoce komunikativní a vědomá si sama sebe. O posunu v čase, který nastává po úvodní scéně z prostředí výchovného ústavu do minulosti, zobrazující, co následovalo před příchodem do ústavu a příčiny tohoto příchodu, informuje titulek „O šest měsíců dříve“. Tak je dána divákovi jasná časová informace, která mu usnadňuje orientaci v syžetu. Časové informace jsou poskytovány také na základě dialogů či jasně vyplývají ze situace. *Cool!* se tedy drží postupů klasické narace, ale využívá také nechronologické uspořádání syžetu. Uplatněním flashbacků a narušuje logický sled událostí. Události v reálném čase jsou přerušeny flashbacky. Do této konstrukce jsou navíc implikovány hudební klipy a scény, které existují svébytně, nelze je časově zařadit a tudíž nemají pro časovou rovinu význam. Režisér zvolil tedy pro tento snímek takovou formu, která koresponduje s příběhem a zdůrazňuje ho. Děj začíná scénami přesunu chlapců do nápravného zařízení. Další scény se odehrávají v zařízení Glenn Mills a zobrazují počátek procesu nápravy Abdelovi skupiny. Poté se flashbackem vrátí do období o šest měsíců dříve a událostmi před jejich příchodem do ústavu, do kterého byly posláni kvůli pokusu o vykradení bankovní pobočky a následující scény přesouvají hrdiny opět do přítomnosti v zařízení. Moment, kdy je zobrazena příčina jejich pobytu, je závěr flashbacku a od tohoto momentu plyne děj chronologicky, jeho motivace je tedy podle v neoformalistickém smyslu zcela kompoziční. Pomyslný kruh syžetu se uzavře a divák má všechna vodítka k následnému sestavení fabule.

Jako další vlastnost informovanosti rozlišuje Bordwell její rozsah a hloubku vědění, způsob jakým jsou divákovi informace podávány. V případě snímku *Cool!* má

[118] BORDWELL, David, THOMPSONOVÁ, Kristin: *Film Art: An Introduction*. vyd. 2. A. A. Knopf: New York 1986, s.91-96.

informovanost široký rozsah, zahrnující dění z pohledu všech figur. Narace má vševědoucí charakter, neboť pro diváka není vnímání diegetického světa filmu omezeno jen tím, co vidí či slyší některá z postav, ale informací se mu dostává z více zdrojů, obou gangů i zástupců policie. Rozsah narace lze také blíže specifikovat její hloubkou, do jaké míry se vyznačuje subjektivitou a objektivitou. Diegetický svět sleduje divák pomocí pohledu třetí osoby, což lze definovat jako objektivní vidění světa postav. Subjektivita, která se vyznačuje například užíváním hlediskových záběru, či zprostředkováváním pohledu do nitra postavy není uplatňována. Jediným výrazným prvkem subjektivity je užití vnitřního hlasu Abdela, který divák slyší jako nediegetický prvek ve scéně z mola na pobřeží, odkud Prof volá do banky, aby oznámil připravované přepadení. Vnitřním hlasem Abdela jsou divákovi zprostředkovány jeho pochyby a obavy ze situace: „Jak jsem mohl zajít tak daleko? Doufám, že projdeš testem, miláčku“, zní prostřednictvím voice-overu.

David Bordwell a Kristin Thompson za základní prvky stylu ustanovil mizanscénu, záběr, zvuk a střih.[119] Tvůrci se plně odpoutali od převahy čistě interiérových lokací, které převládaly v předchozích snímcích a děj zasadili do exteriéru, ulic anonymního města, jenž může být stejně tak Amsterodam nebo jiným nizozemským městem, s velkou koncentrací imigrantů. Mizanscénu vytvářeli s velkou pečlivostí. Snažili se, aby lokace vypadaly maximálně realisticky, aby se exteriéry i interiéry co nejvíce blížily tomu, jak skutečně vypadají. Z interiérů hraje nejpodstatnější úlohu nápravné zařízení Glenn Mills, bar, ve kterém se oba gangy schází a byt Profa i Abdela. Hlavní dramatické scény se odehrávají v pobočce banky, klenotnictví a v prostoru benzínové pumpy. Van Gogh se soustředil na autenticitu prostředí, což zesiluje pocit dokumentárnosti. Týká se to také Glenn Mills, natáčení v reálném prostředí nápravného zařízení pro mladistvé, kam nikdy předtím kamera nesměla vstoupit. Reálné bylo i zatýkací komando, které vystupuje v několika scénách.[120] Pouze formou vykreslení života chlapců v Glen Mills nese *Cool!* dokumentární prvky, dále pokračuje jako fikční, klasické drama oživené akčními scénami při akci zločinu. Stejně jako mizanscéně, byla pečlivá pozornost věnována kostýmům a účesům, korespondujícími s charaktery postav a prostředím. Postavy členů gangů jsou oblečeny do stylu hip-hopové kultury, vyznávající image amerických rapperů. Basketbalové dresy, volné kalhoty, kšiltové čepice a sportovní boty, to vše odkazuje k teenagerské módě od 90.

[119] BORDWELL, David, THOMPSONOVÁ, Kristin: *Film Art: An Introduction*. vyd. 2. A. A. Knopf: New York 1986, s.50.
[120] ROZENDAAL, Ernst Jan. "Cool is een film uit mijn hart". *HC*. 8.9.2004.

let. Postavy zásadně mění svou image a převlékají se do „kostýmů“ v situacích, kdy nechtějí při svých akcích vzbudit pozornost. Banku přepadávají v košilích, černých sakách a společenských botách, aby působily důvěryhodně. Katja Schuurman jako představitelka jediné ženské postavy, je oblečena často do přiléhavého oblečení, zdůrazňující její vyzývavost a dívčí vzhled.

U záběru hotového snímku lze hodnotit hledisko, jakým divák pozoruje svět příběhu a postav. *V Cool!* se vyskytují přímé pohledy, záběry ve výšce očí postavy, která jsou předkládány jako nejpodstatnější v daném okamžiku. Často jsou postavy snímány přes rameno jiné osoby, přímo hledící do kamery. Tento motiv je často využíván u scén skupinové terapie nebo setkání gangů. Motivace takového prvku je především realistická, neboť vytváří zobrazení jejich prostorového uspořádání. Několikrát se opakující snímání přes sklo, jako například přes okna auta, lze chápat spíše jako motivaci uměleckou, neboť bychom i bez použití tohoto motivu odvodili, že se postavy nacházejí v interiéru automobilu. Podstatná je také rychlost snímání a při samotném průběhu projekce, která ovlivňuje finální podobu snímku. Při dramatických situacích v bance je použito slow-motion, tedy zpomalení záběru, který zdůrazňuje napětí nebo emotivnost okamžiku.

Spektrum rámování filmu je podřízeno herecké akci. Celkový záběr, v němž se divák snadno orientuje, je využíván, pokud se postav v záběru vyskytuje více, a je podstatné zobrazit prostorové uspořádání. Nejvýznamnější postavy jsou umisťovány do středu záběru, jejich důležitost je tak velmi dobře rozeznatelná. Při pohybu ústředních figur se kamera často pohybuje s nimi, sleduje je panoramatickým záběrem, popřípadě rychlými švenky přechází z jedné postavy na druhou. Nejvíce se užívá polodetailů a detailů, kterými se zpravidla upozorňuje na výraznou mimiku herců. Tu má každá z postav značně originální. Abdel má neustále nevinný, zamilovaný výraz, pro postavu Profa je charakteristický arogantní pohled. Detailní záběry se v určitých sekvencích používají kvůli jasné srozumitelnosti narativní linie, kdy detailem vyzdvihnou podstatné. Jako příklad lze zmínit detaily na šperk, který Mabel dostala od Profa. Detailní záběr zdůrazňuje, že se jedná o tentýž šperk odcizený z klenotnictví.

Diegetický zvuk se s linií nediegetického často protíná. Výraznou složkou filmu *Cool!* je hudba. Vyskytuje se jak v rovinách diegeze, tak mimo její svět. Postavy chlapců vyznávající hip-hopovou kulturu se projevuje také ve zvukové rovině. Často vyjadřují své emoce prostřednictvím rappových pasáží či zvuky vyluzované ústy, takzvaným

beatboxem. Ústřední melodií se stala píseň rappera *Deadly Touch* „*Hou je hoofd cool*“[121], která zazní několikrát jako nediegetická, ale také jako diegetická v rámci hudebního klipu, několikrát do filmu vloženého. Jako diegetická funguje pouze v rámci klipu, který není s dějem spjat. Lze tedy říci, že zvukové složky obou rovin spolu korespondují a dokreslují celkovou atmosféru filmu. Kromě *Deadly Touche* spolupracoval na hudební složce Rainer Hensel, tvůrce většiny filmové hudby snímků Theo van Gogha.

Toto odklonění se od minimalistické formy natáčení, vyznačující se realizováním za nízkého rozpočtu s minimem herců a odehrávající se především v jednom interiéru, kterou uplatňoval ve svých předchozích celovečerních filmech, jasně předznamenala, jakou formou přistoupí k natáčení *6th of May*, poslednímu celovečernímu snímku

3.8. 06/05 (2004)

Film byl v České republice prezentován a poprvé představen v rámci sekce „Jiný pohled“ na festivalu v Karlových Varech pod názvem Šestého května, v Nizozemí jako *06/05*, mimo Evropu potom jako *6th of May*. *06/05* je posledním snímkem Thea van Gogha, jehož premiéry se režisér bohužel nedožil. K jeho zavraždění došlo během postprodukce filmu, již po sestříhání materiálu, jen šest týdnů před očekávanou premiérou. Tato tragická událost dala filmu zcela nové významy a snímek výrazně zviditelnila. Nebylo ničím neobvyklým nacházet v zavraždění Thea van Gogha spojitosti a přirovnání s vraždou Pima Fortuyna, neboť lze vidět přímé souvislosti mezi těmito dvěma osobnostmi. Politik a režisér, každý svým způsobem apelující a kontroverzní. V určitém pohledu se jejich postoje vůči imigrační politice slučovaly, oba své výtky velmi hlasitě interpretovali a pevně stáli za svými názory. Ať už Fortuyn nebo van Gogh, oba se snažili na problémy upozornit společnost a jejich ostré výtky byli důvodem k „umlčení“. Nabízí se přirozeně paralela, kdy by se dala srovnat Fortuynova kariéra v plném rozpuku s nejvydařenějším tvůrčím období Theo van Gogha. Ten v té době totiž natočil nejen *06/05*, ale například pracoval i na televizním seriálu Médea, který taktéž zaznamenal velký úspěch.

