

Univerzita Palackého

Filozofická fakulta

Katedra divadelních, filmových a mediálních studií

Studijní obor: Teorie a dějiny dramatických umění

Bakalářská práce

Osmdesát dopisů

Eigty letters

Autor práce: Jan Odstrčil

Vedoucí práce: Mgr. Jakub Korda

Olomouc: 2012

Prohlašuji, že jsem práci zpracoval samostatně a použil pouze uvedené materiály
a literaturu.

Olomouc, duben 2012

.....

Obsah

Úvod

Osmdesát dopisů v nekončících obrazech.....	5
Metodologie a vymezení literatury.....	6
Historický výzkum.....	11
Ekonomický a kulturně historický kontext.....	12
Herecké obsazení.....	14
Charakteristika produkční společnosti.....	15
Charakteristika distribuční společnosti.....	16
Propagace filmu.....	17
Mediální reflexe.....	19
Začlenění filmu do současné české filmové produkce.....	21
Uvedení filmu v kinech.....	22
Analýza formy.....	24
Analýza narativu.....	25
Vztah fabule a syžetu.....	26
Čas a prostor narativu.....	28
Analýza stylu.....	28
Mizanscéna	29
Prostředí.....	29
Barvy.....	30
Rekvizity.....	30
Kostýmy.....	31
Masky.....	31
Osvětlování.....	32

Herectví.....	32
Kamera.....	33
Střih.....	37
Zvuk.....	38
Vztah mezi stylem a narativem.....	40
Témata v rovině významů.....	40
Dominanta.....	43
Závěr.....	44
Přílohy	
Segmentace syžetu.....	48
Obrázky.....	50
Literatura a prameny.....	53
Filmografie.....	54
English summary.....	55

Úvod – Osmdesát dopisů v nekončících obrazech

Jako téma svojí bakalářské práce jsem si zvolil film debutujícího režiséra Václava Kadrnky s názvem Osmdesát dopisů. Metodologickým půdorysem této práce, která bude vycházet z neoformalistického přístupu, bude analýza stylu a formy. Jádrem práce bude samozřejmě nalezení sjednocujících formálních principů – dominanty. Aby ovšem informace byly uvedeny v řádném kontextu, bude dané analýze předcházet historický a ekonomický kontext filmu. Součástí práce bude i reflexe ze soudobého denního tisku, která odhalí, jak byl film přijat domácími a zahraničními kritiky.

Snímek Osmdesát dopisů si zaslouží pozornost hned z několika důvodů. Jedním z nich je zkrátka fakt, že se svým zpracováním naprosto vymyká soudobé domácí produkci - lze tu zmínit herecké výkony či práci se zvukem nebo rámování obrazu. Dílo stojí ve srovnání s ostatními snímky, které byly v té době uvedeny do distribuce jako naprostý solitér.

Určitě se nejedná o divácky vděčný kus, který zaplní kina a producentovi vydělá pořádnou sumu peněz. Spíš naopak. Být součástí neutěšeného příběhu, jenž film představuje, není z hlediska diváckého vnímání vůbec snadné. Osmdesát dopisů totiž znepokojivým způsobem odhaluje všední, šedou denní realitu v době totalitního režimu.

Snímek si přesto vysloužil kladné reakce některých domácích i zahraničních kritiků a získal i nejedno ocenění. V tuzemských kinech však film prošel bez většího diváckého zájmu. Pokud jde o žánr, tak jeho vymezení v souvislosti s Osmdesáti dopisy se vzpírá běžnému a ustálenému zařazení. Ve filmu by bylo možné najít, byť jen zdánlivě, prvky historického filmu, ale obdobná klasifikace by byla rozhodně zavádějící a nepřesná. Rovněž by bylo možné zde nacházet prvky dramatu, existenciálního dramatu – ovšem se stejně nejistým a nepřesným výsledkem. Budu tedy pracovat s označením autorský film.¹

Film Osmdesát dopisů je zásadní nejen v překrývání narativních a stylových prvků, ale i v působení jednotlivých složek v rámci celého díla. Postupně je ve své analýze budu prezentovat a odhalovat.

¹Pearson, Robert. *Critical dictionary of film and television theory*. 1. vyd. London: Routledge, 2001. 30 s. ISBN 0-415-16218-1.

Práce má tedy za úkol prozkoumat působení formálních principů filmu a popsat jasným a srozumitelným způsobem, jak dílo funguje jako celek. Neméně důležitá bude rovina, která odhalí, jak snímek působí na divákovo vnímání.

Metodologie a vyhodnocení literatury

Svoji práci hodlám opírat o poznatky získané především z knihy Umění filmu –úvod do studia formy a stylu², kterou napsala dvojice autorů Kristin Thompson a David Bordwell. Půjde o pojmy neoformalistické filmové teorie. Především to bude forma a styl. Dalším zdrojem, který mi při vypracování bakalářské práce pomohl, je studie od Kristin Thompsonové, známá pod českým názvem jako Neoformalismus – jeden přístup, mnoho metod³, kde se autorka soustředí hlavně na pozici diváka, vymezení metody neoformalismu vůči ostatním a rovněž zohledňuje pojmy, jež si dvojice amerických autorů vypůjčila od ruských formalistů (například fabule a syžet).

Neoformalistická filmová analýza především umožňuje prostřednictvím svého členění a pojmového aparátu přehledné uspořádání zkoumaného díla do jednotlivých celků. Jejím úkolem není dílo interpretovat, nýbrž analyzovat. Nerozděluje díla na vysoká a nízká. Do jejího uspořádání by se měl vejít každý film. Důležitou roli zde hraje divák, který není v roli pasivního příjemce konkrétního díla, nýbrž se na něm aktivně podílí svoji spoluúčastí. Hlavní úlohu v pojetí neoformalistické filmové teorie sehrává princip ozvláštnění (hledání ozvlášťujících prvků v díle vede k nalezení dominanty).

