

Univerzita Palackého v Olomouci

Filozofická fakulta

Katedra divadelních, filmových a mediálních studií

**České debuty v letech 2000- 2005:
Ženská hrdinka a její hledání
samostatnosti a svobody**

(s přihlédnutím k tradičnímu zobrazení žen v české
kinematografii)

Diplomová práce

Autorka: Denisa Mikolášková

Obor: Teorie a dějiny dramatických umění

Vedoucí práce: doc. Mgr. Jan Gogola

Čestně prohlašuji, že jsem tuto diplomovou práci vypracovala samostatně s využitím uvedených pramenů a literatury.

V Olomouci, dne 26.11.2007

Denisa Mikolášková

Děkuji panu docentu Janu Gogolovi za vedení mé diplomové práce,
za cenné rady a připomínky.

Obsah:

| | |
|---|----|
| 1. ÚVOD | 6 |
| 2. GENDER, FEMINISMUS A ŽENY | 8 |
| 2.1. Gender | 8 |
| 2.2. Vývoj postavení ženy ve společnosti | 13 |
| 2.3. Současné postavení ženy ve společnosti | 18 |
| 3. ČESKÁ KINEMATOGRFIE A ŽENSKÁ HRDINKA | 22 |
| 3.1. Němý film | 22 |
| 3.2. 1930- 1945 | 26 |
| 3.3. Poválečné období a padesátá léta | 31 |
| 3.4. Šedesátá léta | 34 |
| 3.5. Normalizace | 37 |
| 3.6. Devadesátá léta | 40 |
| 3.7. 2000- 2005 | 43 |
| 4. ENE BENE | 47 |
| 4.1. Téma | 47 |
| 4.2. Sociální zázemí ženské hrdinky | 50 |
| 4.3. Hledání samostatnosti a svobody | 53 |
| 4.4. Alice Nellis | 56 |
| 5. OBĚTI A VRAZI | 58 |
| 5.1. Téma | 58 |
| 5.2. Sociální zázemí ženské hrdinky | 61 |
| 5.3. Hledání samostatnosti a svobody | 63 |
| 5.4. Andrea Sedláčková | 67 |
| 6. DIVOKÉ VČELY | 69 |
| 6.1. Téma | 69 |
| 6.2. Sociální zázemí ženské hrdinky | 72 |
| 6.3. Hledání samostatnosti a svobody | 74 |
| 6.4. Bohdan Sláma | 77 |
| 7. DĚVČÁTKO | 79 |
| 7.1. Téma | 79 |

| | | |
|------|---|-----|
| 7.2. | Sociální zázemí ženské hrdinky | 82 |
| 7.3. | Hledání samostatnosti a svobody | 84 |
| 7.4. | Benjamin Tuček | 87 |
| 8. | NEVĚRNÉ HRY | 89 |
| 8.1. | Téma | 89 |
| 8.2. | Sociální zázemí ženské hrdinky | 92 |
| 8.3. | Hledání samostatnosti a svobody | 95 |
| 8.4. | Michaela Pavlátová | 98 |
| 9. | ŽENA A ČESKÉ DEBUTY V LETECH 2000- 2005 | 101 |
| 10. | ZÁVĚR | 104 |
| 11. | SUMMARY | 108 |
| 12. | ANOTACE | 109 |
| 13. | BIBLIOGRAFIE | 110 |

ÚVOD

Ženy a muži nemají ve společnosti stejné pozice a možnost rovných příležitostí. Tento stav trvá po staletí a jen těžko se z něj vymaňujeme. V dnešní době ženy disponují tolika právy, že se méně vnímavému pozorovateli, či přímo účastníkovi může zdát, že žádná diskriminace už neexistuje. Stačí ale, když srovnáme platové ohodnocení mužů a žen ve stejných pozicích, abychom zjistili, že ženy vydělávají zcela neodůvodněně o 11% méně než muži.¹ Česká republika tak v rovnosti přístupů velmi zaostává nejen v rámci zaměstnání, ale i rodiny.

Jak se v současném českém filmu odrážejí tendence pokoušející se o minimalizování genderových rozdílů? Objevují se snahy o radikální upozornění na znevýhodnění žen, nebo tvůrci kráčejí spíše umírněnou cestou? A především, zajímá se někdo z nich o problematiku genderu?

V centru diplomové práce stojí pět filmových debutů s hlavními ženskými hrdinkami, které si vymezují svůj prostor k životu. Debuty zde zastupují vzorek dobové filmové produkce, která by se měla vyznačovat neotřelostí, novými přístupy a napovídat cestu dalšího vývoje. Koresponduje způsob hledání svobody a samostatnosti jejich hlavních hrdinek se skutečným stupněm vývoje ženské emancipace v Čechách? Každý z autorů přiřkl ženské postavě určitý sociální status a životní situaci, jež tvoří fabuli snímku. Nesou si v sobě tyto protagonistky stopy po reálném vývoji ženského postavení ve společnosti a stojí za jejich způsobem prezentace ve filmu tradice zobrazování ženské hrdinky v československé kinematografii?

Na počátku je důležité vymezit si přesně pojem gender a nastínit historii ženského hnutí, které vyznačovalo dobová maxima ženské samostatnosti. Exkurzem historií československé kinematografie s důrazem na profesní kariéru, sociální postavení a dramatický konflikt, do něž režiséři hlavní hrdinky stavěli, se podhalí světlo, v jakém chtěli čeští tvůrci ženské postavy ukázat.

¹ <http://www.rovneprilezitosti.cz/admin/upload/0a348316d1/069b353997.pdf>

Neopírám se v zájmu o zobrazení žen ve filmu o filmové feministické teorie hledající východisko v psychoanalýze. Nazírám na ženské postavy z hlediska míry genderového stereotypu a momentálních životních okolností, které tvůrci uchopili a převedli do filmové podoby.

Gender, feminismus a ženy

Gender

Výraz gender přibyl do naší slovní zásoby poměrně nedávno a používá se stále jen v určitých odborných nebo úzce specializovaných kruzích, zajímajících se o problematiku rozdílů, shod a determinace pohlaví. Způsobuje to pravděpodobně jeho nejednoznačná přeložitelnost, která zapříčinila ponechání termínu v mezinárodně používaném anglickém tvaru. Tento ovšem není všeobecně srozumitelný. V předmluvě českého vydání knihy Ann Oakleyové *Pohlaví, gender a společnost* se gender definuje jako „pojem, který vyjadřuje, že vlastnosti a chování spojované s obrazem muže a ženy jsou formovány kulturou a společností.“² Gender se tedy chápe jako pohlaví nebo rod z hlediska sociálního a psychologického, nikoli biologického.

Gender studies zkoumají původ rozdílů mezi pohlavími, do jaké míry je určuje biologická danost, tedy vrozené dispozice, a do jaké míry jsou naučené. Podíl těchto faktorů na sebeidentifikaci lidské osobnosti se v názorech jednotlivých vědců různí, většina se však shoduje na tom, že stěžejní úlohu ve formování osobnosti člověka hraje kultura, přičemž biologické činitele určují nasměrování rozdílu a kultura jeho rozsah.

V západní kultuře se po staletí vytvářely stereotypy, které nyní často považujeme za nezvratné, jediné možné a nejvýhodnější. Žena se svou schopností rodit předurčila k vlastnostem a činnostem spojeným s péčí o děti. Většina žen se tedy vyznačuje empatií, něžnými city, mateřským a pečovatelským pudem, orientací na domov, kdežto muže charakterizuje agresivita, podnikavost, vyhledávání dobrodružství, a s tím související orientace na otevřený prostor. Existují však kultury, kde se role obrací a ženství, jak ho tradičně chápeme my, začíná a končí těhotenstvím a následným porodem. Ann Oakleyová popisuje výzkum Margaret Meadové, která sledovala život primitivních kmenů

² OAKLEYOVÁ, Ann: *Pohlaví, gender a společnost*. Přel. Milena Poláčková a Martin Poláček. 1. vyd. nakl. Portál. Praha, 2000. s. 6.

z Nové Guineje. V nich se často feminní a maskulinní role stíraly, ženy i muži se chovali stejně asertivně a bojovně, nebo naopak jemně a pozorně, v jednom kmeni dokonce zpozorovala obrácení rolí oproti naší kultuře – ženy prakticky vládly submisivním, marnivým mužům.³ Oakleyová a Meadová považují výsledky studie za důkaz stěžejního vlivu společnosti na podobu genderových rolí.

Identifikace s genderovou rolí se tedy děje pomocí socializace. Během tohoto procesu se člověk z biologické bytosti stává bytostí společenskou, v pravém slova smyslu lidskou, na základě uvědomování si hodnot, společenských rolí a z toho vyplývajícího systému očekávaného chování. Prvním a nejdůležitějším prostředkem socializace je rodina, která zaručuje kontakt s konkrétní kulturou. Jejím úkolem je připravit dítě na budoucí, samostatný život. Na základě pozorování příbuzenských vztahů velkého počtu rodin, dospěla Oakleyová k přesvědčení, že na genderovou vyhraněnost má značný vliv dominance jednoho z rodičů. Pokud se v domácnosti více prosazuje matka, její syn se projevuje zvýšenou mírou feminity oproti chlapci vyrůstajícímu s výraznějším otcem. Dítě formuje také chování staršího sourozence, který mladšímu imponuje nesrovnatelnou dávkou svobody a odpovědnosti. Pokud je tento sourozenec opačného pohlaví, vykazuje mladší bratr nebo sestra zvýšenou míru projevů chování nenáležící typicky k jeho genderu. Na druhé straně ale dochází k posilování genderových stereotypů už od narození nemluvněte. Patří sem například i nevědomě chápané oblékání chlapců do modré barvy značící barvu nebes, tedy předurčení budoucího muže k důležitým a vyšším cílům, a oproti tomu stojí růžová výbavička dívky odsuzující ji k „tělesné“ životní roli matky. Chlapci a děvčata dostávají na hraní rozdílné hračky, které opět jakoby určovaly jejich budoucí povolání a úkol – autíčka a stavebnice jasně odkazují spíše na zaměstnání mimo domov, kdežto panenky učí dívky, jak se starat o budoucí miminko a potažmo o domácnost. Stereotypy dále neboří ani dětská literatura a

³ OAKLEYOVÁ, Ann: *Pohlaví, gender a společnost*. Přel. Milena Poláčková a Martin Poláček. 1. vyd. nakl. Portál. Praha, 2000, s. 51- 52.

pohádky. V nich se často objevuje žena jako pasivní oběť zlé síly, odkázaná na čekání a vysvobození krásným, odvážným princem. Příznačná pro utváření ženské osobnosti je právě předkládaná pasivita a princip čekání. Podle psychoanalytiků Michaela a Jany Šebkových představuje čekání osud dívky a provází ji celým životem (čekání na prs, penis, menstruaci, těhotenství, porod, odstavení atd.).⁴ Psychoanalytická teorie vychází při určování původu příznačného chování daného genderu z biologického uspořádání. Podle Erika Eriksona dívky předurčuje jejich vnitřní prostor, v němž mohou nosit a pěstovat nový život, k duševní angažovanosti a péči o druhé, oproti tomu chlapecké reprodukční orgány, vnější a činné, určují zaměření na vnější svět a aktivní chování.⁵ S pasivitou ženy a aktivitou muže souvisí i jejich sexualita a sexuální role. Muž iniciuje pohlavní styk, žádá ženu o ruku, žena muže v obou případech přijímá. Oakleyová se domnívá, že rozdíl v sexualitě muže a ženy je dán anatomii, odlišnou funkcí hormonů, ale i procesem sociálního učení v příslušné kultuře. V naší kultuře se u dospívajících dívek neočekává sexuální aktivita, kontrolou rodičů (společnosti) se její počátek odsouvá na pozdější dobu než u chlapců, u nichž je sexuální zvědavost spíše očekávaná a akceptovaná.

Nejdůležitější období pro identifikaci se svým gendrem nastává s příchodem puberty. Začínají se viditelně zvýrazňovat rozdíly mezi pohlavími, dívky se zaoblují, chlapcům hrubne hlas a mohutní postava, a s tím sílí i tlak společnosti a bezprostředního okolí jedince na přijetí jeho genderové role. Podle Hartmuta Karstena jde v pubertě o to, aby se „každý dokázal vyrovnat sám se sebou, zvládl extrémní rozpory a otřesy svého duševního života, navázal uspokojující vztah s vnějším světem, vybudoval sebepojetí a vlastní identitu, přičemž dívky se soustředí na oblast mezilidských vztahů a chlapci směřují k vlastní

⁴ Šebkovi, Michael a Jana: *Fenomén ženství* In *Revue psychoanalytická psychoterapie*, VII.ročník, 2005, č. 2, s. 5- 11.

⁵ RENZETTI, C. M., CURRAN, D. J. : *Ženy, muži a společnost*. 1.vyd.nakl. Karolinum. Praha, 2003, s. 97.

osobě.“⁶ Výzkumy ukázaly, že dívky podléhají častěji než chlapci negativnímu sebehodnocení. Psycholog Petr Macek⁷ přičítá tento rys jejich větší emocionalitě, Karsten připouští vliv rodinného prostředí, kde se matka chová podle své tradiční role a podceňuje sebe i své výkony, Oakleyová dokonce pracuje s myšlenkou, že matky přenášejí na své dcery vlastní strach z neúspěchu, který se tak dědí v ženském pokolení z generace na generaci. Příčiny se mohou různit názor od názoru, faktem ale zůstává, že děvčata si uvědomují sebe sama především prostřednictvím mezilidských vztahů, a to jak současných (přátelé), tak i budoucích (partner, rodina), a chlapci se realizují více ve smyslu své profesní orientace.

Ani v dospělosti se člověk neoprostí od vytváření a posilování genderové role, musí se vyrovnávat s novým zaměstnáním, dlouhodobým partnerstvím a rodičovstvím. Rodové stereotypy na něj stále působí a záleží na každém, do jaké míry je přijme, nebo půjde proti nim. Podmínkou ke vzbouření se proti očekávanému způsobu chování je však jeho uvědomění. Pak může v podobě rodiče pozitivně působit na své potomky a bourat zbytečné přehrady a rozdíly mezi „sociálním pohlavím“. Pokud se žena chce v dnešním světě uplatnit, musí k tomu využívat mužské prostředky, tedy dravé, agresivní jednání, nekompromisnost a schopnosti o něco větší, než by musel mít jakýkoli muž na její pozici. Žena se ve vedoucím postavení musí mnohem více snažit než mužští kolegové, protože ji podrobují zkoumavému dohledu, jestli na svém místě obstojí stejně dobře, jakoby obstál muž. Navíc kariéru ženy znevýhodňuje její mateřství. Oakleyová rozděluje profesní život ženy do tří fází – první nastává ukončením studia a trvá do prvního porodu, druhé období se vymezuje časem mateřské dovolené, kdy se částečně nebo úplně ztrácí kontakt s původní profesí, a poslední a pravděpodobně nejdelší fáze začíná opětovným příchodem do práce v době, kdy děti mohou trávit část dne

⁶ KARSTEN, Hartmut: *Ženy- muži, genderové role, jejich původ a vývoj*. Přel. Petr Babka. 1. vyd. nakl. Portál. Praha, 2006. s.90.

⁷ MACEK, Petr: *Adolescence- rodové stereotypy a problém identity* In *Psychologie: Časopis pro moderní psychologii*, 4. ročník, č. 9, 1998, s. 14- 15.

ve školce nebo škole, a ukončuje ji odchod do důchodu.⁸ Dodnes jen málo mužů přeruší dobrovolně svou pracovní kariéru, aby převzali povinnosti spojené s ranou péčí o dítě, takže jejich profesionální růst se vyznačuje pro ně přínosnou kontinuitou.

Značnou úlohu sehrávají v rozlišení genderu média, která jen pozvolna dávají prostor diskusím o rovnoprávnosti, a zařazují tak problém feminismu po bok rasismu a sexuálním diferenciacím. Věnují se jim pouze veřejnoprávní média, pořady na tato témata zařazují na pozdní večerní hodiny na programu určeném menšinovému diváku. Většina seriálů a filmů vysílaných v primetimu zavedené zvyklosti nijak výrazně neruší.

Za povšimnutí stojí také chování jazyka ve vztahu k genderu. Claire M. Renzetti a Daniel J. Curran v knize *Ženy, muži a společnost* (2003) v kapitole *Sexismus a jazyk* uvádějí několik zajímavých postřehů potvrzujících nemalý podíl mateřské řeči (v tomto případě angličtiny, a díky dodatkům překladatele Petra Pavlíka i češtiny) na utváření genderových stereotypů. Na prvním místě popisují jev, jenž označují jako sémantickou derogaci. Jedná se o tendenci umisťovat v mluveném i psaném projevu femininum až za maskulinum (výjimku tvoří zdvořilost oslovení, např. „Dámy a pánové“), jazyk tak nevědomky prezentuje ženské pohlaví jako upozaděné a méněcenné. Dále autoři považují za diskriminační prvek nerovnoprávné určování pozic ve společnosti, kdy oslovení „pane“ nic nevyovídá o vztahu k ženě, ale ženská oslovení „slečno, paní“ označují stav, ve kterém se osoba ženského pohlaví momentálně nachází ve vztahu k mužům. O jazykové podřízenosti svědčí i odvozování feminin od maskulin (král- královna), zřídka opáčně. S tím souvisí pro české prostředí běžné přechylování ženských příjmení (Novák- Nováková), což původně odkazuje na přivlastňovací přídavné jméno rodu ženského. V rovině jazyka se tak

⁸ OAKLEYOVÁ, Ann: *Pohlaví, gender a společnost*. Přel. Milena Poláčková a Martin Poláček. 1. vyd. nakl. Portál. Praha, 2000, s. 112.

potvrzuje majetnická tendence manželství.⁹ Dokud se tyto jazykové rozdíly neminimalizují nebo úplně neodstraní, nakročená cesta k pohlavní rovnoprávnosti se ani o krok nezkrátí.

Vývoj postavení žen ve společnosti

Žena ke své současné roli ve společnosti a v rodině došla dlouhým procesem započatým velmi dávno, už v dobách prvobytné pospolitosti. Ačkoli Margaret Meadová přinesla důkazy o tom, že způsob chování, jež jsme zvyklí přiřazovat buď zástupcům ženského, nebo mužského pohlaví, nemusí bezpodmínečně vycházet z biologických předpokladů, v naší kultuře nese dnešní stav výrazné stopy po přizpůsobení se úkolu matky, která se zdržuje v blízkosti domova, pečuje o potomky, shání drobnou potravu a spravuje chod rodiny. Skupinám žijícím pohromadě na jednom území se zdálo nejvýhodnější rozdělit si práci podle tělesných schopností, proto silnější a rychlejší muži odcházeli na výpravy lovit zvěř, a tím i započala jejich tendence směřovat svou činnost mimo rodinný kruh a k ženám a svým dětem se po vykonané práci vracet. Toto striktní rozdělení se v průběhu věků smazávalo, jindy opět sílilo, v každém případě zůstalo pevně zakořeněno v obecném povědomí, ačkoli už dávno nemá své opodstatnění. Obživu nyní obstará stejně dobře žena jako muž díky strojům a moderní technice.

Od doby matriarchátu a uctívání ženy jako dárkyně života se po nastolení patriarchátu žena upozadila, ve starověkém Řecku se omezila její práva dokonce i v domě vlastního manžela, se kterým nesměla zasednout k jednomu stolu a stejně tak neměla dovoleno vstupovat do některých místností domácnosti. V Aténách došlo její přehlížení do nejzazších mezí, kdy ji muži pro svůj život téměř vůbec nepotřebovali.

⁹ RENZETTI, C. M., CURRAN, D. J. : *Ženy, muži a společnost*. 1.vyd.nakl. Karolinum. Praha, 2003, s. 176.

Ani středověký dogmatismus katolické církve, obviňující ženu ze svedení Adama k prvotnímu hříchu, její pozici nezlepšil.¹⁰

K výraznějšímu výkyvu směrem k uvědomění si nižších práv žen došlo až během událostí spojených s Velkou francouzskou revolucí, kdy se Olympe de Gouges rozhodla roku 1791 reagovat na Deklaraci lidských práv a svobod (1789), neboli přesným názvem Deklaraci práv muže a občana, sepsáním vlastní deklaráce, ovšem s důrazem na ženská práva a svobody. Uvědomovala si nutnost za práva žen bojovat, což se jí ale v bouřlivých dobách stalo osudným a skončila jako mocichtivá hanobitelka ženských ctností pod gilotinou.

Průmyslová revoluce opět posílila rozdělení genderových rolí tím, že „oddělila domov od pracoviště“¹¹. Tradiční doména žen – starost o domácnost – tak na dlouhá léta zapříčinila jejich znevýhodnění v zaměstnání. Zaměstnavatelé měli větší zájem o muže, kteří se bez jiných povinností mohli plně věnovat své profesi. Na druhou stranu však 19. století znamenalo také nárůst diskuzí o rovnoprávnosti pohlaví a následný vznik feministického hnutí. Takzvaná první vlna feminismu se snažila dosáhnout základních politických, občanských a lidských práv, zejména se usilovalo o volební právo a rovný přístup ke vzdělání. Výrazný krok v boji za ženská práva se odehrál v roce 1866. Ve Velké Británii několik nespokojených aktivistek sepsalo petici s požadavkem plného hlasovacího práva a s patnácti sty podpisy ji zaneslo do parlamentu. Setkaly se jen s nevšímavostí poslanců, nevzdaly se však, založily National Society for Women's Suffrage (Národní spolek pro hlasovací právo) a neúnavným upozorňováním na nerovnost po čase dosáhly svého cíle.¹² Americké a anglické feministky inspirovaly ženy v okolních zemích a v šedesátých letech 19. století se začalo ženské hnutí formovat také u nás. Určitým příznačným rysem počátku feminismu v českých zemích se stala přítomnost významných mužů-

¹⁰ HAŠKOVCOVÁ, Milena: *Postavení ženy ve společnosti*. Ved. Práce: Ivana Nesětová. Ostravská univerzita v Ostravě. Pedagogická fakulta, katedra pedagogiky, 2005, s. 10- 12.

¹¹ OAKLEYOVÁ, Ann: *Pohlaví, gender a společnost*. Přel. Milena Poláčková a Martin Poláček. 1. vyd. nakl. Portál. Praha, 2000. s.150.

¹² <http://www.feminismus.cz/historie.shtml>

zakladatelů. Roku 1865 Vojta Náprstek společně s Karolínou Světlou založili Americký klub dám pro ženy středních a vyšších vrstev. Za svůj hlavní úkol si vytyčili vzdělávání svých členek, a to jak teoretické, tak praktické, dále dobročinné aktivity a rozvoj péče o děti. Eliška Krásnohorská se zasloužila o výjimečně dobré podmínky pro vzdělávání dívek založením prvního dívčího gymnázia ve střední Evropě Minerva roku 1890. Na cestě k prosazení vlastní osobnosti pomáhalo českým ženám několik spolků. Na popud Amerického klubu dám vznikl v roce 1871 Ženský výrobní spolek český, který otevřel studijní příležitosti i ženám z nižších vrstev zavedením průmyslových škol a následně jim i po absolvování oboru zprostředkoval práci. Ženy se tak mohly stát nezávislejšími, než tomu bylo dosud. Tři léta po přelomu ze „století páry“ do „století světových válek“ vzniklo centrum kulturního a politického života s názvem Ženský klub. Jeho významná členka Františka Plamínková o dvacet let později uvedla v činnost Ženskou národní radu, jež měla zejména dohlížet na dodržování paragrafu 106 Ústavy ČSR. V tomto paragrafu se ustanovilo, že „výsady rodu, pohlaví a zaměstnání se neuznávají“¹³. ŽNR se také za druhé světové války významně podílela na odbojové činnosti a organizovala akce namířené proti Hitlerovi. Dále se stala iniciátorem stavby významné pro ženské hnutí - domu v ulici Ve Smečkách 26, navrženém první českou vystudovanou architektkou Miladou Petříkovou-Pavlíkovou. V této budově se soustředilo několik ženských organizací, poskytovalo se v ní ubytování pro dívky a ženy a nabízely se prostory sálu pro kulturní akce. Slibně rozběhlé aktivity Ženské národní rady ukončil únor 1948. V den zatčení členky Milady Horákové byla rozpuštěna a dům Ve Smečkách zestátněn.¹⁴ Tím se snahy žen o rovnoprávnost zbrzdily, ale ne zastavily.

V československém socialismu dostalo postavení žen zcela ojedinělou podobu. Vedoucí pozice Komunistické strany Československa a její uplatňování marx-leninské ideologie zapříčinilo

¹³ SOKAČOVÁ, Linda, KRÁLÍKOVÁ, Alena. *Ženské/ genderové nevládní neziskové organizace v České republice*, 1. vyd. FES, Praha, 2006, s. 3-4.

¹⁴ www.feminismus.cz/fulltext.shtm?x=154164

omezením svobody všech obyvatel jistou rovnoprávnost mezi muži a ženami. Znevýhodnění a represe se týkaly všech bez rozdílu příslušnosti k pohlaví. Vládnoucí strana vykonávala svou vizi rovnostářské společnosti pomocí různých mocenských orgánů. V oblasti ženské problematiky ji pomáhal po válce založený Československý svaz žen, který agitoval mezi ženami pro práci v průmyslu a zemědělství. Počátkem šedesátých let jeho činnost zanikla, ale v roce 1967 ji opět obnovili.¹⁵

Podle Aleny Wagnerové¹⁶ se v období komunismu nacházela česká společnost ve stavu relativní rovnoprávnosti. Tím, že byl soukromý majetek omezován, netrpěly ženy tolik jinak obvyklým rozdílem v zaopatření sebe samé a své rodiny oproti mužům. Vedoucí postavení mužů vždy souviselo s jejich ekonomickou dominancí, která ale znárodněním ztrácela na síle, a tím oslabila i jejich celkovou nadřazenost. Bohuslav Blažek přirovnává snahu komunistického režimu o emancipaci ženy k jejich úsilí o vyrovnání rozdílu mezi venkovem a městem. Venkovany zbavili svázání s půdou a zavedli profesionální výrobní podobné městským. Také ženy se měly přiblížit podobě mužů, to znamená nebýt omezovány mateřstvím, odložit dítě do jeslí a plně se zapojit do pracovního procesu.¹⁷

V šedesátých letech se zvedla „druhá vlna feminismu“. Šla ruku v ruce se studentským revolučním hnutím, dožadovala se dodržování lidských práv a vyzývala k ženskému sebeuvědomění za použití razantnějších a nápadnějších prostředků. Václav Bělohradský¹⁸ slučuje první i druhou vlnu feminismu společným cílem získat pro ženy právo v mužském světě. Až postmoderní doba přinesla obrat ve snahách

¹⁵ SOKAČOVÁ, Linda, KRÁLÍKOVÁ, Alena. *Ženské/ genderové nevládní neziskové organizace v České republice*, 1. vyd. FES, Praha, 2006, s. 4.

¹⁶ WAGNEROVÁ, Alena: *České ženy na cestě od reálného socialismu k reálnému kapitalismu* In *Feminismus 90. let českýma očima*, sest. Marie Chřibková, Josef Chuchma, Eva Klimentová. Vydala Marie Chřibková, 1. vyd, 1999, s. 82.

¹⁷ BLAŽEK, Bohuslav: „Bariéry feminismu v Čechách na konci XX.století“ In *Feminismus 90. let českýma očima*, sest. Marie Chřibková, Josef Chuchma, Eva Klimentová. Vydala Marie Chřibková, 1. vyd, 1999, s. 90.

¹⁸ BĚLOHRADSKÝ, Václav: „Pohlaví rozumu“ In *Feminismus 90. let českýma očima*, sest. Marie Chřibková, Josef Chuchma, Eva Klimentová. Vydala Marie Chřibková, 1. vyd, 1999, s. 248.

feministek a ženy začaly bojovat za své právo utvářet podobu světa, ne být pouze akceptovány právy ve světě již formovaném. Pokud se v Čechách během Pražského jara dostala otázka rovnoprávnosti ke slovu, srpen roku 1968 všechny naděje na zlepšení opět zmařil. Do roku 1989 tak platil feminismus za určité tabu, jež nemá v socialistické zemi své opodstatnění.

Ani po revoluci nepřijala česká společnost ženskou otázku za palčivou a nutnou k okamžitému řešení. Alena Wagnerová¹⁹ uvádí čtyři hlavní důvody tohoto společenského ovzduší. V první řadě se domnívá, že občané Československa nepovažovali stav socialistické společnosti za výsledek nadvlády mužů, ale spíše ji dávali za vinu funkcionářům, kteří měli nepříjemnou moc nad muži i ženami bez rozdílu. Ženy se tedy necítily znevýhodněny muži obecně, ale jen bezpohlavní vládnoucí vrstvou. Boj proti ní nebo tichá rezistence obě pohlaví spíše spojila. Druhý důvod vidí v historii českého národa, kdy ženský boj za osvobození vždy korespondoval s národním úsilím o svobodu a podporou jednoho pomohlo se i věci druhé. Do emancipačních aktivit se tak zapojovali i mnozí významní muži (např. T.G.Masaryk). Oba výše zmíněné důvody nevrhají na českou tradici uvažování nijak nepříznivé světlo, třetí příčinu nepřijetí feminismu v Čechách ale Wagnerová dává za vinu uniformnímu a nedostatečně vytríbenému uvažování normalizačního člověka, které naléhavost nastolení rovnoprávnosti v ničem nespatovalo. Poslední pohnutku k chování, jež vede ženu k znevýhodnění sebe sama, vychází opět ze socialistického uspořádání. U nás totiž rovná práva získaly ženy automaticky s posílením rovnostářské ideologie, a tím se nenaučily o své postavení bojovat. Po revoluci je dějinné události postavily před problém, který ještě neuměly řešit. Na konci éry ovládané komunistickým hnutím se české ženy nacházely v relativně rovnoprávném postavení. Možnosti vzdělání se nabízely oběma

¹⁹ WAGNEROVÁ, Alena: „České ženy na cestě od reálného socialismu k reálnému kapitalismu“ In *Feminismus 90. let českýma očima*, sest. Marie Chřibková, Josef Chuchma, Eva Klimentová. Vydala Marie Chřibková, 1. vyd, 1999, s. 83.

pohlavím stejně, v počtu středoškolsky vzdělaných lidí dokonce ženy muže převyšovaly. Těžkosti ale začaly v zaměstnání, kde ženy dostávaly za stejně vykonanou práci menší plat než muži (průměrný plat ženy v ČSSR se rovnal 67% průměrného platu muže)²⁰. Tento rozdíl v odměňování přetrvává dodnes.