Název vypovídá o tématu a přesně specifikuje dobu, v níž se příběh odehrává, neboť 6. květen 2002 se zapsal do nizozemských dějin jako den zavraždění jedné

[121] Možno přeložit jako „Zachovej si chladnou hlavu“.

z nejvýraznějších osobností nizozemské politické scény, Pima Fortuyna.[122] A tak se *06/05* stává filmem, jenž spojuje skutečné události zavraždění Fortuyna s fiktivní zápletkou. Pro van Gogha je *06/05* zároveň „nejparanoidnějším" filmem vůbec. Tentokrát se odvrátil od žánru psychologického dramatu a natočil napínavý thriller.

Předlohou byla kniha Thomase Rosse *De Zesde Mey*, který se stal i autorem scénáře k samotnému filmu. „Ideu natočit film využívající Fortuynovo zavraždění měl Ross i van Gogh bezprostředně po tragické události. Van Gogh vymyslel intrikářskou zápletku, ta se ale Rossovi zdála příliš bizardní a odložil námět stranou. Poté napsal svou knihu *De Zesde Mey*. Ta mu mimo jiné přinesla cenu „Golden Noose".[123] Thomas Ross a Theo van Gogh příběh vraždy Pima Fortuyna značně rozvinuli a uplatnili širokou škálu postav. Reálnou předlohu kromě Fortuyna měly i postavy politiků a samotný vrah, aktivista Volkert van der Graaf. Autoři scénáře zachovali jejich vlastní, skutečná jména. Základní fakta, jakými bylo místo, čas či podoba politické atmosféry, ze kterých Ross vycházel, také zůstala nepozměněna. Van Gogh se ke spojitosti s předlohou vyjádřil „Ta kniha končí 6. května, tam kde můj film začíná".[124]

Do svého týmu, se kterým za pouhých třiadvacet dní natočil tento film, si jako dalšího přizval kameramana Thomase Kista, který využil systém snímání třemi digitálními kamerami. Jako tvůrce hudby opět Rainera Hensela. Herecké obsazení van Gogh převzal ze svých předešlých projektů, televizních seriálů *Najib en Julia* a *Medea* doplněné o herecké hvězdy jeho celovečerních filmů.

Premiéra filmu se uskutečnila v lednu 2005 na filmovém festivalu v Rotterdamu a v únoru stejného roku následovalo uvedení do kin. Této premiéře ale netradičně předcházelo 12. prosince zveřejnění filmu na internetovém serveru Tiscali, se kterým Theo van Gogh uzavřel obchodní smlouvu. Zde bylo možno si za poplatek € 4.99 film legálně

---

[122] Wilhelmus Simon Petrus Fortuijn
(Nar. 19.2.1948, Driehuis, Nizozemí- 6.5.2002)
Pim Fortuyn byl spíše pravicově orientovaný zakladatel strany LPF (Lijst Pim Fortuyn) vytvořené v únoru 2002. Před vznikem byl členem mnoha politických stran a těsně před založením své vlastní parlamentní strany, působil v LF (Leefbaar Nederland). Strana LPF ve svém programu zavázala bojovat proti neasymilovaným imigrantům, kriminalitě a velké vládní byrokracii. Pim Fortuyn byl často atakován a označován jako rasista, jeho výroky byly často diskutabilní a vnášeny pochyby, zda jsou v souladu s nizozemskou ústavou, která vylučuje diskriminaci rasy, pohlaví, náboženství nebo sexuální orientace. Stejně jako van Gogh nebo Ayaan Hirsi Ali byl velkým kritikem islámu, označujíc jej za „zaostalou kulturu". Po jeho smrti získala LPF velkou pozornosti a popularitu, která měla vliv i na parlamentní volby, kdy LPF zaznamenala veliký úspěch.

[123] EKKER, Jan Pieter. 06/05 : compelling paranoia thriller. *De Volkskrant* . 15.12.2004.

[124] GRAVELAND VAN, Mariska: *De broertjes van Zusje : de nieuwe Nederlandse film 1995-2005*. Amsterdam: International Theatre and Film Books, 2005.s.149.

stáhnout. Týden po uveřejnění se počet stáhnutí blížil počtu 20 000.[125] Film vyvolal pozitivní ohlasy a kritikou byl přijat také velmi kladně. Recenze ho označovaly za jeho nejlepší film vůbec a spolu se snímkem „*Simon*“ jako o nejlepším natočeném snímku nizozemské kinematografie z posledních let. Kritici oceňovali vzestupnou úroveň van Goghovi tvorby, která se zde projevila. Na Nizozemském filmovém festivalu obdržel film tři ocenění. Hlavní představitel Thijs Römer získal Zlaté tele za hlavní herecký výkon, dále byl 06/05 oceněn za filmový plakát a Theo van Gogh si odnesl cenu poroty za svou práci. Merelu Nottenovi se nepodařilo obhájit nominaci v kategorii střih.

06/05 je žánrový film, který zcela jasně odkazuje na narativní schémata konspiračního thrilleru. Maria Pramaggiore a Tom Wallis věnují ve své knize Film: a critical introduction pozornost tomuto filmovému žánru. V 60. letech se pro něj stalo typické, že spiknutí pocházela z prostředí americké vlády či světa korporací. Filmy se zápletkou konspirace v sobě snoubily spiknutí spojené buď s významným obchodem, lékařským prostředím, politickým procesem, tajnými službami či mezinárodním nahrávacím průmyslem. Z bodů, které Pramaggiore a Wallis definujíi vyplívá, že Goghův poslední film splňuje schémata, která se u tohoto žánru běžně aplikují. Jako první pravidlo je zmíněno zaměření se na nevinného jedince, kterému zkomplikuje život spiknutí. Film tohoto žánru začíná zobrazením rutinní činností hrdiny, který se nějakým skutkem a různými způsoby dostává do spojitosti s konspirací. Podle tohoto pravidla začíná i syžet *06/05*. Novinářský fotograf a paparazzi Jim se setká na parkovišti s mladou herečkou, aby nafotil snímky pro bulvární noviny. Zcela náhodou se ocitá v blízkosti zločinu, zavraždění významného politika. Kvůli malé nehodě s automobilem, který se s ním srazí, pořídí novinář další fotografie z místa činu, aniž by měl záměr je později použít jako důkazy většího zločinu, než je bezvýznamný incident srážky.

Charakteristikou hlavního hrdiny konspiračního thrilleru je, že se jeho postava výrazně odlišuje od profesionálních špiónů jiných kategorií tohoto žánru. Na rozdíl od nich se totiž podílí na drsných hrách tajných agentů proti své vůli, a je motivován především záchranou sebe samého. V případě tohoto snímku nelze hovořit o přímém ohrožení jeho života. I když je později pronásledován, usiluje především o bezpečí své dcery a poté o další z hlavních postav- Ayshy.

Dále autoři Film: a ctitical introduction stanovují, že „[...] narace dotyčného žánru se odvíjí podle pravidelného vzoru. Ačkoliv je hrdina zpočátku lhostejný k situaci, které

[125] EKKER, Jan Pieter. 06/05 : compelling paranoia thriller. *De Volkskrant* . 15.12.2004.

byl svědkem, je zmatený z ohrožení svého vlastního života. Pokud objeví pravdu, nemá možnost obrátit se na vyšší instituci jako policii a jí podobné orgány s prosbou o pomoc, neboť ty odmítají věřit v promyšlené spiknutí či jsou v ní přímo zapleteni".[126] I tato charakteristika je platná. Jim se teoreticky na instituci policie obrátit může, avšak není jasné, jakou roli zde policie hraje, a do jaké míry se na konspiraci sama podílí.

Prostředí, ve kterém se děj odehrává, je Pramaggiore a Walissem také popsáno a jsou představeny jeho signifikantní znaky: „Primární vizuální charakteristikou je zasazení děje do prostředí města, což je velmi důležité pro ospravedlnění paranoie hlavního hrdiny. Všichni z lidí, kteří ho obklopují, by mu potencionálně mohli ublížit, nebo by mohli být do spiknutí zapleteni". Zároveň zmiňují důležitý prvek systému dopravních prostředků, jako jsou auta, hromadná doprava nebo i skůtry, charakteristické pro městské prostředí, kterou lokace města zaručuje. **„**Přesouvání postav z místa na místo rapidně zdůrazňuje všeobecnou podstatu tohoto schématu".[127] Děj van Goghova snímku je zasazen do většího města Hilversum, vzdáleného několik kilometrů od Amsterdamu. Scény, ve kterých je Jim pronásledován, se odehrávají v ulicích tohoto města, Jim používá jako dopravní prostředek motorku. Aysha a tajná služba, která ho stíhá, využívá aut. Jednou je použito při útěku i vlaku.

Jako poslední je zmíněna zásada, že „Nejvíce zkažení jedinci společnosti jsou ti, kteří oplývají největší mocí a běžní občané jsou čestnější než tito lidé".[128] Podmínka je opět splněna. Taková část společnosti zastoupena skupinou politiků a členů tajné služby, kteří vyjednávají o nákupu amerických stíhaček. Vlastní zájmy a především finanční zisk jsou pro ně prioritou, pro kterou jsou ochotni odstranit své nepřátelé. Postavy politiků jsou karikaturami ztělesněné hlouposti.

Často bývá *06/05* nazýván nizozemským Fahrenheitem *9/11*[129], přesto že je na rozdíl od politického dokumentu Michaela Moora Fahrenheit *9/11*, založen téměř zcela na fikci. Moore předkládá portrét Bushovy osobnosti a zabývá se okolnostmi a následky teroristického útoku z 11. září 2001. Taktéž je přirovnáván k snímku *JFK* Olivera Stonea, neboť oba filmy mají jako hlavní zápletku konspirační vraždu významného politika a

---

[126] PRAMAGGIORE, Maria – WALLIS, Tom (2007): *Film: A Critical Introduction. Second Edition.* London: Laurence King Publishing Ltd, s.353.
[127] Tamtéž.
[128] Tamtéž.
[129] LINSSEN, Dana. Theo's last stand*: The Hunter and Prey*. Rotterdam : Veenman drukkels, 2005.s.38.

pomyslné hranice mezi reálnými událostmi a fikcí jsou mazány. Na rozdíl od *JFK*, jak uvádí kritik Bas Blokker: [...] „Stone nemá smysl pro humor a Van Gogh ano“.[130]

Po vzoru klasické narace jsou hlavními hybateli děje postavy, které jsou motivovány snahou dosáhnout svých cílů. Jak již bylo zmíněno, Thomass Ross a van Gogh do příběhu zahrnuli celou škálu postav. Ty je možno rozdělit na hlavní, vedlejší a epizodní. Fortuyn v příběhu není hlavní postavou, jak by se nabízelo, naopak celé drama začíná jeho smrtí, když je na parkovišti před stanicí nizozemské rádiové stanice zastřelen. Hlavním hrdinou je Jim de Booy, mladý fotograf deníku NRC. Tato postava opět signalizuje van Goghův zájem o smolaře a nepříliš úspěšné jedince. V jeho předchozím filmu *De Pijnbank* zastupoval tuto skupinu Peter de Bock, zkrachovalý bankovní bussinesman, v *Interview* Pierre- novinář přeřazený z politického zpravodajství do podřadné rubriky show-bussinesu, ve snímku *Baby Blue* Peter- bývalý kabaretiér a neúspěšný pojišťovací agent. Jim sám naznačuje, že se živí jako paparazzi, což nepokládá za příliš lukrativní zaměstnání. Ani v osobním životě mu štěstí nepřeje. Řeší rozpory s bývalou partnerkou, s níž má dceru, i se současnou partnerkou, která se naopak s jeho dcerou dostává do konfliktních situací, vyplívajících z jejich vzájemné antipatie. Druhou hlavní postavou je mladá dívka tureckého původu s temnou minulostí-Aysha, která má díky svému půvabu všechny předpoklady okouzlit hlavního hrdinu i diváky.