Základními východisky pro analýzu jsou v pojetí neoformalistické filmové teorie narace (příběh) a styl. Filmová forma vytváří rámec významů, které jsou známy jako referenční (film referuje- prostřednictvím syžetu -o konkrétních věcech a místech), explicitní (sděluje hlavní myšlenku díla), implicitní (není jasně vyřčen) a symptomatické (stojí nejvýše, často shrnují významy předchozí, můžou se týkat i ideologie). Je nutné si uvědomit, že k pochopení zmíněných významů často vede kontext, přičemž podstata těchto významů se odvíjí od konkrétní filmové formy. „Filmy mají význam, protože ho v nich vyhledáváme. Nemůžeme proto chápat význam jako prostý obsah, něco jako výtažek z filmu.“³

²DAVID, Bordwell, KRISTIN, Thompsonová. *Film art: An Introdustinon*. 9. vyd. Boston: McGraw-Hill, 20100. 95 s. ISBN 987-80-7331-217-6

³DAVID, Bordwell, KRISTIN, Thompsonová. *Film art: An Introdustinon*. 9. vyd. Boston: McGraw-Hill, 20100. 97 s. ISBN 987-80-7331-217-6

Filmová forma jako systém v sobě zahrnuje dílčí prvky, které plní určité funkce v rámci systému díla. „K pochopení funkce nějakého prvku je dobré položit si otázku, jaké další prvky musí být spolu s ním nutně ve filmu přítomny.“⁴

Jedním ze způsobů, jak rozluštit konkrétní prvek je zvažovat jeho motivaci. Dalším pojmem je motiv- jakýkoli signifikantní prvek, který se ve filmu opakuje. V rámci filmu může naopak docházet k odlišnostem a variacím, aby docházelo ke kontrastu.

Naraci (vyprávění) charakterizuje Kristin Thompsónová a David Bordwell jako „Příčinně propojený řetězec událostí, který se odehrává v čase a prostoru“⁵. Vyprávěním je zde míněn příběh. Informace jsou divákovi předkládány díky syžetu, který ponouká události filmu v určitém pořadí. Fabule pak představuje mentální úkon, při němž si divák skládá dohromady film v uceleném pořadí, jelikož syžet nemusí vyprávět film chronologicky a může nějaké informace účelně zatajovat nebo je v duchu ustálených norem formou elips vypouštět. Čas fabule a syžetu se může překrývat, avšak nemusí být totožný. Příčinnou souvislost, kauzalitu, ve filmech utvářejí nejčastěji lidé či animované postavy. Naraci ovlivňuje mnoho aspektů. Mezi zásadní patří rozsah a hloubka informací, jenž syžet o fabuli sděluje. Způsob vyprávění rozdělujeme na neomezené (divák má více informací než kterákoli z postav), omezené (příběh vyprávěný z pohledu hlavního hrdiny) a vševědoucí. Filmy mnohdy oscilují mezi dvěma extrémy omezené a neomezené narace. Z pozice narace, je naše vědění manipulováno, jak rozsahem, tak hloubkou.

Předmětem dalšího výčtu bude filmový styl, který dvojice autorů Kristin Thompson a David Bordwell popisují jako svébytné užití filmové techniky. Základ pro analýzu stylu tvoří mizanscéna. Označení z počátku souviselo s režírováním divadla. „Filmoví badatelé termín přenesli na filmovou režii a označují jím režisérovu kontrolu nad tím, co se objeví ve filmovém okénku“⁶.

⁴DAVID, Bordwell, KRISTIN, Thompsónová. *Film art: An Introdustinon*. 9. vyd. Boston: McGraw-Hill, 20100. 111 s. ISBN 987-80-7331-217-6

⁵DAVID, Bordwell, KRISTIN, Thompsónová. *Film art: An Introdustinon*. 9. vyd. Boston: McGraw-Hill, 20100. 159 s. ISBN 987-80-7331-217-6

⁶DAVID, Bordwell, KRISTIN, Thompsónová. *Film art: An Introdustinon*. 9. vyd. Boston: McGraw-Hill, 20100. 126 s. ISBN 987-80-7331-217-6

Rámování obrazu tak v sobě zahrnuje kompozice a velikost objektů od kamery.

Do mizanscény patří prostředí, osvětlování, kostým, maska a chování postav. Mizanscéna může být pevně daná, stejně jako do ní mohou proniknout nahodilé prvky (herec si přidá nějakou repliku, změna osvětlení vyvolá dramatický efekt).

Prostředí hraje ve filmu důležitou roli a filmaři to chápali již od počátku. Prostředí lze kontrolovat mnoha způsoby. Štáb si může zvolit pro inscenaci již existující lokaci nebo ji zcela od základů pro účely díla vytvořit.

Prostředí může sehrát ve filmu zcela klíčový aspekt, který je sto pohlit i herce – nehledě na to, že podmiňuje i naše chápání děje. Filmař může v konkrétním prostředí využít rekvizitu. „Plní-li nějaký předmět v probíhající ději nějakou funkci, říkáme mu rekvizita.“⁷ A každý film je jich plný. I ve filmu Osmdesát dopisů mají některé svůj konkrétní význam, a dokonce nás provázejí celým příběhem.

Kostým může, stejně jako prostředí, ve filmu plnit své specifické funkce. A jeho rozsah a využití je velmi široké (lze je stylizovat, aby jejich výtvarná podoba přitahovala pozornost).

Osvětlování značným způsobem ovlivňuje působivost obrazu, svým rozvrstvením vytváří i kompozici obrazu a diváka dokonce směřuje k dění, která je pro příběh stěžejní. „Jasně osvětlená oblast může vést naše oko k důležitému gestu, zatímco stín má schopnost skrýt detail nebo zvyšovat napětí.“⁸

Herecký výkon postav se skládá z vizuálních prvků (zjev, gesta a výrazy tváře) a zvuku (hlas a další zvukové projevy). Od herce je často vyžadován realistický projev před kamerou. Nutno ale vzpomenout, že požadavky na vyjádření realistického herectví se proměňují. Na herecký výkon lze nahlížet z více pohledů, a sice jako na individualizovaný a stylizovaný.

⁷DAVID, Bordwell, KRISTIN, Thompsonová. *Film art: An Introduction*. 9. vyd. Boston: McGraw-Hill, 2010. 168 s. ISBN 987-80-7331-217-6

⁸DAVID, Bordwell, KRISTIN, Thompsonová. *Film art: An Introduction*. 9. vyd. Boston: McGraw-Hill, 2010. 176 s. ISBN 987-80-7331-217-6

Pokud je výkon herce považován za realistický, bývá to způsobeno propojením obou výše uvedených pojmů.

Z hlediska všech dílčích činitelů, které jsou součástí mizanscény, je pro filmaře důležité, aby vždy navedl pozornost publika k důležitým částem obrazu.

Co se týká obrazového prostoru a času, tak hodlám zkoumat, jak se v nich mizanscéna v průběhu děje vyvíjela, aby upoutala a vedla pozornost během sledování filmu.