Na vzniku nového porevolučního ženského hnutí se nejvíce podílela socioložka Marie Čermáková, filosofka Hana Havelková, bohemistka Jiřina Šmejkalová, psychologka Šárka Gjuričová, právnička Soňa Hendrychová a ovšem Jiřina Šiklová, která výrazně posunula česká gender studies od „bytové“ nevládní organizace směrem k akademickou obcí respektovanému oboru.²¹

Současné postavení ženy ve společnosti

Myšlení společnosti se po letech normalizace jen pozvolna odpoutávalo od šablonovitě vyšlapané cesty. Zmizel stmelující společný nepřítel, muži opět mohli nabýt nadřazeného postavení po získání svých ekonomických jistot v rámci restitucí a volného podnikání, kde navíc uplatnili po léta potlačovanou dravost a touhou po rozhodování o vlastní pracovní činnosti, a tak se znevýhodnění žen dostalo do nových rozměrů. Postupné uvědomění si zatlačení žen do méněcenných pozic podnítilo aktivity ženských organizací k ohlášení se do povědomí veřejnosti. Proto vznikla v Praze a Brně gender studies, proto se Marie Chřibková rozhodla založit vydavatelství One Woman Press, proto vzniká celá řada webových stránek s feministickou a gender tematikou (www.feminismus.cz, www.genderonline.cz, www.femindex.cz a další) a proto Olga Sommerová natočila cyklus dokumentů *O čem sní ženy* a *O čem sní muži* a tématu ženství se neustále věnuje. A nejen ona. Tabuizované ženství se uhnízdilo jako provokativní základ v mnoha odvětvích umění. Z divadelního prostředí jmenujme například inscenování hry Eve Ensler *Vagina monology* a

²⁰ www.rovneprilezitosti.ecn.cz

²¹ SOKAČOVÁ, Linda, KRÁLÍKOVÁ, Alena. *Ženské/ genderové nevládní neziskové organizace v České republice*, 1. vyd. FES, Praha, 2006, s. 5.

v literatuře Alinu Reyes nebo Kateřinu Janouchovou. Nejvýrazněji a zřejmě nejdiskutovaněji se ho ujímá výtvarné umění, několik umělců oslovených organizací Gender Studies rozčeřilo hladinu veřejného mínění výstavami a projekty typu *Tento měsíc menstruuji* nebo Lenka Klodová s diplomovou prací zahrnující instalace, performance a ustanovující podmínky vytvoření pornografického časopisu pro ženy. Odvaha a šokující charakter zmiňovaných děl odvádí ale zřejmě kontraproduktivní činnost a většina diváků se proti této otevřené a agresivní formě feminismu ohradí a není pak ochotna přijmout ani jeho umírněnou verzi. Získaný negativní postoj se týká mužů, ale i žen. Takto přímočaře vyjádřenou myšlenkou se cítí být zaskočeny a částečně i uraženy, především tím, že si někdo dovolil odkrýt jejich velice soukromé a tajné místo a odmítají přijmout dané umělkyně jako mluvčí problémů, které je trápí. Raději se pak stáhnou do jejich očekávatelné role, aby nebyly s militantními a provokujícími feministkami spojovány. Citlivější přístup a jemnější forma, prezentovaná například již zmíněnou Olgou Sommerovou nebo v ještě nenápadnější podobě Helenou Třeštílkovou, působí, zdá se, účinněji. Jejich práce nutí k zamyšlení se nad vlastním způsobem života a ke konfrontaci s viděným, k čemuž se sice odvažují převážně ženy, ale jejich prostřednictvím by se sdělení autorek mělo dostat i k mužům.

Česká žena na prahu třetího tisíciletí se vyznačuje pozdější dobou uzavření sňatku oproti svým předchůdkyním v éře komunismu, průměrně se vdává ve svém 26,5 roce. Ronald Inglehart přičítá celkový pokles sňatečnosti v západním světě postmoderní době, kdy se mladí lidé přesunuli od materialistických hodnot, jako je blahobyt a bezpečí, k hodnotě kvalitního života. Díky snadnému způsobu existence odpadá nutnost rodiny jako zdroje jistoty a klidu a získává se tím více času vhodného k seberealizaci bez závazků manželství. Také Anthony Giddense uvádí, že postmoderní doba změnila podstatu milostných vztahů. Romantickou lásku, vyznačující se dojmem výjimečnosti a trvalosti, stírá představa volně plynoucího vztahu, který nezakrývá

svou nedůvěru k nenahraditelnosti. Partneři, dvě nezávislé individuality, spolu udržují vztah, dokud v sobě nalézají uspokojení. Když tento stav pomine, nic jim nebrání nalézt si partnera nového.²² Takový způsob hledání milostných vztahů může u muže ničím nerušen pokračovat do vysokého věku. Ženu ovšem omezuje její biologická stránka, takže ve věku kolem třiceti let začne uvažovat o partnerovi jako o otci svých dětí. Hranice věku, kdy se žena rozhodne porodit dítě, se tlakem společnosti neustále zvyšuje. Podmiňuje ji touha uplatnit se v zaměstnání, vybudovat si uspokojivý status ve společnosti a najít sebe sama a své místo ve světě. Na venkově občas stále přetrvávají staré názory na vhodný čas uzavření manželství a založení rodiny, ale ve městech se prodloužení nezávaznosti nevnímá nijak negativně. Nejpozději přistupují ke svatbě vysokoškolsky vzdělané ženy. Zapřičiňuje to dlouhá doba studia, během níž málokterá dívka disponuje dostatečným výdělkem potřebným k užití části domácnosti, a také orientace na nematerialistické hodnoty. Důraz na svobodu a jedinečnost brání pouštět se do vážně myšleného manželského slibu příliš brzy.

Bez ohledu na to, zda a kdy se žena vdá, existuje několik soudobých pohledů na vzor chování ženy-matky. Milena Haškovcová uvádí tři hlavní stanoviska. První, konzervativní a do značné míry překonaný, názor tvrdí, že by se žena kvůli dětem měla vzdát své profese, protože jedině matka formuje správně osobnost svého potomka. Na mužích v takové domácnosti zůstává celá zodpovědnost za její finanční podporu a na oplátku za úplné zabezpečení se ženy nemají pokoušet konkurovat mužům v profesní sféře. Druhý způsob se snaží ženám poskytnout více prostoru, ale ve výsledku zůstává podobně omezující jako první případ. Zde se počítá s úplným opuštěním zaměstnání po dobu raného vývoje dítěte, tedy do věku, kdy je schopno trávit část dne v mateřské školce. Pak se žena může opět vrátit k budování své kariéry. Také třetí způsob závisí na přístupu mužů k jejich otcovství. Pokud

²² HAMPLOVÁ, Dana, RYCHTAŘÍKOVÁ, Jitka, PIKÁLKOVÁ, Simona: *České ženy: Vzdělání, partnerství, reprodukce a rodina*. 1. vyd. Sociologický ústav AVČR. Praha, 2003, s. 18.

totiž žena vykonává lukrativnější zaměstnání než muž a dlouhou mateřskou dovolenou by se její profesní růst značně omezil nebo úplně zastavil, zatímco muže na jeho pracovní pozici rodičovská dovolená nijak neohrozí, rodiče řídící se podle třetího stanoviska ponechají dítě v domácí péči s otcem.²³ To, že tato situace nenastává příliš často, dokazuje přetrvávající nevýhodné postavení žen v zaměstnání. Podle odhadů Světové organizace práce připadá na ženu zhruba „dvě třetiny odpracovaných hodin, deset procent vyplacených mezd a jedno procento vlastnictví majetku“.²⁴ Vypočítaný nepoměr vznikl zcela spravedlivým zařazením práce v domácnosti do celkových odpracovaných hodin. Za domácí pracovní činnost ženy nedostávají finanční ohodnocení a jejich zařazení mezi ostatní profesní aktivity může vyvolat nesouhlas, ačkoli o její fyzické a časové náročnosti nemůže být pochyb.

Závěrem společně s Ann Oakleyovou²⁵ připomeňme, že jádro k genderovému vyrovnání tkví v rodině, která se nejvíce podepisuje na vyhraněnosti genderu tím, že jako nejtradičnější instituce ve svém domnělém zájmu vyžaduje po ženě větší odpovědnost za chod domácnosti, než má muž, ačkoli rozdělení na mužské a ženské práce nemá v současném stupni vývoje naší společnosti žádné opodstatnění.

²³ HAŠKOVCOVÁ, Milena: *Postavení ženy ve společnosti*, Ostravská univerzita v Ostravě, Pedagogická fakulta, katedra pedagogiky, vedoucí práce: Mgr. Ivana Nesětová, 2005, s. 23- 24.

²⁴ HAŠKOVCOVÁ, Milena: *Postavení ženy ve společnosti*, Ostravská univerzita v Ostravě, Pedagogická fakulta, katedra pedagogiky, vedoucí práce: Mgr. Ivana Nesětová, 2005, s.23.

²⁵ OAKLEYOVÁ, Ann: *Pohlaví, gender a společnost*. Přel. Milena Poláčková a Martin Poláček. 1. vyd. nakl. Portál. Praha, 2000, s. 160.

Česká kinematografie a ženská hrdinka²⁶

Němý film

Počátky nejen československé kinematografie se vyznačují jak absencí uměleckých ambic ze strany tvůrců, tak neexistencí uměleckých nároků prvních filmových diváků. Do pouťové atrakce v podobě obhrouble vtipných skečů se těžce a jen výjimečně prosazovaly vážnější náměty a témata. Ale přece se několik filmových společností zavázalo vytvářet umělecky hodnotná díla, odkazující z počátku hlavně na divadelní tradici. Ve Francii s tímto úmyslem vznikla roku 1908 Société Film d'Art²⁷, u nás s podobným záměrem založila herečka Národního divadla Andula Sedláčková a její manžel architekt Max Urban výrobní společnost ASUM. Jelikož tato společnost stavěla svou hodnotu na osobnosti a hereckém umění své zakladatelky, o filmy s ženskou hrdinkou nebylo nouze (např. *Estrella*, *Konec milování*, oba 1913). Jmenované filmy ale nedodržovaly předsevzetí, jež si majitelé společnosti vymezili, a námětově se dotýkaly spíše oblasti červené knihovny než klasických dramatických děl, takže k zlepšení umělecké hodnoty filmů nedošlo.

Výrazných ženských hrdinek se v němém kinematografii nacházelo velké množství, ale ustálily se na několika osvědčených typech bez snahy o vystihnutí psychologie postavy. Tvůrci se až příliš podbízel publiku, které vyžadovalo od filmu v první řadě pobavení a možnost vytržení z běžného, každodenními starostmi zatíženého života. Předlohy klasické literatury se tedy netěšily velkému zájmu a kromě děl Boženy Němcové, Gabriely Preissové a Karoliny Světlé zůstaly filmaři opomenuty. K zfilmování naopak vybízely lidovými vrstvami čtenářstva oblíbené knihy Josefa Skružného *Zelený automobil*,

²⁶ Následující faktografické údaje o filmech z let 1898-1970 pochází z: Český hraný film. 1. 1898-1930. Praha : Národní filmový archiv, 1995., Český hraný film. 2. 1930-1945. Praha : Národní filmový archiv, 1998., Český hraný film. 3. 1945-1960. Praha : Národní filmový archiv, 2001., Český hraný film. 4. 1961-1970. Praha : Národní filmový archiv, 2004. a o kinematografii po roce 1970 z: Filmový přehled. Praha : Národní filmový archiv, 1970- 2005.

²⁷ SADOUL, Georges: *Dějiny filmu*, přel. J. Brož, L. Oliva. 1. vyd. nakl. Orbis. Praha, 1958, s. 66.

Komptoiristka, Falešná kočička nebo *Lásky Kačenky Strnadové*, značného ohlasu se těšily i příběhy vydávané na pokračování v časopisech pro ženy *Pražanka, Slovenka, Moravanka* a *List čs. paní a dívek*, jakou byla kniha Marie Kyzlinkové *Z lásky*, nebo dále přispěl k rozvoji nevkusů mezi čtenáři i diváky Bohumil Zahradník-Brodský (*Čarovné oči, Děvče z hor*) a Vavřinec Řehoř (*Dvojí život*).²⁸ Několik prověřených motivů obohacovali autoři pro změnu jinými klišé, takže jednotlivé zápletky se stávaly šablonovitými a snadno předvídatelnými. Nejčastěji se v období němého filmu hrdinky potýkaly s problémem nemanželského dítěte (např. *Andělíčkářka*, r. O. Kmínek, 1929; *Černí myslivci*, r. V. Binovec, 1921; *Dvojí život*, r. V. Kubásek, 1924 a další) a dále se výrazným společným motivem několika filmů staly manželské nevěry ze strany žen (*A vášeň vítězí*, r. V. Binovec, 1919; *Princezna z chalupy*, r. J. A. Palouš, 1918). Melodramatické zápletky ústily nezřídka do sebevražd dívek, před jejichž dokonáním je zachránil budoucí ženich, ne vždy se však tragédii podařilo zabránit (*Děvče z Podskalí*, r. V. Binovec, 1922).

Hrdinky se nevyznačovaly nijak pestrým polem profesní působnosti. Buď jim bohatství dovolilo nepracovat vůbec, nebo doposud navštěvovaly školu, anebo byly obsazeny do typicky ženského zaměstnání (švadlena, prodavačka, sekretářka, herečka, zpěvačka, tanečnice, prostitutka). V jediném případě se hrdinka na chvíli oddělila od genderové role řízením závodního auta (*O velkou cenu*, r. V. Slavínský, 1922). Ale i takový projev emancipace autoři propůjčili postavě Nelly jen na jeden okamžik, aby se opět vrátila k svému „ženství“ a pasivně čekala na návrh k sňatku od milého. Úkolem ženské hrdinky bylo obstát v morální zkoušce a po uvědomění si svého místa poskytnout oporu muži, jenž ji miluje (*Proudy*, r. T. Pištěk, 1922). Pokud se nedokázala od hříchu očistit, končila pod tíhou svědomí tragicky (*Sněženka z Tater*, r. O. Larus Racek, 1919).

²⁸ BARTOŠEK, Luboš: *Náš film, Kapitoly z dějin 1896- 1945*, 1. vyd, Mladá fronta, Praha, 1985, s. 69.

Málokterý režisér setřel ubohost předlohy, aby tím povýšil adaptaci na projev umění. Nízkou úrovní uměleckých a filmařských schopností se projevovali Josef Medeotti-Boháč, V.Ch.Vladimirov, Robert Zdráhal, Oldřich Kmínek, Rudolf Měšťák, Leo Marten a několik dalších. Lehce nad nimi stál Václav Binovec, jemuž i přes výtky dobová kritika označila *Děvče z Podskalí* „za potěšitelný zjev domácí produkce“²⁹. Důkaz, že i melodramaticky znějící námět převede talentovaný jedinec ve snímek s mimořádnou estetickou hodnotou, přinesl Gustav Machatý v roce 1929 uvedením *Erotikonu*. V příběhu dcery výpravčího svedené tajemným cizincem Machatý umně vyvolal dusnou erotickou atmosféru svádění, zpřítomnil tabuizovanou sexualitu zástupnými symboly a vnímavě zobrazil vnitřní stav hrdinky. Kamera Václava Vícha vizi Machatého obrazově ještě podpořila.

Filmy s ženskou hrdinkou nepředstavovaly pestrou škálu žánrů, jednalo se převážně o melodramata a komedie, ve dvou případech špionážní film. Výjimku tvoří jak po formální stránce, tak z hlediska umělecké úrovně sociální drama Carla Junghanse *Takový je život* z roku 1929, který se jako jeden z mála snímků němé éry kriticky vyjadřoval ke společenským problémům současnosti.

Melodramata s komediemi často spojoval podobně naivní námět, ale humor odlehčoval patos k snesitelné míře. Žádoucím happy endem filmové produkce určené ženám bylo uzavření sňatku a šťastné manželství. Seberealizací v rovině osobní nebo profesní se autoři filmů zabývali jen jako předstupněm k uspokojujivému rodinnému životu.

Do kina lákaly nejen samotné příběhy, ale i zvučná jména prvních československých hereckých hvězd. Nejobsazovanější herečkou němé éry byla Suzanne Marwille, která se prosadila ve spolupráci s Václavem Binovcem. Ten ji obsazoval do hlavních rolí filmů bez ohledu na žánr, takže její herecký rejstřík sahal od dekadentních koketek přes špiónky, vesnické dívky až ke komediálnímu ztvárnění studentky gymnázia. Luboš Bartošek ovšem v *Našem filmu*

²⁹ BARTOŠEK, Luboš: *Náš film, Kapitoly z dějin 1896- 1945*, 1. vyd, Mladá fronta, Praha, 1985. s. 78.

poznamenává, že zvládala lépe úlohy fatálních žen než nevinných děvčat z nízkých společenských vrstev.³⁰

Mary Jansová se hereckým projevem zaměřila úzce na žánr melodramatu, hlavní role ji ve dvacátých letech svěřoval výhradně Václav Kubásek. Pod jeho vedením ztvárnila několik chudých vesnických dívek, krásnou cikánku a dceru továrníka, vesměs mladé ženy stíhané zlým osudem. Příchod zvuku její umělecká kariéra nepřekonal a krátce poté upadla v zapomnění.

Zdena Kavková uplatnila svůj komediální talent zejména ve filmech svého manžela Svatopluka Innemanna, rozehrála postavy žen z různých sociálních vrstev od prodavačky v hračkářství po výstřední milionářskou dědičku.

Anny Ondráková přišla k filmu po krátké divadelní zkušenosti v komparsu. Oblíbenou představitelkou komediálních rolí se stala režiséru Karlu Lamačovi, uplatnila se i v melodramatických rolích a jako jedna z mála slavila úspěch i v zahraničí.

Andula Sedláčková vstupovala do filmu jako zkušená divadelní herečka a v hlavních filmových úlohách se prosadila zejména v první polovině druhého desetiletí dvacátého století. Také ji režisérsky vedl její partner Max Urban. Nescházel ji dramatický patos, s kterým se ujala rolí žebračky nebo žárlivé manželky, ale během prvních let prosazení zvukového filmu nedokázala přizpůsobit svůj projev novým požadavkům a nuceně ukončila hereckou kariéru.

Do československé němé kinematografie zasáhly režisérsky i tři ženské osobnosti, ale nijak výrazně diskusi o ženské otázce nenavodily. Herečka Olga Rautenkranzová režijně debutovala za spolupráce J.S. Kolára v komedii z roku 1918 *Učitel orientálních jazyků*. V tomto filmu, stejně jako v následném samostatném debutu, rokokové snové hříčce *Kozlonoh* (1918), se ale výrazný ženský vklad nevyskytuje. Druhá, výraznější režisérka Thea Červenková se soustředila na adaptace klasických literárních a dramatických děl a patří ji tak

³⁰ BARTOŠEK, Luboš: *Náš film, Kapitoly z dějin 1896- 1945*, 1. vyd, Mladá fronta, Praha, 1985, s. 78.

prvenství ve filmovém pojetí Němcové *Babičky* (1921), dále pak adaptovala Tylovu *Paličovu dceru* (1923). V obou snímcích se vyskytuje výrazná hlavní hrdinka, avšak v *Těch petřínských stráních* (1922), natočených podle divadelní hry Jaroslava Kvapila, připadly ženám jen vedlejší role, lze tedy konstatovat, že ženský problém netvořil výlučnou linii její tvorby. Nikterak se nebránila zobrazení osudů mužských postav. Ani poslední režisérka z výčtu, Zet Molas, se ženské tematice nevěnovala nijak programově. V *Závěti podivína* (1923) se sice vyskytují dvě důležité ženské postavy a v *Mlynáři a jeho dítěti* (1928) rovněž hraje stěžejní úlohu životními nezdary zmítaná dívka, ale výraznější názor na postavení ženy ve společnosti chybí. Patrně hledání výrazu filmové řeči zabralo prvním režisérkám tolik prostoru, že na prosazování rovnoprávnosti v rovině obsahové nezbylo místo. Náměty kinematografie němé éry ovládala těžká konvence, kterou mohla překročit jen umělecky velmi silná osobnost, a tou žádná z tří režisérek tohoto období nebyla.

1930 - 1945

Příchod zvuku znamenal nové možnosti ve vyprávění příběhu, rozrostl se tématický okruh filmů a umožnil rozvoj hereckých talentů, jejichž umění v němé éře nemohlo vyniknout naplno (Hugo Haas, Vlasta Burian). Pro mnohé herce ale zvuk přinesl problém, nedokázali se mu přizpůsobit a režiséři se začali ohlížet po jiných hvězdách, schopných filmového mluveného projevu.

Filmy s hlavní ženskou hrdinkou se žánrově přiklonily k oddechovým komediím, početně převýšily i dosud oblíbená melodramata. Významně přibylo psychologických dramát a samozřejmě hudebních filmů, i když na to, jak silné bylo okouzlení zvukem, dalo by se očekávat produkci snímků založených na výrazné hudební složce mnohem větší. Obliba hollywoodských muzikálů se do práce našich filmových ateliérů, především z finančních důvodů a nedostatečné řemeslné připravenosti tvůrců, nepromítla.

Většina režisérů pokračovala v tendenci němého filmu a realizovala příběhy podle literárních předloh. Někteří autoři přetrvávali, ačkoli nevkus jejich tvorby se viditelně otiskl do všech filmových adaptací. Stále tak vznikaly filmy podle Popelky Biliánové nebo Josefa Skružného, dále pak na základě předlohy vzorové spisovatelky červené knihovny Maryny Radoměrské nebo Olgy Fajerové. Klasická literatura nezůstala v pozadí a její zpracování dosahovalo často slušné úrovně (E. E. Kisch, *Tonka Šibenice*, r. K. Anton, 1930, Vilém Mrštík, *Pohádka máje*, r. O. Vávra, 1940, Božena Benešová, *Věra Lukášová*, r. E. F. Burian, 1939, Jaroslav Havlíček, *Barbora Hlavsová*, r. M. Frič, 1942).

Složitá hospodářská a politická situace třicátých let a následné válečné vyústění krize vytvořilo z kinematografie způsob odreagování se. Náměty se vyhýbaly reflexi současných problémů. Neexistence jakýchkoli motivů, které by odrážely tehdejší skutečnost, se stala příznačným rysem předválečné a protektorátní kinematografie. Tvůrci často užívali časově i místně neurčité prostředí pro popis života vyšších vrstev, jejichž potíže se diametrálně lišily od zkušeností diváků v kině, což byl relaxační záměr. I dramata, jež se zabývala vážnými problémy, využívala nekonkrétní chronotop. Pranýřovala znevýhodnění chudých, lidskou chamtivost a nemorálnost, ale vše v zobecňující rovině. Přesné odkazy na dobu většinou chyběly, nebo se objevovaly ve zkreslené podobě. Tak například komedie z roku 1931 *Osada mladých snů* v režii Oldřicha Kmínka sice zaznamenává vznik a dobovou oblibu českého způsobu trampování, ale v tak pokrouceném stavu, že se proti němu skuteční trampové znechuceně ohradili.³¹

Oproti dvacátým letům, jež se filmově nesla v melodramatickém duchu, ubylo v námětech nerovných sňatků, nemanželských dětí, nevěr a pokusů o sebevraždu. Stále sice všechen dějový pohyb směřoval ke svatbě, ale cesta k ní nepředstavovala tak dramaticky vyhocené peripetie. Hrdinky už nebyly pasivními oběťmi nepříznivých událostí, ale činorodě se pouštěly do řešení situací podle

³¹ BARTOŠEK, Luboš: *Náš film, Kapitoly z dějin 1896- 1945*, 1. vyd, Mladá fronta, Praha, 1985, s. 192.

svého uvážení (*Holka nebo kluk*, r. Slavínský, 1938, *Hvězda z poslední štace*, r. Slavíček, 1939, *Jedna z milionu*, r. Slavínský, 1935, *Výdělečné ženy*, r. R. Wanka, 1937, *Okouzlená*, r. O. Vávra, 1942). Neznamená to, že by všechny uvedené filmy přispívaly k reflexi ženského postavení a jejich schopností srovnatelnými s muži, mnohdy totiž na jedné straně připouštěly ženskou samostatnost, ale převažujícími sentimentálními motivy náznaky emancipace opět srazily. V několika případech se objevily první snahy o profesní seberealizaci (*Bláhové děvče*, r. V. Binovec, 1938, *Žena na rozcestí*, r. O. Kmínek, 1937), ale v celkové podprůměrné kvalitě jmenovaných snímků se s tímto motivem nezacházelo vhodně, aby se mohlo hovořit o vyjádření se k problému pracovního uplatnění ženy. Šlo jen o dílčí motivy zaniklé už v slabomyslnosti námětu. Příznačně ambivalentní vztah k ženské profesionální kariéře je patrný v komedii Václava Kubásky *Ženy u benzínu* (1939), kde žena z milostného zklamání založí firmu provozující benzínové pumpy, a pro svou zahořklost k mužům zaměstnává jen svobodné dívky. Podniku se skvěle daří a až potud vyznívá film téměř feministicky, ale závěr vše obrátí a promění podnikatelku i její zaměstnankyně v dobrovolně se podřizující bytosti ve jméno lásky. Všechny se vdají, majitelka navíc za svého konkurenta, a tím podnik zanikne. Takový závěr se podává úsměvně a jako vyhovující požadavku happy endu. Za největší štěstí, které může ženu potkat, je zde prezentován sňatek.

Ačkoli tendence jít vlastním směrem, svobodně a podle svého přání, se ve většině filmů z třicátých a následných válečných let nakonec přiklonila ke kompromisu, změna k setření šablonovitého vidění ženy byla již patrná. Dokazuje to i širší zaměstnání jednotlivých hrdinek, která sahala od typicky ženských postů, jako prodavačka, kadeřnice, modelka, zdravotní sestra, až k profesím, které dlouho zůstávaly doménou mužů – advokátka, lékařka, podnikatelka. Ale vzhledem k tomu, že první vysokoškolsky vzdělaná Češka získala diplom na švýcarské univerzitě v oblasti práv už v roce 1880 a Karlova univerzita přijímala studentky na obor medicína a farmacie od roku 1900,

zobrazovaná emancipace filmových hrdinek za skutečností značně pokulhávala.³²

Hlavní role ve filmech byly svěřovány krásným ženám, jejichž místo ve filmovém umění zaručoval líbivý vzhled, nikoli herecký talent. Výjimku tvořila dle názoru mnohých první česká ryze filmová herečka Adina Mandlová. Její herecký projev se vyznačoval přirozeností gest i mluvy, čímž se značně lišila od většiny svých kolegyně.

Přehrávání a prkenost snižovaly účinnost herectví Lídy Baarové. Působila na diváky především půvabnou tváří, ale svých rolí se ujímala s nepřirozeností, kterou uměl odstranit jen zdatný režisér. (např. Otakar Vávra v *Panenství* (1937) nebo v *Dívce v modrém* (1939)).

Velkou schopností komediálního herectví disponovala Nataša Gollová. Ve snímku *Hotel Modrá hvězda* (r. M. Frič, 1941) nebo *Eva tropí hlouposti* (r. M. Frič, 1939) předvedla svou typickou polohu činorodé, lehce zbrklé hrdinky, která si svým křehkým zjevem získá všechny sympatie publika.

Čistě komediální herečkou se stala Věra Ferbasová. Vynikala v převlekových rolích, stylizovala se do třináctiletého děvčete, ženy-robita nebo děvčete z periferie, vždy s dávkou jemné ztřeštěnosti.

Mezi nejobsazovanější herečky patřila i Hana Vítová, ačkoli i ona se více pyšnila krásou než talentem. Ke kvalitnímu hereckému výkonu ji přivedl jedině František Čáp v *Nočním motýlovi* (1941).

V roce 1943 natočil Otakar Vávra film *Šťastnou cestu*, v němž dal prostor pěti mladým herečkám. Ztvárnily v nich typy žen, s nimiž je diváci nejvíce spojovaly. Adina Mandlová se tu objevila jako životními zkušenostmi poznamenaná cílevědomá dívka, Jiřina Štěpničková jako silná, morálně stabilní žena, Hana Vítová hrála svědomitou dívku, jež se stane oporou svému muži, Nataša Gollová ve své roli splašeného děvčete toužila po herecké kariéře a mladičká Jana Dítětová se objevila v úloze venkovské učnice zaskočené tepem velkoměsta. Režisér tak spojil v jednom filmu několik typických představitelk ženského

³² <http://www.feminismus.cz/historie.shtml>

filmového herectví jako ukázkou různých přístupů a možností jednotlivých hereček.

Obraz hrdinky v této době výrazně ovlivnila funkce, která byla filmu přiřítána. V převážné míře šlo o masovou zábavu, která měla diváky pobavit nebo dojmout a až na několik vzácných výjimek si nikdo nekladl vyšší cíle. V takových podmínkách nemohl portrét ženské hrdinky zrcadlit skutečnou situaci, v níž se tehdejší ženy nacházely.

Ženské hnutí šlo do vzniku republiky ruku v ruce se snahami o osamostatnění Československa. Kromě těchto aktivit si jako prioritu kladlo dosáhnout volebního práva pro ženy a práva na rovný přístup ke vzdělání. Když toho roku 1920 dosáhlo, hnutí na nějaký čas utlumilo svou činnost, aby ji posléze upřelo na řešení palčivějších společenských problémů, které se začaly rýsovat během hospodářské krize a s příchodem nacismu. Celkové společenské ovzduší vedlo umění k reflektování jiných záležitostí než ženské otázky, jež se navíc jevila jako prozatím vyřešená.

Ženskými hrdinkami se zabývaly umělkyně v disciplínách, v nichž si pevnou, i když menšinovou, pozici vytvořily už dávno. Spisovatelky Anna Marie Tilschová, Marie Majerová, Božena Benešová nebo Jarmila Glazarová umísťovaly do centra své práce ženské postavy vyznačující se prokreslenou psychologií. Většinou jim ale sloužily jako prostředek k poukázání na celospolečenský problém nezahrnující jen ženské pokolení. Zajímalo je celkový úpadek měšťanské společnosti, anarchistické tendence nebo znevýhodnění dělníků.³³

Cesta k rovnoprávnosti obrazu ženy v umění nevedla přes žádné masové hnutí. Vždy byla záležitostí silných solitérních osobností, které se neobávaly prosazovat svůj názor. Nejvýraznější pozici si v umění první poloviny dvacátého století vydobyla výtvarnice Toyen, tematizující ve svých pornografických kresbách ženskou sexualitu. Na těchto grafikách eliminuje postavu muže jen na jeho pohlavní orgán,

³³ LEHÁR, Jan, STICH, Alexandr, JANÁČKOVÁ, Jaroslava, HOLÝ, Jiří: *Česká literatura od počátků k dnešku*, 1. vyd. nakl. Lidové noviny, Praha, 1998, s. 475, 648, 651.

který žena zcela ovládá. Zveřejněním odvážného pohledu na ženství a mužství předběhla svou dobu, ale její radikality se nezalekl jen málo kdo. Po dlouhou dobu zůstala uznávaná jen v úzkých uměleckých kruzích.