Ve skupině vedlejších postav hraje klíčovou roli v příběhu milenec Demir, vůdce špionážní skupiny Van Dam, jeho pomocník Wester, redaktor John a Jimova dcera Marija. Ta slouží nejen k hlubší psychologizaci Jima a ilustrování jeho osobního života, ale také je postava motivována kompozičně, neboť slouží k rozluštění jednoho tajemství zápletky. Mezi epizodní postavy patří manželský pár sousedů, Jimova ex-manželka, sekretářka, žena ze skupiny tajných služeb a jiné.

Záporné postavy van Dama i jeho kolegů jsou představiteli klasických padouchů. V jejich případě značně komických. Van Dam je vykreslen jako jakýsi zženštělý podivín, lakuje si nehty, používá lesk na rty a jeho telefonní vyzvánění řehtajícího koně působí nanejvýš směšně. Fakt, že při pokusu získání CD s fotografiemi mu Marija podstrčí bezcennou kopii s hudbou, nebo honička v parku ještě umocní dojem jejich neschopnosti. V pojmenování této postavy jménem Van Dam, lze spatřovat transtextuální motivaci. Kristin Thompson takovou motivaci určitého prvku definovala ve své stati

[130] BLOKKER, Bas: 06/05 is een Van Goghs beste. *NRC : Handelsblad*. 13.12.2004.

o neoformalistické filmové analýze jako: „[...] zahrnování jakéhokoliv odkazu ke konvencím jiných uměleckých děl“.[131] Postava Phillipa Vandamma v Hitchcockově filmu *Na sever severozápadní linkou*[132], nese v mírné variaci, totožné příjmení jako postava tohoto zženštilého vůdce špionážní skupiny. Podobnost by mohla být čistě náhodná, neboť jméno Van Dam není v nizozemském prostředí nijak neobvyklé, avšak fakt, že Hitchcockův film má taktéž kontrašpionážní zápletku, podporuje tuto domněnku. Toto jméno také může odkazovat k herci akčních a špionážních filmu Jean Claudeu van Dammovi.

Zvláštní případem je postava samotného Pima Fortuyna. Ačkoliv se hlavní zápletka rozvíjí kolem jeho zavraždění, sama jeho postava má v příběhu minimální funkci a není ztvárněna klasicky- tedy hercem. Dobové reportážní záběry z diskusí, interview a dalších událostí plně zastoupily jeho postavu. Nahrazení Fortuyna by nemohlo plně vystihnout jeho charisma a zmenšovalo výpovědní hodnotu. Van Gogh si byl této skutečnosti plně vědom. Věděl, že síla Pima Fortuyna je v něm samém.

Narativní struktura naplňuje modus skládající se ze čtyř částí, neboli four-part structure, tak jak ji definovala Kristin Thompson.[133] Jednotlivé části takové struktury mají přibližně stejnou délku a jsou rozlišeny podle momentů obratu, které jsou provázány s hlavní postavou. Ústřední kritický moment je situován do prostředního úseku filmu. První část představuje postavy, cíle a konflikty a vede k počátečnímu momentu zlomu. V druhé části následuje komplikování děje, mířící k hlavnímu momentu zlomu, tedy okamžiku, kdy nastane důležitá změna, ovlivňující postavu nebo narušující situaci. Třetí část je místem, kde probíhá zápas a postavy bojují o své cíle. Tady děj vrcholí, nastává rozuzlení a čtvrtá část je závěrečným epilogem.

Divákovi je prezentováno hned několik zápletek, které spolu vzájemně souvisí. Vedle hlavní postavy Jima a jeho peripetií s tajnou bezpečnostní službou se propojuje zápletka s postavou Aysy, její minulostí, a také samotná zápletka zavraždění Fortuyna. Tyto linie se vzájemně prolínají a děj se stává každou scénou komplikovanější. Van Gogh nechává diváka neustále v napětí a tendenčně postupuje na základě kladení otázek a odpovědí, které umě rozkládá do časového horizontu příběhu. Díky značné složitosti

[131] THOMPSON, Kristin: *Neoformalistická filmová analýza: jeden přístup, mnoho metod*. Iluminace. Čs. film ústav: Praha 1998, č. 1. s.5.

[132] North by Northwest, režie Alfred Hitchcock, 1951.

[133] In PRAMAGGIORE, Maria – WALLIS, Tom (2007): *Film: A Critical Introduction. Second Edition.* London: Laurence King Publishing Ltd, s.39.

příběhu může nastat k dezorientaci diváka, který se pokouší o vlastní interpretaci sousledných událostí utvářením fabule. Tato komplikovanost příběhu mu později byla vytýkána, stejně jako se recenze kriticky stavěly k nejasnému konci.

Chronologii vyprávění narušují flashbacky. Ty často odkrývají nové skutečnosti či hrůzné Aysiny vzpomínky. V syžetu se vyskytne celkem sedm flashbacků, které má postava Jima nebo Ayshy. Některé z nich jsou zakomponovány jako součást jejich vyprávění, kdy visuální stránka často odkazuje na monolog postavy, nebo jsou momentem, kdy si jedna z postav uvědomí specifickou skutečnost, která se odehrála v minulosti. Jeden z flashbacků, který Aysha má, je zároveň snovou sekvencí. Tedy reálnou situací z její minulosti, která se formou vzpomínky vrátí ve spánku. Sekvence flashbacků se mírně odlišují tónováním, nádech barev je laděn do ponurých tónů šedé a studené modré. Sytost barev není zdaleka taková jako u sekvencí z přítomnosti. Tyto barvy odrážejí temnou minulost postav nebo jejich bledé tóny výrazně svou visuální podobou upozorňují diváka, že se momenty odehrávají mimo současnost. Divák tímto může snadno rozlišit časovou rovinu dané sekvence.

Pro lepší orientaci v příběhu, která se žánrem i způsobem stává náročnou, může být nápomocná segmentace syžetu. Segmentace syžetu, tedy jeho rozdělení na menší celky poodhalí strukturu, jak je syžet prezentován. Ty od sebe mohou být odděleny výraznějším střihovým prvkem, například zatmívačkou, a jedná se o relativně ucelené dějové fragmenty spojené časem a místem děje.[134]

1. Aysha

Scéna začíná v pokoji, kde mladá žena hledá cosi v zásuvkách stolu. Je mapováno prostředí pokoje, propagační plakáty s hesly „Spasitel Pim-stop racismu“ - i výstřižky z novinových článků na stěnách. Pod jednou ze skříní nakonec objeví černý kufřík s dokumenty a na jednom z nich výrazně označený údaj: „Pondělí 6. května- Rádio interview 5PM“. Vzápětí ji zavolá ženský hlas „Aysho“, takže divák se dozvídá její jméno, a ona nervózně ukrývá kufřík zpět. Po rozhovoru se ženou, při kterém je jasně patrný blízký vztah, odjíždí z domu. V autě telefonuje. Starší muž, který volá, se představí jako van Dam a Ayshu oslovuje slečno Him. Po ukončení telefonátu Aysha pokračuje v jízdě. Z autorádia je slyšet probíhající interview s Pimem Fortuynem.

[134] BORDWELL, David, THOMPSONOVÁ, Kristin: *Film Art: An Introduction*. vyd. 2. A. A. Knopf: New York 1986, s.79.

2. Vražda v Media parku

Sekvence začíná sledováním pohybu muže v červené baseballové čepici a záběry mladého fotografa čekajícího na parkovišti. Setkává se s mladou hereckou hvězdičkou, aby ji vyfotografoval. Ve stejný moment se na místě nachází starý Volkswagen a prochází muž v červené baseballové čepici. Záběry z okolí Media parku jsou střídány záběry s Ayshou, za jízdy telefonující s svým milencem. Jim si nevšímá policejního vozu ani dodávky, telefonuje se svou dcerou, a v momentě kdy se rozhodne odjet, ho srazí ujíždějící Volkswagen. V rozrušení pořídí fotky auta, když v tom zaslechne šest výstřelů. Z následujících sekvencí autentických reportáží vyplývá, že se jednalo o výstřely, jež zabily předního politika Pima Fortuyna.

3. Aysha a Demir

Ayshe vede v domácím prostředí rozhovor se svým milencem, diskutují o události dne i celé situaci v Nizozemí.

4. Jim

Jim je zobrazen ve svém bytě, s partnerkou a dcerou. Vyřizuje pracovní emaily a po telefonu řeší s rozhořčenou ex-manželkou výchovu jejich dcery.

5. Ayshyno přepadení

Aysha tráví večer sama ve svém bytě. Přepadne ji mladý muž, z rozhovoru vyplyne, že se jedná o jejího přítele. Pod návalem emocí se jí pokusí usmrtit v momentě, kdy se dozvěděl, že je mu Aysha nevěrná. V posledním okamžiko ji zachrání Demir, při čemž útočníka usmrtí a následně se postará i o tělo. Aysha zamlčuje, že muže znala. Z cestovního pasu Demir odhalí jeho totožnost- Wouter Hemskerk.

6. Porada

Následující scéna se odehrává v potemělé kanceláři, kde probíhá porada o nástupci Pima Fortuyna. Jsou předkládány návrhy a skupina přibližně pěti mužů v anglickém jazyce debatuje nad kandidáty. Diskuze pokračuje i na zahradě před honosným sídlem a skupina vyjednává o finančních záležitostech spojených s nově zvoleným nástupcem.

7. Počátek Jimova pátrání

Jim je povolán k focení nehody, při které přišel řidič život. Při vylovení vraku však zjistí, že havarovaný Volswagen je tím, se kterým se srázil před Media Parkem. A tak začne pátrát po totožnosti mladého řidiče. Díky svým kontaktům z novinářské branže přes

poznávací značku zjistí, že dotyčný byl Wouter Heemrskerk, angažovaný člen Millieu Offensive. Jim převede investigativní žurnalistiku do praxe a sám začně prověřovat domnělé spojitosti mezi vraždou a Wouterem. Vydá se tak do bydliště Woutera. Jmenovka na dveřích kromě Wouterova jména uvadí ještě jméno Ayse Him. Jim vyzvídáním po okolí zjistí, že Ayse měla odletět do Turecka. Na letišti je mu tato informace vyvrácena.