A protože předmětem zkoumání v mé bakalářské práci nemůže být jen předkamerová jednotka, další prostor bude věnován obrazu a kameře, což je dáno především následujícími kritérii: fotografickými aspekty záběru, rámováním záběru a délkou záběru. U obrazu lze zkoumat tonální rozsah, jenž se odvíjí od barevné škály či odstínech šedi, v závislosti na tom, jestli je zvolen černobílý či barevný materiál. Volba filmového materiálu se následně projeví třeba na kontrastu.

Především pak kontrasty v obraze jsou pro filmaře prostředky, kterými směřují divákovu pozornost, jelikož lidský zrak je velmi citlivý nejen na rozdíly v barvě, ale i textuře a tvaru. Při práci kamery je důležitá i rychlost pohybu, jíž lze dosáhnout dramatických i komických efektů. Perspektiva⁹ závisí především na užití objektivů¹⁰. V jejich užívání rozlišujeme především tři základní typy (objektiv s krátkou ohniskovou vzdáleností, s normální ohniskovou vzdáleností a s dlouhou ohniskovou vzdáleností). K objektivům se vztahuje i hloubka pole a ostrost, což je rozsah, v němž lze snímáný objekt nebo postavu natočit ostře. Rámování určuje, z jakého pohledu bude na obraz nahlíženo. „V kinematografii je rám důležitý, protože pro nás aktivně vymezuje obraz.“¹¹ Součástí rámování jsou i velikosti záběrů či úhel nebo rovina.

⁹DAVID, Bordwell, KRISTIN, Thompsonová. *Film art: An Introduction*. 9. vyd. Boston: McGraw-Hill, 2010. 229 s. ISBN 987-80-7331-217-6

¹⁰DAVID, Bordwell, KRISTIN, Thompsonová. *Film art: An Introduction*. 9. vyd. Boston: McGraw-Hill, 2010. 229 s. ISBN 987-80-7331-217-6

¹¹DAVID, Bordwell, KRISTIN, Thompsonová. *Film art: An Introduction*. 9. vyd. Boston: McGraw-Hill, 2010. 248 s. ISBN 987-80-7331-217-6

Jejich význam je daný nikoli jako dogma, avšak jako výchozí bod. (panoráma, vertikální švenk, jízda a záběr z jeřábu).

Nelze s určitostí říci, že nadhled musí v každém filmu znamenat totéž. Dále se rozlišují i typy pohyblivého rámu (panoráma, vertikální švenk, jízda a záběr z jeřábu).

Střih lze v obecném smyslu chápat jako propojení jednoho záběru s následujícím. Filmový střih umožňuje filmařům čtyři následující možné postupy, co se týká výběru a skladby. První jsou kompoziční vztahy mezi dvěma záběry (kvalita obrazu, kompozice či poměr světla).

Rytmické vztahy (lze z nich vytvářet zřetelný vzorec, ovlivňují je pohyby v mizanscéně, rytmus zvuku, umístění kamery). Prostorové vztahy (umožňují tvořit filmový prostor a propojovat místa). Časové vztahy mezi záběry (díky nim se lze přesunovat mezi budoucností a minulostí). Střih umožňuje ovlivňovat fabuli manipulací s událostmi syžetu. Kontinuální střih slouží především k tomu, aby byl jasně a souvisle prezentován konkrétní příběh. „Střih za podpory mizanscény a specifické práce kamery byl používán především k tomu, aby zajistil narativní kontinuitu.“¹² Prostorová kontinuita je dodržována pravidlem osy, které operuje s úhlem 180 stupňů. Tím je zajištěno přehledné členění scény pro diváka, který díky konzistentnímu uspořádání není zbytečně maten. Kontinuální střihová skladba též užívá způsob snímání, který je znám jako záběr – protizáběr a slouží k přehlednému zakomponování do obrazu. Křížový střih ukazuje dění, které se odehrává na více místech. Křížový střih sice vytváří prostorovou diskontinuitu, ale zároveň dění filmu propojuje. Divák má pocit, že jedna akce příčinně ovlivňuje druhou.

V protikladu oproti předchozímu je diskontinuální střih. Znázorňuje místa a postavy, které nesjednocují společní hybatelé. Prostor je dán asociacím, které vytvářejí nové významy.

Pozice zvuku v rámci filmu je jen těžko přehlédnutelná. Zvuk v rámci filmu má své jednotlivé vlastnosti. Hlasitost, výšku a barvu. Zvuk má i prostorové dimenze, jelikož přichází z konkrétního zdroje. Pro mou analýzu bude důležité následující členění, a sice, členění zvuku na diegetický (vychází ze světa příběhu – slova postav, zvuky, které vydávají předměty v příběhu i hudba) a nediegetický (huba mimo příběh či hlas vypravěče). Některé zvuky tuto hranici rafinovaně překrývají.

¹²DAVID, Bordwell, KRISTIN, Thompsonová. *Film art: An Introduction*. 9. vyd. Boston: McGraw-Hill, 2010. 310 s. ISBN 987-80-7331-217-6

Jedním z důležitých faktorů je i to, zda je zvuk simultánní s obrazem, nebo zda dochází ke zpoždění či předstihu.

Cílem každé neformalistické analýzy je nalezení a stanovení dominanty - hlavních formálních principů, jež dílo užívá k organizaci podřízených formálních prostředků do jednoho celku. „Dominanta určuje, které prostředky a funkce vystoupí do popředí jako důležité ozvláštňující rysy a které budou méně důležité. Dominanta ovládá dílo, řídí a spojuje podražené prostředky do nadřazených celků,“¹³ Nalezení dominanty tvoří východisko analýzy.

Cenným zdrojem pro sepisování poznatků mi byla i stat' Kristin Thompsonové s názvem Neoformalistická filmová analýza: jeden přístup, mnoho metod. Jedním z nejdůležitějších pojmů, s nímž je zde pracováno, je ozvláštňování. Pojem vytvořili ruští formalisté. „Umělecká díla dosahují obnovných účinků na naše mentální procesy prostřednictvím estetické hry, kterou ruští formalisté nazývali ozvláštňování. Naše ne-praktické vnímání nám dovoluje vidět vše v uměleckém díle jinak, než bychom to viděli ve skutečnosti, protože se to ve svém novém kontextu jeví jako zvláštní.“¹⁴ Dále Kristin Thomson zkoumá, jak divák vnímá v proměnách času film a jak se tvoří významy

Historický výzkum

Při rekonstrukci skutečností, které měly vliv na vzniku filmu, mně jako výchozí bod rovněž poslouží studie Kristin Thomson s názvem Neoformalistická analýza: jeden přístup, mnoho metod. Autorka v něm zkoumá, jak dílo působí v jednotlivých obdobích na diváky, ale také fakt, že je celkem sporné rekonstruovat některé typy významů, zejména referenční a symptomatické, protože souvisí s danou dobou. Naopak u explicitních významů se jejich sdělení zachovává, jelikož je jejich podstata přímo propojena s vnitřním záměrem díla. Z hlediska korektní analýzy se též musí rozlišovat i prostředí vzniku, protože společenský a umělecký kontext tvoří zcela stěženi část rozboru díla.