Poválečné období a padesátá léta

První léta po válce zásadně ovlivnily československý film dvě skutečnosti. Tou první bylo zestátnění kinematografie již v roce 1945 a druhý omezující faktor znamenal státní dohled nad veškerou filmovou tvorbou. Každý natočený snímek musel projít schvalovacím řízením orgánů Státního filmu a k posílení pocitu nesvobody tvorby vydala vláda v čtyřicátém osmém roce nařízení, v němž potvrzuje film jako nejdůležitější umění, a proto se má zabývat jen pro komunistickou ideologii vhodnými tématy a zpracovávat je podle daných předpisů.³⁴

Ve velké míře vznikaly filmy na motivy klasické české literatury. V tomto období k inspiraci sloužila zejména díla meziválečného socialistického realismu, adaptovala se práce Marie Majerové (*Siréna*, r.K. Steklý, 1947; *Robinsonka*, r. J. Pleskot, 1956), Marie Pujmanové (*Předtucha*, r. O. Vávra, 1947) a Karla Nového (*Chceme žít!*, r. E.F.Burian, 1949). Kvalitní snímky vznikly podle knih představitelky psychologické prózy Jarmily Glazarové (*Advent*, r.V. Vlček, 1956; *Vlčí jáma*, r. J. Weiss, 1957) a univerzálně platného díla Boženy Němcové (*Divá Bára*, r. V. Čech, 1949). Literárně hodnotná dramata zpracovali Jiří Slavíček (*Dvaasedmdesátka*, 1948, František Langer) a Jiří Weiss (*Taková láska*, 1959, Pavel Kohout), naopak bezvýznamných dramatických prací se chopili Vladimír Čech (*Štika v rybníce*, 1951, Karel Stanislav) nebo Vladimír Borský (*Kudy kam?*, 1956, Ota Šafránek). Do scénaristické práce se koncem padesátých let pustili mladí tvůrci, přinášející nové a svěží postupy po letech stagnace, zejména Ludvík Aškenazy (*Tam na konečné*, r. J. Kadár, E. Klos,

³⁴ BILÍK, Petr: „Kinematografie po druhé světové válce (1945- 1970)“ In *Panorama českého filmu*, sest. Luboš Ptáček. 1.vyd. nakl. Rubico. Olomouc, 2000, s. 88- 89.

1957), Jindřiška Smetanová (*Kruh*, r. L. Rychman, 1959), Oldřich Daněk (*Ošklivá slečna*, r. M. Hubáček, 1959) a Miloš Forman (*Štěňata*, r. I. Novák, 1957).

Prosté příběhy s ženou v hlavní roli řešící mezilidské vztahy začaly početně narůstat až po roce padesát pět. S rozvojem psychologických dramát se rozšířila v českém filmu i plnohodnotná, aktivní hrdinka, rozhodující samostatně a uváženě o svém životě. Několik ženských postav vyzvedli tvůrci nad mužské, zejména v rovině morální. Snímky nezátížené ideologií se věnovaly věcným a nesentimentálním způsobem postavením žen ve společnosti a podrobovaly zkoumavému pohledu jejich chování ve vypjatých situacích. *Daleká cesta* (r. A. Radok, 1949), *Past* (r. M. Frič, 1950) nebo *Hra o život* (r. J. Weiss, 1956) zachycovaly ženy, které obstály v nerovném boji s událostmi druhé světové války, *Žižkovská romance* (r. Z. Brynych, 1958) nebo *Tam na konečné* poukazovaly na odvahu a hrdost, s jakou musí čelit svobodné matky svému okolí, v *Kruhu* se po dvaceti letech manželka vymaní z ubíjejícího manželství a najde odvahu nést odpovědnost za své děti sama bez zbytečného a neschopného muže. Zvláštní pozornost se kladla na příběhy mladých dívek v období dospívání, hledání vlastní cesty a osamostatňování se (*Předtucha; Štěňata; Taková láska; Probuzení*, r. J. Krejčík, 1959). Snažily se reflektovat problémy jak všeobecně platné napříč desetiletími, jako je přijetí zodpovědnosti za vlastní počínání, tak i čistě dobové bouření se proti povinným umístěnkám do zaměstnání.

Komedie řešily rovnoprávnost přímočařejším způsobem, ale striktně v duchu socialistického realismu. *Vzbouření na vsi* (Josef Mach, 1949) prezentuje snahy o odstranění znevýhodňování žen v konfliktu o stavbu obecní prádelny, *Slovo dělá ženu* (r. J. Mach, 1952) přeměřuje profesionální schopnosti obou pohlaví, přičemž se smíří s kompromisem, že ženy jsou pracovně zdatnější, než si muži mysleli, ale zase o něco méně, než samy o sobě tvrdily. Rozrůstá se počet profesí, které ženy zvládají, ač až doposud patřily k doméně mužů, hrdinky nepracují jen jako lékařky, učitelky, účetní nebo zdravotní

sestry, snaha režimu zapojit všechny občany bez rozdílu pohlaví do vytváření socialistické budoucnosti přivedla ženy i k profesím traktoristek, řidiček nákladních vozů, zednic, ale i špiónek. To vše se v tvorbě konce čtyřicátých a celých padesátých let odrazilo v zobrazování ženských hrdinek. Protiváhu k psychologicky prokresleným charakterům tvořily schematicky načrtnuté ženy v ideologických agitkách napříč žánry.

Narozdíl od předchozího filmového období nefungoval v takové míře systém hereckých hvězd. Do hlavních rolí režiséři málokdy obsazovali stejné herečky. Výjimkou zůstala Dana Medřická, Marie Tomášová, Lída Vendlová a Vlasta Chramostová. Posledně jmenovaná se uplatnila v rolích morálně pevně zakotvených žen, Dana Medřická taktéž vynikala hereckým uměním vyhovujícím náročným rolím. Její hrdinky procházely hlubinami své duše, aby se nakonec zachovaly podle nejlepšího svědomí. Marie Tomášová ztělesnila v padesátých letech dvanáct filmových rolí, v šedesátých letech sedm, ale její jméno je spíše spojováno s Divadlem za branou. Ve své filmové kariéře se nevyhnula agitkám, překrouceným obrazům historie, ale účinkovala i v dobově zneklidňujících *Zářijových nocích* (r. V. Jasný, 1957) a *Takové lásce*. Herečkou éry padesátých let se stala Lída Vendlová, která se herecky podílela na filmech snažících se vyhovět komunistické ideologii za každou cenu. Ztvárnila uvědomělé dívky a s jejich vymizením z pláten kin odešla i jejich hlavní představitelka. Významným způsobem se také v průběhu padesátých let vytvářel herecký um hvězdy příštích několika dekad Jany Brejchové.

Na pražské FAMU se začala formovat generace žen režisérek, první od doby němého filmu. Byla to pozdější televizní režisérka Vlasta Janečková a autorky dětských filmů Věra Šimková-Plívová a Drahomíra Reňáková-Králová.

Šedesátá léta

Umělecky nejúspěšnější filmová éra v Československu byla podmíněna celospolečenským uvolněním. Vznikaly pozoruhodné a novátorské divadelní inscenace zejména v divadlech malých forem, diváci měli možnost spatřit progresivní zahraniční filmová díla, spisovatelům se otevřel prostor pro svobodnější, kritiku obsahující tvorbu, celkovou osvěžující atmosféru doby podporovala jazzová a rock'n'rollová hudba. Po XII. sjezdu KSČ v roce 1962 bylo umožněno filmovým tvůrcům vytvářet společenskokritická díla, ovšem v prostoru vymezeném vládnoucí stranou a spřáteleným Sovětským svazem.³⁵

Ve filmech s hlavní ženskou hrdinkou ubylo adaptací klasické české literatury. Využití jedné dějové linie Otčenášková *Občana Brycha* Ladislavem Helgem v *Jarním povětrí* (1961) spolu s Včeličkovou *Policejní hodinou* (1960) natočenou Otakarem Vávrou zůstaly téměř osamoceny v soudobé literární tvorbě, kterou se režiséři inspirovali o mnoho častěji (Jan Trefulka, *Pršelo jim štěstí*, r. A. Kachlík, 1963; Jan Procházka, *Závrať*, r. K. Kachyňa, 1963, a *Noc nevěsty*, r. K. Kachyňa, 1967; Alexandr Kliment, *Marie*, r. V. Vorlíček, 1964; Milan Uhde, *Souhvězdí panny*, r. Z. Brynych, 1965; Iva Hercíková, *Pět holek na krku*, r. E. Schorm, 1967; Vladimír Páral, *Soukromá vichřice*, r. H. Bočan, 1967; Eva Kantůrková, *Smuteční slavnost*, r. Z. Sirový, 1969). Původní náměty však drtivě převažovaly, opakující autorská jména Jana Procházky, tandemu Forman- Papoušek- Passer, Oldřicha Daňka, Františka Daniela, M. V. Kratochvíla, Františka Pavlíčka, Věry Chytilové, Pavla Kohouta, Jeleny Mašinové a Vratislava Blažka.

Na počátku šedesátých let ještě doznívala budovatelská a družstevní témata (*Tři tuny prachu*, r. O. Daněk, 1960; *Žalobníci*, r. I. Novák, 1960), ale jejich uchopení nebylo tak jednostranné a postavy netrpěly dřívějším schematismem, stejně jako hrdinky formujícího se dělnické hnutí (*Policejní hodina*) nebo účastnice Února (*Jarní povětrí*). S Formanovým *Konkursem* (1963) se vůbec poprvé dostal na plátno

³⁵ BILÍK, Petr: *Kinematografie po druhé světové válce* In *Panorama českého filmu*, sest. Luboš Ptáček. 1.vyd. nakl. Rubico. Olomouc, 2000, s. 120.

člověk v celé své trapnosti v situacích, o nichž doposud nikdo pro svou banalitu, ale zároveň šíravou pravdivost, nepromluvil. Ve středu zájmu tu najednou stály kadeřnice toužící po pěvecké kariéře, téma omílané v melodramatických třicátých a protektorátních letech, ale zde nic nezmírnilo jejich neumětelství a splasknutí nadýchaného snu neprovázelo uvědomění si poctivosti obyčejného žití, ale dalo jim pocítit zas jen nudu stejných po sobě jdoucích dní. V *Láskách jedné plavovlásky* zas hlavní hrdinka touží po milostném vztahu a chytá se jakýchkoliv náznaků zájmu, námětově nic nového, ale Forman hrdinčino tápání podrobil až dokumentárnímu pohledu, který odkryl všechny rozpaky a nejistoty a směšnosti jednání.

Ke krajnosti vyhocené příběhy nahradil pohled do každodenního života žen v jejich nespokojeném manželství (*Marie; Svatba s podmínkou*, r. Pavel Kohout, 1965), nenaplněném bytí (*Třiatřicet stříbrných křepelk*, r. A. Kachlík, 1964), ve vztahové nezakotvenosti (*Sedm zabitých*, r. Pavel Kohout, 1965) nebo třeba jen v okamžiku tajně organizovaného setkání se svým milým v kasárnách (*Souhvězdí panny*). Přesto ale se hrdinky vyznačovaly vlastnostmi, jako je nerozhodnost, přelétavost nebo koketérie, závazně označovanými za ženské. Díky Karlu Kachyňovi, podporovanému scenáristickou spoluprací s Janem Procházkou, dostaly ženské hrdinky velký prostor v psychologicky zaměřených snímcích. Duševní zmatky dospívání dívek nebo touhu po lásce dvou sociálních vyděděnců zachytil s hlubokým porozuměním, bez náznaku patosu a se znatelným respektem k ženství. V *Kočáru do Vidně* prostřednictvím postav Kristy a Vojáčka poukázal na zaměnitelné role viníka a oběti války a v *Noci nevěsty* přispěl k zpětnému kritickému pohledu na kolektivizaci vesnice, jenž Zdeněk Sirový dovedl v *Smuteční slavnosti* do krajních mezí, po srpnu 1968 už Stranou neakceptovatelných. Podobně nemilosrdným způsobem se stalinskou érou zabývalo Mášovo *Ohlédnutí* (1968), v němž hlavní hrdinka rekapituluje nejen soukromý život, ale i své politické postoje a jejich důsledky. Kromě zájmu o ženský vnitřní svět, o její hledání plnohodnotného sebeuplatnění a prosazování práva na

samostatné rozhodování, sloužily ženské postavy i jako zobecňující symbolické bytosti poukazující na zkaženost společnosti (*Sedmikrásky*, r. V. Chytilová, 1966). Věra Chytilová však ještě dříve přispěla k gender tématice snímkem *O něčem jiném* (1963), v němž konfrontovala sportovní kariéru gymnastky Evy Bosákové s rodinným životem nespokojené Věry a vytvořila tak první ryze ženský film.

Profesně se zobrazované ženy vrátily z budovatelského vychýlení zpátky k tradičnějším postům. Kromě řidičky tramvaje z *Dámy na kolejích* (r. L. Rychman, 1966) vykonávaly typicky ženská zaměstnání jako učitelka, kadeřnice, prodavačka, dělnice, zdravotní sestra nebo herečka. Stále víc hrdinek studovalo vysokou školu, nebo ji už mělo absolvovanou.

Stálicí českého hvězdného systému byla Jana Brejchová. I když v průběhu šedesátých let účinkovala v jednadvaceti filmech, hlavní roli vytvořila jen v *Noci nevěsty*, ve většině ostatních snímků však ztvárnila hlavní ženskou postavu. Její půvab jí zaručoval role krasavic, ale herecké umění ji dovolilo vytvořit i několik psychologicky komplikovaných charakterů.

V roce 1961 si poprvé zahrála ve filmu Iva Janžurová. Ač schopná vážných, psychologicky prokreslených poloh, vyprofilovala se postupem času v komediální herečku. Ztvárňovala drzé, někdy lehce obhroublé typy z nižších vrstev, které si dokáží prosadit svou vůli.

Další charakterní herečku s komickým talentem, Jiřinu Bohdalovou, nazývali kritici českou Giuliettou Masinou. Komediální role u ní převažovaly, typy zřeštěných, jadrných a upovídaných žen však občas prostřídala dramatickou rolí, kde umírnila svůj temperament a citlivě odstínila různé povahové vlastnosti svých postav.

Zvláštní skupinu žen, účinkujících ve filmech šedesátých let, tvořily neherečky, jejichž přirozenosti využívali tvůrci Nové vlny. Mezi nimi se nejlépe osvědčila sestra Jany Brejchové, Hana.

Od němého filmu se poprvé dostávají ke slovu ženské režisérky. Věra Chytilová zpočátku volí čistě ženská témata s jemnými přesahy do celospolečenských problémů, ale pak se dostává až k obrazově

výrazným podobenstvím, stírajícím jakoukoli důležitost existence pohlaví.

Drahomíra Vihanová natočila v tomto období jen jeden celovečerní film. Existenciální *Zabitá neděle* zachycuje důstojníka odlehlé pevnostní posádky. Film se na dlouhá léta ocitl v trezoru. Ženskému tématu se soustavně nevěnovala.

Normalizace

Vpád vojsk na naše území v srpnu 1968 přerušil slibný vývoj filmového umění a ukončil tak umělecky nejhodnotnější období v dějinách československé kinematografie. Cenzura opět posílila a dovolila vytvářet jen neutrální snímky vracející se do historie, místně a dobově nekonkrétní komedie, osobní příběhy nedotýkající se vůbec, anebo s konstruktivní kritikou, společenských reálií a v posledním případě podprůměrné filmy vyjadřující souhlas s režimem. Kvůli srážejícímu tlaku vedoucích orgánů vzniklo při rekordně vysoké produkci filmů mimořádně nízký počet kvalitních, z průměru vybočujících děl.

Většinou se tvůrci obraceli k původním námětům, ale několik filmů s hlavní ženskou hrdinkou vzniklo zpracováním literární předlohy. Mezi filmaři nejoblíbenější autory patřili normalizační prozaik Karel Štorkán, který napsal i několik scénářů přímo pro film, a Stanislav Rudolf, jenž vyhovoval společensky nezatíženými dívčími romány. Z ostatních spisovatelů se dočkal zfilmování Vladislav Vančura (*Luk královny Dorošky*, r. J. Schmidt, 1970), Vítězslav Nezval (*Valerie a týden divů*, r. J. Jireš, 1970), Jaroslav Havlíček (*Petrolejové lampy*, r. J. Herz, 1971), Marie Pujmanová (*Známost sestry Aleny*, r. M. Hubáček, 1973), Marie Majerová (*Robinsonka*, r. K. Kachyňa, 1975), Helena Šmahelová (*Velké trápení*, r. J. Hanibal, 1975), Antonín Zápotocký (*Čas lásky a naděje*, r. S. Strnad, 1976), Vladimír Páral (*Radost až do rána*, r. A. Kachlík, 1980), Bohumil Hrabal (*Postřižiny*, r. J. Menzel, 1981), Adolf Branald (*Sestřičky*, r. K. Kachyňa, 1984) a Vladimír

Körner (*Zánik samoty Berhof*, r. J. Svoboda, 1983). Šlo o širokou škálu literátů, od klasiků přes autory poplatné režimu až k současným novátorským a svěžím autorům, s použitím jejich režimu nepřekážejícího díla. V původních námětech nejčastěji figurovala jména Jaromíry Kolárové, Kataríny Slobodové, Ireny Charvátové, Jana Otčenáška a na počátku osmdesátých let se objevuje se scenáristickou prací Halina Pawlovská (scenáristický debut *Evo, vdej se!*, 1983, r. J. Vošmiková). Tedy náměty o ženách vytvářely především ženy.

Na počátku sedmdesátých let vznikaly snímky se silnými a samostatnými ženami ve středu dění, ale jejich síla se vázala k černobíle zachycené morální zodpovědnosti za sebe samu a za správný chod společnosti (*Člověk není sám*, r. Josef Mach, 1971; *V každém pokoji žena*, r. J. Balík, 1974). Opak této jednostrannosti představuje formálně neutřelá práce Věry Chytilové *Hra o jablko* (1976), na jejímž konci stojí žena připravená vést smysluplný život navzdory absurdním podmínkám.

Bláznivé komedie, kterých v průběhu normalizace vzniklo velké množství, nestavěly často do svého středu ženskou hrdinku, ale většinou byla důležitým prvkem, podnětným pro vznik vtipných situací a celé zápletky (*Jak utopit doktora Mráčka aneb konec vodníků v Čechách*, r. V. Vorlíček, 1974).

Pro možnost oproštění se od ideologicky poplatných témat se někteří tvůrci uchýlili k filmům pro děti a mládež, například Karel Kachyňa nebo Vít Olmer. Jiní však naopak využívali tohoto typu filmů k normalizaci pohledu dorůstající generace na současnost (*Anna, sestra Jany*, r. Jiří Hanibal, 1975). S výjimkou Olmera, Smyzcka a Kachyni, jehož hrdinky se všeobecně vyznačují velkou mírou morálního sebeuvědomění, většina dívčích hrdinek filmů o dospívání se vykazovala problematickým chováním spojeným s vlastnostmi běžně přisuzovanými příslušnicím ženského pohlaví jako typické, to znamená přelétavost, nerozhodnost, marnivost, na druhou stranu naivita a potřeba racionality přijímané od partnera. Tápání v období života, kdy za sebe člověk přebírá zodpovědnost, se snažila zachytit spousta

režisérů. V nejsyrovější a nejkřutější podobě se to podařilo Fero Feničovi s debutem *Džusový román* v roce 1984. Jeho bezvýhodná pravdivost zaskočila i kritiky, kteří film odsoudili jako pomlouvačný k vesnici. Hrdinka ztvárněná Alenou Mihulovou v něm utíká před ubíjejícím stereotypem práce v drůbežárně k stejně neuspokojivému zaměstnání ve fabrice. Zklamání zažije i v partnerství, podstoupí interrupci a posléze se vrací zpět na své místo, aby tím uzavřela kruh odrážející od sebe jakoukoli naději.

Psychologické příběhy o ženách se často upínaly k problematice mateřství, řešila se otázka, jak spojit kariéru a péči o dítě, aby ani jedna strana neutrpěla (*Můj hříšný muž*, r. V. Matějka, 1986), dále se stále nabízelo téma svobodné matky, ale ustoupilo do pozadí před aktuálnějšími náměty o rozvrácených rodinách a s tím souvisejících adoptcích (*Útěk domů*, r. J. Jireš, 1980), posuzovali se generační rozdíly ve vztazích matek a jejich dospělých dcer (*Citlivá místa*, r. V. Drha, 1987). Nadčasové téma osvobozené od vlivu společenské kritiky zachytil roku 1976 Juraj Herz ve snímku *Den pro mou lásku*, natočeném podle autobiografického scénáře Markéty Zinnerové, protože se v něm ponořil hluboko do duše matky, která ztratila dítě.

Počet vzdělaných žen se v zobrazovaných postavách zvýšil, ale většinou úspěšné módní návrhářky, redaktorky nebo mikrobioložky řešily rodinné problémy, jako by se kariéra se spokojeným soukromým životem nedala spojit.

Nejoblíbenější herečkou stále zůstávala Jana Brejchová. Tvůrci ji obsazovali do rolí hysterických manželek a milenek ve ztřeštěných komediích, ale stejně tak často se ujímala úloh samostatných žen, trpících vztahovou nevyrovnaností, především v oblasti mateřství.

Iva Janžurová dostala v sedmdesátých a osmdesátých letech málo příležitostí k využití svého dramatického talentu v psychologicky zajímavých postavách. Většinou hrála až karikaturně pojaté ženské hrdinky v četných komediích.

V době normalizace se také častěji objevovalo jméno Božidary Turzonovové, již její důstojný vzhled přisoudil ztvárnění historicky

významných žen Emmy Destinové a Karoliny Světlé, na druhé straně ale také racionální ředitelky nevěstince.

Ke konci osmdesátých let se objevuje příští hvězda českého filmu Ivana Chýlková.

V tomto období se v režijní profesy pohyboval dosud největší počet žen. Jana Semschová, Ladislava Sieberová, Magdalena Pivoňková, Zuzana Hojdová (provdaná Zemanová) nebo Jaroslava Vošmiková natočily jen po jednom filmu, ale výhradně s ženskou hrdinkou, nebo se orientovaly na dětského diváka.

S otevřeností a tvůrčí odvahou přistupovala ke svým dílům Věra Chytilová, která se tak zařadila k nejpřínosnějším umělcům normalizace. I když ve všech jejích filmech datovaných mezi roky 1970- 1989 nefigurovala žena jako hlavní postava, vždy stála poblíž a vyznačovala se silou a energií, která mužským hrdinům často scházela.

Roku 1989 debutovala *Časem sluhů* Irena Pavlásková a zájmem o ženy, jejich psychologii, postavení, možnosti uplatnění a sžiravou společenskou kritikou vzbudila velké naděje na obsazení místa výrazné ženské režisérky po boku Věry Chytilové.

Devadesátá léta

Pád komunistického režimu znamenal pro filmovou tvorbu výraznou změnu po stránce umělecké i finanční. Zrušení cenzury a ničím nekontrolovaná možnost vyjádřit se k jakémukoli tématu filmaře nejen osvobodily, ale vedly také ke vzniku mnoha podprůměrných snímků těžících jen z využití motivů dříve tabuizovaných. Do roku 1992 platil zákon o výhradním právu státu vytvářet a promítat filmy, ale neaktuální a nelogické nařízení tvůrci porušovali bez jakýchkoliv postihů. Ke změně došlo díky novele kompetenčního zákona.³⁶ Finanční podpora se přesunula od státu do soukromé sféry, část pomoci přicházela z Fondu pro podporu a rozvoj české kinematografie a postupem času se

³⁶ HALADA, Andrej: *Český film devadesátých let*, 1. vyd. nakl. Lidové noviny. Praha, 1997, s. 14.

nejvýznamnějším koproducentem stala Česká televize. Do popředí velké části umělců se dostal problém jak získat peníze na vznik filmu, který tak nahradil obavy a frustraci ze státem kontrolované tvorby z minulých let.

S příchodem nových žánrů se i ženské hrdinky ocitaly v nových, dosud nezvyklých, situacích. Domácí pokusy o uchopení thrilleru přivedly ženské postavy do ohrožení života, stávaly se oběťmi zločinů, ale i jejich původkyněmi (*Jak chutná smrt*, r. M. Cieslar, 1995; *Holčičky na život a na smrt*, r. J. Brabec, 1996). Kriminální zápletka tvořila kostru i Olmerovým snahám o zobrazení trendu podnikání ve filmech *Playgirls I. a II.* V těchto filmech se hojně využívalo klišé o vzájemné ženské nesnášenlivosti, podlosti a pomstychtivosti, otevřeně se zde ukazovala ženská sexualita, ovšem z mužského úhlu pohledu, který nijak nenapomáhal k sebeuvědomění a přijetí vlastní tělesnosti. Ženu v první podnikatelské vlně zachytil i Juraj Jakubisko, vyjadřující se ale především k celkovému morálnímu stavu polistopadové společnosti, aniž by se mu možnost uplatnění jeho dvou hlavních hrdinek stala stěžejním motivem.

Stabilní zájem přetrvával o historické náměty. Všechny tři filmy vracející se do více či méně vzdálené minulosti a zajímající se o ženskou hrdinku považovaly ženu za hluboce morálně cítící bytost s odvahou čelit nepřízni okolností, s neoblomností zaujatého stanoviska (*Anděl milosrdenství*, r. M. Luther, 1993; *Verbu lvice*, r. L. Ráža, 1994; *Hanele*, r. K. Kachyňa, 1998).

Milan Šteindler natočil podle scénáře Haliny Pawlovské tragikomický pohled na formování ženské osobnosti pod vlivem svérázné rodiny a komunistického režimu *Díky za každé nové ráno* (1993). V námětech odehrávajících se v současnosti se rozšířila snaha o zobrazení složitějšího prožívání milostných a mezilidských vztahů a o podrobnou psychologii hrdinek, v případě Zuzany Zemanové (*Hrad z písku*, 1994) a Ivana Fíly (*Lea*, 1996) převedenou v osobitě sevřenou a ztišenou formu. Juraj Jakubisko uvedl hlavní postavu filmu *Nejasná*

zpráva o konci světa (1997) do centra apokalyptického příběhu, a učinil tak z ženy základ, na kterém se postaví nový svět.

Nejvíce filmů s ženskou hrdinkou vzniklo jako autorský projekt (*Corpus delicti*, r. I. Pavlásková, 1991 ; *Už*, r. Z. Tyc, 1995 a další), silně zastoupena je i realizace literárních předloh, ale s výjimkou Olbrachtovy novely *O smutných očích Hany Karadžičové* se jednalo o současnou tvorbu (J. Klíma, *Requiem pro panenku*, r. F. Renč, 1991; V. Páral, *Playgirls*; L. Mňačko, *Jak chutná smrt*). Původní náměty bez osobního vkladu režiséra ustoupily do pozadí, obraceli se k nim především tvůrci starší a střední generace (Karel Kachyňa, Jaromil Jireš, Zuzana Zemanová).

S námětovým zaměřením souvisí i pole působnosti hlavních hrdinek. Z počátku devadesátých let se často objevovaly jako podnikatelky, přejímající tak vlastnosti tradičně přisuzované mužům, tedy dravost, agresivitu, schopnost prosadit svoji vizi všemi dostupnými cestami, vyznačovaly se tedy spíše negativně působícími projevy, které jim sice zaručovaly samostatnost, ale za cenu ztráty morálních hodnot. Profese tradičně přisuzované ženám se nevyskytovaly v tak hojné míře jako dosud, což zapříčinil pokles zájmu o zachycení hrdinky v její každodennosti. Podobně jako zobrazované podnikatelky také vysokoškolsky vzdělané ženy, zejména v pokročilém věku, převzaly část vlastností z mužského potenciálu, a okolí je tak odsuzovalo pro nedostatek soucitu a přílišnou pragmatičnost (*Fany*, r. K. Kachyňa, 1995; *Dvojrole*, r. J. Jireš, 1999). Mladé dívky často působily v roli nerozhodné a nehotové osobnosti, kterou její okolí teprve postupem času zformovalo a určilo jí směr (*Už, Indiánské léto*, r. S. Gedeon, 1995; *Šeptej*, r. D. Ondříček, 1996).

Do hlavních rolí byly obsazovány zkušené herečky i zcela nové a neotřelé tváře. Jistotu kvalitního výkonu nabízela Jiřina Bohdalová. Pod zkušeným režijním vedením Karla Kachyni vytvořila životnou, soucit vzbuzující postavu prostáčka Fany. Pokud ale její temperament nevedla správná osoba, dosahovalo její herectví až prvků přehrávání a manýry (*Corpus delicti*).

Ivana Chýlková se stala v průběhu devadesátých let filmovou a televizní hvězdou a na výši se drží už druhou dekádu. Její široký herecký rejstřík sahá od psychologicky drobnokresebných postav po komediálně laděné, ztvárněné s nadhledem a lehkostí.

Objevením talentu mladých hereček Tatiany Vilhelmové a Anny Geislerové určili režiséři budoucí představitelky zástupkyň své generace.

Řady ženských režisérek rozšířila v devadesátých letech Hannah Kodicek, od roku 1968 působící v zahraničí, orientující se výhradně na dětského diváka. V britsko-české koprodukcí natočila pohled malého děvčátka na realitu padesátých let v Československu *Špendlík na motýla* (1993).

Naděje konce osmdesátých let, Irena Pavlásková, svou další tvorbou nesplnila očekávání, její ženské postavy se staly lacině vyšínuté a společenská kritika začala působit samoučelně.

Zuzana Zemanová se zabývala mezilidskou komunikací s důrazem na ženský úhel pohledu, ale kromě *Hradu z písku*, jenž se snažil o vnitřní psychologické zachycení úzkých rodinných a milostných vztahů, k novému pohledu na ženskou hrdinku výrazně nepřispěla.

Věra Chytilová opět, navzdory hlavním mužským hrdinům a genderově neutrálním námětům ve svých filmech, kritizovala i postavení žen a vnímání jejich podřadné pozice jako normy (*Pasti, pasti, pastičky*, 1998).

2000- 2005

Největší finanční podíl na vzniku filmů daného období měla Česká televize, Fond pro podporu a rozvoj české kinematografie, méně už Eurimages a soukromé firmy (Artcam, Total Help Art, Ars media). V současné době ČT snižuje počet podporovaných snímků a jako nový producent se u stále více filmů objevuje komerční televize Nova.

Po roce 2000 se zájem většiny filmařů upnul na zpracování mezilidských vztahů nestylizovaným, civilním způsobem. Alice Nellis, Bohdan Sláma, Michaela Pavlátová, Zdeněk Tyc, Petr Václav, Milan

Cieslar patřili mezi ty, kteří natočili film s hlavní ženskou hrdinkou a dávali přitom přednost neokázalosti a přímočarosti formy, jež působila přímo úměrně k prostotě příběhu. Hodnocení společenské situace a postavení žen v ní nebo kritika stávajících poměrů zaujímaly v těchto snímcích spíše vedlejší roli, i když ovlivňovaly jednotlivé postavy a jejich chování. Byly nenápadně přítomny, ale nezdůrazňovány. Tycovi *Smradi* (2002) se i přes zaměření na uzavřený rodinný kruh zabývají palčivým problémem českého rasismu, přirozenou a nevtíravou cestou vyzývají k polemice o občanské toleranci. Navzdory hlavní ženské postavě a autorce scénáře, Tereze Boučkové, ženská problematika ustupuje do pozadí ve prospěch zaměření pozornosti na xenofobní chování společnosti.

Historické filmy se ohlížely nejčastěji za druhou světovou válkou. Využití ženské hrdinky jako ústřední postavy, jejího citového života a nezdolnosti kontrastující s křehkým vzhledem, umožnilo vytvořit emočně vypjaté snímky (*Pramen života*, r. M. Cieslar, 2000; *Želary*, r. O. Trojan, 2003). Filmy odehrávající se v minulosti tradičně zobrazují ženu jako morálně pevně zakotvenou osobnost.