8. Telefonát

Van Dam volá Ayshe, aby jí oznámil, že Wouter měl nehodu, a aby na případné dotazy nereagovala.

9. Rozhovor s dcerou

Jim vede otcovský rozhovor s dcerou, která vyžaduje bydlet u otce. Mail, který obdrží od kolegy, mnohé objasňuje. Detailni záběry na text mailu vyjeví divákovi, že Aysa byla již jednou trestně stíhaná a stejně jako Wouter aktivistkou „Zelené Ofensivy“, který byl obviněn z vraždy inspektora životního prostředí před několika lety. Wouter byl zároveň úzce spojen s Volkertem de Graafem, Fortuynovým vrahem.

10. Jimovo první setkání s Ayshou

Jim se vypraví hledat Ayshu do úřadu pomáhajícího propuštěným vězňům, který mu byl prostřednictvím mailu doporučen jako místo, kde by mohl získat další informace. Náhodně se s ní zde setkává. Tu tam překvapí zároveň van Dam. Jim je svědkem jejich rozhovoru a začne Ayshu sledovat. Fotoaparátem zaznamená její schůzku s Demirem a následně zachytí i schůzku Demira s neznámým mužem.

11. Totožnost neznámého muže

Jimova dcera Marija zjistí, že muž na fotce pořízené v Hilversu je tím samým, který je zachycen na fotkách s Aysiným přítelem Demirem. Jak je však spojen tento tajemný muž s Demirem je záhadou .

12. Van Damova skupina

Van Dam spolu s kolegou vede ve své kanceláři rozhovor týkající se Jimovi totožnosti a jeho motivace pátrat . Z dialogu jasně vyplývá, že skupina ho již pečlivě sleduje.

13. Jimovo setkání se sousedkou

Jim se dostaví na Ayshinu adresu, díky sousedce se dozví, že se odstěhovala. Tato žena identifikuje podle fotografie Demira jako jejího partnera a Woutera jako přítele, kterého osudného dne nadměrně opilého doprovázeli z bytu.

14. Společný večer

Aysha tráví večer s Demirem. Ta má potřebu se mu svěřit a zmíní se, že pracuje pro tajné služby. Ten s úsměvem informaci přejde. Pokus o telefonát, kterým se chce Jim spojit s Ayshou, Demir přeruší a získá podezření.

15. Vyloupení

Jim se vrací domů a zjišťuje, že mezi tím co pátral, byl jeho byt vyloupen. Ukrytá Marija celou loupež natočí na kameru a Jim tak zjistí, že jedním z mužů, který se pokusil ještě z několika dalšími lidmi odstranit usvědčující fotografie z jeho počítače, je záhadný muž zachycený při společném setkání s Demirem. Telefonát van Dama, jen potvrdí Jimovu domněnku.

16. Odhalení Demirovy totožnosti

Scéna se odehrává v redakci NRC. Cestou tam Jim zjistí, že je sledován ženou, kterou viděl komunikovat s van Damem. Pomocí počítačového systému v redakci se mu podaří zjistit poslední volané číslo z Ayshyna telefonu a fakt, že patří Demirovi. Jim odjíždí z redakce, aby bylo divákovi dalším záběrem odhaleno, že v jeho bundě a motorkářské helmě ve skutečnosti odjel jeho kolega. Jim tak je zbaven ženy, která ho sleduje.

17. Demir ve službách AIVD

V této sekvenci vede Demir rozhovor s van Damem v kanceláři AIVD. Z toho tedy jasně vyplývá jejich spolupráce. Demir se chce od celé akce distancovat, van Dam mu ale předloží usvědčující fotografie z noci, kdy přemisťoval Wouterovo tělo, a tak má proti němu potřebné důkazy.

18. Jim sleduje Demira

Jim se vydává po stopách Demira. Následuje ho při vyzvedávání Ayshy a zároveň zjišťuje, že dvojice má ještě další pronásledovatele, pár z van Damovi skupiny.

19. Přepadení

Jimův kolega John přijede do Jimova bytu a vysvětlí Mariji celou situaci. Neuposlechne jeho instrukcí nikoho do bytu nevpouštět a žena, která ho sledovala, je se zbraní přepadne.

20. Honička v aquaparku

Jim následuje Ayshu s Demirem do aquaparku. Fotkami a vysvětlením spojitosti přiměje Ayshu, aby se s ním dala na útěk, protože skupina sleduje oba dva. Jima pro svědectví a fotografie, Aysu pro jejich vzájemnou spolupráci. Aysha mu osvětluje vztah k Wouterovi a její první setkání s Demirem, které bylo zinscenované.

21. John v držení AIVD

Van Damova skupina zadržela Johna a s jeho pomocí se snaží zjistit, kde se Jim nachází. Ten je zatím s Ayshou v bytě své přítelkyně, vysvětlujíc všechny předchozí události a okolnosti Ayshyna spojení s AIVD. Následují momenty plné honiček a pronásledování, pokusy o získání fotografií i únos Marije, ze kterých se podaří Jimovi s Ayshou vyváznout. Jim se spojí s Johnem a setkají se.

22. Odhalení Demirova úkolu

Aysha s Jimem navštíví téže noci Demira. Mezitím je po schůzce John opět přepaden AIVD v Johnově bytě. V tuto chvíli mu volá Marije na záznamník, aby oznámila kde je a že má CD nosič s fotografiemi pořízenými před Media Parkem. Demir se přiznává do detailu k celé akci, do které byl jako člen AIVD zapleten, věděl o Ayshině minulosti i připravovaných Volkertových plánech, se kterými byla Aysha obeznámena. Jediné chyby, které se dopustil, bylo, že se zamiloval.

23. Záchrana Marije

AIVD vyhledá Mariji podle vzkazu, který nechala otci na záznamníku. Má jim předat CD s usvědčujícími fotkami. V momentě, kdy se ji pokusí vtáhnout do automobilu, přijede Jim, aby jí zachránil, a oba unikají. Když van Dam spustí CD, která Marije předala, k jeho zlosti obsahuje jen bezcennou hudební nahrávku.

24. Zveřejnění fotografií

Jim vychází z redakce NRC, před kterou na něj čeká Aysha. Cestu mu zkříží auto s van Damem, který vysloví své pochyby nad tím, že by deník fotky publikoval pod výhružkou, že by mohli ublížit Mariji.

25.Pláž

Záverečná sekvence je uvozena titulkem „o měsíc později“ a je zahájena záběrem letících stíhaček na modrém nebi. Aysha sedící v letním domku sleduje obrazovku. Televizní zprávy prozradí, že nizozemsko-americká machinace s JSF se přeci jen uskutečnila a zájmové skupiny politiků došly svých cílů. Jim komentuje celou událost „Volkere, tvoje země tě potřebuje“. Finální celkové záběry zobrazují Aysu, Jima, Mariji a jejího přítele Hamida užívající si nizozemského slunce na pláži.

Podle klasické narace definované Davidem Bordwellem patří k charakteristickým rysům co nejkomplexnější ukončení všech rozehraných linií, kdy postavy v závěru dojdou svých cílů a osudy většiny vedlejších postav se uzavřou. Jimovi se podaří zjistit totožnost některých postav a souvislosti mezi nimi, o což usiloval. Cíl odhalit strůjce konspirace však zůstává nedosažen, neboť odpověď není jednoznačná. Závěr linie milostného vztahu Jima a Ayshy je přesto ukončen happy endem. Rozsah narace je neomezený, divák není limitován tím, co vidí, slyší nebo ví jedna z postav. Naopak je nám poskytnuto množství informací z více zdrojů. Široký rozsah vědění vhodně dokumentuje kupříkladu scéna, kdy se Aysha a Jim dozvídají, že Demir spolupracuje s tajnou službou, diváci s touto informací operují již téměř od počátku. Po většinu stopáže sledují diváci diegetický svět pohledem třetí osoby, z čehož plyne, že narace je v tomto případě objektivní. Subjektivním prvkem, který se ve filmu vyskytne, jsou flashbacky, které zastupují paměť či sny postav, jedná se o tzv. „prvky duševní subjektivity“[135]

Co se týká rámování v mizanscéně, většina záběrů je natočena v celcích nebo polocelcích. Několikrát je použito detailů a motivace jejich využití je především kompoziční, neboť divákovi zprostředkovávají informaci, která je důležitá pro konstrukci narativní kauzality. Příkladem jsou časté záběry na obrazovku počítače s důležitým emailem nebo fotografií. Užívání velkého detailu na fotografii, skýtajícím klíč k tajemství je obvyklým žánrovým klišé od Antonioniho *Zvětšeniny*.

Zvuky, které se vyskytují v tomto filmu, je možné snadno rozdělit na dva druhy. Prvním je zvuk, který zprostředkovává dialogy postav, ruchy a zvuky přímo z diegetického prostředí, druhou složkou je zvuk nediegetický, zastoupený především hudbou. To je ostatně dosti běžné, k první skupině ovšem patří i zvuk, který zazní z rádiového či televizního vysílání. Toto je originální prvek, detail, který je neviděn, avšak má důležitou funkci pro vytváření

[135] BORDWELL, David, THOMPSONOVÁ, Kristin: *Film Art: An Introduction*. vyd. 2. A. A. Knopf: New York 1986, s.85.

příběhu. Diegetická hudba se zde nevyskytuje vůbec. Doprovodná hudba je vkládána podle divákova očekávání daného zvukového doprovodu u konkrétní pasáže. Nediegetický zvuk zastupují instrumentální skladby, které podkreslují atmosféru situace a pomáhají vytvářet emocionální rozměr scény. Takováto hudba[136] zaznívá například v sekvenci, ve které američtí obchodníci a nizozemští politici jednají v potemnělé kanceláři o pochybném obchodu s americkými stíhačkami. Hluboké tóny smyčců reflektují závažnost momentu a visuální informace vytváří spolu se zvukovou složkou napětí. Hudba je zastoupena především třemi písněmi, titulní písní „*Broad Daylight*“[137] Gabriela Riose, dále zaznívá „*Let Me Down Easy*“[138] Bettye Lavette, a melodie skupiny Novastar „*Lost and Blown Away*“[139].

Podle Bordwella a Thompson je jakýkoliv důležitý, opakující se prvek ve filmu motivem a „opakování je pro správné pochopení filmu základní“ [2004: 62]. Nejvýraznějším motivem filmu jsou dokumentární autentické záběry Pima Fortuyna. Ty jsou vloženy do jednotlivých sekvencí v podobě televizních zpráv, které se tak objevují ve scénách z poslaneckého Caffe Dudok, Demirova či Jimmova domova, když proběhnou v rámci televizního vysílání. Ukázky plně ilustrují bouřlivou atmosféru diskuzí, kterých se Fortuyn účastnil. Pim Fortuyn v nich dochází ke konfrontaci s tehdejšími nizozemskými politiky (Thomem de Graafem, Marcelem van Damem aj.) a prezentuje své kontroverzní postoje. Vloženy jsou rovněž záběry nechvalně známé aféry – tzv. „taarte incident“, kdy na Fortuyna fyzicky zaútočili aktivisté v přímém přenosu koláčem nebo scéna, ve které Marcel Van Dam v rámci politické debaty, označil Fortuyna za „lháře a buřiče davů“ a přirovnal ho k Mussolinimu. Závěrečná titulková sekvence je doplněna melancholickými záběry z Fortuynova pohřbu. Poslední větou „Nepodceňujte mě, stanu se premiérem“, kterou vyřkl Fortuyn při jedné příležitosti na kamery, tak Gogh pateticky zakončil celý film.