¹³THOMPSONOVÁ, Kristin. *Neoformalistická filmová analýza: jeden přístup, mnoho metod*. *Illuminace*. 1998, č. 2, s. 35 ISSN 0862 - 5628

¹⁴THOMPSONOVÁ, Kristin. (1988): *Neoformalistická filmová analýza: jeden přístup, mnoho metod*. *Illuminace*. 1998. č. 2, s. 8 ISSN 0862 – 5628

Rovněž budu vycházet i z knihy Umění filmu – Úvod do studia formy a stylu od Davida Bordwella a Kristin Thompsonové, která má kritéria ke zkoumání historického výzkumu v prvních kapitolách. Zohledním celkově vznik filmu, přípravné fáze, natáčení, produkční zázemí, distribuci a otázky spojené s mediální reflexí, či uvedením filmu Osmdesát dopisů do kin.

Ekonomický a kulturněhistorický kontext

Námět na film Osmdesát dopisů vznikl na autobiografickém podkladu a vycházel z korespondence matky režiséra Václava Kadrnky, která byla určená jejich otci do emigrace, jež se odehrála v letech 1986-1988. Režisérova matka během jejich odloučení napsala celkem 80 dopisů. Tyto dopisy posloužily jako hlavní podklad a zároveň východisko pro filmový námět. Kadrnkova matka v nich totiž detailně popisovala své každodenní zkušenosti z vyřizování vystěhování za otcem, ale také z jejich běžného života v normalizačním Československu. Psala je všude možně a nepřetržitě, nikdy je po sobě nečetla a sama je nazývala spíše jako hovory s otcem.

Režisérovi se po letech dostaly do rukou a zaujala ho ta jejich upřímnost a zevrubnost a taky detailnost popisů takového běžného života v komunismu. V té době režisér ještě studoval na FAMU a potom, co dopisy přepsal, je dal číst Jiřímu Soukupovi, jeho pedagogovi a dobrému příteli. Během hovorů začal vznikat záměr udělat z dopisů a zkušeností Václava Kadrnky hraný film: osobní, vyhraněný a hodnotově pevný. Tedy hlavním východiskem pro námět byly matčiny dopisy a potom paměť Václava Kadrnky.

„S Jiřím Soukupem jsme od začátku věděli, že máme v ruce živou a autentickou látku, pro mne navíc velmi osobní. Říkali jsme si, že práce na scénáři bude živým procesem, který se bude vyvíjet vlastně až do střížny“¹⁵. V první fázi si oba autoři scénáře dělali z dopisů listáře a první verze scénáře měla v sobě nést celý rok odloučení. To se ale v dalších verzích měnilo a vyvíjelo. Do práce na scénáři také výrazně vstupovaly vnější okolnosti, jako neustálé odmítání Fondu pro podporu a rozvoj kinematografie, aby byl film finančně podpořen.

¹⁵ULVER, Stanislav. Dopisy, ticho a hluk. *Film a doba*, 2011, č.2, s 99. ISSN 0861 - 5896

Ve výsledku měl snímek tři konečné verze scénáře, z čehož ta poslední už byla postavena na jediném dni a vlastně velmi blízká konečné podobě filmu.

Další výrazné zkonkrétnění přišlo během práce na technickém scénáři, který byl režisérem Václavem Kadrnkou detailně rozkreslený. Takže námět a listář vznikal od podzimu 2007, na literárním scénáři začalo duo scénáristů pracovat na jaře 2008 a natáčení proběhlo v březnu 2010. V roce 2009 vznikla ještě předtáčka pro plánovanou první verzi (celý rok odloučení) ale ta nebyla vůbec použita.

Václav Kadnka při tom dlouhodobě neinklinuje k pojmům jako realistické ztvárnění, realistický film nebo snímky „jako ze života“, které se zároveň v českém filmovém prostředí v současnosti nejvíce cení. „Zajímavé je, že vždycky, když vládla nějaká totalita, nebo když národ prožíval nějakou krizi lidských hodnot, tak se nejvíce cenil realismus. Ať už šlo o nacionalistický realismus fašistů nebo socialistický realismus komunistů. Jako by fantazie a abstrakce v době zpochybňování lidských hodnot neměla své místo.“¹⁶

Natáčení začalo 25.2.2010 a skončilo 1.4.2010. Tým pracoval v podstatě nepřetržitě a až na nějaké drobné komplikace s počasím nedošlo k výraznému nárůstu natáčecích dní -skončilo se podle plánu.

K výraznějším problémům během natáčení nedošlo. Jen se tvůrcům filmu po prvních dnech osvítil materiál, proto museli přetáčet první den a část druhého. V kameře také docházelo k halacím (odraz světelných paprsků od ploch podkladového materiálu fotografické citlivé vrstvy) a museli s ní jet do Prahy. Kamera byla následně vyměněna a k dalším zásadním komplikacím již nedošlo. „Samozřejmě, že přicházely nečekané problémy a byla jich spousta, ale ty jsou vždycky a jejich řešení je součástí natáčení.“¹⁷ Režisér Václav Kadnka si zároveň pochvaloval, že měl ohromné štěstí na lidi kolem sebe. „Měl jsem štáb, pro který řešení problémů bylo hračkou, a navíc z překonávání překážek čerpali novou sílu.“¹⁸

¹⁶ULVER, Stanislav. Dopisy, ticho a hluk. *Film a doba*, 2011, č.2, s 98. ISSN 0861 – 5896

¹⁷ULVER, Stanislav. Dopisy, ticho a hluk. *Film a doba*, 2011, č.2, s 98. ISSN 0861 - 5896

¹⁸ULVER, Stanislav. Dopisy, ticho a hluk. *Film a doba*, 2011, č.2, s 97. ISSN 0861 - 5896