Postupem devadesátých let s přesahy do prvního desetiletí nového milénia se rozšířil sklon režisérů zobrazovat život mladých lidí bez ohledu na jejich pohlaví cestou stylizace do trendy pohledů. V současné době se vytváří umělý obraz mládeže v módním vizuálním i obsahovém smyslu s opěrným bodem v pragocentrismu (*Samotáři*, r. D. Ondříček, 2000; *Děvčátka*, r. B. Tuček, 2002; *Restart*, r. J. Ševčík, 2005). Ženské postavy v nich často působí neživotně, přizpůsobené vizi scénáristů a jejich představě ženství. Výpovědní hodnotu o generaci dvacátníků a čerstvých třicátníků podávají ve zkreslené podobě s ohledem na úzký okruh rozhledu, jenž těmto režisérům brání překročit zdánlivě protimluvnou omezenost metropole.

Nejčastěji vznikaly filmy podle původních námětů nebo v rámci čistě autorské výpovědi, jen Miloslav Luther se inspiroval románem Vladislava Vančury (*Útěk do Budína*, 2002) a Ondřej Trojan novelou Květy Legátové (*Želary*).

Zobrazované ženy řešily nejčastěji své milostné vztahy, dosud nezatížené zodpovědností za potomky, což odráží současný relativně snadný způsob života, který dovoluje vymezit si prostor pro ujasnění si identity, a poté teprve pomýšlet na zakládání rodiny. Ne všechny hrdinky disponovaly takovou mírou svobody, jakou by si ve svém postavení zasloužily, a ve velké míře je omezovaly hlavně vlastní charakterové rysy nebo nedostatek odvahy. Příběh, v němž se jejich postava nacházela, je vystavil situacím, jež je postupem času k dosažení samostatnosti přivedly (*Ene bene*, r. A. Nellis, 2000; *Paralelní světy*, r. P. Václav, 2001; *Šťěstí*, r. B. Sláma, 2005). Až feministicky vyznívá *Musím tě svést* (2002) od Andrey Sedláčkové zobrazením žárlivého manžela a jeho úspěšné ženy, ministryně. Hledají se tu příčiny vzniku neschopnosti mnoha mužů přijmout významnější kariéru své manželky jako běžnou věc bez pocitů vlastní méněcennosti.

Po roce dva tisíce díky Alici Nellis, Michaela Pavlátové a Andree Sedláčkové vznikají čistě ženské filmy, podle ženou napsaného scénáře, ženou realizované a o ženské hrdince.

K stále často obsazované Ivaně Chýlkové se připojily o generaci mladší Tatiana Vilhelmová a Anna Geislerová. Vilhelmová odpovídá typu duševně vyrovnané dívky nepoutající na sebe pozornost, ve dvojici s Geislerovou jí přísluší místo méně výrazné, ale morálně stabilnější. Geislerová od začátku své herecké kariéry dostávala role mírně vyšinutých nebo frackovitých hrdinek, ale do škatulky neupadla díky Sašovi Gedeonovi a jeho *Návratu idiota* (1999). Následovala zidealizovaně mateřská role v *Kuřeti melancholikovi* (r. J. Brabec, 1999) a velkou příležitost dostala s rolí Jozovy Hanule v *Želarech..* Psychicky nevyrovnanou matkou závislou na drogách ve Slámově *Šťěstí* se vrátila k problematickým hrdinkám a dosáhla v tomto typu nejvyzrálejšího výkonu. Širokým hereckým rejstříkem disponuje Zuzana Stivínová, která na sebe poprvé výrazně upozornila v režii Věry Chytilové ve snímku *Pasti, pasti, pastičky* (1998) a jemně odstíněným herectvím potvrdila svůj talent v *Nevěrných hrách* (2003) Michaely Pavlátové. Někteří režiséři však našli ideální představitelky ženských

hrdinek svých filmů v typově výrazných neherečkách. Alice Nellis dvakrát s úspěchem pracovala s Theodorou Remundovou, která ve filmech *Ene bene* (2000) a *Výlet* (2002) ztvárnila spolu se svou matkou Ivou Janžurovou životnou dvojici dcery a matky. Slovenská hudebnice Dorota Nvotová hrála už v šesti celovečerních filmech a pomalu opouští čistě typové herectví.

Ene bene

Téma

Rozpočítadlo jako jeden ze způsobů řešení nerozhodnosti nabízí Alice Nellis už v názvu filmu, aby jej ještě jednou použila v průběhu zápletky. Každý v sobě totiž nenachází odvahu k pečlivě uváženému rozhodnutí, k němuž by se posléze musel postavit čelem a stát si za ním, takže vezme za vděk náhodou nebo pro někoho spíše osudem a pomocí říkanky sejme ze sebe tíhu zodpovědnosti. Ve středu dění tu stojí možnost volby, dávající lidem svobodu, ale i povinnost. Nejkonkrétněji se výsada výběru upřednostněné možnosti projevuje ve státních volbách, ať už parlamentních, senátních nebo komunálních. Princip zůstává stejný. Každý dospělý svéprávný občan České republiky má právo podílet se na vládě prostřednictvím svých volených zástupců, disponuje i právem voleb se neúčastnit. Hranice svobody končí na kandidátní listině jednotlivých stran, jelikož nemůže vhodit do hlasovací urny jméno člověka, který na seznamu není. Podobně i v životě se před tím, kdo se rozhoduje, otevírají cesty. Nemusí bezpodmínečně platit, že čím víc, tím lépe, ale jejich vzájemným srovnáváním si lze dobře rozmyslet nejpříhodnější řešení. Zobrazované městečko se nachází už několik let v demokracii, na obnovení svobodného hlasovacího práva si už zvyklo, takže volby jako událost umožňující projevit svůj názor vnímá jen hrstka příznivců jednotlivých kandidátů. O nezištnosti jejich nadšení se ve většině případů dá pochybovat. Z voleb zbyl paskvil, kdy se řeší otázka, který ze stejně nevhodných budoucích zástupců lidu způsobí nejmenší zlo. Režisérka zachytila atmosféru porevolučního zklamání, což v době bezčasých filmů Saši Gedeona a smířlivého retra Jana Hřebejka označovali kritici za konečně aktuální téma.³⁷

Nemorální chování, zištnost a odtrženost od běžného života většiny politiků způsobila znechucení spousty lidí, kteří se raději rozhodli

³⁷ SPÁČILOVÁ, Mirka: „Ene bene se směje, ale s láskou“ In *Mladá fronta*, 3.3.2000, s. 18.

veřejného života neúčastnit. Jiní se sice účastní, ale výsledek berou za čistě formální, nic neměnicí věc. Politika vysoká i regionální hraje v životě jedince vedlejší roli v porovnání s oblastí soukromou a osobní. Tam rozhodování způsobuje mnohem více emocí a vyžaduje větší soustředění, protože jeho výsledky si pak prožije každý bezprostředně na vlastní kůži. Proto se s řešením situací tak často otálí, jelikož vyžaduje sílu domyslet do konce všechny důsledky a sebrat odvahu učinit krok jiným směrem, i když jistota polepšení není zaručená a k vyrovnání se s novým stavem bude zapotřebí hodně duševní energie. Racionální propočítání ztrát a zisků při rozhodování pomůže, ale podmiňuje ho nedostatkový nadhled. Ke konečnému slovu dochází nejčastěji v případě, kdy stávající uspořádání věcí už není udržitelné a nabízí se jen „buď a nebo“. Hlavní hrdinka Jana dospěje během zápletky filmu ve svém milostném vztahu právě k takovému meznímu okamžiku, kdy jeden z účastníků vysilujícího partnerství musí učinit rozhodující krok k jeho rozpadu nebo upevnění. Protože Jana trpí nejistotou lásky muže víc než on, nalezne odvahu k razantnímu činu o něco dřív a zbaví se tak zátěže, již si v okouzlení zjitřenými city nepřipouštěla.

Stejnou míru pozornosti věnuje režisérka i postavě otce, Jendy, který volí mezi zachováním si osobní vážnosti a podřízením se manželce pro její spokojenost. Ve stavu nebezpečného onemocnění si usiluje udržet dřívější tvář úctyhodného klasického vzdělance, podráženu manželčinou starostlivostí a vlastní pohodlností a ublíženectvím. Způsob, jakým se rozhodne hlasovat svobodně pro svého kandidáta, se blíží vzdorovitosti rozmazlených dětí, které si také neuvědomují, jak mnoho mohou svým chováním ublížit těm, jež o ně pečují a milují je. Ale s vědomím, že moc času mu na uplatňování vlastní vůle už nezbyvá, sáhne i po nedůstojném způsobu zraňujícím jeho ženu Helenu a v trapnosti vlekoucím se v závěsu i sebe sama. Ačkoli měli celý život přesně rozdělené role, kde manžel prezentoval hlavu rodiny, moudře a důstojně rozhodoval o jejím chodu, a manželka intelektuálně držíc krok s mužem především prakticky obstarávala domácnost, na konci života

se funkce mění a veškerou aktivitu a rozhodování na sebe bere žena. Takový stav nesouvisí ani tolik s pokročilou emancipací Heleny, jako spíše s povahovým založením obou postav. Jenda se stále více pohybuje ve sférách vznešených myšlenek, zatímco Helena zůstává nohama na zemi. Toto rozložení zájmů odpovídá typicky jejich genderu. Jen Helena možná, s ohledem na dlouhou éru komunismu, kdy se feminismus považoval za zbytečný, vykazuje nezvykle velkou mírou aktivity v komunální politice. Je tedy angažovanější než její muž. Barbora Chvojková ve své recenzi zdůrazňuje, jak vyrovnaně Nellis přistupuje k rodičům, jejichž chování prezentuje sice jako směšné, ale k zachování osobní důstojnosti a pocitu sebeuspokojení velmi důležité a ospravedlnitelné³⁸. Sympatie diváka se tak kloní z jednoho na druhého, aniž by byl schopen se rozhodnout, na čí straně zůstává pravda.

Téma citového svazku mezi ženou a mužem prostupuje celým filmem v různých podobách, od frustrující osamělosti po celoživotní pouto manželství. Každá postava se nalézá v různém typu postavení vůči druhému pohlaví, pokryje se tak výsek širě problémů mezilidské komunikace. Kontrastně působí dva svazky zaujímající nejvíce prostoru – neperspektivní studentské uchvácení a fascinace Jany svým profesorem a manželství jejich rodičů, nacházející se kvůli ohroženému zdraví otce na samém sklonku. Dále se možnost partnerského štěstí relativizuje rozvodem paní Květy, který se přihodil pro netrpělivost muže s tchýninou nemohoucností, a dalším rozpadem manželství podnikatele Pavla, od něhož odešla žena kvůli odsunutí na druhou kolej, přičemž její místo zaujal Pavlův obchod se smíšeným zbožím. Knihovnice Jiřina zachraňuje vztahovou deziluzi celkem klidným a spokojeným manželstvím, ale její idylu nabourává ztráta zaměstnání. Nepříjemný strach z osamění a prázdné každodennosti reprezentuje plnoštíhlá Jarmila a vytěsnění sexuality z předních míst bytí zase v dětství zůstávající skautský vedoucí pan Jemelík. S výjimkou posledně jmenovaného jasně vystupuje do popředí důležitost, jakou

³⁸ CHVOJKOVÁ, Barbora: „Pórek, volby, Odysseus“ In *Film a doba*, č. 1, 2000, s. 50.

partnerství většina z aktérů přisuzuje. Vztah se stává nezbytným prostředkem k utvoření jejich osobnosti, pro některé nezdar znamená posílení, pro jiné narušení sebevědomí, ale zkušeností partnerství, dělení se o zážitky a myšlenky si touží projít všichni. Na Jendovi a Heleně je patrná šíře kompromisů, jíž dlouholeté partnerství připouští, aby mohlo pokračovat napříč desetiletími. Skvěle fungující a milující se pár patří do oblasti iluzí, jíž se musí zbavit všichni, kdož si přejí se svým drahým po boku zestárnout. Na počátku stojí rozhodnutí spojit život s milovaným člověkem a volby provázejí manželství dál a na jejich správnosti záleží celý příští osud jejich i budoucích potomků. Proto rozhodování tak zaměstnává mysl a častokrát vázne v strachu ze změny k horšímu.

Sociální zázemí ženské hrdinky

Jana vyrůstala v intelektuálním prostředí, oba rodiče působili na místní škole jako učitelé, takže studium dcery na vysoké škole brali pravděpodobně za samozřejmost. Děti kopírují míru vzdělání svých rodičů a ve většině případů ji přesáhnou. Jana studuje Filozofickou fakultu Univerzity Karlovy v Praze, a stává se tím při návratech do rodného maloměsta pro místní obyvatele prvkem sice dobře známým, ale nesoucím s sebou už závan cizoty, znásobený proslulostí a důležitostí hlavního města. Závidí ji znalost velkého světa, mají obavy z vlastního ponížení, ale zároveň z nich vyzraňuje i blahosklonnost vyjadřující, že přes všechny velkoměstské manýry stále patří mezi ně. Ústřední městečko se nachází v Čechách poblíž Mladé Boleslavi. Jeho uzavřenost do sebe a Janin vyhraněný vztah k němu jako ostrůvku minulosti, symbolizuje na začátku a na konci starý linkový autobus, ve skutečnosti několik let vyřazený z provozu, jenž zajišťuje veřejnou dopravu v okolí. V obci se projevují známky špatného obecního hospodaření, kdy nejméně přerozdělovaných peněz ze státních a krajských fondů putuje na zachování a zlepšení místní kulturní úrovně, takže výsledně k udržení městského rozpočtu musí zavřít knihovnu, na

jejíž provoz finance už nezbyvají. Zastupuje tak problém všeobecného nezájmu o kulturní dědictví, které zachraňuje pár jednotlivců s nasazením velké osobní energie, bez nároku na zisk, ale ve jménu ideálu vzdělanosti.

Jana působí v rodišti nepatříčně i kvůli zhoršujícímu se stavu kultury, protože s filozofickým vzděláním na malém městě těžko najde uplatnění v oboru. Po dosažení vyššího vzdělání se mladí lidé stěhují do větších měst, velmi často do hlavního města, aby si zde v dostatku pracovních příležitostí obstarali praxi, kterou uplatní později v místě, kde se rozhodnou založit rodinu. Malá města tak zaznamenávají odliv vysokoškolsky vzdělaných obyvatel. Rodinná situace, v níž se Jana nachází, ale může ovlivnit všechno její další směřování statistickým tabulkám navzdory.

Rodiče Jany se díky svému povolání nacházejí na vysokém stupni společenského žebříčku, oba uznáváni jako autority, i když Jenda pro své důstojné a neoblomně mravné vystupování přece o něco víc než typicky starostlivá učitelka Helena. V jejich domácnosti se vždy kladl větší důraz na duchovní stránku a hmotná zůstávala stranou, jako nedůležitá. Byt, v němž žijí, nese známky zařizování v sedmdesátých letech a od té doby se v něm příliš nezměnilo, zůstaly i bizarní dekorativní prvky, vypovídající o lehkém nevksu obyvatel, ale také estetické netečnosti, jelikož tento nevkus zůstal na stejném místě třicet let, i když jeho nevhodnost musela být dávno odhalena. Vzhledem k Janově zálibě ve vážné hudbě a četbě klasické literatury, nabízí se tendence přisoudit kýčové ozdobení interiéru Heleně, což podporuje i jeden z genderových stereotypů o schopnosti a zálibě žen vytvářet útulný domov.

Po vzoru rodičů vnímá Jana nemateriální hodnoty jako stěžejní pro plnohodnotný život. Ctí důležitost pravdy, i když její uplatňování v praxi je negativně ovlivňováno milostnými city. Svou zakázanou lásku tají před rodiči i veškerým okolím a dlouho ani na klamajícím partnerovi nedokáže a ani nechce vymoci přímé jednání odpovídající ideálům, jež, jak oba věří, uznávají. Na starším vzdělaném muži jí

imponují myšlenky přibližující jí svět filozofie a vysokých a vznešených idejí. Přes jeho poznámky k Joyceově Odysseovi se mu snaží porozumět, ale nerovný boj musí jediné vzdát, protože muž, jehož činy neodpovídají slovům, za to nestojí.

Fabule snímku o Janině genderové vyhraněnosti mnoho nevypráví. Působí sebevědomým a činorodým dojmem, ale momentální emotivní závislost na muži její samostatnost sráží. Duševní spřízněností s otcem si osvojila některé rysy osobnosti tradičně připisované mužské polovině populace, jako je například sklon k abstraktnímu myšlení. Jinak podléhá částečně i ženskému způsobu chování soustředíc se na svůj fyzický vzhled a snahu o jeho vylepšení. Ve vztahu přijala na chvíli pasivní funkci, v níž čekala na telefonát od milého, a když přišel pozdě, provyčítala a pronaříkala celý hovor. Ale s přihlédnutím k nakonec ráznému způsobu rozchodu je jasné, že podřízené chování nepokládá za sobě vlastní a na čas mu podlehla jen ve zmatení láskou.

Generace jejích rodičů přejímala tradiční role, aniž by se nad tím pozastavovala. Otec Jenda před vypuknutím nemoci řídil rodinu jako autorita, jako muž-učitel dostával vyšší plat než jeho žena-učitelka, takže i finančně zajišťoval chod domácnosti. Helena se svou příznačnou starostlivostí pečovala o blaho dcery i manžela prostředky typicky ženskými, udržováním pořádku a čistoty, vařením jídla a pečením moučníků, ale jistě se neomezovala jen na domácí práce. Aktivita s jakou se pustila do podpory místního kandidáta voleb odkazuje i na nutnou existenci dřívějších oblastí zájmů. Pokud se ovšem potřeba realizovat jinde než v domácnosti neobjevila až s odchodem dcery na vysokou školu, čímž se jí snížily povinnosti a narostl volný čas. Matčina všeobjímající péče se Janě jeví jako roztomilá, ale trochu dusící vlastnost všech pečlivých matek. Spolu s otcem ji přijímá, aby maminku nezarmoutila, ale chápe ji jako přežitě, k němuž se bude snažit nedospět. Konfrontace tradičně rozděleného domácího prostředí s jinou alternativou objevenou díky otevřenosti názorů během studia pomůže ujasnit priority.

Hledání samostatnosti a svobody

Janu pohltilo intelektuální prostředí Karlovy univerzity. Z domova byla uvyklá na vysoké myšlenky, takže ji mohl zaujmout jen muž filozofického ražení, který by jí připomínal vzdělaného otce a v mnohém ho ještě předčil. Tak zcela propadla kouzlu svého profesora, který svými přednáškami uspokojoval touhu studentů po zjevení vznešených pravd zanechávajících hluboko pod sebou banální realitu. Povznesení se do výšek klasické moudrosti přináší otevření nových obzorů, ale jen tam, kam to schopnosti každého dovolí. Jana se velice snažila porozumět Joyceovi, cítila, že by jí to s obdivovaným kantorem ještě více sblížilo, ale v tomto okamžiku už zachází do oblasti obelhávání sebe sama. Na Joyce prozatím intelektuálně nestačí, ale morálně stojí výš než muž, jehož tolik obdivuje, a jak zanedlouho pozná, i si idealizuje. Starší muž snadno zaujme dívku prahnoucí po poznání a na čas ošálí její dosud neotupený smysl pro spravedlnost a morální zodpovědnost, ale když prvotní opojení opadne, přichází hořká deziluze a jedno ze zásadních zklamání života, které zanechá otisk a posune vývoj její osobnosti směrem k ostřejšímu nazírání skutečnosti. Jana ochromena láskou pomíjí hledání své duchovní cesty ve prospěch průvodcovství svým milým, tím se však vzdává důležitého rysu samostatnosti, k níž měla nakročeno před odevzdáním se nepravému muži a jíž bude muset opět nalézt po probuzení z milostného snu. V tomto stavu přesně odpovídá genderovým stereotypům, protože se kvůli citovým svazkům vzdala seberealizace v oblasti profese. Zamilováním se učinila krok zpátky ve vývoji, přizpůsobila se dobrovolně muži, přistoupila na hru plnou obelhávání blízkých, přijala za své jeho názory a hodnotový žebříček. Oddání se druhému celou bytostí se děje častěji ženám než mužům a pravděpodobně to souvisí se zakořeněným pocitem nutnosti obětovat se a být k dispozici svému pánovi podle jeho představ a tužeb. Ačkoli téma emancipace zaujímá ve společnosti výrazné postavení, dávnými generacemi přijatý model chování se občas dere na povrch i u rovnostářsky smýšlejících žen, zejména v období čerstvé zamilovanosti. Pokud Jana hledala muže

morálně pevně zakotveného a rovného, přinesl ji vztah s učitelem užitečné poučení o rozdílnosti slov a skutků. V přednáškách hlásal nejvyšší povinnost každého k pravdě, aby sám překračoval základy slušného chování a ponižoval vlastní manželku lhaním a vyhýbavým chováním a milenku zastíráním skutečných pohnutek jejich vztahu uchu lahodící mluvou. Jana se musela zbavit naivity, s jakou očekávala splynutí duší v neperspektivním vztahu, jež se vyznačoval nerovnými přístupy obou milenců – od Jany přicházel obdiv až fascinace duševním bohatstvím svého protějšku a ten, velice dobře si vědom vzhlížení ke své osobě, nemohl Janě nabídnout víc než plané zpřítomnění filozofie. Během vynuceného telefonátu v přívalu výčitek a zloby donutí učitele k okamžité volbě, v níž si on nemůže vybrat jinak, než že zůstane s manželkou a dětmi, jak to jinak zřejmě ani nikdy neměl v úmyslu. Tím Jana přijde o jednu životní autoritu, bohužel falešnou. Druhá stěžejní osobnost ji opustí téhož večera, ale v tomto případě jde o skutečně důležitého člověka, pro Janu určujícího. Její otec zemře a zatlačí tak do pozadí události spojené s ukončením nesmyslného vztahu. Ještě více se tak zostří rozdíl mezi životem žitým poctivě bez provolávání všeobecných pravd a životem předstíraným. Ztráta dvou mužů přivede Janu zpátky domů a taky k sobě samé. Vzkřísí zpátky svou samostatnost a nezávislost odpoutáním se od muže, převezme po otci roli, kterou zaujímal před svou nemocí, a zaručí svým chováním oporu pro náhle osamělou matku. Ona sama ve věku kolem čtyřiaadvaceti let stojí na prahu svých možností, ale matka už prožila většinu svého života a potřebuje nyní, aby ji Jana podržela v nově nastalé situaci.

Způsob, jakým provedla odtržení od zbabělého a pokryteckého muže, nevykazuje žádné známky hrdinství. Situace citového trýznění dospěla prostě už tak daleko, že jedinou úlevu znamenalo rychlé řešení nejistoty, což po přímé otázce „ano nebo ne?!“ vyústilo v rozchod. Vzepětí hrdosti předcházelo útrpné čekání na jakýkoli signál, kterým by milenec dal najevo trávající zájem. V době návštěvy u rodičů tak Jana v prostojích mezi tajným doufáním a vzhlížením k ručně vepsaným

poznámkám v Joyceově Odysseovi upínala veškerou pozornost na dostupné telefonické přístroje. Jenže i odvahu k jasně formulovaným dotazům po smyslu dalšího pokračování našla díky posílení alkoholem, jímž si krátili nudu během dlouhého volebního dne. Před oním důležitým hovorem pila na kuráž, po něm už na žal, který se ale záhy obrátil v osvobozující a vzdorovitý tanec. I přes značnou opilost si uvědomila správnost rozhodnutí, jež před chvílí učinila.

Toto osamostatnění proběhlo z jejího popudu a přineslo ji skutečnou úlevu, ale odchod otce, ač ji donutí k úplnému vystřízlivění, nemusel přijít tak brzy. Ve srovnání s ním staly se všechny dosavadní spory a hádky malichernými. Jana v jediném večeru našla svobodu, jejíž části se hned v zápětí vzdala, aby přijala zodpovědnost za klidný život maminky.

Alice Nellis klade důraz na citový život hrdinky, v jejích filmech vždy stojí v centru ženská postava, a i když si všímá společenských motivů, neřeší přímo gender problematiku nebo feministické otázky. Režisérku nezajímá postavení Jany ve společnosti, do jaké míry se prosazuje v profesním světě nebo zda má na univerzitě možnost rovných příležitostí, stěžejní téma nalézá v rovině velmi niterných vztahů, které jasně pokládá za nejdůležitější. Ač Jana pravděpodobně je ve své podstatě velice samostatná, cílevědomá a nezávislá dívka, v oblasti milostných citů připouští možnost vykojení a propad do pomýlené podřízenosti partnerovi, která ji odřízne od jakéhokoli jiného zájmu nebo seberealizace. Rozchodem se opět osamostatní a zpětně se její chování jeví jako naivní a hloupé, což může posloužit jako odstrašující zkušenost do budoucnosti. Síla Nellis spočívá v dobře odpozorovaných a životně působících situacích, a i když ji schází větší radikalita, s níž by prosazovala ženská témata, přináší na plátno dobře propracovanou současnou hrdinku s jejím vnitřním životem. Recenzent Reflexu, Tomáš Baldýnský, oceňuje na Nellis schopnost vložit do filmu „očisťující porci soucitu“, což obecně pokládá za velký vklad ženských režisérek.³⁹

³⁹ BALDÝNSKÝ, Tomáš: „Ene bene“ In *Reflex*, č. 5, 2000, s.53.

Alice Nellis

Režisérka filmu *Ene bene* se k režii dostala oklikou přes studium a práci v jiných, často vzdálených, odvětvích. Studovala na konzervatoři hru na zobcovou flétnu, na Karlově univerzitě absolvovala z oboru amerikanistika a anglistika a v neposlední řadě si prošla zkušeností scénáristické výchovy na FAMU, která ale předčasně skončila pro skutečnou realizaci filmu a s ní spojené časové vytížení. I bez diplomu se zde však posléze stala kantorkou a vyučuje možné budoucí režiséry práci s hercem.

K *Ene bene* nejprve Nellis napsala scénář a po peripetích se sháněním finanční podpory a hledáním vhodného režiséra, jenž by byl schopný realizovat tak niterný a intimní příběh, dospěla k rozhodnutí pustit se do režie svého scénáře sama. Stála za ní už menší zkušenost s dokumentární tvorbou pro Českou televizi, ale hraný film přišel jako nová výzva a zkušenost. A nejen pro ni, svůj debut si zde prožili i producent Petr Sodomka, kameraman Ramúnas Greičius a zvukař Jiří Klenka. Poté následoval roku 2002 *Výlet* a zatím poslední snímek *Tajnosti* (2007). Ve všech třech filmech zaujímaly stěžejní místo ženy a jejich citění a prožívání. V případě její osoby, jako autorské režisérky ztvárňující téměř výlučně ženské hrdinky, se nabízí označení ženská režisérka a pro její tvorbu přízvisko ženský film. Sama se tomu nebrání, považuje to ale za zcela logické a zbytečné k zvláštnímu označení. Ze svého ženství totiž nemůže vystoupit, takže cokoli, co vytvoří, ponese rukopis a úhel pohledu příznačný pro ženu.

To platí i o její divadelní režii, kde adaptuje převážně divadelní hry z cizího pera, ale nezaměřuje se zde pouze na autorky. V Divadle v Řeznické realizovala hru Györgyho Schwajdy *Pomoc*, v divadle Bez Zábradlí *Lásku* od Murraye Schisgala a životopisnou hru o Isabelle Duncanové *Když tančila* od Martina Shermana. V divadle Na Zábradlí s úspěchem uvádějí Liz Lochheadové *Perfect Days* pod Nellisovým režijním vedením a v rámci programu téhož divadla na podporu současné české a slovenské hry naspala a zrežirovala v roce 2006

tragikomedii *Záplavy*.⁴⁰ I v divadelním prostředí se jí lépe buduje charakter ženských hrdinek, protože je zná skrze svůj vlastní prožitek ženství, čehož u mužských postav nikdy nemůže dosáhnout.

V současné době dopisuje scénář pohádky pro Jana Svěráka *Sedmero krkavců* a chystá se vrátit k projektu *Anna*, filmu, na nějž marně sháněla finance, takže musel ustoupit před vstřícněji přijatým scénářem *Tajnosti*. V rozhovoru s Andrejem Haladou přibližuje své hlavní tématické okruhy zájmu, kterým se pravděpodobně bude ve své tvorbě věnovat stále⁴¹. Pohybují se v oblastech prožitků, které se týkají každého bez výjimky, jako je rodičovství, děti, život a smrt. V takto zobecňující rovině se blíží klišé, ale Alice Nellis je podrobí srovnáním s vlastní zkušeností a přes svoje chápání a vnímání je převede do životného tvaru.

⁴⁰ www.nazabradli.cz

⁴¹ HALADA, Andrej: „Ptej se dobře“ In *Reflex*, č. 38, 2005, s. 20- 27.

Oběti a vrazi

Téma

Příběh filmového debutu Andrey Sedláčkové zachází do vyhrocených poloh, pracuje s tak bizarními rodinnými, přátelskými a partnerskými vztahy, až vzbuzují dojem odtrženosti od běžného života a nutnosti přesunout je do oblasti deviantního chování. To, co hrdinové příběhu prožívají skutečně, nezapadá do obecně přijatelných forem jednání, sama Sedláčková také označila svůj film za milostný horor,⁴² ale stačí nemnoho z přitvrzeného tónu ubrat a objeví se obrazy důvěrně známé tolika rodinám, které skrývají svá tajemství, nemluví o bezcitných rozepřích s nejbližšími nebo nenápadném splétání intrik okolo svých příbuzných ve vlastní prospěch. V porovnání s tím, jak k sobě dokážou lidé být krutí, aniž by si prováděné činy připouštěli jako nemorální a zhoubné, nevyznívá film *Oběti a vrazi* až tak vyostřeně. Na základě incestního poměru rozehrává režisérka úvahu o touze ovládat, manipulovat, patřit někomu, někoho vlastnit a jejích následcích, jež se přihlásí s takovou silou, jaká byla vložena do prvotní touhy. Nabízí se zde otázka, zda může vůbec existovat vztah dvou lidí, v němž by si partneři byli absolutně rovni, nikdo se nikomu nepodřizoval a oba by žili jako nezávislé bytosti, aniž by svou nezávislostí zraňovali toho druhého. Problém závislosti a nezávislosti se může týkat genderu. Tradičně nesamostatnější ženy hledají u mužů oporu a mnohdy se na ně bezmezně váží v rovině citu i financí. Oddáním se muži snímá z ženy břemeno zodpovědnosti, ale omezuje ji ve svobodném myšlení a konání. Ženě, která nezná nebo nechápe pojem emancipace, takový stav může vyhovovat, ale počet manželek jako dobrovolných majetků svých mužů díky všeobecné informovanosti společnosti neustále klesá. Genderový stereotyp se někdy i obrací a submisivní muž trpí pod nadvládou ženy, o to tíživější, oč rafinovanější dokáží ženy být v oblasti citových a emocionálních

⁴² SPÁČILOVÁ, Mirka: „Sedláčková říká, že natočila milostný horor“ In *Mladá fronta*, 19.10.2000,s. 17.

vazeb. Lásku i nenávist umí porcovat v přesně odměřených dávkách tak, aby jejich oběť zůstala lapena bez možnosti úniku, ovšem jen do chvíle, než se vybudovaný systém obrátí proti nim samým. Nejběžněji se nadvláda příslušnice ženského pohlaví nad mužským projevuje ve vztahu matky a syna, kdy si matka kompenzuje nepodařené manželství upnutím na potomka, kterého vychová k závislosti na své osobě. Takový syn se buď zachrání odříznutím od matky prostřednictvím uzavření manželství, které překoná dusící mateřskou lásku, nebo jejímu vlivu skutečně podlehne navždy. Takto chorobný vztah zachycuje například Alfred Hitchcock v hororu *Psycho* nebo Visconti ve filmu *Soumrak bohů*. Některé ženy dávají přednost při výběru partnera slabošským mužům, aby mohly bez obtíží uplatňovat svou vůli a potřebu ovládat. Typ nesnesitelné dominantní ženy ztvárnila přesvědčivě Jiřina Šejbalová ve *Vlčí jámě* Jiřího Weisse. Andrea Sedláčková v námětu *Obětí a vrahů* předložila k zamyšlení ne příliš běžný vztah ovládající sestry a ovládaného bratra. Všechny tři skupiny vztahů ale spojuje získání výhod na úkor druhého.