Van Gogh se vrátil filmem také k politickým otázkám a všudypřítomnému problému multikulturalismu. Dvě postavy jsou muslimové, kteří se téměř odpoutali od tradic a přijali západní kulturu. Pijí alkohol, mají sexuální pletky a nosí běžné oblečení. Kromě multikulturalismu se také vrátil ke svému oblíbenému tématu složitosti vztahů mezi mužem a ženou, nezřídka zahalené přetvářkou. Tu používá Aysha proti mužům, muži proti Ayshe. Politici ve van Goghově podání zákeřně klamou a pokrytectví je jim vlastní.

[136] Autor Rainer Hensel.
[137] Autor hudby a textu Gabriel Rios.
[138] Autor hudby James MacDougal, text Holloway.
[139] Autoři textu a hudby Joost Zweegers, Wouter van Belle, Marc Bonne.

V tomto snímku jsou vztahy a konflikty s nimi související naddimenzovány. Gogh nepřináší jen zápletku mezi hlavním hrdinou Jimem de Booyem a Aysou Him, jejichž vztah postupně přechází v komplikovanou love story, což by se jevilo jako dostačující, ale také mezi Aysou a jejím ex partnerem van der Graafem a členem tajných služeb Demirem. Rozehravá také rozličné vztahy mezi Jimem a jeho dcerou, matkou jeho dcery, jeho přítelkyní či vztah Jimovi dcery a jejího marokánského přítele Hamida.

4. Shrnutí

Tvorba Thea van Gogha v poslední dekádě jeho režisérské aktivity nepopiratelně odráží van Goghův „rukopis“. Na snímcích *Blind Date, 06/05, Submission* se podílel i spoluprací na scénáři a vyjímaje snímku *Cool!* a *06/05* byl také producentem všech filmů tohoto období, na které se práce zaměřovala. Herecký talent uplatnil zejména ve svých televizních projektech (*Medea, Het laatste oog, De eenzame oorlog van Koos Tak, Eva* aj.)

Jeho tvorba v letech 1994-2004 jasně čerpala z jeho předchozích snímků, avšak nacházel také zcela nové prvky a motivy. Témat, kterým se v tomto období věnoval, je několik. Jsou často kombinována a variována. Už svým prvním filmem z dekády, na kterou se práce zaměřovala, předeslal Theo van Gogh téma vztahu muže a ženy, ke kterému se mnohokrát vracel. Zástupce obou pohlaví zobrazoval jako dva rovnocenné partnery, jejichž dominantnost je proměnlivá vzhledem k situaci. Na vzájemné interakci muže a ženy demonstruje především jejich samotu či beznaděj, neboť teprve dojde-li k takovému spojení, je patrné, jak jsou jejich životy prostoupeny tyto dva duševní stavy. Bezdětná, plačící Sára z filmu *06* a její rozvedený přítel na telefonu, v *Blind Date* manželé naplnění smutkem po ztrátě dcery neschopni spolu běžně komunikovat, nebo odhalení nenaplněného života Katjy v *Interview*, která ač se potýká s popularitou, cítí se osamělá. Tato schémata jasně dokazují van Goghovu zálibu v zobrazování vztahů na základě vzájemné interakce. Obraz partnerské lásky je potom něco, po čem jeho postavy marně touží, jako například ve snímku *06, Cool!* či *Submission.* Takovým případem je pár Laury a Rona v *Baby Blue,* kteří dychtí po společném vztahu. Ten je však založen na incestu, který je pro společnost nepřijatelný. Tedy jediný fungující vztah je ve své podstatě zvrácený, založený na zločinu a s tím související řadou lží. Druhou skupinou jsou postavy, které milované osoby ztratily smrtí či jinými okolnostmi. V *Blind Date* zemřela manželskému páru dcera, v *Interview* se Katja několikrát zmíní o tom, jak postrádá otce a Pierre o tragické ztrátě dcery. Ve snímku *Cool!* je skupina zastoupena Mabel, která zapříčiní Abdelovu smrt, v *De Pijnbank* Peterovi taktéž zemřou děti a rozvodem přichází o manželku. V *06/05* došlo ke ztrátám vzájemným odcizením. Propojením lásky a lži dochází k vytvoření trajektorie, „Tato trajektorie od lásky přes lež až k paranoie, to je to co chtěl režisér van Gogh zobrazit“.[140] Výstižně vystihuje jeho pojetí lásky filmový kritik

[140] ZWAGERMAN, Joost. *Theo´s last stand*. Rotterdam : Veenman drukkels, 2005.s.48.

Ronald Ockhuysen „Láska? To je sex a věci, které si společně pár namluví. Až milence zasáhne pravda, opět se stanou vzájemnými nepřáteli“.[141] Jako kontrast k partnerské lásce potom van Gogh často staví do opozice lásku rodičovskou- hlubokou a opravdu silnou. Ta je často silnější a významně determinuje partnerské vztahy. Ve snímku *Blind Date* smrt dcery hluboce zasáhla oba manžele, tak že jsou spolu schopni stěží komunikovat. Postava Jima v *06/05* naopak udržuje kontakt se svou bývalou partnerkou jen díky dceři, která je spojuje. Extrémní podobu rodičovské lásky má vztah Rona a Laury v *Baby Blue*, která překročí hranice a přetransformuje se do incestního vztahu. V témže snímku je motiv zastoupen dokonce dvakrát. Peter toužící zoufale po potomkovi dojde jako jediná z postav získáním syna ke šťastnému konci.

Zrada je akt, který taktéž prostupuje vztahy mužů a žen van Goghových postav. Evidentní je to v *Interview*. Herecká hvězda Katja ve snaze obelstít reportéra Pierra jeho usvědčující přiznání o vraždě zdokumentuje, zradou jej získá a je ochotna jej použít. Pierre naopak zneužije důvěry Katjy a je odhodlán pro svůj kariérní postup její důvěru zcela zlomit a informace poskytnout tisku. I v posledním van Goghově snímku *06/05* motiv zrady prostupuje vztahy mezi muži a ženami. Demir, člen tajné služby se lstí dostane do blízkosti Ayshy. Svého postavení využívá k jejímu sledování a kontrole. Ani Aysha však není zcela nevinná. I ona se také pod tlakem služby snaží oklamat bývalého přítele Woutera. Předstírá lásku a zradí jeho důvěru, aby posloužila usvědčit Woutera z konspirované vraždy Pima Fortuyna. Akt zrady je automaticky spojen se lží. Van Gogh měl oblibu v používání motivu lži téměř ve všech jeho filmech poslední dekády. Užitím lži postavy mohou sledovat nějaký záměr (tzv. účelná lež) nebo „nevinnou“ lží téměř o nic neusilují. Snímek *06/05* je zcela prostoupen motivem účelné lži, a to ve všech úrovních vztahů, či nezávisle na nich. Jako příklad užívání „nevinné“ lži je možno zmínit snímek *06,* kde postavy lžou za účelem podnícení fantazie, a to především sexuální. V *Interview* se lež stala jen prostředkem „zábavy“ a součástí „hry“. Van Goghovy postavy mužů a žen mají tendence vést dialog, ale komunikují spolu často jen za pomoci jakýchsi „her“. Především ve filmu *06, Blind Date* nebo *Interview* jsou hry patrné. Ve snímku *06* jsou to hry mající sexuálním podtext, v *Blind Date* se pomocí her - inzerátů, na jejichž základě hrají rozličné role, snaží spolu postavy znovu komunikovat a v *Interview* figuruje akt hry především jako prostředek boje. Lež a tajemství jsou v jeho filmech často v úzké souvislosti, jak trefně

[141] ZWAGERMAN, Joost. *Theo´s last stand*. Rotterdam : Veenman drukkels, 2005.s.19.

vystihl Joost Zwagerman: „Theo van Gogh předkládá variace na přísloví „Řekni mi své největší tajemství a já ti řeknu, kdo jsi“ ve většině jeho filmů“.[142]

De Pijnbank představilo především jedno z jeho hlavních témat, které lze označit jako „rozhodující bitvu o moc mezi lidmi“. Toto téma se je viditelně přítomné i v jeho dalším snímku *Cool!*, kde postavy také soupeří o moc a vůdčí postavení ve skupině. Oba filmy spojuje taktéž lidská touha po bohatství, která je fyzicky spojena s penězi. Peněžní machinace v *De Pijnbank* jsou toho klasickým příkladem, v *Cool!* je tato touha mírně upozaděna, avšak mezi vůdčím postavení ve skupině a množstvím peněž je možno vidět spojnici. Autoritu si získává vůdce skupiny Prof především organizováním přepadení bank a klenotnictví a právě jeho postavení mu dává privilegium penězi oceňovat své okolí.

Submission je hlavní van Goghův snímek, jehož téma odkazuje ke kritice multikulturalismu, objevující se především v jeho pozdní tvorbě. Téma multikulturalismu prostupuje i snímek *Cool!*, kde se jistá kritičnost vyskytuje v méně agresivní podobě a kritika jako taková není primární. *Cool!* je spíše sondou do komunity imigrantů a nizozemské společnosti.

Kromě již zmíněných motivů lži a zrady lze vnímat jako jeden z dalších signifikantních motivů postavu „loosera“, tedy slabého muže, často neúspěšného nebo viditelně frustrovaného vlastními neúspěchy. Takový typ postavy je uplatněn ve snímku *Baby Blue* Peterem, neúspěšným bývalým bavičem a pojišťovací agentem, který nemá štěstí ani v milostných vztazích. V *Interview* a 06/05 reprezentují tento motiv Pierre a Jim, kteří oba pracují v novinářské branži. Pierre je flustrovaný, neboť dosavadní práce zhola nenaplňuje jeho sen, uplatnit se jako politický reportér. Jim také není spokojen se svou image fotografa - paparazziho, plně si vědom podřadnosti takové funkce v prostředí novinářského průmyslu a jeho nefunkční partnerské vztahy s ostatními postavami, reprezentují neúspěchy v osobním životě.

S ohledem na žánr se Van Goghovi filmy se v průběhu vytýčené dekády proměňovaly od komorních psychologických dramat, přes krimi-dramata, až k politickému thrilleru. U některých snímků, lze zaznamenat dodržování žánrových konvencí, jako je tomu především u *06/05*, u některých se jednotlivé žánry mísí. Například první film dekády *06* prolíná melancholickou náladu s komediálními prvky a humor tak odlehčuje atmosféru i celkové vyznění filmu.