Tvůrcům scénáře a jeho hlavnímu autorovi šlo o jediné, a sice nezradit autentický předobraz zkušeností, vztahů a hodnot. Od začátku bylo scénaristickému tandemu jasné, že v rámci takového pojetí si nemůžou zahrávat s nějakým plynulejším či efektivnějším vyprávěním. Autor si nechtěl vymýšlet jen proto, aby efektivněji fungovala filmová narace. Scénáristé chtěli ukázat život v komunismu z perspektivy lidí, kteří si s ním něco zkusili a nemuseli být nutně disidenti. „Vždycky jsem říkal Jirovi Soukupovi-mému scénaristovi, že my se nemůžeme na tu naši narativní krajinu dívat z výšky jako na mapu, jako to filmová dramaturgie většinou dělá, aby všechno zapadlo a fungovalo, a staví na ní své zápletkové pilíře a různé zvraty. Řekli jsme si, pojďme ten příběh odvyprávět z pohledu někoho, kdo tou krajinou kráčí a nemá představu o celku, nevidí ty okraje a konce.“¹⁹

V tomto ohledu tvůrcům pomohla i literatura. Inspirací pro ně byl hlavně Canetti (*Zachráněný jazyk*) a dál Proust a Woolfová. Pak to byly další, pro režiséra podstatné a osobní věci, které chtěl filmem zdůraznit, hlavně tedy jeho formou. Pro Václava Kadrnku je velmi důležité mít ve filmu pozorovatele, vlastně skoro všechny jeho filmy, které natočil na FAMU, jsou na tom založeny, někdo je v nich vždy pozorovatelem nějakého nenápadného děje. „To je něco, co mě nejvíce zajímá: Dívat se a divit se.“²⁰

Herecké obsazení

Režisér od začátku odmítal nějaké metodické herectví, nechtěl žádnou psychologii, prožívání a všechny ty divadelní návyky. Poohlížel se i mezi herečkami, ale podle něj v Čechách filmové herectví vlastně neexistuje. Hledal představitele, kteří by si v sobě nesli nějakou esenci napsaných postav. Představitelku matky, hudebnici Zuzanu Lapčíkovou, objevil při koncertě na zlínském filmovém festivalu. Ona režisérovi připomínala maminku, to jak hrála na cimbál, jak byla soustředěná a taková nepřítomná, to byly rysy, které potřeboval. Takže nejprve našel ji, a potom hledal i chlapce. Václav Kadrnka chtěl, aby to byl někdo z jejího okolí, aby se znali, což by příběhu moc pomohlo, a podařilo se. Martin Pavluš je taky muzikant a taky z Uherského Hradiště, navíc rodinný známý Zuzany Lapčíkové. Oba mají hnědé oči a jsou na sebe podobní.

¹⁹ULVER, Stanislav. *Dopisy, ticho a hluk. Film a doba*, 2011, č.2, s 97. ISSN 0861 – 5896

²⁰ULVER, Stanislav. *Dopisy, ticho a hluk. Film a doba*, 2011, č.2, s 96. ISSN 0861 - 5896

To, že jsou muzikanti, režisérovi moc pomohlo, protože jsou zvyklí na dril, navíc se nestydí a při tom dokážou být přirození. „To mi všechno zapadlo a já jsem jim oběma uvěřil a věděl, že to zvládnou. Oni se mi odvděčili svou přítomností na plátně a ohromnou obětavostí, se kterou po celou tu dobu pracovali.“²¹

Charakteristika produkční společnosti

Producentem filmu se nakonec stal sám režisér Osmdesátí dopisů Václav Kadrnka. Došlo k tomu poté, co jeho původní producent společnost Negativ z projektu odstoupil po odmítnutí filmu Státním fondem pro podporu a rozvoj kinematografie. Václav Kadrnka si založil vlastní nezávislou produkci, ve které film vznikal. Produkci tvořil on a jeho žena Simona Kadrnková.

Z tohoto pohledu je Osmdesát dopisů vskutku nezávislý film, který neměl a nemá žádnou vnější podporu. Pro zajímavost jistě stojí za zmínku i fakt, že snímek nemá podporu ani Státního fondu pro podporu a rozvoj kinematografie (5x o ní žádal a 3x už s natočeným materiálem), ani v televizi. Film tedy vznikal ze soukromých prostředků rodiny Václava Kadrnky a jeho přátel. Až po vybrání filmu na Berlinale 2011 producentovi přímo ministr kultury Jiří Besser přispěl částkou na jeho dokončení, to ale poskytlo přímo Ministerstvo kultury. Grantová komise nikdy projekt nepodpořila a odůvodnila to tím, že je film je „příliš niterný a artový“

Jak už bylo výše naznačeno, Václav Kadrnka nechtěl od herců žádnou psychologii. „Nechtěl jsem, aby analyzovali své postavy, protože na to nevěřím.“²² Herci tedy celý scénář vůbec nečetli, znali příběh a dopisy, ale situace z filmu s nimi byly řešeny víceméně až na place. Režisér chtěl přirozené a náhlé reakce, a dával proto hercům velmi jednoduché pokyny, na něž reagovali. Václav Kadrnka totiž nechtěl, aby si o filmu udělali nějakou předběžnou představu a před kamerou hráli už výsledek nebo jejich představu o výsledku, proto se scénářem v celku nepracovali.

²¹ULVER, Stanislav. Dopisy, ticho a hluk. *Film a doba*, 2011, č.2, s 99. ISSN 0861 – 5896

²²ULVER, Stanislav. Dopisy, ticho a hluk. *Film a doba*, 2011, č.2, s 95. ISSN 0861 - 5896

Nic by jim to podle autorského záměru režiséra nepřineslo. „Práce to ale byla chirurgická, často jsme řešili choreografii každého pohybu či gesta. To bylo pro mne podstatnější než nějaké citové výlevy. Chtěl jsem, aby se jejich postavy projevovaly spíše skrze pohyby (matčina chůze), gesta a pohledy než psychologii a slova.“²³

Charakteristika distribuční společnosti

Distribuce Osmdesátí dopisů se na trhu ujela společnost Artcam, která vznikla na popud francouzského producenta Joela Fargese, jehož společnost Artcam Internacional koprodukovala v České republice několik filmů (Žiletky, Záhrada, Marian, Oběti a vrazi nebo Paralelní světy). Založení českého Artcamu se ujala společnost Sirena Film producenta a režiséra Artemia Benkiho. Za svého působení uvedl český Artcam do distribuce nespočet autorských a alternativních filmových titulů (Buena vista social club, Mulholland drive, Kafe a cigára, Antikrist či Rembrantovu noční hlídku).