Ti, co se snaží ovládat, často záměrně neopatrně zacházejí s pojmem oběti. Staví se do takového světla, aby jejich činy vyzněly jako obětování se dané osobě, kterou si pociťovanou morální povinností vděku přiváží pevněji k sobě. Význam slova oběť se v takovém případě neváže k sebeznevýhodňujícímu jednání v zájmu blaha druhých, ale k podstatnému jménu označujícímu vyhlédnutou kořist. Vyvázat se z pocitů provinilosti a nevděku vůči osobě jež manipuluje, je první krok k osvobození se.

Síla, s kterou dominantní jedinci zacházejí s blízkou obětí, vychází ze strachu z nemilování. Problém s navazováním plnohodnotných vztahů řeší vynucením lásky, čímž si pojistí smysl života v citové rovině a sebeobelháváním se přesvědčí o čistotě a vroucnosti náklonnosti k nim chované.

Obě strany účastníci se nerovného vztahu ovládající a ovládaný, se potýkají se ztrátou své přirozené osobnosti. Ten, který ovládá, musí s rozmyslem činit každý svůj krok, aby se mu vytvořená konstrukce

vztahů nezhroutila. Neustále udržuje svůj objekt v pozici, v níž ho potřebuje mít, a to prostředky neznající míry. Lže, předstírá a zamlčuje, překrucuje pravdu, vše ve jménu lásky, již chce pro sebe získat. Hra se pro něj stává tak pevnou součástí života, že se z ní nedokáže vymanit ani sám před sebou. Jen osoba, která prohlédne pokrytectví a léčky, může se mu pokusit zprostředkovat nepřetvořený obraz a dát mu šanci na skončení zničující hry. V lepším, ale méně častém případě, se nad sebou manipulátor zamyslí a před osobou, jež ho odhalila, se zastydí a uzná svou vinu. Ale většinou vězí ve vytvořené realitě tak pevně, že se s možností upřímného chování už nedokáže srovnat. Taková životní přetvářka vydrží až na práh smrti, kde možná přijde ten okamžik opožděného prozření a člověk zvyklý ovládat své milované zalituje nevratnosti spáchaného zla. Jedinec nacházející se v pozici ovládaného o své skryté přirozenosti nic neví. Domnívá se, že to co žije, je jeho svobodná vůle, neuvědomuje si, že podněty k chování nezískává z nitra, ale umným vedením někoho druhého. Pravé já zůstává upozaděno, protože vlastní názory by mohly odporovat tomu, co od něj požaduje dominantní partner. Prozření takto postiženého se děje častěji než v prvním případě a stane se to většinou díky nově přichozí osobě, které se podaří vtěsnat do intenzivního nerovného vztahu, zatnout tam klín a s úsilím, na něž musí být dva, chorobné pouto rozlomit. Dosud vedoucí manipulátor ztrácí jistotu a z obavy ze zhroucení celého pracně vybudovaného konstruktů se uchyluje k posledním krajním pokusům získat zpět miláčka, jehož si přiřadil ke svému jistému majetku. Přivlastňování si svých blízkých se děje běžně, nemusí to docházet ke krajnostem, ale čistého vztahu bez požadavků na druhého je schopen málokdo. V partnerském vztahu je přirozené očekávat přiměřenou odezvu a v ideálním případě oba partneři od sebe získávají tolik, kolik do vzájemného soužití po citové stránce vloží.

Sociální zázemí ženské hrdinky

Děj filmu situovala režisérka do rodiště Bohuslava Martinů, Poličky, čímž propojila obsahovou stránku s hudební, ale především Polička zastupuje jakékoli české maloměsto se všemi vlastnostmi, jimiž se projevuje. Ve městě s devíti tisíci obyvateli neunikne pozornosti i nepatrné vychýlení od průměru, takže nápadně vřelé až láskyplné vystupování bratra a sestry, zvláště když nemají stejného otce, vzbuzuje ve všímavých jedincích podezření zločinu proti mravnosti. Na maloměstě každá věc souvisí se vším, rodiny na sebe mají kontakty a stane se, že se o sebe navzájem zajímají víc, než by zdravé sousedské vztahy připouštěly. K zasahování do cizích záležitostí je nevede ani tak strach o všeobecnou počestnost jako spíš zvědavost, falešná morálka a potřeba pojmenovat a označit jedince, který by za všechny vzal na sebe nedobrovolné znamení viny. Příhodným terčem takového druhu se stane krásná Jana, pobuřující okolí promiskuitou, ovšem jen takovou, do jaké míry ji v tom vyhovuje mužské obyvatelstvo Poličky. Do Prahy se vydává za jedním jediným mužem, takže v tomto ohledu vyvolává více bouřlivých reakcí, než by zasloužila, ale spoluobčany pobuřuje spíš suverenita, s jakou zálety podniká a neochota cítit se provinile. Maloměsta se vyznačují nevyhraněností na pomezí vesnice a města, trpí komplexem méněcennosti, nedostatečným pokrytím služeb a ani nemohou nabídnout vazbu s půdou a přírodou. Z města si vzala anonymitu, jež se ale v případě nutnosti změní v zaostřený zájem, a z vesnice dobrou informovanost o bezprostředním okolí, měnící se v ruku klevetnic ve zprávy ubližující těm, kterých se to týká. Rozdělení genderových rolí se zde pohybuje v přesně vymezených hranicích, které často mohou působit jako jediné možné a správné uspořádání v rámci mravnosti.

Jana si uvědomuje všechny nevýhody spojené s prostředím uzavřenosti, ale nehodlá se nikam stěhovat. Změna bydliště by znamenala uznání porážky a přijetí svého chování jako závadného. V Poličce se narodila, prožila dětství i dospívání a má na bydlení v ní stejné právo jako kdokoli jiný. Okolí jí ztěžuje podmínky vyrovnání se

se sebou. Nejen že bojuje s tělesnou touhou, která v ní přehlušuje vše ostatní, ale musí ještě bojovat s působením předsudků a pomluv.

Na to, že nedostane nic zadarmo, přivykla již v dětství. Vždy chudá rodina se po otčímově smrti dostala ještě do větší tísně. Jana se vyučila a okamžitě nastoupila do práce, aby výplatami zachraňovala rodinný rozpočet. Do něj přispívala také dary od ženatého milence. Bratrovo zaměstnání ve věžním muzeu Bohuslava Martinů neprozrazuje nic o jeho vzdělání. Po celou dobu Janu s bratrem provázely průvodní znaky nutné domácnosti – prodaný klavír, rozdělování výplaty do obálek určených na útratu po jednotlivých dnech, večere opakující monotónně brambory s tvarohem. Nikdy neměli dobré vyhlídky ani na vzdělání, ani na finančně vysoko hodnocenou práci, hnát se za kariérou představovalo zbytečnou činnost, takže si pro bezvýhodnost situace vytvořili zvláštní soukromý svět, do něhož nechtěli pustit nikoho zvenčí.

Většina postav patří k nižší a střední vrstvě – kadeřnice, průvodce muzea, servírka, žena v domácnosti, jen manžel Jany, Josef, jako lékař vybočuje z řady. Nerovné manželství kadeřnice a lékaře lze vysvětlit uměním Jany zacházet s muži v okolí jako s marionetami. Důvěřivá povaha Josefova podlehla manželčinu kouzlu velice rychle a nezvratně, takže do roka po jeho přistěhování do městečka se konala svatba. Tím se Janin společenský statut zvýšil a bouře nevyžádaného zájmu kolem vztahu s bratrem se utišila. Lidé ale nezapomínají, takže na sobě cítila pátravé pohledy spoluobčanů, čekajících na první chybu, jíž se někdo z trojice Jana-Miroslav-Josef dopustí.

Rozehraný konflikt maloměsta a vymykajících se jedinců se vyznačuje vysokou mírou nadčasovosti. Příběh se mohl odehrát kdykoli během dvacátého století a jen málo by to změnilo. Některé reakce by možná proběhly vyostřeněji směrem k morálce přibližující se Rakousku-Uhersku, ale maloměsto počátku dvacátého století se se svým požadavkem na „normální“ chování druhých tolik neliší od toho dnešního ze století jednadvacátého.

Ve filmu se vyskytuje několik vodítek k rozpoznání období, kdy se osudy hrdinů počaly rozvíjet a kdy končí. Všichni recenzenti se bez stop pochybnosti shodli na sedmdesátých a devadesátých letech.⁴³ Podle uniformy policisty, automobilů na ulici nebo peněz je mládí Jany a Miroslava situováno do časů normalizace. Politické ovzduší se ale v ničem neodráží a nehraje vůbec žádnou roli. Život sourozenců ovlivňují spíš rodinné tragédie a omezenost spoluobčanů než represivní způsob vlády komunistického režimu. To stejné platí o druhé části filmu, o době, kdy hrdinové prožívají svou dospělost. Změna státního zřízení nezanechala na jejich způsobu bytí žádné výraznější stopy. Devadesátá léta se dají identifikovat jen podle stylu oblečení a keyboardu, na který se hraje během svatby Jany a doktora. Poněkud zavádějícím způsobem se ale zachází s penězi. Ačkoli vše v okolí patří do koloritu posledního desetiletí dvacátého století, nebo dokonce na přelom tisíciletí, Jana v jednom záběru přepočítává bankovky patřící ještě do minulého režimu. Potvrzuje se tím autorčin nezáměr o dobové společenské a politické souvislosti. Aby vynikla psychologie a motivy jednání, konkretizuje dobu jen velice letmo několika nezbytnými rekvizitami a zbytek nechává prodchnut nadčasovostí, nebo puncem zastaralosti už v době vzniku.

Hledání samostatnosti a svobody

Psychologické pohnutky a motivy jednání hlavní ženské hrdinky popisuje prostřednictvím psaných vzpomínek ústřední postava filmu, Janin bratr Miroslav. Ve snímku mu je dán větší prostor, aby dokázal přiblížit komplikovaný vztah, který si mezi sebou vytvořili. Ona sama, neschopná sebekritiky, by svůj portrét vymalovala ve zkreslených

⁴³ JAROŠ, Jan: „Oběti a vrazi“ In *Reflex*, č. 43, 2000, s. 100.; KŘIVÁNKOVÁ, Darina: „Oběti a vrazi: skutečné drama mezi životem a smrtí“ In *Lidové noviny*, 19.10.2000, s. 19.; MÍŠKOVÁ, Věra: „Oběti a vrazi si žijí ve svém světě“ In *Právo*, 20.10.2000. s.14; SPÁČILOVÁ, Mirka: „Kdo je obětí a kdo vrahem?“ In *Mladá fronta*, 19.10.2000, s. 17.

barvách, ale Miroslav sebezpytně a analyticky zkoumá činy a události, kterých se v minulosti i nyní společně dopustili a hledá východisko. Jana dominuje v jejich sourozeneckém i mileneckém vztahu, Miroslav v příběhu. Přes snahu o přesné vystavění charakterů, hlavní postavy vyznívají neživotně, což bylo Sedláčkové vytykáno v několika recenzích.⁴⁴

Hledání osobní cesty a svobody může vést i do záhuby, pokud se během toho neuplatňují správné a mravní prostředky, protože svoboda jednoho končí tam, kde začíná svoboda druhého, a porušení hranice rozšíří možnosti jen zdánlivě a na krátkou chvíli a pak musí následovat trest. Janin způsob boje o nezávislost se děje právě tím nekorektním způsobem, kdy za sebou nechává zraněné nejbližší. Snaží se osvobodit od malosti prostředí nakaženého klepy a všetečností, od bezvýchodnosti chudoby chce utéct od svého chťiče, který činí vše složitějším, ale toto všechno ji obklopuje a přetrvává přes pokusy o překonání překážek. Má neustálou potřebu být milována a obdivována a to ji nutí zařizovat si jistotu přízně manipulací lidí od nichž očekává lásku. Tím, že hledá seberealizaci výhradně v rovině mezilidských vztahů, odpovídá přesně daným genderovým stereotypům vyzorovaným v naší západní kultuře. Ženy zde tradičně budují svou osobnost na základě vztahů s rodinou, přáteli a partnerem a teprve na posledním místě se orientují na profesní uplatnění. Tento proces se začíná v pubertě a může přetrvat po celý život bez výrazné změny, pokud žena nepocítí zájem o docenění sama sebe i v rovině profesionální. Pro Janu nehraje zaměstnání žádnou roli, základ svého života odvozuje od vztahu s muži.

Úsilí osvobodit se přijímáním vroucího citu vede k závislosti na osobách, které ji obklopují. Největší zlo páše na bratrovi. Odmalička se na ni vázal a hořel k ní chlapeckou náklonností, čehož ona zneužila jako jediné životní jistoty v oblasti citu. Získala nad ním postupem času

⁴⁴ JAROŠ, Jan: „Oběti a vrazi“ In *Reflex*, č. 43, 2000, s. 100.; MÍŠKOVÁ, Věra: „Oběti a vrazi si žijí ve svém světě“ In *Právo*, 20.10.2000, s. 14.

úplnou moc, podařilo se jí zabránit všem událostem hrozícím rozdrobením Miroslavovy pozornosti, včetně bratrova třikrát zmařeného pokusu o svatbu. Jako silnou zbraň používá naivní slib z raného mládí, vynucený v okamžiku bezvýchodnosti, zavazující jeden druhého k tomu, že se nikdy neopustí a nebudou mít jiné partnery. Svě zálety Jana umí omluvit, ale pro milostné románky bratra sobecky nenalézají pochopení. K jejich sblížení došlo vždy po smrti jednoho z rodičů. Navždy je spoutala společná vina za vraždu otce, i když Janě se k získání moci nad bratrem hodil fakt, že nápad odstranit příčku na žebříku do sklepa vzešel od něj, a tedy se stal přímým vykonavatelem zabití. Chtěl otce potrestat za násilnické chování a dopustil se zločinu pro spokojenost sestry. Jana potřebuje znát všechna provinění svých blízkých, aby je v případě nutnosti vydíráním donutila zůstat po jejím boku. Takové krajní možnosti využije ale jen v případě, že se jí pracně spletená síť závislostí začne bortit pod rukama a v tom okamžiku už nenalezne nikde zastání, protože vyhrožováním a násilím se získává jen emoce strachu nebo hrůzy, ale rozhodně ne lásky. Smrt matky vyvolá v městečku vlnu opovržení, jelikož většina obyvatel věří, že ji do hrobu sklátila nestoudnost dcery. To v Janě vzbudí tak silný pocit osamocení, že dovolí Miroslavovi po tolika marných pokusech, aby sourozenecký vztah přerostl v milenecký. Tolik touží po lásce, že ji nemůže odmítnout tak čistě a nesobeky nabízenou, i když tím poruší zákon přirozenosti, nehledě na překročení morálky.

Scény odehrávající se v mládí zachycují Miroslavovu snahu zalíbit se sestře, kdežto v dospělosti už místy nachází odvahu se jí vzepřít. Jana trvale bez ohledu na věk a dobu upíná čínorodé úsilí na udržení bratra ve zbožné závislosti na ní. I když v některých chvílích uniká, stejně se jí podaří vymanit ho z náručí i poslední ženské hrozby, a tím si nevědomky určí svůj brzký konec. Znamená to potvrzení špatné cesty, kterou nakročila už dávno, ale v žádném případě nevedla ke svobodě nebo vyrovnání se se sebou. Všechny pokusy o nalezení vnitřní svobody vždy narazily na strach z osamění.

Z jedné stránky své osobnosti zapadá Jana přesně do přežívajících stereotypů jednotlivého genderu. Vykonává zaměstnání typické pro ženu, stará se o domácnost, nechává se vydržovat od milenců, podléhá marnivosti, je si dobře vědoma své tělesné přitažlivosti a používá ji promyšleně jako nejsilnější zbraň. Nechce se vyrovnat mužům, jako žena pociťuje výhodu zdání bezbrannosti a potřeby být chráněna, nepožaduje vyrovnání práv, využívá rozdílů mezi pohlavími k získání milostné náklonnosti. K jejímu genderu už ale nenáleží výrazná převaha v rámci rodiny a tímto bodem se ze zajetí očekávatelného chování vymaňuje. Bratr i manžel nerozhodují o ničem, vše se děje podle její režie.

Janina dominance sice vykazuje prvky destruktivity, jimiž ničí sebe i ostatní zúčastněné, ale neznamená to, že by tím autorka varovala před mocí vloženou do ženských rukou. Janina povaha se vytvářela pod vlivem nepokojně prožitého dětství, na čemž nesl největší vinu otčím, vládnoucí rodině pevnou rukou, nejen obrazně, ale i doslova. Své děti poznamenal přísným rozdělením rolí, kdy on rozkazoval a ženy poslouchaly. V ovzduší nervozity a obav z možnosti okamžitého otčímova propuknutí zlosti se vytvořily dvě narušené a zranitelné duše obou sourozenců. Temperamentní sestra zabraňovala zlomení své osoby poškozováním citů okolí, ale nejistý bratr zvolil cestu podřízenosti, takže otec svým hrubiánstvím způsobil přesně opačné projevy jednání u svých dětí, než jaké by mohl předpokládat.

Jelikož snímek natočila ženská režisérka, dá se předpokládat, že neměla v úmyslu jednat proti snahám příslušnic svého pohlaví, posilovat nerovnoprávnost mezi ženami a muži a obhajovat správnost současného rozdělení rolí. I když to není hlavním tématem, k zpochybnění striktní oddělenosti projevů ženství a mužství tu přece dochází a vyvolává podněty k zamyšlení nad příčinami a následky převahy jednoho člena jakéhokoli druhu partnerství.

Podle Jaromíra Blažejovského se režisérčino ženství projevilo ještě ve způsobu zobrazení sexuality, která je navzdory námětu zachycena

velmi cudně.⁴⁵ Tím se v očích kritika Sedláčková drží rámce vymezeného jí pohledem společnosti. Ovšem ze zde rozebíraných debutujících režisérek se právě ona nejvíce odchýlila bizarností a vyhocením příběhu od typicky ženského, empaticky uchopeného vyjádření, aniž by ovšem tato radikalita pokryla i názor na nerovné rozdělení rolí.

Sedláčkové hrdinka nepatří mezi ženy filmového plátna, které by přispívaly k reflexi současné pozice žen ve společnosti, zejména kvůli bezčasí procházejícího příběhem a celkovému nezájmu o jakékoli sebeuplatnění mimo rovinu vynucených citů. Pozornost se zde upíná čistě na mezilidské vztahy a jejich možnou komplikovanost a krutost, aniž by se připomínala jakákoli souvislost se společenským uspořádáním, kromě determinujícího mikrosvěta malého městečka, vyvíjejícího tlak na morální uvědomění hlavní hrdinky. Rozdělení rolí a ženská emancipace nejsou tématem tohoto snímku, sdělení probíhá v rovině nadpohlavní a obecné, udržuje se v mezích úvahy nad potřebou ovládat.

Andrea Sedláčková

Vystudovala režii a střih na Pařížské filmové škole FEMIS poté, co v září 1989 pod tlakem obavy z vyloučení ze studií scenáristiky na FAMU emigrovala do Francie. Postupem času se profesně ukotvila jako francouzská střihačka dokumentárních i celovečerních filmů a česká režisérka. Roku 1999 natočila pro Českou televizi první z trilogie televizních filmů o autorčině alter egu Renatě Soukupové, *Ze života pubescentky*. Později následovaly volně navazující *Můj otec a ostatní muži* a *Krásný čas*. Hrdinka snímků nese styčné body s autorčíným životem, sama Sedláčková považuje tuto sérii filmů za způsob autoterapie, díky níž se vyrovnávala se svým dosavadním životem

⁴⁵ BLAŽEJOVSKÝ, Jaromír: „Kramářská píseň o sestřičce a bratříčkovi“ In *Film a doba*, č. 4, 2000, s.217- 219.

v období dospívání, konfliktů s otcem, emigrace i jejího návratu do Čech.

Televizní tvorba se výrazně liší od jejích celovečerních filmů, které nenesou žádné prvky autobiografie a náměty k jejich natočení přišly zvenčí od druhé osoby prostřednictvím médií nebo vyprávění. V roce 2000 dokončila debut *Oběti a vrazi* inspirovaný osobním příběhem jednoho Poličského starousedlíka, jenž ale v konečné fázi ustoupil téměř zcela autorčině fabulaci, a posloužil tedy jen jako výchozí bod. Námět druhého snímku *Musím tě svést* (2002) našla Sedláčková v třířádkovém článku francouzských novin a zápletku a situace vytvořila zcela podle své fantazie.⁴⁶ Narozdíl od televizních filmů, kde se zajímá o mezilidské vztahy podmíněné také společenskou situací, její debut společensko-dobovou zakotvenost postrádá. Druhý snímek se už snaží vystihnout současné postavení a možnosti žen ve vyšších postech, takže dost jasně odkazuje na dobu svého vzniku. Navíc se zde odráží zájem autorky o politiku, který, dle jejích slov, mohla po revoluci přerůst v opravdové zapojení se do polistopadového dění.⁴⁷ Tomu ovšem zabránila emigrace.

Debutový snímek se z její tvorby trochu vymyká právě nezájmem o společenský kontext a mužskou postavou provázející příběhem. Snaží se zde interpretovat komplikovaný sourozenecký vztah a ženskou psychiku a motivy jednání ústy bratra hlavní postavy. Pokud lze u Alice Nellis hovořit o ženském filmu, do kteréžto kategorie zapadá vlastní osobou autorky a režisérky i obsahem filmu a ženskou perspektivou, Sedláčková takovému označení neodpovídá. I když ve všech jejích filmech dominují ženy, čistě ženský pohled nepřevládá a do budoucna se nebrání natočení filmů s hlavní mužskou postavou.

⁴⁶ <http://www.ceskatelevize.cz/chat/chat.php?id=112>

⁴⁷ SARVAŠ, Rostislav: „Nezničitelná“ In *Reflex*, č. 46, 2000, s. 58.

Divoké včely

Téma

Bohdan Sláma se ve svém debutu obrátil k opomíjenému prostředí i opomíjeným lidem. Mnoho kritiků ho pro zájem o obyčejného, trapně tragického člověka spojuje se sociálně orientovaným křídlem Nové vlny.⁴⁸ Neminulo ho však překvapivě ani podezření z touhy po vytvoření generačního hitu typu Ondříčkových *Samotářů*⁴⁹. S nadhledem a přitom zasvěceně ztvárnil život v zapadlé vesnici jesenického podhůří se všemi svéráznými rysy povah a chování místních obyvatel. Všeobecná chudoba, nezaměstnanost, celková neutěšená a rozpadající se tvář vesnice se podepsala na přístupu starousedlíků k životu. Většina z nich se pohybuje od láhve k láhvi, provázena manželskými hádkami. Drsný kraj nasměroval komunikaci na neučesaný a hrubý způsob bez ohledu na pohlaví mluvčího nebo příjemce. A nejen jazyk podléhá přímočarosti a bezohlednosti, také jednání se přizpůsobilo nepříznivému okolí, nehledí na slušnost nebo jemnocit, všichni si zvykli pohybovat se v mantinelech nezaobaleně jasných skutečností, nebo se počítá předem s možností dvou tváří. Odbourávají se tím nedorozumění a ušetří energie na odolávání osudu.

Úpadek morálky se zde blahosklonně přehlíží, jelikož málokdo se může pyšnit bezúhonností. A ti jednici, kteří dávají okatě najevo nespravedlivé a trapné pohrdání domnělými hříšníky, pokrytecky přehlízejí vlastní ubohost. Pravidla chování a meze akceptovatelnosti vznikly s ohledem na drsné podmínkyžití. Náhodný návštěvník odjinud by nemohl pochopit nepsanou úmluvu, jež na vesnici panuje. V tomto případě se střetne s realitou zapadlé vsi mladý Pražák zkoumající dané prostředí jako fascinující odchylku od skutečnosti.

Střet vesnice a města tvoří jedno z ústředních témat. Petr se vrací po několika letech na návštěvu k rodině, přijíždí na Moravu z Prahy

⁴⁸ Např. VAŇHAROVÁ, Adéla: „Divoké včely, nohama na zemi“ In *Cinepur*, č. 18, 2001, s. 64- 65.

⁴⁹ SPÁČILOVÁ, Mirka: „Tolik talentu, a přece tolik chyb“ In *Mladá fronta*, 7.11.2001, s. 10.

v historické Tatře 603 nacpané nekvalitním textilním zbožím. Přes pochybnou kariéru vzbuzuje ve vesničanech směs pocitů závidosti, strachu z vlastní malosti, shovívavosti k pomýlenému světáctví a radosti z návratu rodáka. Nikdo se k Petrovi nechová povýšeně ani se mu nesnaží podlézat, i po několika pražských rocích je spojuje stejná zkušenost rázovitého domova. Za vetřelce tu platí Petrův kolega, na němž si zkusil vybit zvýšenou hladinu agresivity místní myslivec. Liší se od obyvatel ve všech úrovních, od oblečení přes technickou vymoženost v podobě digitální kamery až k čistě nepraktickému odměřenému chování směřujícímu k záznamu pro něj udivující syrové atmosféry. To, co na člověka z Prahy působí jako exotický ostrůvek prostoduchosti a svérázu, prožívají obyvatelé jako každodennost, s kterou se museli smířit. Petra oslovují jako inženýra, ačkoli vysokoškolského vzdělání nedosáhl, jako by opuštění rodiště příslušelo a bylo dovoleno jen vzdělancům. Stará tatrovka a textilní zboží podřadné jakosti relativizují jeho úspěchy v Praze, ale jemu samotnému šlo především o volnost, kterou opuštěním svazujícího bydliště dosáhl.

V tak zapomenutém kraji nemá člověk mnoho možností k sebeupltnění, prostor, v němž lze manipulovat, se oklešťuje složitým zařizováním každodenních povinností, které měšťák považuje za dávno zapomenuté nebo technicky ulehčené. Tady se ale v mnoha domácnostech stále koupou v plechové sedací vaně, pro vodu chodí k pumpě a zatápějí uhlím nebo dřívím přineseným z lesa. Zajímavě se tu setkávají dva analyzované filmy. Zatímco *Divoké včely* se zabývají realitou vesnice z jejího vnitřku prostřednictvím starousedlíků, kteří život v takovém prostředí přijímají jako danou věc, hrdinové Pavlátové *Nevěrných her* přišli na venkov z města a očekávali od něj nalezení klidu a přirozenosti. Jejich přístup vyznívá zidealizovaně, a vlivem města není tak autentický jako život obyvatel z Jeseníků. Způsobuje to kromě městské zkušenosti i vyšší občanská vybavenost slovenské vsi, kde se nachází kostel, obchod i hostinec, a mírnější nížinné klima umožňuje lehčí žití. Jesenickou vesnici by si za místo nového bydliště

stěží někdo vybral, protože by v ní musel přistoupit na svérázné primitivnější podmínky žití bez výjimky.

Na prahu dospělosti mnoho z mladých přemýšlí, zda pro něj má smysl setrávat na tak beznadějném místě, protože pokud zatím existuje vyhlídka na lepší život, s rostoucím věkem rychle mizí. Zvláště když přijde okamžik založení rodiny, čímž se připoutá k místu dokonale. Jde o využití šance, anebo ujasnění si priorit a srovnání s tím, co může nabídnout město. K setrvání na jednom místě může nutit zbabělost, stejně tak splynutí s prostředím znamenající znalost a pochopení lidí v bezprostředním okolí, nízké nároky nebo láska, nevyznačující se pražádnou osudovostí, ale jistotou a spokojeností. K odchodu se častěji odhodlají muži, pravděpodobně díky jejich dané orientaci na vnější prostor a objevování nových možností. Ženy málokdy naleznou odvahu čelit úplně samy neznámému prostředí, a tak se raději snaží bojovat za lepší podmínky v místě dosavadního působení. Obecně se ale únik z takového typu vesnice považuje za vítězství. Petr, který měl možnost pohlédnout na své rodiště z odstupu, si uvědomil podivínství, jež lidé na takovém místě postupem času získali, nechce nést odpovědnost za duševní jinakost bratra a raději se rozhodne odvést si ho s sebou do Prahy. Izolovanost vesnice způsobila vytvoření zvláštních pout mezi obyvateli, které nepřipraveného náhodného příchozího šokují a kvůli jejich nepochopení za nedlouho prchá pryč do prostředí fungujícího podle jím uznávaných pravidel. Ale tento princip může platit i opačně, takže zvláštnost vesnického života pronikne i do mladých obyvatel tak naplno, že jinde už nejsou schopni žít. Tato nezaměnitelnost kraje jim vyhovuje a jen v něm se cítí doma. Souvisí to ovšem více než s láskou k drsnému místu spíše s paradoxní pohodlností a neochotou učit se nové věci a sžít se s jiným prostředím, naprosto odlišným dosud známému. Sláma projevil velký cit pro zachycení atmosféry takto opuštěného místa. Jan Lukeš v časopisu Týden vyjádřil naději, že se Slámou se do české kinematografie „vrací

smysl pro život lidí mimo centrum země, pro jejich mentální a sociální vesmír i emocionální zakotvenost“.⁵⁰

Sociální zázemí ženské hrdinky

Největší počet zanedbaných a nehostinných vesnic se v České republice vyskytuje v oblasti bývalých Sudet. Filmaři po konzultaci s Jindřichem Štreitem našli ideální obraz žití na „konci světa“ v obci Jiříkov na Rýmařovsku⁵¹.