V technickém směru van Gogh upřednostňoval „třikamerový systém“ a tomuto způsobu natáčení zůstal věrný po několik let. Užité snímání obrazu současně třemi

[142] ZWAGERMAN, Joost. *Theo´s last stand*. Rotterdam : Veenman drukkels, 2005, s.43.

kamerami navozovalo dojem plastičnosti a při postprodukci umožňovalo volnost střihu. Výhodou tohoto způsobu bylo také udržování herců v „realističtější“ herecké akci, ačkoliv bylo takové natáčení náročnější. Theo van Gogh obsazoval do svých filmů především herce, se kterými pracoval již v minulosti, což mu zajišťovalo jistotu kvalitní spolupráce a vzájemné pochopení režijní práce. Proto není žádnou zvláštností, že herecké výstupy Peera Masciniho či Renné Fokker zaznamenat v průběhu celé dekády. Z mladé herecké generace upřednostňoval především Katju Schuurman a Thijse Römera.

V sumarizujícím pohledu lze hovořit o vzrůstající se kvalitě van Goghových snímků, projevující se především estetickou hodnotu obrazu, která zaznamenala i pozitivní ohlasy kritiky. Ač van Gogh nikdy nebyl režisérem filmů pro davy a jeho publikum bylo spíše užší skupinou, posledními snímky se jasně přiblížil mainstreamovému stylu oslovujícímu více diváků. Představené „vzorky“ jeho tvorby poukázali na van Gogha jako režiséra, vztahového analytika, a potěrače pokrytectví. Škála postav a charakterů plně slouží van Goghovi k těmto účelům.

5. Závěr

Primárním cílem této práce bylo uceleně představit tvorbu Thea van Gogha ve vytyčeném období a pokusit se odhalit, jakými rysy se vyznačuje. Toho jsem se snažila dosáhnout jednotlivými rozbory a v nich zároveň poukázat na účinky dílčích prvků spolu s užíváním konkrétních prostředků. Ty, které se jevily jako signifikantní, a kterých je několik, jsou shrnuty v závěrečné kapitole.

Na počátku práce jsem se také zmínila, že jeden z úkolů, na které se pokusím soustředit, bude hledisko, do jaké míry jsou snímky několik let po smrti van Gogha aktuální. Zda lze vnímat i dnes všechny jejich významy. Domnívám se, že v tomto ohledu je nutné zohlednit především téma, na které se jednotlivé filmy zaměřují. Spolu s otázkou aktuálnosti souvisí jejich atraktivita. Ta je subjektivní, avšak film jako *Blind Date či Interview* svým tématem vztahových peripetií a vykreslování „boje" pohlaví může upoutat i současného diváka. *06* lze považovat dokonce jako velmi aktuální, neboť vzájemná odcizenost lidí, nahrazena hledání blízkosti ve virtuálním světě pomocí nových technologií je téměř fenoménem několika posledních let. I Snímek *De Pijnbank a 06/05* koncentrující se na téma moci a nečestných praktik má sílu diváka upoutat, i když v případě *06/05* může trpět absencí znalosti kontextu, se kterým bylo obeznámeno především dobové, nizozemské publikum. Krátký film *Submission,* který v době svého uvedení vyvolal vlnu negativních reakcí, by dnes zřejmě byl přijat rozdílně, neboť by již nebyl ojedinělým případem takto ostré kritiky. Několik událostí jako uvedení filmu nizozemského politika Geerta Wilderse *Fitna* či publikování dánské karikatury proroka Mohameda, ačkoliv vyvolaly mezinárodní diskuse, poněkud otupily společnost ve vnímání takových výpadů proti islámu. Kapitola věnující se rozboru snímku *Submission* byla doplněna krátkým představením osobnosti Ayaan Hirsi Ali, jako nezbytná část pro přiblížení kontextu tohoto filmu, především jeho vzniku i následkům. Rozdílně tvarovaný obsah i rozsah kapitol, vyplynul z rozmanitých forem filmů samých. Některé si žádaly díky komplikovanosti narace důkladnější pohled na formu syžetu, nebo některé vyžadovaly zahrnutí hlediska recepce či širšího kontextu.

Má práce se zabývala osmi filmy poslední dekády van Goghovi tvorby, a nejen tento počet ilustruje, že Theo van Gogh byl velice tvůrčím autorem. Vedle svých televizních projektů, jakými byly seriály (*Parelmorel, De eenzame oorlog van Koos Tak, Au, Najib en Julia nebo Medea* aj.), a kterým se dostalo velké obliby, tvořil také paralelně

filmy televizní (*De ware liefde, De nacht van Aalbers, Hoe ik mijn moeder vermorde, De kampionen* aj.). Ty často dosahovaly kvalit jeho celovečerních snímků. Van Gogh tvořil televizní projekty především z finančních důvodů, neboť taková práce mu umožňovala získat prostředky na své vlastní filmy. Právě fakt, že si většinu celovečerních snímků tohoto období produkoval sám, mu zaručoval nezávislost a plnou svobodu projevu, která pro něj byla prioritou. Nizozemský profesor, člen Královské nizozemské akademie věd a umění, Peter van der Veer o van Goghovi prohlásil: „Byl tlustý, účelně nedbalý, antiautoritářský, satirický a svým jazykem nepřiměřený - v krátkosti, ztělesněním nizozemského kulturního étosu od sedmdesátých let“.[143] Theo van Gogh obdivoval především rebelující literární autory, jakými byli Louis Ferdinand Céline nebo de Sade, kteří cíleně rušili různá společenská tabu. Takové tendence lze obecně spatřovat i v nizozemské literární tradici, sahající do počátku devatenáctého století, kdy byly autoři kritik jako například Lodewijk van Deyssel (1864-1952) nazýváni tzv. „scheldkritieken“, doslovně „hanlivými kritiky“.[144] Van Gogh uvedl v interview ke své knize „Allah weet het beter“: Moje užívání jazyka je role a část mojí zprávy.“ [Eyerman, 2008:96] Ve svém pořadu *Een pretige gespreek* van Gogh obdarovával hosty kaktusem, který museli políbit. Právě kaktus se stal symbolem tohoto „pichlavého“ kritika, který svými filmy pokládal palčivé otázky a fejetonistickou tvorbou předkládal společnosti tabuizovaná témata.[145] Van Gogh byl také mistrný sebe-reprezentátor a sebe-propagátor, který se naučil mnoho od předešlých antihrdinů nizozemského veřejného života. Sebepropagátorství lze spatřovat i v jeho filmech, kde vizuálně odkazuje na svá ostatní díla. Takovýmto vizuálním odkazem jsou například filmové plakáty jeho snímků, které slouží jako dekorace v rámci mizanscény. Theo van Gogh nezůstával jen u přímých odkazů vizuálních, ale i implicitně vložených do dialogu.[146]

---

[143] EYERMAN, Ron. *The Assassination of Theo van Gogh : From Social Drama to Cultural Trauma*. Durham : Duke University Press, 2008.s.92.

[144] BURUMA, Ian. *Murder in Amsterdam : The death of Theo van Gogh and the Limits of Tolerance*. New York : The Penguin Press, 2006.s.97.

[145] Geert van Istendael ve své knize komentuje Goghovo odhodlání: „Vznikl nový trojnásobný národní zvyk. 1. Je třeba normálně dělat přesně to samé, co každý. 2. Jakmile zjistíte, že tuhle hru někdo nehraje, začněte si pískat a odvraťte hlavu na druhou stranu(jste přeci tolerantní) 3. Nejobtížnější, snažte se i naprosto nepřijatelné věci omluvit, neboli snažte se je spoutat do nizozemské svěrací kazajky....Tohoto trojnásobného národního obyčeje se Theo van Gogh nijak neúčastnil. A určitě nebyl zbabělý, ba naopak!“
[Istandael van, 2007: 284]

[146] Patrné např. v *Interview*. Zde Katja v rámci dialogů odkazuje na bulvární spekulace o jejich vztahu.

Jak uvádí publicista a autor knihy *Murder in Amstredam,* o sociálních dopadech jeho zavraždění, Ian Buruma: „Měl permanentní hlad po publicitě“.[147] Tato touha se mu nakonec stala osudnou. Zavraždění Thea van Gogha bylo vysoce symbolické a stylizované představení, pečlivě inscenovaná událost. Jeho zavraždění změnilo politické a kulturní klima v Nizozemsku. „Deník Volkskrant den po Goghově smrti v ranním vydání uvedl titulek: „Vrah v Nizozemsku rozpoutal svatou válku“. Van Goghův film (*Submission*) a násilná smrt vyprovokovali uvědomělým způsobem mnoho reakcí jeho přátel a kolegů, které následovaly jako volání po ochraně umělecké svobody.[148] Touto dramatickou událostí se jméno Theo van Gogh zapsalo do podvědomí většiny Evropanů. Evokuje často slavné předky, bratry Vincenta a Thea či bývá odkazem asociující problematiku multikulturalismu a tragický osud. Jeho nepopiratelný umělecký přínos filmovému umění je těmito jevy téměř zastíněn. Cílem práce proto bylo především představit jeho tvorbu vymezeného období a poukázat na umělecké a autorské kvality této režisérské osobnosti. Jak poznamenává filmová kritička Dana Linssen: „Theo van Gogh byl pravděpodobně jediný pravý nizozemský existencialista, a to je důvod, proč nám chtěl vmést do obličeje tu spoustu otázek. Byl ale také někdo, kdo ti dal cigaretu a nalil skleničku, když ti byla zima.“[149] Van Goghovi kontroverzní názory je možné odmítat a k jeho filmové tvorbě se stavět kriticky, ale jeho snímky vzbuzující neklid, pracují s divákovým podvědomím a vryjí se mu tak nezapomenutelně do paměti.

Stěží bychom mohli předvídat, jak by vypadal další Van Goghův projekt. Jeho režisérský přínos se pokusili „oživit“ v roce 2007 producenti Gijs van de Westelaken a Bruce Weiss trilogií amerických remakeů van Goghových snímků *Blind Date* a *Interview*. Režiséři se nažili zachovat jeho styl a uplatňovali i stejné postupy natáčení. Závěrečný díl trilogie je netrpělivě očekáván. Remaku snímku *06* (tentokrát pod názvem *Somewhere Tonight*) se ujal Michael Di Jiacomo. Oficiální uvedení bude v roce 2011.

---

[147] BURUMA, Ian. *Murder in Amsterdam : The death of Theo van Gogh and the Limits of Tolerance*. New York : The Penguin Press, 2006.s 62.

[148] EYERMAN, Ron. *The Assassination of Theo van Gogh : From Social Drama to Cultural Trauma*. Durham : Duke University Press, 2008.s.13-20.

[149] LINSSEN, Dana. Theo's last stand*: The Hunter and Prey*. Rotterdam : Veenman drukkels, 2005.s.39.