Firma se prezentuje jako místo, které zprostředkovává divákovi a publiku obecně ojedinělé kinematografické počiny. Mezi distribučními společnostmi působícími v České republice má Artcam výsadní a nelehkou pozici v jedné rovině. Zaměřuje se primárně na filmy autorského vyznění, které jsou nějakým způsobem inovativní, se schopností posouvat hranice kinematografie, a to ve všech možných žánrech, jako je například dokument, experiment, non-fikční film, nebo animace. Artcem se dlouhodobě soustředí na světově uznávané filmové festivaly v Berlíně Cannes, Benátkách, Sundance a Rotterdamu.

Zároveň společnost s pečlivostí sobě vlastní sleduje díla různých osobností z filmové scény (Michael Haneke, Jean – Luc Godard, Kim Ki – Duk, Lars von Trier, Claire Denis). Artcam také hledá nové talenty a nová témata. Například propojení filmu s výtvarným uměním. Pořádá také různé přehlídky a tematické retrospektivy jednotlivých tvůrců.

Společnost Artcam se tedy soustředí na pečlivý výběr tvůrců nejenom věhlasných jmen, ale i mladých talentovaných režisérů, kteří naplňují její představu o posunování hranic a inovativním přístupem v kinematografii

²³ULVER, Stanislav. Dopisy, ticho a hluk. *Film a doba*, 2011, č.2, s 97. ISSN 0861 - 5896

Propagace filmu

K Osmdesáti dopisům byly vyrobeny dva trailery, které se párkrát promítaly v České televizi. Jeden byl vyhotoven v délce jedné minuty a dvanácti vteřin, druhý je něco kratší, jeho délka čítá čtyřiapadesát vteřin. První z nich má o něco dynamičtější charakter a předkládá to, co je pro film skutečně příznačné, práci s filmovým stylem – práce se zdánlivě nepodstatnými detaily, soustředění se na chůzi a rozsáhlé psaní dopisů, které provází celým snímkem. Je jen částečně podbarvený hudbou – značně rytmický.

Druhý, kratší trailer, je celý podkreslen hudbou od Atvo Patha a v zásadě pracuje se stejnými motivy, i když jsou zde odlišné záběry nebo je jejich pořadí malinko zpřeházené. Nejsou zde však vidět tváře. Celý druhý trailer je postřihán z fragmentů a detailů věcí, lidí a předmětů. Nejsou v něm vidět tváře lidí. Filmová upoutávka celkem zřetelně pokazuje na to, jaké film bude mít tempo, že je spíše nedějový a že se divák při jeho sledování musí připravit na odlišný způsob prezentace postav. Celkově je upoutávka, stejně jako celý film, zahalena do studených barev (hnědé a zelené). Hudba dodává traileru spirituální ráz a z pár záběrů je jasné, že film bude s narativem a stylem zacházet velmi specifickým způsobem. V upoutávce jsou jasně naznačené motivy přesouvání z místa na místo, neustálé pachtění po úřadech. Trailer obsahuje záběry, které jsou mimo kontext celého díla takřka nic neříkající. Jako záběr na ruku s kolkem a ruce, v nichž kdosi drží sešit²⁴. Tvůrci používali při propagaci oba a vznikaly až po dokončení finálního střihu filmu, takže na podzim 2010.

Plakát, který vytvořil výtvarník František Petrák, se skládá z fotografie malého Vaška, který má zavřené oči a zasněný výraz v tváři, jakoby se už nacházel jinde než v totalitním Československu. Výjev pochází ze scény, kdy dvojice hlavních hrdinů příběhu jede autobusem do Brna, aby mohla absolvovat únavné manévry po úřadech. Vašek spí, je opřen o okno v autobusu. Plakát také operuje s ústředními barvami snímku, akorát že je stylizuje do méně sytých odstínů a tónů přicházejícího jara. Plocha je rovržena vertikálně.

²⁴Informace o filmu a další propagační materiály lze nalézt na stránkách: <<http://www.vaclav.kadrnka.com>>

Necelou polovinu zabírá výraz tváře malého Vaška a v další části se nachází písmo – název snímku a základní informace o ústředních profesích ve filmovém štábu. Plakát podtrhuje záměr filmu, na první pohled není nositelem žádných zásadních informací. Dost možná, že funguje lépe až při zpětné kontextu po zhlédnutí filmu, kdy v něm divák nachází jednotlivé atributy z příběhu.

Při propagaci bylo použito též malé pohlednice ve formátu A6, která obsahovala stejné vizuální prvky jako filmový plakát, avšak na zadní straně byla popsána krátká synopse filmu spolu s průvodním slovem režiséra, dále technické informace a zmínky o oceněních, jenž film za své existence získal.

Distribuční společnost Artcam se snažila i vzhledem k limitovanému rozpočtu (ani distribuce nebyla podpořena grantem, především z toho důvodu, že o něj Artcam nežádal) jít hlavně cestou public relations a navázat tak na to, že se o filmu velmi referovalo v průběhu února 2011 ve zprávách z Berlinale.

Krom toho byla provedena standardní kampaň (plakáty, fotosky, radio spoty - CRO Vltava, facebook, bannery, tištěná inzerce v A2, Respektu a dalších periodikách).

Václav Kadrnka žádnou rafinovanou a propracovanou strategii co se prezentace filmu týkalo neměl, a ani ji dělat nechtěl. „Film byl natočený a my si řekli, že jestli je dobrý, tak si najde cestu sám. To byla naše strategie.“²⁵ Na velkou prezentaci tvůrci ani neměli peníze. „Navíc tomuto filmu slušelo a stále sluší, když je trochu v pozadí, tam pak získává na síle. Lidé si ho nacházejí sami. Někdy míň je víc a já nemám rád, když se s lidmi manipuluje. My jsme se nemohli dívat příliš daleko dopředu, to bychom nikdy nezvládli, vždy jsme si definovali každý další krok, který je potřeba udělat a na ten jsme se soustředili, celek se pak řešil sám.“²⁶

Jinak česká média vůbec neměla ponětí, že existuje nějaký Kadrnka, natož, že vzniká jeho debut. Stačí se podívat na články z kraje roku 2011 (Kamil Fila a další) o očekávaných českých filmech roku. Osmdesát dopisů tam vůbec nefigurovalo, zkrátka o snímku nikdo nevěděl. Snímek si získal média, až po jeho uvedení na Berlinale. Až pak se začali hlásit konkrétní recenzenti.