Problémy s nezaměstnaností řeší sezónní prací v lese, dále se hrstka občanů uplatňuje v pohostinství, v místním kiosku s především potravinovým zbožím, na dráze, vyskytuje se tu jedna švadlena udržující rodinný rozpočet prostitutí, automechanik a u ostatních jejich zaměstnání nevyšlo během filmu najevo, ale mnoho z nich stálou nečinnou přítomností dávají tušit využívání státní podpory v nezaměstnanosti. Jde o špatně vybavenou obec s jedním hostincem, v němž se odehrává veškerý společenský život udržující obyvatele v soudržnosti. Jako další jediné místo zajišťující místním lidem možnost získání základních potravin a alkoholu slouží ubohý kiosk stojící před bytovkami. Ten v součinnosti se zastaralými bytovkami dokazuje jednak absurditu dob minulých, snažících se alespoň nevhodnou architekturou přiblížit vesnici městu, tak také beznadějnou situaci současné, neschopné ozdravit chatrně fungující infrastrukturu.

Opuštění hospodářského života a s tím související nárůst volného času a nedostatečná nabídka na jeho smysluplné využití přivedly několik občanů k závislosti na hracích automatech, přičemž většina z nich v drsném prostředí kompenzuje nedostatek štěstí a spokojenosti nadměrnou konzumací alkoholu. Týká se to bez výjimky mužů i žen. V této oblasti neřeší, vyplývající z deprimující práce nebo neuspokojivého stavu osobního života, lze hovořit o nebývalé rovnoprávnosti.

⁵⁰ LUKEŠ, Jan: „Na vlastní kůži“ In Týden, č.46, 2001, s. 85.

⁵¹ BERNARD, Jan: „Démon reality: Varianta chcípácká“ In *Film a doba*, č. 1, 2002, s. 43-45.

Tato vesnice pro svoji nevýhodnou polohu, a s tím související nevyhovující podmínky pro běžné žití, zaznamenává úbytek mladých lidí, její obyvatelstvo stárne a průměrný věk snižuje jen několik dětí, většinou romské národnosti. V zapomenutém regionu se nenajde mnoho příležitostí k získání uspokojivého zaměstnání, takže častá cesta obyvatel po vystudování nebo vyučení se v oboru míří do města v naději na snazší způsob uplatnění. Praha v takovém případě platí za nejvyšší metu, ale leckdy stačí k polepšení i podhorský Rýmařov. Lidé ve středním věku už nenacházejí odvahu na hledání a budování nového místa k žití, čímž sami sebe zlobí, ale přesto zůstávají na místě, nadávají a utápějí nespokojenost v láhvi kořalky. Ti nejstarší se dávno smířili se svým způsobem života i s jeho neměnností a získaný nadhled posilují tou stejnou lahví, která jiným dává zapomenout.

Osobitě se tu stýká tradiční podoba a vybavení venkovských chalup a domků s novodobými technickými vymoženostmi a prvky moderního a módního stylu. Vedle sebe tak v domácnostech pracují litinová kamna s pecí a mikrovlnná trouba nebo v letité ošuntělosti místního hostince působí nepatříčně typický design láhve Pepsi. Určení přesné doby příběhu působí obtíže, protože v oné vesnici se čas ne-li zastavil, tedy alespoň značně zpomalil. Do porevoluční doby jasně odkazuje lesník v podání Jaroslava Duška, který vybízí nevybíravým způsobem v lese zaměstnané ženy k práci, protože „máme kapitalismus, budeme makat!“. Oblíbenost Michaela Jacksona místním frajírkem zkresluje, protože tento popový zpěvák ztrácel na popularitě od poloviny devadesátých let a post ikony taneční hudby ztratil už před mnoha lety. Tak by se mohlo zdát, že se nacházíme na počátku devadesátých let, a žádný jiný fakt by nesvědčil o mýlce, kdyby Petr, přijíždějící do svého rodiště, neposlouchal v autě soundtrack Ondříčkova filmu *Samotáři* vzniklého v roce 2000.

Hlavní ženská hrdinka Božka pomáhá prodávat kamarádce Janě ve stánku. Pravděpodobně nedosáhla příliš vysokého vzdělání, protože na práci, kterou ve vesnici vykonává, nepotřebuje ani vyučení. Pochází z nejnižší vrstvy vesnické společenské hierarchie, bydlí s matkou a

mladším bratrem v rozpadajícím se domě bez zavedeného vodovodu, v jednopokojovém bytě, vymezujičím soukromí členů domácnosti pomocí závěsů. Sousedy tvoří bez výjimky romské etnikum, nevzdávající se po generace zakořeněné orientace na otevřený prostor, takže většinu času tráví zahálkou před domem.

Jako poloviční sirotek si musela zvyknout na zhoršení životního standardu a následný matčin morálně problematický způsob vedlejšího příjmu. Kromě šití, které je z hlediska výdělku nejisté, přistoupila totiž bez výčitek svědomí vůči sobě i svým dětem k prostituci. Božka tak musí čelit pomlouvačnému okolí, zužující se naštěstí v přímočaré a otevřené vsi jen na jednu postarší ženu, jež se snaží budit dojem vyšší úrovně. Okolnosti i matka ji tlačí do jediného východiska z chudoby a neudržitelného soužití v garsonce, k sňatku s pro ni výhodnou partií, Lad'ou, jehož největším kladem je vlastnictví domu. Stav domu ve fázi základů Božčině matce nijak nebrání, aby si mladíka předcházela zvaním na kávu a Božce denně nepřipomínala, jaké štěstí jí v podobě Ladi přišlo vstříc. Božka si ale nejprve musí ujasnit možnosti, které se jí v jejím postavení nabízejí, a pak se rozhodnout pro ni nejvýhodnějším způsobem. S malým platem, z pomlouvané rodiny, bez větších ambicí vše opravdu směřuje k vděčnosti vůči Lad'ovi, ale ujasnění si priorit vede k překvapujícímu a diskutabilnímu řešení.

Hledání samostatnosti a svobody

Život v tak nehostinném prostředí, jako se jeví vesnice v *Divokých včelách*, může vést k cestě k samostatnosti a svobodě jedině radikálním opuštěním místa i samorostlých lidí. Zacyklenost stále stejných nepohodlných úkonů potřebných ke každodennímu žití a omezený výběr partnerů působí samy o sobě jako lehčí forma tísňového vězení. Božka přemýšlí o své situaci a možnostech, které se nabízejí, ale nedává nic najevo. Zdá se, jako by jí vztah se skrytě zakomplexovaným frajírkem Lad'ou vyhovoval a mlčky, jen s lehkými úšklebky, se podřizuje jeho návrhům a snahám o nadřazenost. Uvnitř ale bojuje

s představou své budoucnosti, kterou podle dosavadního vývoje odhaduje na obraz sebe samé jako „tlusté, blbé a spokojené“ manželky. Její myšlenky ještě zásadně rozvíří příjezd bývalého obyvatele Petra, který unikl beznaději útekem do Prahy. Tím se objeví nejméně tři oblasti, z nichž se palčivě nabízí možnost úniku. V první řadě Božku tlačí soužití s matkou, jež jí v dobrém úmyslu předhazuje Lad'ou jako neoddiskutovatelně nejvýhodnější partii, jíž se musí držet bez ohledu na zbytečnou otázku citů, dále k přehodnocení nutí vztah s Lad'ou a její postavení v něm a neplánovaně přichází otázka opuštění rodné vesnice. Poslední dilema se ukáže jako zbytečné, protože buď z nedostatku odvahy, nebo naopak s odporem ke zbabělosti útěku od komplikovaného života se Božka rozhodne pracovat na zlepšení vyhlídek v místě, které jí bylo určeno za domov. Zlomová chvíle nastane v místní hospodě, kde se Božce před očima sejdou ukázky dvou možných cest a vyjeví se jí výsledek jedné z nich, pokud nechá věci plynout dosavadním směrem. Nejprve ji Lad'a donutil objednat si místo piva stylovou Pepsi, pak ona sedí, za zády se její partner zesměšňuje nacvičováním tanečního čísla podle vzoru Michaela Jacksona a před ní hraje kulečník Petr s bratrem Kájou, a těžce zápasí s pokušením Lad'ovi se vysmát. Úlohu poslední kapky sehraje přisednuvší si servírka, reprezentující typ ženy, který by se z Božky stal, pokud by nezměnila přístup ke vztahu se současným přítelem, nebo ho nevyměnila úplně.

Začne se Lad'ovi vyhýbat, aby získala prostor pro ujasnění si správného a pro sebe výhodného řešení. Tím mu názorně ukáže jeho zastupitelnost, čímž nepřipraveného Lad'u zaskočí. Dosavadní nadřazené chování mu bezezbytku vycházelo a nebyly proti němu námitky. Přichází postupně o nabubřelou sebejistotu, cítí se ponížený a ke dnu se dostane během hasičského bálu, kdy v náhlém návalu nejistoty, trémy a ublížení Božčiným nezájmem nedokáže předvést pečlivě nacvičené číslo tance, k němuž se celou dobu upínal. Božka si k získání samostatnosti a svobody vybrala drsný způsob vytrestání svého partnera. Během pár dnů ho naučila pokoře a podřízenosti,

ukázala se mu ve své nezávislosti a nezájmu o další vykonávání rozkazů. K tomu jí příhodně nahrál její nesmělý obdivovatel Kája, který podporován bratrem našel odvahu vyznat se ze své náklonnosti nahlas a ztvrdit to činem. Sama Božka se rozhodne zlepšit si podmínky života ne tím, že vymění nevzhlednou vesnici za pozlátko města, ale vydobytím si vyhovujícího postavení v místě svého dosavadního působení. Kájovi tím navíc pomůže dodat si odvahu k následování bratra do Prahy a celkově posílí jeho sebevědomí.

Vůči matce se vymezuje zpochybněním jedinečnosti svého partnera. Božčině mámě totiž stačí, že budoucí zeť dceru nemlátí a že pracuje na stavbě vlastního domu, i když zatím stojí jen ubohé základy. Božka bez vyslyšení námitek rodiče uskutečňuje intuitivně vystavěný plán na dlouhodobé osvobození se. Vyznačuje se hrdostí a přímočarostí, takže nic matce nevyčítá. Ani pochybné povolání, ani vměšování se do života.

Mnohoznačný název filmu, který původně ještě ve scénáři odkazoval ke dvěma scénám s lesními včelami spojujícími je s tajemností, neklidem a touhou⁵², by v rovině genderu mohl odpovídat rozdělení rolí ve vesnici, jejich stabilitě a fungování. Pevnou rukou tu vládnou ženy, jejichž snahy podřívají slabošší muži upínající se k alkoholismu nebo gamblingu. Jakoby drsné životní podmínky zvládaly ženy snadněji než jejich mužští partneři. Také sice často sahají k láhvi zelené, aby jim „život zrůžověl“, přesto ale i poté jsou schopny vykonávat těžkou práci v lese. Během celého filmu spatříme v čínorodosti pouze ženy, spravují nejdůležitější místa vesnice, jako je hospoda nebo kiosek s potravinami, a problémy s muži řeší ve vzájemné spolupráci. Vytvořilo se mezi nimi silné pouto sounáležitosti, takže když jeden z manželů chce prodat televizi, aby získal peníze na hrací automaty, ostražitý a zkušený hlouček místních starousedlic to zarazí v počátku, zavolá jeho ženu a dohlíží na potrestání a potupné odebrání klíčů od bytu. Jedna z nich pak káravě vyjádří za všechny: „A

⁵² BERNARD, Jan: „Démon reality: Varianta chcípácká“ In *Film a doba*, č. 1, 2002, s. 43-45.

žena se bude poslouchat, ja?“ Roli nadřazených se neujaly z důvodů touhy po moci, ale čistě prakticky potřebovaly, aby chod domácností a vesnice fungoval bez obtíží a toho tíhou okolností zlomení muži nebyli schopni. Společenské akce sice stále vzbuzují dojem opaku, ale stačí, aby se život vrátil do každodennosti a pořádek opět udržují svou neústupností a houževnatostí ženy. Bezútěšnost prostředí ženy zocelila, zatímco jejich protějškům podlomila duševní rovnováhu. Tradiční genderové role se tu pomíchaly a staly se zaměnitelnými, nezávisle na jakémkoli vlivu zvenčí v podobě médií nebo celospolečenského tlaku. S velkou mírou nadhledu lze konstatovat, že se vesnice v Jeseníkách dostala do genderového uspořádání podle pravidel své kultury a společnosti. Podobně jako v kmenech Nové Guiney, popsaných Meadovou, v nichž se role obracely nebo stíraly, tak také zde se pod vlivem nutnosti posunulo chování příslušníků různých pohlaví v rámci zachování životaschopnosti jediným možným směrem. *Divoké včely* tak přináší pohled na nezvyklý způsob emancipace žen, který téměř nesouvisí s postupnou reflexí nerovných příležitostí mužů a žen v České republice nebo historií feministického hnutí.

Božka se do tohoto vzniklého systému zapojuje, buduje si a upevňuje své postavení a přijme malé vítězství nad mužem, když řídí Laďovu motorku, s poraženecky vyhlížejícím majitelem stroje na místě spolujezdce.

Bohdan Sláma

V roce 1997 absolvoval FAMU hodinovým hraným filmem *Akáty bílé*. Další svou školní práci, reálové cvičení *Zahrádka ráje*, spojil roku 2002 s krátkými filmy kolegů Pavla Gőbla a Tomáše Dorůšky v celovečerní povídkový snímek *Radhošť*. Už v počátcích jeho tvorby lze vysledovat zájem o hrdiny-outsidery, žijící v nehostinném prostředí. Nezaměřuje se výhradně na ženské hrdinky, což dokazuje tvorba z FAMU, i když v prvních dvou celovečerních snímcích věnoval ženám stěžejní pozornost. V titulcích *Divokých včel* figuruje na prvním

místě jméno neherce Zdeňka Raušera, ale nejvýraznější postavou je od počátku filmu Božka v podání Tatiány Vilhelmové, která přirozeným temperamentem odsouvá snivého a prostě přítomného Káju na vedlejší kolej. Podobně v následujícím *Štěstí* se vyskytují dvě výrazné ženské hrdinky představující každá možný protipól nejen ženství, ale i lidství. Na roveň jejich propracovaným charakterům se dostává jen jedna mužská postava, Toník Pavla Lišky, Slámova oblíbeného herce. Další připravovaný projekt, *Venkovský učitel*, postaví do středu příběhu mladého muže hledajícího sebe sama, k čemuž mu opět dopomůže výrazná ženská osobnost. Ale přesouvání morálního sebeuvědomění v jednotlivých snímcích z muže na ženy, a naopak, dokazuje režisérovu otevřenost a schopnost vcítění se do postav bez ohledu na pohlaví už v rovině scénáře. Svě první tři filmy souhrnně označuje jako trilogii o hledání lásky a sebe sama, šanci na nalezení správného směru dává bez rozdílu mužským i ženským hrdinkám.⁵³

Na příběhu a charakterech *Divokých včel* pracoval čtyři roky s rádcovskou podporou spolužáka z FAMU Saši Gedeona.⁵⁴ Výslednou podobu scénáře pak ještě konzultoval s hereckými představiteli na týdenním soustředění v obci Jiříkov, které sloužilo nejen k vybroušení charakterů, ale i k sblížení s místními obyvateli a sžití s prostředím. Touto metodou pak dosáhl vysoké autentičnosti a souhry neherců s herci. V mnohých rozhovorech sám sebe označuje za permanentního filmové amatéra, proto své scénáře i natáčení nechává otevřené názorům ostatních spolupracovníků.

⁵³ <http://www.sms.cz/film/stesti-2005>

⁵⁴ KŘIVÁNKOVÁ, Darina: „Museli jsme se k sobě propít“ In *Lidové noviny*, 7. 11. 2001, s. 20.

Děvčátko

Téma

V souboru zde rozebíraných debutů zachází tento snímek do nejstylizovanější polohy, některými kritiky označované za mondénní.⁵⁵ Místo děje, postavy i příběh byly přizpůsobeny sdělení, které se tak k divákovi dostává v přímočaré a zjednodušené podobě. Stejnou důležitost jako obsah zaujímá forma využívající novou digitální HDTV kameru, pro jejíž efektní schopnosti ztratili tvůrci sílu vyprávět. Dobové recenze pak režisérovi nejvíce vyčítaly vyumělkované a neživotné postavy.⁵⁶

Hlavním dějovým pohybem filmu se stalo tápání z místa na místo, vyplňované neustálým hledáním naivně nazírané lásky. Láska tu působí jako absolutně dokonalý stav, pro většinu lidí však nedosažitelný. Z nedostatku odvahy, chuti nebo síly si často zvyknou i na cit podobný, ale zdaleka ne tak uspokojivý. Místa, kde se podle mínění většiny láska může skrývat, působí přes vznešené cíle naze, prozaicky- taneční klub, postel, noční ulice. Přesto touha a potřeba být milován přehlušují trapnost opětovného setkávání se s nepravými objekty a následného opouštění, v ještě horším případě ale i setrvání. Kromě figurkově vystavěných charakterů a myšlenkově jednoduchého námětu snažícího se předložit divákům jasně dané pravdy, objevují se skromnější motivy úskalí partnerského vztahu, v němž největším problémem nemusí být jeho absence, ale vyprázdňenost, přetvářka a zvyk. Pět stádií milostného života nasměrovali tvůrci dohromady na jedno místo pomyslně ohraničené jako laboratorní prostředí, v němž nic nesvádí pozornost jiným nežádoucím směrem. Nejstarší dvojice, manželé procházející právě krizí středního věku, působí jako odstrašující příklad toho, v co se může milostný cit během dvacetiletého manželství zvrhnout, pokud dvojice zapomene na vzájemnou úctu, kterou si

⁵⁵ JAROŠ, Jan: „Děvčátko se vymklo“ In *Reflex*, č. 1, 2003, s.48.

⁵⁶ HLINKA, Jiří: „Filmové děvčátko rány dostává, ale umí i rozdávat“ In *Hospodářské noviny*, 19.12.2002,s. 8.; JAROŠ, Jan: „Děvčátko se vymklo“ In *Reflex*, č. 1, 2003, s.48.; MÍŠKOVÁ, Věra: „O lidech, kteří zaujmou, ale nedojmou“ In *Právo*, 19.12.2002., s. 15.

v počátcích projevovali. Společnou cestu si nyní navzájem lemují naschvály a zraňujícími promluvami, ale stejně své soužití potřebují, protože pocit života proteklého mezi prsty si způsobili navzájem a společně si ho i prožijí až do konce, neschopni odhodlat se k ráznému činu. Ke ztrátě naděje směřuje i matka hlavní hrdinky, ale z opačného pólu, osaměním a nemožností podělit se o své myšlenky a trápení s mužským partnerem. Její opuštěnost dosáhla už takové hloubky, že se chytá jakéhokoli náznaku zájmu, byť by pocházel od trapného mladšího floutka. Benjamin Tuček se vyhýbá konotacím k současným problémům navazování hodnotných partnerských vztahů ve vyšším věku, neodráží fenomén internetových seznamek nebo jiných médií. Nechává příběh uzavřený na malé ploše a přes svou vizuální módnost by mohl obsahově vypovídat i o době minulé. Jen míra morálního úpadku spojená s navštěvováním nočního klubu by se s nižším letopočtem zvyšovala.

Genderová vyhraněnost starší generace odpovídá stavu, který přetrvává u lidí bez snahy a bez vědomí o možné jiné cestě. Manželka stereotypně dráždí svého muže užvaněností, nespokojenými připomínkami, výčitkami a přitom na něm visí, neschopná realizovat se jinde než v manželství a domácnosti. Muž se zde projevuje náznakem touhy po vyšším poznání, kam jeho partnerka nedohlédne, charakterizuje ho tendence z domácího prostředí utíkat, ale proti jeho genderu tu stojí nedostatek odvahy tento únik z banality dovést k cíli. Ani Emina matka nijak nevybočuje z genderové danosti své generace. Hlavní náplní jejího života je dcera a hledání partnera, tedy výhradně oblast mezilidských vztahů a citového naplnění. Nucené nezávislosti by se byla ochotná rychle vzdát, pokud by se objevil životní partner.

Lichotivě tu nevyznívá žádná postava, ale zatímco ženy alespoň zůstávají uvězněny v tradičním chování, muži zde klesli mnohem hlouběji ke zbabělosti. Slabošské mužské postavy se vyskytují i v mladé generaci a stejně jako rodiče ani ony nedokáží vést smysluplné partnerství. Přístup, s jakým udržují poměr Karel a Magda, naznačuje pokřivenost chápání milostného vztahu už v samém počátku. Absence

odvahy a pevného charakteru u budoucího pilota sice jeho partnerku odrazuje, ale přijímání náklonnosti a obdivu zahladí nespokojenost, protože i tak je tato neupřímná láska lepší než nic. Nesourodou dvojici, v níž se pilot zajímá o kadeřnici, z jiného pohledu ale kde krásnou dívku zaujal neatraktivní slaboch, vyrovnává genderově stereotypní krása kadeřnice Magdy a vyhlídka prestižního povolání Karla.

Cykličnost, která se projevuje ve všech zobrazovaných opuštěných ženách různého věku, poukazuje na nesnadnost úniku ze zavedených kolejí ženského znevýhodnění. Matce zbyla po prvním milenci pouze Ema, Emina kamarádka Marie čeká s dítětem v náručí na návrat svého milého a Emě na cestě emoční odevzdanosti náhodnému cizinci hrozí totéž. Partnerství se zde ukazuje jako nerovný svazek, kde nadřazený rozhoduje, kolik citu do druhého vloží, kolik si vezme nazpátek a kdy odejde a podřízený pasivně přijímá, trpí a čeká. Ze vztahu se ale může stát i vzájemný zápas o dominanci s použitím nepřijatelných prostředků.

Tezovitost postav dosahuje vrcholu v tajemném hrdém muži v černém, s kterým ale přichází záchrana a ujištění o přetrvávajícím smyslu hledání správné cesty. Prochází sídlištěm připraven pomoci potřebnému, vzhledem k jeho povolání taxikáře pro řidiče pod vlivem alkoholu se vznešenost posláni sráží na směšnou tragičnost, ale nic to neubírá na snaze vzbudit dojem osudovosti. Neustálá přítomnost, nemluvnost, odstup a nadhled z něj vytváří dokonalou, až mýtickou osobnost. V rovině mezilidských vztahů zastupuje rezignaci a tiché utrpení, které snadno může sklouznout k póze. Jeho racionalita a emoční tlumenost působí kontrastně k hlavní hrdince, stejně jako způsob pohybu řízený ne ledabyle, ale přesně podle přání zákazníků. Ema bloudí sídlištěm, vybírá si místa, kde zkusí hledat citovou odezvu, rozdává a nabízí, aniž by cokoli získala zpět. Mužství a ženství se tu rozdělují podle zaběhnutých pravidel, působí protikladně a v dokonalém případě se tak doplňují. Proto záchrana pro Emu přichází v podobě zatvrzelého muže, představujícího jistotu a záchytný bod, v němž ona na oplátku zažehne náznak citového a emočního probuzení.

Sociální zázemí ženské hrdinky

Praha se zde projevuje v typické normalizační architektuře panelových sídlišť, která působí jako zástupný symbol osamělosti v davu. Lidé se neobjevují přímo na ulicích, ty většinou zůstávají prázdné, ale jejich potenciální netečnou přítomnost tušíme za okny paneláků a nelze od nich očekávat jakoukoli pomoc. Fotogenická zákoutí, jimž vtiskla punc autentičnosti doby četná grafiti, potvrzují důležitost hledání spřízněné duše, protože v tak odosobněném prostředí snadno mezilidské vztahy zdegenerují. Tuček se tu snažil zachytit atmosféru sídliště, kde sám strávil dětství.⁵⁷ Přizpůsobením se metodě vyprávění získala metropole několik znaků maloměsta. Na úzce vymezeném prostoru se setkává malá skupina navzájem se ovlivňujících postav, aniž by ovšem převzaly vlastnosti maloměstáků. Excentrické vystupování hlavní hrdinky nikoho nepohoršuje, vnímání ostatním otupila anonymita velkoměsta, kde se každý zabývá jen sám sebou a svým prověřeným okruhem lidí. Tramvaj nebo klub jsou plné lidí, a přece převažuje osamění.

Pocit bezvýchodnosti a stereotypu vyvolává postava kadeřnice Věry, která se vyskytuje v pravidelně se střídajících prostředích kadeřnictví a nočního klubu, bez ohledu na hudební dramaturgii a složení publika. S její postavou se pak dostává do příběhu současné téma tanečních drog, ale spíše než ke kritice slouží k vyhocení událostí a zvýraznění generační neslučitelnosti. Atributy reality po roce dva tisíce se dostávají do filmu jen prostřednictvím důsledků jejich působení, ale nejde o prvky jasně přisouzené novému tisíciletí. Stejně by se příběh odehrával i o deset let dříve a lehkou změnu by zaznamenal jen výběr kostýmů a těžko by se pravděpodobně vyhýbal lákavému zachycení rozjitřené porevoluční doby. K současnému egoisticky zaměřenému směru komunikace se totiž schylovalo dlouho a pád ve strachu sdružujícího státního dohledu tuto tendenci jen dovršil. Neřeší se tu žádný aktuální a palčivý problém, ve středu zájmu stojí

⁵⁷ MANDYS, Pavel: „Děvčátko jako šmrncovní spratek“ In *Týden*, č. 2, 2003, s. 78.

mezilidské vztahy nesoucí stopy vlivu své doby, avšak ne tak zásadně, aby se dala s jistotou určit datace.

Emin nestálý způsob života zapadá do velkoměstské rozvolněnosti, ale jeho prvotní příčinou je absence otce. Neexistence mužského vzoru jí značně ztěžuje problém sebeidentifikace. Pochází z neúplné rodiny, žije s matkou v dvoupokojovém bytě v neutěšené šedi nuceně skromné domácnosti plné dosluhujících elektrických spotřebičů. Pracovní pozice nespolehlivé prodavačky bizarního second handu nesplňuje ani minimálně požadavky vedoucí ke spokojenosti. Kromě matky nemá k čemu si vytvářet vazby, ani k další osobě, ani k místu.

Není zřejmé, kde pracuje její matka, rozhodně však ani jedna z nich nevytváří ovzduší intelektuálně zaměřené rodiny. Racionální stránka u nich prohrává boj s touhou po citové angažovanosti, obě se usilují realizovat v rovině emoční. Ema se oprostila od rozumového rozvažování ve prospěch citového rozjímaní a forma i úroveň myšlení odpovídá jejímu věku a stupni vzdělání umožňujícímu post prodavačky. Úvahy vycházejí a opět směřují k oblasti milostných vztahů, vyznačují se přímočarostí, prostotou, naivitou a přesvědčením o jejich platnosti. Tím přesně zapadá do svého genderu a očekávaného systému chování. Nezáměr o cokoli jiného než mezilidské vztahy a lásku z ní vytváří typickou, ze svého genderu nevybočující dospívající dívku, která se nesnaží budovat a upevňovat svou osobnost věcmi z vnějšího světa, ale výhradně prostřednictvím interakce s lidmi, jež pustí do své blízkosti.

Měkká výslovnost matky i dcery prozrazuje příslušnost ke slovenskému národu. Tento fakt může ještě posílit celkový dojem odstrčenosti, nezařaditelnosti a osamění. Obsazením slovenských hereček se tak nenápadně vyvolává působení jinakosti. V České republice skutečně žije početná slovenská menšina, která tu velmi často hledá možnost vyššího výdělků než doma. V tomto snímku však o reflexi současné situace Slováků v Čechách nejde.

Hledání samostatnosti a svobody

Ema se nalézá ve věku, kdy se mladý člověk snaží osvobodit od vlivu autorit. Ačkoli vztah s matkou nevykazuje závažnější neshody, přirozeně nastává čas hledání vlastní cesty. Ranní hádky o koupelnu nebo hudbu, šálek kakaa nebo rozcvička na střeše paneláku patří k rodinným stereotypům, jež na jedné straně znamenají láskyplnou jistotu, ale na druhou stranu obtěžují neměnností. I když matka do značné míry respektuje Emino soukromí a neprůhledné jednání, nemůže se zcela vzdát dobře míněných rodičovských rad a doporučení. Telefonní záznamník praví, že Ema má mámu a máma má Emu, zůstávají spolu ve svém světě bez přítomností mužů, ale obě se osamělost snaží prolomit. V tom si brzy začnou překážet a Benjamin Tuček situaci vyhrotil stejným milencem obou žen. Domov, který přestává být záchytným bodem, kam se dá utéct před dorážejícím světem, se musí vyměnit za něco jistějšího, nebo se pokusit potřebu domova potlačit. Věk i přesvědčení Emy směřuje k druhému řešení, ale nikdy to nemá dlouhého trvání.

Kromě úniku ze stále stejného života s matkou pokouší se Ema překonat i banalitu a šed' místa bydliště. Hledá v zákoutích sídliště a v geometrii staveb zvláštní vizuální poezii. Inspirovaná hudbou puštěnou do sluchátek, prochází kolem sprejery pomalovaných zdí a klipová forma skládání záběrů odkazuje k době vzniku víc než cokoli z příběhu. Fantazie a snění dosahují v těchto případech až abstraktní roviny, ale v souvislosti se současnými i budoucími blízkými osobami se proměňují v dost konkrétní, i když naivní představy. Touhu po lásce, štěstí a porozumění převádí Ema do snových myšlenek jako příslib nevyhnutelně budoucích událostí.

Za zvýšenou míru svobody vděčí blahovůli matky, která jí zajišťuje existenční jistotu, v níž zůstává velký prostor pro pátrání po správné cestě. Emin plat by nestačil na hrazení nájmu, zvlášť když zaměstnání občas opouští v náhlých pohnutkách zvědavosti po vnějším světě. Tato nezávislost sebou nese nepřiznanou závislost na matce. Ocítají se v mezidobí, kdy se vytratila povinnost hlásit hodinu návratu z noční

toulky, ale přitom zůstávají příjemné jistoty jídla, postele a zájmu. Před matkou stojí úkol postupně nechat dceru odejít, i když tato cesta k osvobození nebývá nikdy završena, pokud v sobě žena nezahubí mateřský cit. Jak prostřednictvím jedné ze svých literárních postav přesně poznamenal Graham Greene, máte-li dítě, jste odsouzen být rodičem doživotně. Opustí vás, ale vy je opustit nemůžete. Zodpovědnost za život, jenž přivedli na svět, nepřestanou rodiče cítit ani s dospěním potomků.