6. Anotace

Jméno: Markéta Vítková

Katedra a fakulta: Filozofická fakulta, Katedra divadelních,

filmových a mediálních studií

Název práce: Filmová tvorba Theo van Gogha v letech 1994-2004

Vedoucí práce: Mgr. Zdeněk Hudec PhD.

Počet znaků: 160 067

Počet příloh: 2

Počet titulů použité literatury: 45 (13 literatura, 17 tiskoviny, 15 internetových zdrojů)

Klíčová slova: Theo van Gogh, Nizozemská kinematografie, multikulturalismus

Charakteristika: Práce se zabývá představením režisérské osobnosti Theo van Gogha a jeho filmové, celovečerní tvorby ve vytýčeném období, letech 1994-2004. Filmy této dekády jsou zastoupeny snímky *06, Blind Date, De Pijnbank, Baby Blue, Interview, Submission, Cool!* a *06/05*. Cílem práce je, na základě rozborů jednotlivých snímků, vysledovat a přiblížit specifické filmové postupy a prostředky. Pozornost je tedy soustředěna na motivy, témata a na některé postupy, které režisér využíval v jeho pozdní celovečerní tvorbě.

6.1. Annotation

Author: Markéta Vítková

Department: Department of Theatre, Film and Media Studies

Faculty: Philosophical

Title of the thesis: Film production of Theo van Gogh between years 1994-2004

Supervisor of the thesis: Mgr. Zdeněk Hudec, Ph.D.

Number of characters: 160 067

Number of the used literature: 45 (13 titles of literature, 17 print-newspaper sources, 15 internet sources)

Key words: Theo van Gogh, Dutch film, Multiculturality

7. Resume

This thesis is focused on the introduction of director's figure Theo van Gogh and his full-length production in ranging period, between years 1994-2004. Films of this decade are represented by movies 06, Blind Date, De Pijnbank, Baby Blue, Interview, Submission, Cool! and 06/05. The aim of this work is focuse and approximate the motifs and themes which are being used by analysis of single movies. The attention is concentrated on the motifs and themes as well as some of cinematic approach which are being used in his late feature-length work.

8. Seznam literatury

ALTMAN, Rick (2002): Obaly *na vícero použití. Žánrové produkty a proces recyklace.* Iluminace 14, č. 4, s. 5-40, 2002.

BORDWELL, David – THOMPSONOV, Kristin: *Film Art: An Introduction. SeventhEdition* .New York: McGraw-Hill, 2003.

BURUMA, Ian. *Murder in Amsterdam: The death of Theo van Gogh and the Limits of Tolerance*. New York: The Penguin Press, 2006.

EYERMAN, Ron. *The Assassination of Theo van Gogh: From Social Drama to Cultural Trauma*. Durham: Duke University Press, 2008.

GRAVELAND VAN, Mariska: *De broertjes van Zusje : de nieuwe Nederlandse film 1995-2005*. Amsterdam: International Theatre and Film Books, 2005.

HILL, John-CHURCH GIBSON, Pamela: The Oxford Guide to Film Studies. Oxford: Oxford University Press, 1998.

HIRSI ALI, Ayaan. *Rebelka: Odvácená strana islámu*. Praha: Ikar, 2008.

LINSSEN, Dana. Theo's last stand*: The Hunter and Prey*. Rotterdam: Veenman drukkels, 2005.

MATHIJS, Ernest. *The cinema of low countries*. London: Wallflower Press, 2004.

PRAMAGGIORE, Maria – WALLIS, Tom: *Film: A Critical Introduction. Second Edition.* London: Laurence King Publishing Ltd, 2007.

STEVENS, Matthew. *Directory of contemporary dutch films and film-makers*. Trowbridge: Flicks Book, 1990.

VAN ISTANDAEL, Geert. *Moje Nizozemsko: Encyklopedie nizozemské duše*. Praha : Nakladatelství Lidové noviny, 2007. s. 284.

ZWAGERMAN, Joost. *Theo´s last stand*. Rotterdam: Veenman drukkels, 2005.

Prameny:

BEEREKAMP, Hans. Universele genrefilm, NRC Handelsblad, 24.1.2001, s. 11.

BOHÁČOVÁ, Kamila. Buscemiho rozhovor s Van Goghem: Originál i remake snímku Interview vstupujíc společně do kin. *A2 : Kultruní týdeník*. 2007, 35, s. 13.

BLOKKER, Bas . 06/05 is een Van Goghs beste. *NRC: Handelsblad*. 13.12.2004

DE GROOT, Annet. Theo van Gogh. Algemeen Dagblad. 20.10.2006

EKKER, Jan Pieter. 06/05 : compelling paranoia thriller. *De Volkskrant* . 15.12.2004

Familie Relaties : overlijden. *De Volkskrant.* 3.11.2004, s.18

LINSSEN, Dana. Pervers spel met fictie en realiteit. *NRC*. 20.5.2003

RAMAER, Joost. Pathé vindt nieuwe film Van Gogh niet "cool". *De Volkskrant* . 4.08.2004

ROZENDAAL, Ernst Jan. "Cool is een film uit mijn hart". *HC*. 8.9.2004

STAM, Huib. Al mijn films zijn toch morbide?. *De Volkskrant*

THOMPSON, Kristin: *Neoformalistická filmová analýza: jeden přístup, mnoho metod*. Iluminace. Čs. film ústav: Praha 1998, č. 1. s. 5 – 36.

VAN DRIEL, Anne; RAMAER, Joost. Katja móest winnen : Een zwarte komedie over Nederlandse roem. *De Volkskrant* . 22.5.2003.s. 4.

VAN GEMUND, Otakar. Ani drzost nepomohla: V Holandsku byl zavražděn filmař a provokatér Theo van Gogh. *Týden*. 2004, 11, 46, s. 94.

VAN LIEROP, Pieter. Liefdesverklaring aan Katja Schuurman . *HC*. 28.5.2003

VAN LIEROP, Pieter. Sluwe thriller van Van Gogh. *HC*. 10.9.1998.

VAN LIEROP, Pieter. Theo van Goghs thriller meer slim dan spannend. HC. 25.1.2001.

ZAGT, Ab. Sappige details over de kruisiging. *AD*. 9.7.1998.

Internetové zdroje:

GROVER, Ronald (2002): Unraveling Spider-Man's Tangled Web.dostupné na: http://www.businessweek.com/bwdaily/dnflash/apr2002/nf20020415_7441.htm (citováno 30. 1.2010)

PALÁN, L. 2005. *Theo van Gogh, Biografie*. Česko-Slovenská filmová databáze dostupné na : http://www.csfd.cz/reziser/17873-gogh-theo-van/.(citováno 15. 03. 2011)

KUČERA, Jakub: Film Noir- záblesky černé. Cinepur. Dostupné na: http://cinepur.cz/article.php?article=29.(citováno 1. 11. 2010)

Worlds largest encyklopedia of gay, lesbian, bisexual, trangender, and queer culture,© 2002-2006. *Fortuyn, Pim (1948-2002)*. Dostupné na: http://www.glbtq.com/social-sciences/fortuyn_p.html.(citováno 4. 10. 2010.)

Dutch News Digest. *Hirsi Ali on Film over Position of Women in Koran*. *30. 8. 2004*. Dostupné na: http://www.dnd.nl/showarticle.php3?newsID=1501(citováno 17. 3. 2011)

Studio Briefing. 28.1.2005 . *Submission: Part I* . The internet movie database . Dostupné na: http://www.imdb.com/title/tt0432109/news?year=2005 (citováno 2. 4. 2011)

LEUNG, Rebecca. *CBS News* 13.3.2005. *Slaughter And \'Submission\'*. Dostupné na: http://www.cbsnews.com/stories/2005/03/11/60minutes/main679609.shtml?tag=contentMain;contentBody.(citováno 3. 6. 2010)

COHEN, David . 7.2.2007. Violence is inherent in Islam – it is a cult of death. *Islamophobia Watch : Documenting anti Muslim bigotry*. Dostupné na WWW: <http://www.islamophobia-watch.com/islamophobia-watch/2007/2/7/violence-is-inherent-in-islam-it-is-a-cult-of-death.html. (citováno 3. 6. 2010)

MANJI, Irshad. 2005. *The 2005 TIME 100*. Time. Dostupné na: http://www.time.com/time/subscriber/2005/time100/leaders/100ali.html (citováno 3. 4. 2010)

COHEN, David. 7. 2. 2007. *Violence is inherent in islam-it is a cult of death* [online]. Lawyers' Christian Fellowship (citováno 3. 4. 2010). Dostupné na: http://www.lawcf.org/index.asp?page=Evening+Standard+article+on+Islam+in+Britain.

U.S. Citizenship and Immigration services . 25. 9. 2007. *Author Ayaan Hirsi Ali receives her green card*.. Dostupné na http://www.uscis.gov/files/pressrelease/HirsiAliRlease25Sep07.pdf. (citováno 3. 4. 2010)

HIRSI ALI, Ayaan. 16. 5. 2006. *16-5: Press release Hirsi Ali* [online]. Ayaan Hirsi Ali : en de strijd tegen de radicale islam. (citováno 3.4.2010). *Dostupné z WWW:* <*http://www.ayaanhirsiali.web*-log.nl/ayaanhirsiali/2006/05/165_press_relea.html>

PEN Amerian Center : A global literary comunity. 2004. *Ayaan Hirsi Ali* [online]. (citováno 3. 4. 2010). Dostupné na http://pen.org/page.php/prmID/1167.

The Interner Movie Database. 2004. Trivia for Cool!.. Dostupné na http://www.imdb.com/title/tt0382615/trivia. (citováno 10. 6. 2010)

CALDWELL, Christopher. 3.4.2005. *Daughter of Enlightenment*. *New York Times* Dostupný na:http://www.nytimes.com/2005/04/03/magazine/03ALI.html?_r=1&position=&ei=5088&en=727 (citováno 3. 3. 2011)

9. Přílohy

9.1. Analyzované filmy

06

Originální název: 06 (anglický název 1-900)

Rok výroby: 1994

Země vzniku: Nizozemsko

Délka filmu: 87min.

Režie: Theo van Gogh

Scénář: Johan Doesburg, Marcel Otten, Ad van Kempen, Ariane Schluter

Kamera: Luc Brefeld, Tom Erisman

Střih: Ot Louw

Produkce: Theo van Gogh

Obsazení: Ariane Schuter, Ad van Kempen

Schůzka naslepo

Originální název: Blind Date

Rok výroby: 1996

Země vzniku: Nizozemsko

Délka filmu: 90 min.