²⁵ULVER, Stanislav. Dopisy, ticho a hluk. *Film a doba*, 2011, č.2, s 99. ISSN 0861 - 5896

²⁶ULVER, Stanislav. Dopisy, ticho a hluk. *Film a doba*, 2011, č.2, s 99. ISSN 0861 - 5896

Média nakonec vyšla tvůrcům vstříc a kolem filmu proběhl docela slušný ohlas ze strany různých tiskovin. Je však paradoxem, že prvotní postřeh přišel z venku. Filmu si muselo všimnout Berlinale jako první, aby se něco událo v Česku. „Jsem přesvědčený, že tak jako Berlinale by nás zde nikdo nevynesl.“²⁷

Žádný film o filmu, protože Václav Kadrnka jeho samotné natáčení a užití při propagaci považuje za naprostý nesmysl. „Není nic trapnějšího, než sledovat filmaře na place při práci. Myslím, že film by si měl neustále udržovat svou magickou podstatu, vytvářet tajemství, neodhalovat všechno, a to platí i o věcech mimo samotný příběh. Cizí nemají nahlížet pod pokličku, dokud není dovařeno.“²⁸

V nejbližší době se Václav Kadrnka ani nechystá, že by film vydal na DVD nosiči. Vydání by mělo v budoucnosti proběhnout v editované edici. Film původně chtěly vydat Levné knihy, ale režisér se s nimi kvůli nevyhovujícím podmínkám nakonec nedomluvil.

Mediální reflexe

Film byl celkem příznivě přijat domácími i zahraničními kritiky. Média reagovala po uvedení snímku do českých kin na debutující počín Václava Kadrnky kladně. Zejména oceňovala, jak režisér pracuje s výrazným filmovým stylem, že jde proti žánrovým konvencím a přináší svěží a zásadní motivy do prostředí české kinematografie, které mnohdy zavání provinčností. Oceňovali též sílu náznaků, nedořečenosti a tajemství, s nimiž film pracuje. Stejně jako režisérovu schopnost inspirovat se jinde, ale posunout svoji zkušenost dál, podle vlastního rukopisu. Recenzenti zmínili i fakt, že si film bude těžko hledat cestu k divákovi, což se ukázalo jako pravdivé tvrzení. Celkově pak někteří z nich obdivovali film Václava Kadrnky jako velmi zralé dílo, jehož režisér moc dobře ví, co chce divákovi sdělit a hlavně jakým filmovým jazykem s ním chce komunikovat.

²⁷ULVER, Stanislav. Dopisy, ticho a hluk. *Film a doba*, 2011, č.2, s 100. ISSN 0861 – 5896

²⁸ULVER, Stanislav. Dopisy, ticho a hluk. *Film a doba*, 2011, č.2, s 98. ISSN 0861 - 5896

Recenze Kamily Boháčové v Literárních novinách vyzdvihovala především výkony neherců, stejně jako minimalistické pojetí celého díla, které má svým zpracováním daleko od provinčnosti. Dále autorka vítá i to, že je ve snímku velká absence slov, a že *Osmdesát dopisů* buduje napětí zcela neotřelými prvky, jako je třeba rytmizovaná chůze a její různé typy v nastalých situacích. Oceňuje i věrně ztvárněné prostředí a vybudování atmosféry, která je pro film tak příznačná²⁹.

Kamil Fila hodnotí *Osmdesát dopisů* dokonce jako zjevení v české porevoluční kinematografii. U režiséra obdivuje koncepční a poučené vnímání světa a originalitu, která vyvádí domácí film z provinčnosti. Nejvíce kladně ve své recenzi hodnotí fakt, že vystavěl po všech stránkách funkční dílo, a že má jako jeden z mála domácích filmařů jasno v tom, co chce točit. Také recenzent operuje s názorem, že lze pro český film najít i jiná východiska, než je tradiční pojetí hořko sladkých tragi – komedií³⁰.

Zdeněk Holý se ve své stati na téma *Osmdesát dopisů* zabývá zejména úlohou času ve snímku a vyzdvihuje jeho minimalistické pojetí.

U Václava Kadrnky oceňuje i poučenost nebo inspiraci v jiných dílech či trendech, kterou zároveň posouvá a zpracovává po svém, aniž by vykrádal a napodoboval. Podle něj se snímku dokonale podařilo ztvárnit dobu nedávno minulou s příznačnými frontami, plahočením a prodléváním na chodbách obřích úřadů³¹.

Petr Fischer ve své recenzi nabídl mimo jiné tvrzení, že snímek *Osmdesát dopisů* nepatří do kategorie takových filmů, které by okamžitě diváka vtáhly do děje. Spíš je podle něj nutné překonat prvopočáteční odpor, který svoji intimitou *Osmdesát dopisů* může vzbuzovat.

²⁹BOHÁČOVÁ, Kamila. *Osmdesát dopisů aneb minimalismus po Česku. Literární noviny* 3.5.2011, s.18

³⁰FILA, Kamil. 2011 *Osmdesát dopisů* mučí diváky prázdnotou 80. Let [online]. *Aktuálně* [citováno 15. 4.2012]. Dostupné z <<http://aktuálně.centrum.cz/kultura/film/recenze/clanek.phtml?id=698270>>.

³¹HOLÝ, Zdeněk.. Estetická krása plahočení. *Cinepur* 56, 2011, s. 45. ISSN 0862 -5498

Dále pak ocenil režisérův talent, který při zhmotňování minulosti prokázal - stejně jako práci s detaily, které postupných skládáním dávají dohromady smysluplný obraz. Velká část recenze je věnována i minimalistickému herectví nebo duchovnímu rozměru snímku³².

Ralf Schenk se v *Berliner Zeitung* ve svých poznámkách zaměřuje zejména na motivy ponížení při jednotlivých dílčích úkonech, které musí na své cestě malý Vašek a jeho matka snášet a soustředění na zdánlivě nepodstatné detaily jako je zavírání dveří, či cinkání klíčů³³.

Thomas Rotschild z *Titel Magazin* zase oceňuje začlenění filmu do kinematografie, kterou svým přístupem zosobňoval zejména Robert Bresson tím, jak nakládá s detaily, herci a prostředím³⁴.