Ema hledá lásku a naplno se pouští do jakéhokoli vztahu. Dává každému stejnou šanci, než se podle citu rozhodne, zda má smysl pokračovat, nebo ne. Její způsob osvobozování se od autority vede ale k dalšímu područí. Tezovitostí a nedospělým uvažováním samu sebe odsuzuje buď k stejně nedospělým partnerům, kteří ji zradí nebo ona z lehkomyšlnosti zradí je, nebo k muži daleko staršímu, jenž by nad ní podržel ochranou ruku a pomohl ji dospět, aniž by realitu poznala krutou a neodvolatelnou cestou. Benjamin Tuček v rozhovoru pro *Týden* uvedl, že chtěl v Emě zachytit duši sedmnáctiletého člověka, který přesně neví, co chce, ale o to více po všem touží.⁵⁸

K typu iracionální, mírně bláznivé holky se v devadesátých letech a počátkem třetího tisíciletí obracelo více tvůrců. Vzbuzovaly soucit, svou bezprostředností nutily k životu, nenudily a uspokojily v některých mužích skrytou touhu ochraňovat zranitelnou bytost, která je odmění vděkem a láskou. Takovou hrdinku hrála v *Mrtvém broukovi* Pavla Jirásková nebo variaci podobného charakteru ztvárnila Anna Geislerová ve Svěrákově *Jždě*. Tyto ženské postavy jdou v mnoha ohledech proti tendenci zobrazovat, i když tápající, přesto samostatné hrdinky. Možnost nabourání genderových stereotypů se v takových případech minimalizuje. Ema se velkou mírou své osobnosti přiklání k prezentaci typicky ženských vlastností. I její touhy a sny odpovídají malému rodinnému štěstí. Když se miluje se slabošským Karlem, probleskují jí myslí obrázky věšení bělostného prádla v kostýmku

⁵⁸ MANDYS, Pavel: „Děvčátko jako šmrncovní spratek“ In *Týden*, č. 2, 2003, s. 78.

poslušné manželky. Potřeba zakotvení u ní zastínila nespoutanost a zbytečná pokora se maskovala zárukou spokojenosti. Ačkoli se sama momentálně domnívá, že by ji tato role uspokojila, děje se tak z nedostatku zkušeností se skutečným omezením. Matka jí nechávala velkou volnost, při níž se jí rozvinula svobodomyšlnost. Kdyby o ni přišla, nic by její ztrátu nevyvážilo. Ani reálně přítomný manžel. Přes všechna dětinská prohlášení o lásce a zamilovanosti, přes impulzivní jednání a kokotérii, umí se obrnit i vlastnostmi přisuzovanými mužům – milostnou uvolněností, odvahou, přímočarostí. Ale postupem času tyto vlastnosti ustupují do pozadí zatlačovány nepříznivými okolnostmi a z počátku bezstarostná dívka dostává lekce životních zklamání a strastí. Smrt matky přeruší všechno adolescentní pokoušení osudu a přivede ji k předčasné dospělosti. Významově otevřená poslední scéna Emina odchodu zasněženou plání evokuje naprosté dívčino osamocení, které ji teprve donutí vyrovnávat se skutečnými obtížemi života. Značí nový a těžký začátek, ale přece jen nepůsobí úplně beznadějně. Jan Bernard ovšem v recenzi *Děvčátka ve Filmu a době*⁵⁹ dává tento závěr do souvislosti se scénářem snímku, kde se v hojné míře objevoval motiv zamýšlené Eminy sebevraždy, a poslední záběry tak odkazují nikoli k cestě k samostatnému životu, ale k dobrovolné smrti. Taková volba by odpovídala chvilkové ztrátě síly a propadnutí beznaděje, ale rozhodně k tomu Ema v průběhu filmu nesměřovala, neodpovídá to její činorodosti a bohatému vnitřnímu světu. Nejednoznačností závěru se tak Tuček vyhnul patosu a potvrzení Eminy postavy jako tragicky zranitelné dívčí duše.

Většina zobrazovaných žen se nachází v nevýhodnějším postavení než muži především z pohledu citové naplněnosti. Hledají, čekají, vyhlízejí, spokojují se s málem, v každém případě je postihuje horší úděl způsobený biologickou jistotou mateřství a emociálně náročnějším založením. S genderovými stereotypy se tu pracuje v hojné míře. Místo aby se v příběhu vyskytovala alespoň jedna ženská postava, která by sebevědomě šla za svým cílem, všechny zobrazované hrdinky se

⁵⁹ BERNARD, Jan: „Máte pro nás zprávu?“ In *Film a doba*. Č. 1, 2003, str. 56- 59.

potácejí v nejistotě, nenaplněnosti, dělají zásadní a typické chyby většiny příslušnic svého pohlaví. Jejich nemohoucnost může působit až dráždivým dojmem, a tím poukazovat na zbytečnost oddání se údělu považovanému za nezvratně ženský. V některých momentech snímek mluví k ženskému tématu způsobem, který k naznačuje úctu k ženám, stejně tak pochopení a účast s obtížnou cestou ke spokojenosti, ale výrazný odraz současné pozice ženy ve společnosti se zde neobjevuje. Tento snímek genderové stereotypy spíše potvrzuje, než boří.

Benjamin Tuček

K režii svého debutu *Děvčátko* směřoval pomalu přes vystudování fotografie na fakultě sociálních věd a scenáristiky na FAMU. Tam už ovšem kromě školních scenáristických prací napsal a režíroval kamerová cvičení Jiřího Málka *Cesta na Měsíc* (1999) a *Blues mrtvého muže* (1999), posílen zkušeností tvorby dokumentárního filmu pro Českou televizi *Báječný muž na létajícím stroji* (1997). Na škole zaznamenal úspěch se scénářem *Nohama napřed*, za nějž roku 1997 obdržel na festivalu FAMU cenu Maxima a prémii Literárního fondu.⁶⁰ V roce 2002 absolvoval FAMU diplomovou práci *Do posledního okna*, v níž analyzoval scénáře a realizace filmů *Rychlé pohyby očí* Radima Špačka, *Indiánské léto* Saši Gedeona a *Marian* Petra Václava.⁶¹

V roce 1998 se spojil se svým budoucím tvůrčím partnerem Markem Najbrtem a vytvořili pro televizi mystifikační cyklus *Kinetická encyklopedie všehomíra*. Společně s Robertem Geislerem dali vzniknout scénaristicko-režijní skupině s nadsázkou samy sebe označující jako The Dietles.⁶² V tomto složení jsou podepsáni pod pozoruhodným debutem Marka Najbrta *Mistři* (2004) a v současné době chystají film navracející se do období druhé světové války *Protektor*.

⁶⁰ www.kviff.com

⁶¹ BERNARD, Jan: „Máte pro nás zprávu?“ In *Film a doba*. Č. 1, 2003, str. 56- 59.

⁶² BALDÝNSKÝ, Tomáš: „My tři“ In *Reflex*, č. 19, 2004, s. 20- 25.

Ve své tvorbě se nijak výrazně nezaměřuje na ženskou hrdinku. *Děvčátko* zastupuje v režijní i scenáristické práci výjimku, ženské postavy se avšak v jeho scénářích vyznačují větší odvahou a morálním sebeuvědoměním než muži, i když nezřídka ani síla a odvaha k spokojenosti nestačí a nakonec je jejich vůle k smysluplnému životu okolnostmi zlomena.

Nevěrné hry

Téma

Název filmu výstižně vypovídá o tématu, kterým se režisérka Michaela Pavlátová rozhodla ve svém debutu zabývat. Nevěra slouží jako katalyzátor událostí a rozpoutaná hra mezi třemi lidmi se nedobrovolně týká každého aktéra, převážně však ústřední manželské dvojice Evy a Petera. Ve středu příběhu stojí konflikt mezi profesní kariérou ženy a muže, jehož neřešení vyvolává nespokojenost a nedorozumění v partnerském vztahu. Výchozí problém vznikl z přijetí stereotypní genderové role ženy – ačkoli sama úspěšná hudebnice v pražském prostředí, následovala ve jménu lásky svého muže do zapadlé slovenské vesnice na pomezí maďarských hranic, odkud on pochází a kde může nerušeně vykonávat své povolání hudebního skladatele. V tomto prostředí však Eva nemá nejmenší šanci na uplatnění, přesto jí hluboce a po generace zakořeněný pocit životní oběti muži nařídil, aby se vzdala vlastní seberealizace ve prospěch manžela, kterého miluje. Eva se ale nachází na stupni emancipace, kdy ji osobní oběť nemůže dlouhodobě uspokojit, na druhou stranu ovšem nedospěla tak daleko, aby dokázala svou nespokojenost řešit jinak než nevěrou. Podle výzkumu z roku 2003 se nevěry v současnosti dopouští 59% ženatých mužů a 40% vdaných žen, z toho u mužů jde většinou o letmé známosti a ženy tíhnou spíše k dlouhodobějším vztahům. Přibližně jedna třetina žen a jedna čtvrtina mužů považuje mimomanželský sexuální styk za nemorální, to znamená, že většina české populace nevěru toleruje.⁶³

Z mnoha zobrazených situací lze jasně vycítit ženský úhel pohledu. Darina Křivánková nebo Tomáš Baldýnský nacházejí v Evině postavě silné charisma a něco ze skutečného ženství, které už dlouho na plátně nespátřili.⁶⁴ Eva se snaží o komunikaci, touží po svěřování se

⁶³ www.sex.systemic.cz/archive/cze/textbook1999/weiss.pdf

⁶⁴ KŘIVÁNKOVÁ, Darina: „Hry s důvěrně známými pocity“ In *Lidové noviny*, 15.5.2003, s.20.; BALDÝNSKÝ, Tomáš: „Nevěrné hry“ In *Reflex*, č. 20, 2003, s.20.

s problémy, naslouchání, ale naráží na nepochopení a egoismus svého partnera. Je zde přesně vyjádřen hlavní problém v komunikaci mezi ženou a mužem. Místo aby Peter vyslechl trápení ženy, která se kvůli němu vzdala své kariéry, odmítá vyrušování ze své práce, a tím značně stupňuje Evinu frustraci. Snímek zachycuje příčiny vzdalování se dvou původně milovaných osob a odkrývá zbytečnost některých sporů a jejich snadné řešení nabízející se po celou dobu konfliktu. Stačí mít vůli a odvahu o nich diskutovat.

Hra, do níž se hlavní postavy pustily, neměří všem stejným metrem, vždy někdo hru iniciuje, stanovuje pravidla a jiný zůstává obelháván, nevěda, že se ho nějaká hra vůbec týká. Herní zákony rozdělují účastníky na jednoho hráče a dva herce. V nejjistější pozici stojí milenec/hráč Andrej, citově neangažován, dokáže si udržovat od dění odstup, vůči manželům značně nečestný. Jen on tuší, že se v tom, co dá podnět k přehodnocení manželského soužití, nejedná o nic trvalého. Pohrál si jednu noc s manželkou svého přítele, bez nároků na citovou odezvu, která se ale nevyžádaně dostavila ve velké intenzitě, kterou je nutno odstranit. Eva se do hry zapojuje systémem neustálé přetvářky před svým manželem, tedy vystupuje jako herečka, neuvědomující si přítomnost zraňujícího hráče, manipulátora. Poslední aktér a druhý herec Peter předstírá před Evou neznalost nevěry mlčením. Občas ho sice prozradí neovladatelný vztek, ale jeho příčinu si Eva sebezáchovně nenechává odhalit. Jiří Hlinka⁶⁵ označuje ve své recenzi všechny zobrazované mužské postavy za unylé, ale Peter prochází velice bouřlivým vnitřním bojem, vylučujícím jakékoli stopy unylosti.

Divadelní terminologie používaná pro běžné lidské chování vystihuje přesně povahu jednání jednotlivých postav. Formálně film téma hry nijak nerozvíjí, ale obsahově dává důležitou roli hudbě, tedy také variaci na možnost hraní. Hudba procházející příběhem se stává proměnlivým symbolem vyvíjejícího se vztahu mezi Evou a Peterem.

⁶⁵ HLINKA, Jiří: „Pravidla filmových Nevěrných her určují výhradně ženy“ In *Hospodářské noviny*, 14.5.2003, s. 9.

Jimi provozovaná hudba spolu nejprve bojuje, Peter nemůže v klidu skládat, protože neustále slyší z vedlejší místnosti cvičit Evu na klavír, poté se míjí, každý se věnuje hudbě v jiný čas a na jiných místech, a nakonec se po úplném odcizení spojí v harmonické symbióze, když Peter složí pro Evu klavírní duet.

Také Edgar Dutka mluví ve své recenzi o příběhu jako rozehrané šachové partii, jejímuž průběhu všichni dobře rozumíme, a není tedy třeba cokoli dovysvětlovat.⁶⁶

Snímek přispívá k diskusi o ženském právu na seberealizaci, o němž sice málokdo pochybuje, ale už menší počet mužů je u svých manželek toleruje. Někdy i žena svoje právo dobrovolně neuplatňuje v rámci zachování rodinné rovnováhy, jak již bylo zmíněno v kapitole *Současné postavení ženy ve společnosti*. Možnosti svého uplatnění pozná každá žena podle svého okolí a lidí, jimiž se obklopuje, kteří ji na cestu k seberealizaci, buď upozorní a pomohou nastoupit, anebo nevědomky či k vlastnímu prospěchu zapřou. Eva cítí popíchování k nezávislosti od sestry a také tlak nevázaného velkoměstského života, připomínající se o to víc, o co klidněji a nudně působí zapadlá slovensko-maďarská vesnice. Jako vystřízlivění po romantickém vzednutí duše přichází poznání, že ocenění výjimečnosti své osoby nenalezne v náručí dalšího muže, ale bude se o něj muset zasloužit sama s chápavou podporou svého manžela. Psychickou rovnováhu podmiňuje soulad v manželství, takže v ideálním případě si partneři dají prostor k seberealizaci, aniž by tím zradili jeden druhého. Nalezení vyvážené míry tolerance znamená klíč k osobní spokojenosti. Tím, že Peter ponechal Evě větší svobodu, otevřel nové a překvapivě silné možnosti jejich vztahu a osvobodil i sebe od podvědomých pocitů viny za manželčin neúspěch.

Snímek se citlivě a empaticky zamýšlí nad reálností rovnoprávnosti v rámci nejmenší společenské jednotky, tedy manželství. Předkládá sice řešení nebo správný směr, ale nenazývá ho konečným. Vztah musí

⁶⁶ DUTKA, Edgar: „Nevěrné hry podle obecných pravidel“ In *Film a doba*. Č. 2. 2003, s. 114- 116.

projít zatěžkávací zkouškou v podobě rodičovství a pak teprve se snad pozice obou ustálí ke společné spokojenosti. První pozitivní krok po sehrané bitvě už učinili, takže lze předpokládat nebo doufat, že i budoucí rozvržení rolí bude respektovat právo na seberealizaci.

Sociální zázemí ženské hrdinky

K neshodám manželského páru přispěla i rozdílná sociální zkušenost. Eva pravděpodobně pochází z Prahy, každopádně tam strávila významnou část své dospělosti, přizpůsobila se městskému životu a nachází v něm řadu výhod, od divokých večírků s přáteli po snadné obstarávání chodu domácnosti, jehož pozůstatky jsou patrné i na vesnici v podobě stále objednávaných mražených pizz.

Krátkým návratem do metropole okamžitě ožije, změní si účes a barvu vlasů, zapojí se do kulturního života, naváže nové vztahy. Vesnice ji zbrzdila, Eva ztloustla, začala se nudit, nenašla si žádné přátele ani profesní uplatnění. Kromě jinakosti způsobené zkušeností Prahy sehrálo svou roli při Evině vytrženosti z kolektivu vesnice její vzdělání. Sice se o něm ve snímku nehovoří, ale jako pianistka musela absolvovat konzervatoř nebo Vysokou školu múzických umění. Peterovi k začlenění pomáhá, že z pomezí slovensko-maďarských hranic pochází, ale Eva k romantice venkova přibírá ještě nepochopení okolí. Jediné uplatnění v absolvovaném oboru se nabízí při občasném hraní Mendelssohnova Svatebního pochodu na obecním úřadě při obřadech uzavírání sňatku a při vyučování hře na klavír syna místní hospodské.

Stěhování mladých lidí s vyšším vzděláním na vesnici patří k současným trendům. Souvisí to s přesycením se konzumním životem, jež vyústí ve snaze o návrat k přírodě, kde je čas přirozeně a cyklicky odměřován dny a ročními obdobími. Většina z těchto nových venkovanů ale dojíždí za prací do nedalekých měst, proto si k obývání vybírají vesnice soustředěné v okolí větších aglomerací. Sociologické výzkumy prokázaly, že v devadesátých letech se vesnice do pěti tisíc

obyvatel začaly vyznačovat velkým přistěhovaleckým nárůstem. Na venkov se stěhují hlavně lidé s vysokoškolským vzděláním a za nejčastější důvod k přestěhování na vesnici uvádějí rodinu a také finanční dostupnost bydlení. Noví obyvatelé dědin se dělí na dvě skupiny. První zde hledají těsnější kontakt s přírodou, oceňují její vizuální krásu, ale i možnost realizace volného času, zdůrazňují ji jako nepostradatelnou součást duchovního života člověka. Touha po venkově se pak u těchto lidí stupňuje s očekáváním rodiny, kterou chtějí přivést do plnohodnotného světa. Druhá skupina upřednostňuje malé obce pro levné a dostupné bydlení, aniž by si s novým bydlištěm spojovala nějaké duchovní hodnoty.⁶⁷ Na samoty a horské osady se orientují jen ti nejortodoxnější odpůrci moderního světa. Mezi ně Eva nepatří, Peter také ne, ale na rozdíl od manželky není omezen ve svém povolání, které může vykonávat kdekoli. Jeho rozhodnutí přesídlit právě sem pramenilo z touhy po návratu ke kořenům.

Ve vesnici převažuje maďarské obyvatelstvo, v obchodě, v kostele i na ulici se mluví maďarsky, spousta starousedlíků neovládá oba jazyky, a přesto tu na jednom místě žijí dva národy v klidu. Alespoň v této malé vesnici tomu tak je, a proto tak paradoxně působí nedorozumění dvou lidí mluvící stejnou řečí. Eva se cítí podřízena manželovi, protože svým výdělkem nemá šanci ani na uživení sebe sama. Oba se ocitli v situaci, na kterou nejsou zvyklí – Peter drží rozpočet a snaží se realizovat bez ohledu na manželku, zároveň ho ale znervózňuje pro něj nezvyklá převaha nad ní. Za ženu si vybral silnou, zajímavou osobnost s hudebním talentem, která umí chodit v nástrahách moderní každodennosti. Na vesnici ale ztratila možnost upřít své schopnosti správným směrem, roste v ní nejistota a planost jakéhokoli počínání na místě, kde její umění stejně nikdo nedocení. V sebevědomé klavíristce postupem času vlivem obyčejnosti a prostoty vesnického světa převážila tápající a hledající žena bez uspokojivých výsledků jakékoli práce. Peter, ačkoli má na stavu Evy významný podíl, protože on dal

⁶⁷ BERNARD, Josef: *Sociální integrace přistěhovalců z velkoměsta na vesnici v České republice a Rakousku*. Sociologický časopis. 2006. Roč. 42. č. 4, s. 741- 760.

podnět k přestěhování na venkov, si ji přestává vážit pro její neschopnost vyrovnat se s novými podmínkami. Domácnost finančně zajišťuje Peter skládáním konvenční hudby pro rakouské banky. Bolest z omezení volné tvorby si vybíjí na Evě, takže si svými frustracemi vzájemně narušují manželské soužití. Eva se nachází v situaci, kdy odtržená od velkoměstského prostředí, které zná a upřednostňuje, bez zaměstnání, s minimem šancí na uplatnění v oboru, bezdětná s pocitem zbytečnosti musí přehodnotit svoje dosavadní směřování a nalézt nějaké východisko. I když dočasné, ale v podobných případech běžné řešení přijde v podobě nového muže. Milenec většinou zaujímá ve společnosti vyšší postavení než manžel, je lépe finančně zajištěný a vede celkově zajímavější život. Nespokojená manželka u něj hledá to, co doma nemá, tedy aktivní zájem o její osobu a chování, které jí může imponovat. Andrej se v příběhu objevuje jako úspěšný violoncellista s nádechem světáctví a suverenity. Vlastní dva byty, jeden v exklusivní lokaci v centru Prahy s výhledem na Hradčany, druhý v Londýně. Eva u něj narozdíl od Petera vidí úplnou spokojenost s vlastním životním stylem a společenským statutem. V mileneckém vztahu to pro ni znamená nevýhodu, již si zpočátku neuvědomuje – do volnomyšlenkářského života Andreje se žádná dlouhotrvající láska nehodí. Postavení milenky ji žádné hodnotné přednosti nepřineslo, takže bez dalšího uhýbání musí jednat v souladu se svou podstatou, s tou Evou, kterou byla dřív, než pokorně následovala muže na jeho cestě za štěstím. Její osobnost určuje především um hry na klavír, bez jehož využití ztrácí pozici, pilně budovanou v Praze. Musí se navrátit zpět a ke spokojenosti všech se opět stát pianistkou velkoměstského hudebního tělesa, a tím získat uměleckou prestiž potřebnou i pro osobní stránku života.

Hledání samostatnosti a svobody

V příběhu se nenachází pouze Eva, ale celkem tři ženské hrdinky. Každá se ocitá v různém stadiu života a stupni zkušeností, každá má ve zvyku řešit problémy jiným způsobem. Ovlivňuje to jejich věk i povaha a zřejmě i prostředí, z něhož pocházejí. Uprostřed stojí Eva, zhruba třicetiletá, nedlouho vdaná žena, řešící svou první manželskou krizi. Druhá ženská postava, Maria, týraná manželka surového alkoholika, v zájmu bezpečnosti své třináctileté dcery Janky utekla z jeho dosahu do zděděného domku po tetičce, nacházejícího se na pozemku Peterova a Evina bydliště. Třetí žena, ještě se utvářející osobnost, tedy spíše dívčí hrdinka Janka, plachým chováním reaguje na zážitky z násilnické domácnosti a pozorným sledováním událostí si utváří názor na svět, na její věk až příliš trpký.

Přistěhování Marie a Janky Evu a Petera nejprve nemile zaskočí. Ve výminku stojícím vedle jejich domu si Peter chtěl vybudovat nahrávací studio a zkušebnu a možnost odkoupení domku od dědiců tety byla podmínka, s níž nemovitost pořídili. Maria ale všechny argumenty smete prostým faktem, že jinak nemají kam jít. Příznačně mužskou reakcí Peter zahájí boj kdo s koho, pokouší se je vystrnadit tím, že zakáže používat studnu na zahradě, ačkoli do Mariina domku nevede vodovod, a tím je odřízne od nejbližšího zdroje vody. Co mužská agrese zakáže, to ženský soucit povolí. Eva hned druhý den ukazuje Marii, jak studna funguje.

I když se z počátku zdálo, že dvě nové sousedky přinesou neklid do jejich žití, nakonec se staly nedocenitelným zdrojem sebereflexe obou manželů.

Eva se snaží životu na venkově přizpůsobit, zpočátku filmu ji vidíme v činnostech typických pro hospodyňky, připravuje večeři, i když po městském způsobu zjednodušeně z polotovarů, věší prádlo na zahradě, nakupuje v obchodě, obstarává všechny, podle všeobecně rozšířeného názoru, ženské práce. Když tu nemá možnost takového pracovního vytížení jako v Praze, zkouší se zaměstnávat jiným způsobem. Její nespokojenost by určitě o něco oddálila Peterova pozornost a uznání.

Oddálila, ale neodstranila. Způsob, jakým spolu začali manželé komunikovat, musel zákonitě vést k vyhrocení jejich vztahu. Neustálé žabomyší války vedené o džus v ledničce, o pomoc s přinesením vína nebo o pracovní vytížení značí mnohem hlubší problém. Maria řekla Evě, že si věci komplikuje, protože se nudí. V tomto prostém zhodnocení situace se skrývá pravda, ale o něco složitější než měla Maria na mysli. Evě nemůže stačit, že je na ni muž hodný, protože ji nebije a živí. Tak jako Maria z lásky k manželovi od něj přetrpěla rány a bití, tak Eva z lásky k Peterovi opustila svůj zajetý způsob bytí a odešla s ním na vesnici. Obě udělaly chybu v tom, že se svému muži podřídily, přímo obětovaly. V citovém poblouznění nedokázala Eva zhodnotit správně své vyhlídky při změně životního stylu a teprve časem se rozkoukávala a v nespokojenosti sama se sebou začala se odcizovat i Peterovi. Proto na ni jako čistá voda zapůsobila návštěva Andreje, který správně pojmenoval její jednání jako oběti, a dal jí tím podnět k zamyšlení. Systém naschválů a nepochopení pak ještě dovršil Peter, když nově složenou skladbu nazval „Samota ve dvou“, takže po této bezděčné upřímnosti odjela Eva na návštěvu k sestře do Prahy, aby si atmosférou velkoměsta a setkáním s lidmi, kteří ji uznávají jako dobrou hudebnici, vlila do žil potřebnou dávku sebevědomí, jež ji pomůže přežít na Slovensku o něco déle. Tím, že k posílení dobrého osobního pocitu přispěl ještě milostným vzplanutím Andrej, zrychlil sled událostí a dost možná i zachránil manželství. Když se totiž Peter o manželčině nevěře dozví, začne zpytovat svědomí, jestli si zradu trochu sám nezavinil. Nemohl nepostřehnout, že Eva i navzdory krátkosti románku rozkvetla, začala se pouštět do věcí s lehkostí a potěšením, stala se milostně pozornější i k němu, začala podléhat impulsivnímu chování. V době jedné její nepřítomnosti si Peter projde cestu úvah od kostela k hostinci a tam si uvědomí svou chybu, když mu jeden ze štangastů potvrdí správnost jeho dřívějšího jednání: „Dobře, že ji nepouštíš ven, pěkná ženská má sedět doma na riti.“ Omezenost tohoto výroku vyprovokuje uvědomění si vlastní omezenosti a necitlivosti k Evinu dřívějšímu volání o pomoc. Má druhou šanci zachovat se jako

dospělý rozumný člověk a to také udělá, nevěru nijak neprobírá a podpoří Evu v její hudební kariéře, aniž by ji cokoli vyčítal. Evě k obrácení se správným směrem dopomohl rozchod s milencem a poznání naivity své důvěry k Andrejovi. Končí pro ni čas snění a hádání budoucnosti z magických mincí, musí se stejně jako Peter dospěle rozhodnout, co dělat. Poslední tápání rozptýlí Maria. S ní osud zatočil tak, že si nepřeje nic jiného, než aby Janka byla zdravá. Tváří tvář takové prostotě nahlíží Eva na prožívané situace jako na něco ne příliš závažného, nic co by se nedalo vyřešit. Oba tedy jako podnět k usmíření využili výpověď člověka nezvyklého filozofovat, ale řešit záležitosti rázně, bez hlubších úvah. V případě hospodského štamgasta pomohla negace myšlenky, ale Maria skutečně má co říct a objevuje se před zraky Evy jako odstrašující případ ženy, jež dlouho podléhala milovanému muži, aniž by se ohlížela na sebe. Ale Mariina nesobeckost zůstává i po útěku od manžela a přesouvá se na dceru Janku. Eva cítí alarmující výzvu k uvedení smyslu do svého života dřív, než by mohlo být pozdě. Po prošlé osamělé duševní stezce se Eva a Peter potkají při hraní klavírního duetu.

Při Evině inteligenci a odvaze musela cesta ke svobodě osobnosti vést jediné přes opuštění a překročení zavedených genderových rolí. Michaela Pavlátová spolu se scenáristkou Tinou Diosi přesně zachytily slabý moment v životě samostatné ženy, která se v rámci zachování klidného vztahu s mužem dobrovolně vzdá části svých práv a podlehne generacemi utužené iluzi o nezvratnosti ženského údělu. Přizpůsobí se muži i přesto, že pracovní prostředí, z něhož odchází, se zdá na české poměry výjimečně rovnostářské. Jako podvědomý činitel tu zřejmě působí i způsob nevšímavosti k feminismu za minulého režimu, kdy hlavní hrdinka vyrůstala a utvářely se její názory. Polistopadový pomalý vývoj k uvědomění si nerovnosti přístupů pak zapřičiňuje možné pochybnosti v oprávnění a správném způsobu prosazování se. Stejně podmínky pro pracovní i osobní seberealizaci zatím nejsou v České republice samozřejmostí a většina žen se je teprve učí požadovat. Proto i Eva učiní krok zpátky. V následující generaci,

vyrůstající v demokracii, kde se u mladých lidí rozšiřuje povědomí o gender problematice by nastolení a uvědomění si stejných příležitostí pro obě pohlaví mělo probíhat automaticky.

Ze všech zde rozebíraných debutů se tento film v největší míře vyjadřuje k současném stavu ženské emancipace. I když s tématem zachází opatrně, smířlivě a cestou komorního psychologického příběhu pohybujícího se v mezích běžných osobních problémů bez závažnějších dramatických momentů. Pavel Mandys *Nevěrné hry* dokonce označil za příliš jemnou sondu do partnerských vztahů.⁶⁸ Přesto Pavlátová zachycuje přesně jednu z nejčastějších a v životě cílevědomé ženy nejpalcivějších otázek, do jaké míry a jakým způsobem může dosáhnout profesionálního uznání, aniž by tím trpěl vztah nebo rodina. Stejně jako záleží na ženě a jejím způsobu seberealizace, tak také její partner musí disponovat tolerancí a přesvědčením o srovnatelném právu jeho ženy na uplatnění v jiném než pouze rodinném životě. Těchto mužů bude postupně stále více přibývat, zvláště když vyrostou v prostředí, kde se na domácnosti i profesním zaměstnání podíleli stejnou měrou matka i otec.

Michaela Pavlátová

Roku 1987 dokončila studium na Vysoké škole umělecko-průmyslové v Praze v Ateliéru filmové a televizní grafiky pod vedením Miloslava Jágra. Jak sama přiznává, profesor na ni zapůsobil tak silně, že se ještě dlouho po studiích musela vymaňovat z jeho vlivu a hledat si vlastní styl. Výtvarnou spřízněnost s Jágrem lze velice dobře vypořádat v její diplomní práci *Etuda z alba*. Původně zamýšlené trilogii o partnerských vztazích ve třech obdobích života chybí poslední, nerealizovaný díl o soužití mladé dvojice. K *Etudě*, o způsobu komunikace starších manželů, přibyla v roce 1988 *Křížovka* týkající se soužití páru ve středním věku. Asi největšího mezinárodního úspěchu

⁶⁸ MANDYS, Pavel: „Scénky z manželského života“ In *Týden*, č.21, 2003, s. 89.

doposud dosáhla krátkým animovaným filmem *Řeči, řeči, řeči* (1991), který Americká filmová akademie navrhla na Oscara. Tím se dostala do většího povědomí veřejnosti. Nejnovější úspěch na poli animace v podobě AniFest Grand Prix 2006 a čestného uznání na International Animation Festival v Ottawě ji přinesla krátká sarkastická fantazie o lidské sexualitě *Karneval zvířat* (2006). Ačkoli její nejocenovanější práce vznikly klasickou animační metodou, nebrání se ani tvorbě na počítači, což dokládají mimo jiné webové stránky www.michaelapavlatova.com, nebo její spolupráce s americkým internetovým animačním studiem Wild Brain.

Animaci nepovažuje za závaznou formu vyjadřování, natočila i několik kombinovaných dokumentů (*This could be me*, 1995, *...Až na věky*, 1997, *Babička*, 2001) a v roce 2000 neodmítla nabídku realizovat povídku *Absolutní láska* v hraném filmu *Praha očima*. Od toho zbýval už jen krok k celovečernímu debutu *Nevěrně hry*. V rozhovoru pro *Film a dobu*⁶⁹ uvádí, že hraný film nijak nevyhledávala, ale přesto přišel až přímo k ní a před tím už nemohla couvnout.