Režie: Theo van Gogh

Scénář: Tom Erisman, Renné Fokker, Theo van Gogh, Kim van Kooten,

Peer Mascini

Kamera: Tom Erisman

Střih: Ot Louw

Produkce: Theo van Gogh

Obsazení: Renéé Foker, Peer Mascini, Roeland Fernhout, Wouter Brave, Jan Jaspers, Boris Bergshoeff, Lizet Hupkes

Ocenění: Nederlands Film Festival/ Zlaté tele/ „Hraný film- Nejlepší mužský herecký výkon“ (Peer Mascini) „Nejlepší ženský herecký výkon“ (Renéé Foker)

De pijnbank

Originální název: De pijnbank

Rok výroby: 1998

Země vzniku: Nizozemsko

Délka filmu: 102 min.

Režie: Theo van Gogh

Scénář: Justus van Oel

Kamera: Tom Erisman

Střih: Ot Louw

Produkce: Theo van Gogh

Obsazení: Eric van Sauers, Paul de Leeuw, Roeland Fernhout, Ted Schipper, Dave Schram, Camilla Siegertsz, Aad Tobeck, Justus van Oel

Baby Blue

Originální název: Baby Blue

Rok výroby: 2001

Země vzniku: Nizozemsko

Délka filmu: 119 min.

Režie: Theo van Gogh

Scénář: Thomas Ross

Kamera: Tom Erisman

Střih: Ot Louw

Produkce: Peter Jan Brouwer

Obsazení: Susan Vidler, Oliver Cotton, Roeland Fernhout, Renéé Foker, Najib Amhali, Jack Wouterse, Eric van Sauers, Maarten van Sink, Rob Das, Mick Mulder, Marijke Veugelers, Friso van Vemde, Sieni Volkers

Interview

Původní název: Interview

Rok výroby: 2003

Země vzniku: Nizozemsko

Délka filmu: 90 min.

Režie: Theo van Gogh

Scénář: Theodor Holman

Kamera: Thomas Kist

Střih: León Verkade

Produkce: Theo van Gogh

Obsazení: Katja Schuurman, Pierre Bokma, Theo Maassen, Ellen ten Damme, Michiel de Jong, Tinoes Fenanlamrel, Monique Meijer, Theo van Gogh.

Podřízení

Originální název: Submission

Rok výroby: 2004

Země vzniku: Nizozemsko

Délka filmu: 11min.

Režie: Theo van Gogh

Scénář: Ayaan Hirsi Ali

Kamera: Theo van Gogh

Střih: Theo van Gogh

Produkce: Theo van Gogh, Ayaan Hirsi Ali

Cool!

Originální název: Cool!

Rok výroby: 2004

Země vzniku: Nizozemsko

Délka filmu: 89 min.

Režie: Theo van Gogh

Scenář: Theodor Holman, Gijs van Westelaken

Kamera: Thomas Kist

Střih: Merel Notten

Produkce: Martijn Overing

Obsazení: Fouad Murigh, Farhane El Hamchaoui, Jones Kruijne, Remco Alberts, Julien de Roover, Johny de Mol, Katja Schuurman, Steve Hooi, Thijs Römer, Gijs Naber, Lore Dijkman, Gerrit Zalm, Najim Laoukili

Šestého května

Původní název: 06/05 / 6th of May

Rok výroby: 2004

Země vzniku: Nizozemsko

Délka filmu: 117 min.

Režie: Theo van Gogh

Scénář: Theo van Gogh, Tomas Ross

Kamera: Alex de Waal, Thomas Kist, Joost van Herwijnen

Střih: Merel Notten

Produkce: Gijs van Westelaken

Obsazení: Tara Elders, Cahit Omez, Thijs Römer, Jochum ten Haaf,

Alix Adams, Jack Wouterse, Ariane Schluter, Maria Kraakman

Ocenění: Nederlands Film Festival/ Zlaté tele/ „Hraný film- Nejlepší mužský herecký výkon“ (Thijs Römer), „Speciální cena poroty“ (Theo van Gogh), „Filmový plakát“

9.2. Filmografie režiséra

Luger Rok výroby: 1981 Scénář: Theo van Gogh Kamera: Willem Verboon, Willem Hoogenboom Hudba: Rheiner Hensel	**Charley** Rok výroby: 1985 Scénář: Theo Van Gogh Kamera: Willem Verboom Hudba: Trea Dobs, Willi Alberti
Een Daagje naar het strand („Den na pláži“- vlastní překlad M. V.) Rok výroby: 1984 Scénář: Theo van Gogh (podle novely Heere Heeresma) Kamera: Willem Verboom, Serge Everdepoel Střih: Theo van Gogh, Willem Hogenboom Hudba: Willem van Eekeren, Rheiner Hensel	**Terug naar Oegstgeest** („Zpět do Oegstgeest“- vlastní překlad M. V.) Rok výroby: 1987 Scénář: Theo van Gogh (podle novely Jana Wolkerse) Kamera: Marc Felperlaan Střih: Willem Hogenboom Hudba: Rainer Hensel
Loos (anglický název- „No Potatoes“) Rok výroby: 1989 Scénář: Guus Luyters, Theo van Gogh Kamera: Tom Erisman Hudba: Rainer Hensel	**Vals licht** („Špatné světlo“- vlastní překlad M. V.) Rok výroby:1993 Scénář: Theo van Gogh, Henry de By (podle předlohy Joost Zwagerman) Kamera: Tom Erisman Střih:René Wiegmans Hudba: Rainer Hensel

Veel volk, weinig mensen („Mnoho národů, málo lidí“- vlastní překlad M. V.) Episoda v rámci televizního seriálu Oog in oog (devatenácti dílný) Rok výroby: 1993 Scénář: Maria Goos Kamera: Paul van den Bos Střih: Peter Rump Hudba: Rens Machielse	**06** (anglický název- „1-900“) Rok výroby: 1994 Scénář: Johan Doesburg, Marcel Otten, Ad van Kempen, Ariane Schluter Kamera: Tom Erisman Střih: Ot Louw Hudba: Ruud Boss
Eva TV film Rok výroby: 1994 Scénář: Jan Rutger Achterberg, Don Englander, Theo van Gogh Kamera: Tom Erisman Střih: Gys Zevenbergen Hudba: Rainer Hensel	**Reünie** („Setkání“ vlastní překlad M. V.) TV film Rok výroby: 1994 Scénář: Johan Timmers, Leopold Witte Kamera: Tom Erisman
„Een Galerij“: De wanhoop van een sirene/ Ilse verandert de geschiedenis/ Parelmoer („Galerie: Zoufalství sirény/ Ilsa mění dějiny/ Perleť“- vlastní překlad M. V.) Třídílná TV série Rok výroby: 1994 Scénář: Adheleid Roosen, Paul Feld, Theodor Holmna, Moniek Kramer Kamera: Tom Erisman Střih: Ot Louw Hudba: Jakob Klaasse	**De eenzame oorlog van Koos Tak** (1. Het boekenbal/ 2.Tante Heintje/ 3. De elfstedentocht/ 4. De bevrijdingsdag/ 5. Villa Cupido/ 6. Het diner/ 7. De adopce) („Osamělá válka Koos Tak“- vlastní překlad M. V.) Televizní seriál Rok výroby: 1996 Scénář: Henri de By, Theo van Gogh, Elke de Jong, Arno Kantelberg Kamera: Tom Erisman Střih: Ot Louw Hudba: Rainer Hensel

Blind Date („Schůzka na slepo“- vlastní překlad M. V.) Rok výroby: 1996 Scénář: Tom Erisman, Renné Fokker, Theo van Gogh, Kim van Kooten, Peer Mascini Kamera: Tom Erisman Střih: Ot Louw Hudba: Reiner Henzel	**How ik mijn moeder vermoordde** („Jak jsem zabil svoji matku“- vlastní překlad M. V.) TV film Rok výroby: 1996 Scénář: Theodor Holman Kamera: Onno Krijnen Střih: Ot Louw Hudba: Evert Kramer
In het belang van de staat („Ve státním zájmu“- vlastní překlad M. V.) Rok výroby: 1997 Scénář: Tomas Ross Kamera: Tom Erisman	**Au** Televizní seriál Rok výroby:1997 Scénář: Thomas Ross Kamera: Luc Brefeld, Tom Erisman Střih: Ot Louw Hudba: Rainer Hensel
De pijnbank (anglický název- „Banking on Pain“, „The Rack“) Rok výroby: 1998 Scénář: Justus van Oel Kamera: Tom Erisman Střih: Ot Louw Hudba: Reiner Hensel	**De kampionen** („Šampioni“- vlastní překlad M. V.) Televizní krátkometrážní film Rok výroby: 1999

Baby Blue Rok výroby: 2001 Scénář: Thomas Ross Kamera: Tom Erisman Střih: Ot Louw Hudba: Rainer Hensel	**De nacht van Aalbers** („Noc z Aalbers“- vlastní překlad M. V.) TV film Rok výroby:2001 Scénář: Tomas Ross Kamera: Richard van Oosterhout Střih: Tobe Morris Hudba: Rainer Hensel
Najib en Julia („Najib a Julie“) Televizní seriál Rok výroby: 2002 Scénář: Justus van Oel Kamera: Richard van Oosterhout Střih: Wouter Jansen Hudba: Rainer Hensel	**Vrijdag de 14e: Erekwestie** („Pátek čtrnáctého: Otázka cti“- vlastní překlad M. V.) Televizní krátkometrážní film Rok výroby: 2003 Scénář: Eveline Verwoeld Kamera: Thomas Kist Střih: Wouter Jansen Hudba: Rainer Hensel
Interview Rok výroby: 2003 Scénář: Theodor Holman Kamera: Thomas Kist Střih: León Verkade Hudba: Rainer Hensel	**Zien** („Vidění“- vlastní překlad M. V.) Hudební klip Rok výroby: 2004 Scénář: Theo van Gogh Kamera: Joost van Gelderm, Joost van Herwijnen, Thomas Kist Hudba: John Ewbank

Visions of Europe- Euroquiz („Vize Evropy“- vlastní překlad M. V.) TV mini-série Rok výroby: 2004 Scénář: Hans Teuwen Kamera: Thomas Kist Střih: Léon Verkade	**Submission: Part 1** („Podřízení: část 1“) Krátkometrážní video Rok výroby: 2004 Scénář: Ayaan Hirsi Ali Kamera: Theo van Gogh Střih: Theo van Gogh
Cool! Rok výroby: 2004 Scénář: Theodor Holman, Gijs van de Westenlaken Kamera: Thomas Kist Střih: Merel Notten Hudba: Rainer Hensel	**06/05** („Šestého května“- vlastní překlad M. V.) Rok výroby: 2004 Scénář: Theo van Gogh, Tomas Ross Kamera: Alex de Waal, Thomas Kist, Joost van Herwijnen Hudba: Rainer Hensel
De ware liefde („Pravdivá láska“- vlastní překlad M. V.) TV film Rok výroby: 2004 Scénář: Sander van Opzeeland, Eric van Sauers Kamera: Thomas Kist	**Medea** Šestidílný TV seriál Rok výroby: 2004 Scénář: Theodor Holman, Gijs van de Westelaken Kamera: Joos van Herwijnen Hudba: Rainer Hensel