Tvorbou Pavlátové se jako červená nit proplétá stěžejní téma vztahu mezi mužem a ženou. Několik prvních animovaných filmů s ironickou nadsázkou zpodobňuje zažitě stereotypy chování. Uměleckou zkratkou přesně vystihuje jádro problémů v komunikaci mezi pohlavími, protože vychází ze své osobní zkušenosti a schopnosti vcítit se do situací, které sama neprožila, ale umí je domyslet do konce. Empatie tvoří základ věrohodně vybudovaných příběhů o lidských vztazích, ať už jsou posléze zaznamenány jako animovaný film nebo hraný. I když se o to prvotně nesnaží, přesto se ve výsledcích práce objevují její osobní pocity, strachy a niterné myšlenky. Ač režisérka volí citlivá, převážně z ženského pohledu vnímaná témata, nebrání se přizvání mužských spolupracovníků. V Haagu vytvářela film s Paulem Driessenem *Uncles and Aunts II.* (1990), při realizaci třímínutového autoportrétu *This Could Be Me* oslovila dlouholetého kamaráda Pavla Kouteckého a

⁶⁹ *Animace a doba, Sborník textů z časopisu Film a doba 1955-2000*, uspořádal Stanislav Ulver, 1. vyd. Sdružení přátel odborného filmového tisku. Praha, 2001, s. 371- 377.

s dokumentem o životě své babičky na pozadí dějinných událostí ji za kamerou pomáhal Miroslav Janek, který díky vlastní dokumentární tvorbě uměl navodit v místě snímání filmu atmosféru přirozenosti. Pro svůj první celovečerní film ale použila scénář vytvořený ženou, Tinou Diosi, protože je spojuje nejen zájem o ženskou psychologii, ale také jejich úhel pohledu, který představuje v *Nevěrných hrách* hlavní dějový motiv. A ženu pochopí nejlépe opět žena.

V současné době se nachází před dokončením její další snímek, *Děti noci*, pro nějž si také zvolila spolupráci se scenáristkou, tentokrát s Irenou Hejdovou, která za tuto práci již získala při předávání Českých lvů cenu Sazky za nejlepší nerealizovaný scénář. Pavlátová ani zde námětově nevybočuje z řady a zaměřuje se na duševní život třiatvacetileté dívky v podání Marthy Isové. Podle dosavadního vývoje lze soudit, že hraný film režisérku nikdy nebude omezovat v tvorbě animované a naopak, a pokud ucítí výzvu na poli dokumentu, vyslyší ji s činorodostí sobě vlastní.

Žena a české debuty v letech 2000- 2005

Všechny zde rozebírané české debuty se vyznačují značnou mírou krotkosti v rovině tématické, ve způsobu zobrazení hlavní hrdinky, v její genderové vyhraněnosti a ve vyjádření se k současné ženské problematice. V popředí většinou stojí niterná psychologie, osobní život, události a následky spojené s vývojem osobnosti v konkrétním věku, méně se společenskou situací. I když sociální a politické pozadí ovlivňuje jednání postav, nezaujímá významově srovnatelné postavení se soukromou oblastí mezilidských vztahů. Z všeobecné bezkonfliktnosti a opomíjení společenské determinace vystupují jen *Divoké včely*. Alice Nellis v *Ene bene* přistupuje k nenápadné kritice některých společenských jevů, zatímco Benjamin Tuček a Andrea Sedláčková řeší citové tápání a hledání bez ohledu na konkrétní dobové podmínky. Ačkoli ne příliš ostře, ale přesto nejvýrazněji se vyjadřuje k současné ženské otázce snímek *Nevěrné hry* Michaely Pavlátové. Prostým a čistým způsobem předkládá jedno z palčivých dilemat, boj mezi pracovní kariérou a plnohodnotným rodinným životem.

Všechny hrdinky jmenovaných debutů jsou bez ohledu na věk bezdětné, což odpovídá současnému trendu posunutí založení rodiny do vyššího věku. Profesně pokrývají neměnná schémata procházející českou kinematografií s drobnými odchylkami od jejich počátků. Kadeřnice a dvě prodavačky zastupují nejběžnější model profesí, nereflektující žádný posun v možnostech ženského uplatnění. Hudebnice vybočuje z tendence zobrazování umělkyň výhradně jako zpěvaček nebo hereček a připouští tak schopnost dosažení úspěchu i na poli dávno sice ne tradičně mužském, ale zřídka kdy filmově zpracovaném z hlediska ženské hrdinky. Studentka anglistiky nebo jiného vysokoškolského oboru, také v reálném životě běžně zastoupena, na filmovém plátně stále ustupuje do pozadí ve prospěch prostších hrdinek, nikoli ve smyslu charakterovém, ale v míře jejich vzdělání.

Jasný vývoj směrem k větší svobodě hlavních hrdinek lze spatřit v porovnání s generací rodičů. Matky v *Divokých včelách*, *Obětech* a

vrazích nebo *Ene bene* dávají odstrašující příklad svým dcerám ústupkářským a smířlivým chováním vůči mužům. Helena v *Ene bene* sice bojuje i v pozdním věku s manželem o samostatnost, ale zdá se, že k prosazování vlastního práva na uplatnění dospěla příliš pozdě. Ženy na počátku dospělého života se projevují výrazně samostatnějším chováním, uvědomují si své možnosti, aktivně přistupují k vytváření budoucího života, nechtějí působit v rolích obětujících se dobrých manželek a snaží se o naplnění spravedlivého rozložení sil mezi partnery. Kromě Evy z *Nevěrných her* žádná nespĺňuje vlastnosti, které by jí přiřadily k označení feministky, rozhodně ne ve smyslu příslušnice hnutí, ale ani k typu ženy přemýšlející o svém postavení jako znevýhodněném převládající mužskou populací. Ale ani Eva necítí nepřátelství vůči mužům jako celku. Nedochozí zde k jednostrannému nadřazování jednoho pohlaví, ponížení žen do rolí méněcenných doplňků mužů zmítaných citovými bouřemi, ani k morálnímu zbožšťování žen, k čemuž docházelo dříve. Jde většinou o střízlivé pohledy na ženskou hrdinku, postrádající ale aktuální souvislosti, radikalitu a provokativnost, která by nepřehlédnutelností nutila k zaujetí stanoviska.

Významné zvýraznění životnosti hrdinek a s nimi spojených témat přinesl příchod několika autorských režisérek, popřípadě režisérek spojených s podobně cítící scenáristkou, stavějících do středu svých prací výhradně ženské postavy. Jimi zobrazované motivy hledání samostatnosti a vlastní identity působí nebývale autentickým dojmem, který vychází z blízké osobní zkušenosti a schopnosti empatie. Oba mužští režiséři si nesou nevýhodu nedostatečné empirie a musí se tak spolehnout jen na schopnost vypořádat jemné i výrazné rozdíly v ženském chování. U Benjamina Tučka se objevují lehké potíže s vystavěním věrohodných ženských postav. Lze u něj spatřit úctu, již pociťuje k ženskému údělu, a respekt ke snaze čelit mu, ale v mnoha momentech chybí hrdinkám motivace k jednání, nebo je z ženského hlediska nepochopitelná. Ženské režisérky disponují snazší možností vyjádřit se k postavení ženy ve společnosti a reflektovat možnosti a

východiska prosazení se v mužském světě díky vlastním prožitkům. Nevýhodou však může být obtížnost nadhledu. Všechny se bez výjimky drží psychologicky a interpersonálně zaměřených filmů s ústřední ženskou hrdinkou. Neodvažují se vstoupit na půdu žánrových filmů, k čemuž ovšem nemají kuráž ani režiséři, a neopouštějí tématicky jistý a důvěrně známý prostor ženského světa. Důvodem nemusí být jen nedostatek odvahy, ale i obsáhlost a nevyčerpatelné množství námětů týkajících se příslušnosti k ženskému pokolení. Genderové stereotypy ale nabourávají jen zlehka, příznačně ženskou neprůraznou a nevtíravou cestou. Pokud tedy jejich hrdinky bojují proti genderovým předsudkům, autorky je v mnoha ohledech zase potvrzují. Průrazným způsobem se k ženským tématům vyjadřovala vždy Věra Chytilová, aniž by tím ztratila cokoli z ženskosti. Současné režisérky se orientují spíše introvertně, typicky žensky, opomíjejí celospolečenské motivy, ale narozdíl od mnohých svých mužských kolegů (Ondříček, Zelenka, Bystron a další) neuchylují se k módnosti postav a tématických okruhů a nevytvářejí neexistující svět plný stylových a efektních rekvizit. Drží se reality, i když její kontroverzní atributy v rámci smířlivosti nevšimavě přecházejí.

ZÁVĚR

Filmů s výraznou ženskou hrdinkou se v české kinematografii vyskytuje velká spousta, ale jen malé množství z nich přisuzuje ženě postavení, které by korespondovalo s maximálním stupněm emancipace dané doby, a tedy se stavem, s nímž by mohla být spokojená.

V prvních desítkách let kinematografie se tvůrci snažili zaujmout publikum naivními příběhy nevinných děvčat, které přes nástrahy osudu dosáhly vytouženého štěstí v podobě výhodného sňatku. Náměty červené knihovny nijak nemohly odrážet skutečnou pozici ženy a ani se o to nesnažily. Prezentování domácnosti jako jejího hlavního místa působení přetrvávalo ve filmech, s drobnými a málo početnými výjimkami až do poválečných let. I když se hrdinka stala činorodější, samostatnější a vzdělanější, po svéhavých pokusech jít vlastní cestou stejně skončila šťastná a spokojená v bezpečném područí manžela. V té době se snahy ženského hnutí upnuly k aktivitám spojeným s bojem proti nacismu, takže ve společnosti nevládla atmosféra vhodná k řešení ženské otázky. Proto se ani ve filmu neobjevilo téma, které samy feministky momentálně považovaly za palčivé.

S nastolením komunistického režimu dostaly ženy příležitost realizovat se i v dosud tradičně mužských profesích, což by mohlo svádět k domněnce, že se rovnoprávnost mužů a žen posunula výrazně dopředu. Vznikla řada filmů, v nichž se hrdinky staly traktoristkami, řidičkami nebo zednicemi, ale už se v nich nezmiňovalo, že vedoucí pozice stejně obsadí muž a že v platovém ohodnocení nemohou své mužské kolegy nikdy dostihnout. K lepšímu postavení žen mohly dopomoci filmy bourající tabu existence svobodných matek a filmy poukazující na skutečně nerovnoprávné společenské postavení žen. Několik režisérů se vrátilo ve svých snímcích k válečnému období, do jejichž centra postavilo morálně velmi silné ženy. To kontrastovalo se znevýhodněnými pozicemi, které ženy obvykle zastávaly, ač disponovaly srovnatelně pevným nebo převyšujícím charakterem.

Šedesátá léta umožnila svou uvolněnou atmosférou vyniknout režisérce, která se po následující desetiletí nejvíce zasazovala o reflexi možností a stavu ženského sebeuplatnění. Věra Chytilova konfrontovala různé typy ženských hrdinek, aby divák sám pocítil, jaké počínání má smysl, vede k samostatnosti a vnitřní spokojenosti. Ostatní tvůrci zařazovaní do Nové vlny ukazovali své hrdiny v celé jejich nemohoucnosti, aniž by se ale programově zaměřili na příslušníky jednoho z pohlaví. Poukazovali na společenské jevy v jejich celku, genderově nerozlišeně.

V sedmdesátých letech se v nejotevřenější formě dospělo k přiznání, že model prosazovaný v padesátých letech, v němž se usilovalo o vyrovnání ženy mužům v rovině budování lepších zítřků nezatěžovaných mateřstvím, nefunguje. Státní kontrolou prošly filmy kritizující ženský kariérismus. Východisko těchto příběhů nesměřovalo k požadavku na usnadnění profesního života matkám, ale k plnému soustředění se na výchovu dětí. Přetrvávalo pracovní i společenské znevýhodnění žen, které se ale v kinematografii příliš neodráželo. Pozitivní hodnocení ženy zůstávalo v oblasti morálního sebeuvědomění.

Po revoluci zahájilo činnost několik spolků prosazujících genderové vyrovnání a feministické názory. Širokou společenskou odezvu však nenalezly a stále se jen pomalu prosazují a oslovují veřejnost, která je nevyhledává. Také ženská hrdinka ve filmu dosáhla sice větší samostatnosti, ale k závratné změně nedošlo. V čerstvě porevolučním období režiséři rádi obsazovali herečky do rolí dravých podnikatelek, ale časem se situace uklidnila a hrdinky opět nabyly tradičnějších vlastností.

Ženská hnutí se snaží otevřít diskuzi o rovných příležitostech pro ženy i muže, vyvíjejí aktivity zaměřené na reflexi situace žen ve společnosti a její možné zlepšení. Ve všech oblastech umění se o ženské rovnoprávnosti pojednává více a otevřeněji než kdykoli předtím. Stále za námi ale stojí nevýhoda čtyřiceti let totality, která způsobila jen pomalu tající rigiditu myšlení. Film se tím, že se jedná o

nejmasovější uměleckou disciplínu závislou do značné míry na divácké úspěšnosti, chápe tématu genderového vyrovnání velmi umírněnou a nenápadnou formou, narozdíl od výtvarného umění, které se díky zaměření na intelektuální a myšlenkově připravenější kruhy nebojí použít radikality až šokující. Film často otázku genderu zcela opomíjí. Pro českou kinematografii je typičtější neradikální linie, řešící každodenní mezilidské vztahy civilním způsobem bez náznaku naturalismu nebo expresivní vyhocenosti. Pokud je téma práva žen na sebeuplatnění a rovnost přístupů zpracováno, děje se tak nenápadnou a smířlivou formou. Z českých režisérů hraného filmu se nikdo programově genderové problematice nebo feminismu nevěnuje. Když se toto téma do filmu přece jen dostane, dojde k tomu nezáměrně, jen přirozeným smýšlením autora, který ani netuší, že jeho snímek může být považován za feministický. Michaela Pavlátová se ohrazovala proti označení *Nevěrných her* jako feministického filmu, protože přiznala neznalost toho, co přesně feminismus je.⁷⁰ Její debut ale souzní s tezemi liberálního feminismu. Veřejnost není stále dostatečně obeznámena s proudy feministického hnutí, většinou si všimne jen jeho nejradikálnější větve, která ji zatvrdí i vůči ostatním. Označení feminismus si s sebou nese svůj pejorativní význam, což dokazují i čeští filmoví kritici, například Jiří Hlinka, jenž *Nevěrný hrám* přičítá k dobru, že vůbec nevyznívají feministicky.⁷¹

Nevěrné hry představují v soudobé české kinematografii vzácný snímek reálně odpovídající stupni ženské emancipace a momentálních problémů s tím spojených. Shodně s tradicí se Pavlátová ujala tématu v citlivě vyznívající formě. Alice Nellis téma *Ene bene* vztahuje k obecnější rovině, nevázející se pevně k zástupcům některého z pohlaví. Její hrdinka se vyznačuje stupněm emancipace lehce přesahující průměr doby. *Děvčátko* svou nevázaností a způsobem hledání lásky připomíná o víc jak třicet let starší hrdinku z *Olmerova*

⁷⁰ SPÁČILOVÁ, Mirka: „Feminismus? Sama nevím, co to je.“ In *Mladá fronta*, 13.5.2003, s. 9.

⁷¹ HLINKA, Jiří: „Pravidla filmu *Nevěrné hry* určují výhradně ženy“ In *Hospodářské noviny*, 14.5.2003, s. 9.

debutu *Takže ahoj!* (1970), z čehož je patrné, že vývoj ženského hnutí a jeho snah na ni nenechal žádné stopy. Stejně neovlivnění soudobým feminismem a genderovými teoriemi žijí hrdinové *Divokých včel*. Přesto ale Sláma předložil zajímavé podněty k zamyšlení se nad platností genderových stereotypů. *Oběti a vrazi* tematiku genderu nijak nerozvíjí.

Většina českých filmových tvůrců se nesnaží zobrazovat ženskou hrdinku oproštěnou od genderových stereotypů. Odráží tím situaci v České republice, kdy se otázky ženské rovnoprávnosti stále prosazují jen velmi těžko a pomalu. Pokud se ženy na plátně nevymaní ze znevýhodňujících rolí, těžko se změní smýšlení většinové společnosti.

Summary

The author of the diploma work called *Czech Film Debuts 2000-2005. Female Heroine and her Searching for Independence and Freedom* focuses on the image of women in Czech films from sociological and gender point of view.

The diploma work is divided in to three main chapters. The first chapter deals with gender in general, history of the feminism and the contemporary status of women in the Czech Republic. The second part of the diploma work points out the tradition of displaying heroines from the beginning of Czech cinematography to the present. The last part analyses female characters in five Czech film debuts between years 2000- 2005.

Feminism has never belonged to massive movements in the Czech Republic. In the second part of the twentieth century the communistic regime caused that the female question was considered as a taboo. Therefore the Czech films traditionally show woman in her gender stereotype, her searching for independence and freedom is happening by a long and complicated way. Because of the rigidity of the totalitarian state, there was for a long time the only female film director - Věra Chytilová.

On examples of the five Czech film debuts (*Ene bene, Oběti a vrazi, Divoké včely, Děvčátko, Nevěrné hry*) author illustrates ways how Czech film makers reflect heroines of nowadays. Only two female characters from five have reached the satisfying level of gender equalizing, which describes today's state. In spite of activities of several Czech gender centres, breaking down the gender stereotypes is a long and hard process.

Anotace

Příjmení a jméno autorky: Denisa Mikolášková

Název katedry a fakulty: Filozofická fakulta, Katedra filmových, divadelních a mediálních studií

Název diplomové práce: České debuty v letech 2000- 2005: Ženská hrdinka a její hledání samostatnosti a svobody (s přihlédnutím k tradičnímu zobrazení žen v české kinematografii)

Vedoucí diplomové práce: doc. Mgr. Jan Gogola

Počet stran: 115

Počet příloh: 0

Počet titulů použité literatury: 72

Klíčová slova: gender, feminismy, historie ženského hnutí, ženská hrdinka v české kinematografii, české režisérky, české filmové debuty (2000- 2005)

Charakteristika diplomové práce: Autorka pojednává o způsobech zobrazení ženské hrdinky v českých filmech ze sociologického a genderového hlediska s důrazem na filmové debuty mezi léty 2000 až 2005. Diplomová práce je rozdělena do tří hlavních kapitol. V první části vymezuje pojem gender a uvádí podoby a důsledky genderových stereotypů, zabývá se historickým vývojem postavení žen ve společnosti a jeho současným stavem. Druhá kapitola je stručným exkurzem do historie české kinematografie a její filmové hrdinky a třetí přináší podrobnější rozbor ženské hrdinky v pěti filmových debutech (*Ene bene, Oběti a vrazi, Divoké včely, Děvčátko, Nevěrné hry*).

Bibliografie

Gender a ženská otázka

Literatura

BERNARD, Josef: „Sociální integrace přistěhovalců z velkoměsta na vesnici v České republice a Rakousku“ In *Sociologický časopis*. roč. 42. č. 4. 2006, s. 741- 760.

HAMPLOVÁ, Dana, RYCHTAŘÍKOVÁ, Jitka, PIKÁLKOVÁ, Simona: *České ženy: Vzdělání, partnerství, reprodukce a rodina*. 1.vyd. Sociologický ústav AVČR. Praha, 2003.

HAŠKOVCOVÁ, Milena: *Postavení ženy ve společnosti*. Ved. práce: Ivana Nesětová. Ostravská univerzita v Ostravě. Pedagogická fakulta, katedra pedagogiky, 2005.

CHILANDOVÁ, Colette: „Gender a pohlavní odlišnost“ In *Revue psychoanalytická psychoterapie*, č. 2, 2005, s. 14- 17.

CHŘIBKOVÁ, Marie, CHUCHMA, Josef, KLIMENTOVÁ, Eva (sest.): *Feminismus 90. let českýma očima*. vyd. 1. vydala Marie Chřibková. Praha, 1999.

KARSTEN, Hartmut: *Ženy- muži, genderové role, jejich původ a vývoj*. Přel. Petr Babka. 1.vyd. nakl. Portál. Praha, 2006.

MACEK, Petr: „Adolescence- rodové stereotypy a problém identity“ In *Psychologie: Časopis pro moderní psychologii*, 4. ročník, č. 9, 1998, s. 14- 15.

OAKLEYOVÁ, Ann: *Pohlaví, gender a společnost*. Přel. Milena Poláčková a Martin Poláček. 1. vyd. nakl. Portál. Praha, 2000.

OATES- INDRUCHOVÁ, Libora (sest): *Dívčí válka s ideologií : klasické texty angloamerického feministického myšlení*. přel. Hana Hájková, vyd. 1. Sociologické nakladatelství. Praha, 1998.

RENZETTI, C. M., CURRAN, D. J. : *Ženy, muži a společnost*. 1.vyd.nakl. Karolinum. Praha, 2003 .

SOKAČOVÁ, Linda: *Kariéra, rodina, rovné příležitosti : výzkumy postavení žen a mužů na trhu práce*. 1.vyd. Gender Studies. Praha, 2006.

SOKAČOVÁ, Linda, KRÁLÍKOVÁ, Alena. *Ženské/ genderové nevládní neziskové organizace v České republice*, 1. vyd. FES. Praha, 2006.

ŠEBKOVI, Michael a Jana: „Fenomén ženství“ In *Revue psychoanalytická psychoterapie*. VII.ročník. č. 2. 2005, s. 5- 11.

Webové stránky

www.feminismus.cz/historie.shtml

www.feminismus.cz/fulltext.shtml?x=154164

www.rovneprilezitosti.ecn.cz

www.sex.systemic.cz/archive/cze/textbook1999/weiss.pdf

Ženská filmová hrdinka

Prameny

a) filmy

ENE BENE, režie: Alice Nellis: 2000

OBĚTI A VRAZI, režie: Andrea Sedláčková, 2000

DIVOKÉ VČELY, režie: Bohdan Sláma, 2001

DĚVČÁTKO, režie: Benjamin Tuček, 2002

NEVĚRNÉ HRY, režie: Michaela Pavlátová, 2003

b) texty

BALDÝNSKÝ, Tomáš: „Ene bene“ In *Reflex*, č. 5, 2000, s.53.

BALDÝNSKÝ, Tomáš: „Nevěrné hry“ In *Reflex*, č. 20, 2003, s. 62.

BALDÝNSKÝ, Tomáš: „My tři“ In *Reflex*, č. 19, 2004, s. 20-25.

BERNARD, Jan: „Démon reality: Varianta chcípácká“ In *Film a doba*, č. 1, 2002, s. 43- 45.

BERNARD, Jan: „Máte pro nás zprávu?“ In *Film a doba*. č. 1, 2003, s. 56- 59.

BLAŽEJOVSKÝ, Jaromír: „Kramářská píseň o sestřičce a bratříčkovi“ In *Film a doba*, č. 4, 2000, s. 217- 219.

CIESLAR, Jiří: „Divoké včely“ In *Literární noviny*, č. 52, 2001, s.13.

- DUTKA, Edgar: „Nevěrné hry podle obecných pravidel“ In *Film a doba*, č. 2, 2003, s. 114- 116.
- HALADA, Andrej: „Ptej se dobře“ In *Reflex*, č. 38, 2005, s. 20- 27.
- HLINKA, Jiří: „Láska s nálepkou Sudety“ In *Hospodářské noviny*, 7.11.2001, s. 9.
- HLINKA, Jiří: „Filmové děvčátko rány dostává, ale umí i rozdávat“ In *Hospodářské noviny*, 19.12.2002, s. 8.
- HLINKA, Jiří: „Pravidla filmových Nevěrných her určují výhradně ženy“ In *Hospodářské noviny*, 14.5.2003, s. 9.
- CHVOJKOVÁ, Barbora: „Pórek, volby, Odysseus“ In *Film a doba*, č. 1, 2000, s. 50.
- JAROŠ, Jan: „Oběti a vrazi“ In *Reflex*, č. 43, 2000, s. 100.
- JAROŠ, Jan: „Divoké včely“ In *Reflex*, č.45, 2001, s. 47.
- JAROŠ, Jan: „Děvčátko se vymklo“ In *Reflex*, č. 1, 2003, s.48.
- KŘIVÁNKOVÁ, Darina: „Nerozčiluji se, nekřičím a nejsem hysterická“ In *Lidové noviny*, 19.10.2000, s. 19.
- KŘIVÁNKOVÁ, Darina: „Oběti a vrazi: skutečné drama mezi životem a smrtí“ In *Lidové noviny*, 19.10.2000, s.19.
- KŘIVÁNKOVÁ, Darina: „Museli jsme se k sobě propít“ In *Lidové noviny*, 7. 11. 2001, s.20.
- KŘIVÁNKOVÁ, Darina: „Ema je jako sklíčko kaleidoskopu“ In *Lidové noviny*, 18.12.2002, s. 18.
- KŘIVÁNKOVÁ, Darina: „Ema má mámu, máma má Emu“ In *Lidové noviny*, 19.12.2002, s. 19.
- KŘIVÁNKOVÁ, Darina: „Hry s důvěrně známými pocity“ In *Lidové noviny*, 15.5.2003, s. 20.
- LUKEŠ, Jan: „Na vlastní kůži“ In *Týden*, č.46, 2001, s. 85.
- MANDYS, Pavel: „Český filmový podzim“ In *Týden*, č. 44, 2000, s. 78- 80.
- MANDYS, Pavel: „O naturalismus mi nešlo“ In *Týden*, č. 47, 2001, s. 82.
- MANDYS, Pavel: „Děvčátko jako šmrncovní spratek“ In *Týden*, č. 2, 2003, s. 78.

- MANDYS, Pavel: „Scénky z manželského života“ In *Týden*, č.21, 2003, s. 89.
- MÍŠKOVÁ, Věra: „Oběti a vrazi si žijí ve svém světě“ In *Právo*, 20.10.2000, s. 14.
- MÍŠKOVÁ, Věra: „Včely bodají do citlivých míst“ In *Právo*, 9.11.2001, s. 13.
- MÍŠKOVÁ, Věra: „O lidech, kteří zaujmou, ale nedojmou“ In *Právo*, 19.12.2002, s. 15.
- NÁRODNÍ FILMOVÝ ARCHIV: *Filmový přehled: měsíčník pro film a video*, vyd. NFA, 1970- 2005.
- SARVAŠ, Rostislav: „Nezničitelná“ In *Reflex*, č. 46, 2000, s. 58.
- SLOVÁKOVA, Andrea: „Děvčátko mezi modelem a jedinečností“ In *Cinepur*, č. 26, 2003, s. 47.
- SPÁČILOVÁ, Mirka: „Ene bene se směje, ale s láskou“ In *Mladá fronta*, 11.2.2000, s.18.
- SPÁČILOVÁ, Mirka: „Kdo je obětí a kdo vrahem?“ In *Mladá fronta*, 19.10.2000, s. 17.
- SPÁČILOVÁ, Mirka: „Sedláčková říká, že natočila milostný horor“ In *Mladá fronta*, 19.10.2000, s. 17.
- SPÁČILOVÁ, Mirka: „Tolik talentu, a přece tolik chyb“ In *Mladá fronta*, 7.11.2001, s. 10.
- SPÁČILOVÁ, Mirka: „Děvčátko zkouší být Amélie naruby“ In *Mladá fronta*, 19.12.2002, s. 12.
- SPÁČILOVÁ, Mirka: „Feminismus? Sama nevím, co to je“ In *Mladá fronta*, 13.5.2003, s. 9.
- SPÁČILOVA, Mirka: „Jak končívají přísahy Nikdy se nevdám!“ In *Mladá fronta*, 17.5.2003, s. 5.
- URBANCOVÁ, Eva, URGOŠÍKOVÁ, Blažena: *Český hraný film. 1. 1898-1930*. 1.vyd. Národní filmový archiv. Praha, 1995.
- URBANCOVÁ, Eva, URGOŠÍKOVÁ, Blažena: *Český hraný film. 2. 1930-1945*. 1.vyd. Národní filmový archiv. Praha, 1998.
- URBANCOVÁ, Eva, URGOŠÍKOVÁ, Blažena: *Český hraný film. 3. 1945-1960*.vyd. Národní filmový archiv. Praha, 2001.

- URBANOVÁ, Eva; URGOŠÍKOVÁ, Blažena. *Český hraný film. 4. 1961-1970*. vyd. Národní filmový archiv. Praha, 2004.
- VANĚHAROVÁ, Adéla: „Divoké včely, nohama na zemi“ In *Cinepur*, č. 18, 2001, s. 64- 65.
- VOJTĚCHOVÁ, Lýdie: „Film nesnáší lež, říká režisér Bohdan Sláma“ In *Mladá fronta, Kraj Karlovarský*, 16.11.2001, s. 2.

Literatura

- BARTOŠEK, Luboš: *Náš film, Kapitoly z dějin 1896- 1945*. 1. vyd. Mladá fronta. Praha, 1985.
- BLAŽEJOVSKÝ, Jaromír: „Normalizační film“ In *Cinepur*, č. 21, 2002, s. 6- 11.
- BOHÁČKOVÁ, Kamila: „Volume up!“ In *Cinepur*, č. 30, 2003. s. 28- 29.
- BROŽ, Jaroslav, FRÝDA, Myrtil: *Historie československého filmu v obrazech 1898- 1930*, 1. vyd. nakl. Orbis. Praha, 1959.
- HALADA, Andrej: *Český film devadesátých let*, 1. vyd. nakl. Lidové noviny. Praha, 1997.
- HOLÝ, Zdeněk: „Mladí a otevření“ In *Cinepur*, č. 30, 2003, s. 30.
- KŘIPÁČ, Jan; SCHIMERA, Rudolf: „Pokus o zločin“ In *Cinepur*, č. 30, 2003, s. 24- 26.
- LEHÁR, Jan, STICH, Alexandr, JANÁČKOVÁ, Jaroslava, HOLÝ, Jiří: *Česká literatura od počátků k dnešku*, 1. vyd. Nakl. Lidové noviny. Praha, 1998.
- PŘÁDNÁ, Stanislava; ŠKAPOVÁ, Zdena a CIESLAR, Jiří: *Démanty všednosti: český a slovenský film 60. let: kapitoly o nové vlně*. vyd. 1., Pražská scéna, Praha, 2002.
- PTÁČEK, Luboš (sest.): *Panorama českého filmu*, 1. vyd. nakl. Rubico. Olomouc, 2000.
- ULVER, Stanislav (sest.): *Animace a doba, Sborník textů z časopisu Film a doba 1955-2000*, 1. vyd. Sdružení přátel odborného filmového tisku. Praha, 2001.

SADOUL, Georges: *Dějiny filmu*, přel. J. Brož, L. Oliva. 1. vyd. nakl. Orbis. Praha, 1958.

ŠVOMA, Martin: „Je umělejší!!!“ In *Cinepur*, č. 30, 2003, s.22 – 23.

ŽALMAN, Jan: *Umlčený film*. 1.vyd. Národní filmový archiv. Praha, 1993.

Webové stránky

<http://www.ceskatelevize.cz/chat/chat.php?id=112>

www.nazabradli.cz

www.kviff.com

www.sms.cz/film/stesti-2005