Začlenění filmu do současné české filmové produkce

V porevoluční kinematografii by bylo velmi obtížné najít snímek, který by alespoň vzdáleně odpovídal režijnímu pojetí Osmdesáti dopisů, podobné snahy se tu zkrátka neobjevily. Snímek nespolehá na klasickou, mnohdy až schematickou výstavbu děje, tolik příznačnou pro většinu porevolučních filmů, která se vine už samotným scénářem ve smyslu představení děje a jeho rozvrstvení podle dramatických konvencí (expozice, kolize...). Naopak, divákovi předkládá důslednou práci s vyprávěním příběhu a zejména pak důrazem na filmový styl. Snímek věrně vykresluje dobu, v níž se odehrává a důsledně dodržuje věrné zacházení s prostředím a rekvizitami. Ve snímku není prostor pro nahodilost a pevné režijní vedení připomíná konceptuální projekt. Osmdesát dopisů pracuje se zdánlivě nepodstatnými detaily a pro diváka neobvyklým herectvím. Při bližším ohledání by se dokonce mohlo zdát, že film je spíše nedějový.

Při bližším ohledání lze nalézt spíš hodně vzdálenou paralelu, a to zejména při rekonstrukci nedávno minulé doby, u snímků Jana Hřebejka nebo Radima Špačka a jeho filmu *Pouta*. Tím však veškerá podobnost končí. Žádný z těchto režisérů se ani vzdáleně nepřibližuje konceptu Kadrnkova filmu v pojetí a ztvárnění příběhu na pozadí doby.

³²FISCHER, Petr. Modlitba za zmizelého otce. *Lidové noviny*. 14.5.2011, s.8

³³SCHENK, Ralf. Důsledná redukce. *Berliner Zeitung*. 2.5.2011, s. 14

³⁴ROTSCHILD, Thomas: Pozoruhodně zralé mistrovské dílo. *Titel magazin*, 9.5.2011. s.21

Kadrnka akcentuje úplně jiná témata, nejde mu o pobavení diváka, který si má odpočinout tím, že se dívá na Hřebejkovy filmy či vyjádření děsu z působení vyšinutého jedince v řadách tajných složek minulého režimu, jako v případě Pout. Už to, jak Václav Kadrnka zachází s herci, je v českých končinách neobvyklé. Žádná psychologizace nebo prvoplánové působení na emoce diváků. Koneckonců podobnou funkci pobavit a zároveň zprostředkovat exkurzi do historie má i film Občanský průkaz Ondřeje Trojana, který však rovněž nevybočuje z hořkosladkého nálevu při rekonstruování nedávné doby. Celkem zdařilý pokus se v této souvislosti objevil při adaptaci románu Jana Pelce A bude hůř, který na filmové plátno převedl režisér Petr Nikolaev. Zde šlo především o sondu do života velmi úzkého okruhu lidí, kterým byli disidenti a lidé pronásledovaní režimem.

V porevoluční kinematografii proto lze jen těžko najít zdánlivě tak nedějový snímek, který by rekonstruoval nedávnou minulost s použitím autobiografického pozadí, a který by tak důsledně zacházel s filmovým stylem. Osmdesát dopisů proto nemůže být řazeno mezi obvyklé proudy české porevoluční kinematografie. Jedná se o solitéra, který si těžko bude hledat cestu k většinovému divákovi. Naopak je snímek určen spíše pro festivalové promítání a prezentaci v rámci filmových klubů, než jako film, který může jít do běžné distribuce a po mnoho týdnů zaplní ne jeden promítací sál v kině.

V roce 2011 bylo natočeno přibližně pětadvacet hraných celovečerních filmů³⁵. Zpracováním, a zejména nedějovostí a výraznou prací s filmovým stylem či obsazováním neherců do hlavních rolí, si žádný z nich nezadá právě s Osmdesáti dopisy.

Uvedení filmu v kinech

Film měl dlouhé přípravné období, které spolu s natáčením skončilo přibližně po třech letech. Snímek cirkuluje po českých kinech dodnes. Samozřejmě klíčově bylo jeho nasazení v den české premiéry, která se odehrála dne 21. 4. 2011 v kině Aero v Praze. Film byl vyroben ve dvou 35mm kopiích bez titulků, spolu s dvěma 35mm kopiemi s anglickými titulky. Dvě kopie si zaplatil Národní filmový archiv a jednu s německými titulky si zaplatilo Berlinale pro svůj archiv (celkem 7x 35mm kopie). Jednu kopii si zaplatili i Francouzi s francouzskými titulky.

³⁵Přehlednou databázi filmů vzniklých v roce 2011 lze nalézt na adrese: <<http://filmcenter.cz/cz/filmy-od-roku-1991/search>>

Vstupenku do kina si v Česku zakoupilo 1506 diváků. Dále byl film uveden na celé řadě festivalů, kterépak distribuční společnosti neposkytují konkrétní údaje o návštěvnosti. Vedení společnosti Artcam se domnívá, že film dohromady vidělo přibližně 7 000 tisíc diváků v kinech a na festivalech.

Náklady na natočení Osmdesáti dopisů byly přibližně 4.000.000 korun. Hrubé tržby z kin se pohybují ve výši 105.326.00 korun, což je vzhledem k vloženým prostředkům a porovnání s komerčně úspěšnými snímky jen velmi zanedbatelná částka. Filmy, které byly natočeny ve stejném roce jako Osmdesát dopisů (Muži v naději, Lidice a Poupata) vydělali producentům mnohem více a jejich návštěvnost jasně předčila Osmdesát dopisů.

Předpremiérové uvedení filmu proběhlo v rámci Febiofestu, kde se film ocitl v soutěži debutů. Film se do TOP 20 žebříčku UFD nikdy nedostal, s čímž jak jeho tvůrce, tak distributor v zásadě nepočítali. Snímek Osmdesát dopisů dodnes nebyl vydán na nosiči DVD, avšak tvůrci s jeho prezentací takovýmto způsobem do budoucna počítají.

Domácí distribuce začala hned po premiéře Osmdesáti dopisů, takže od dubna 2011. Distribuce byla malá, s malým množstvím filmových kopií. Film hrála jen některá kina, multiplexy žádné, a pokud to nasadilo Aero nebo Světozor tak v málo atraktivní časy, což souvisí s celkovým problémem distribuce českých autorských filmů v podmínkách České republiky a domácí kinematografie. Společnost Aero, která je současně distributorem i vlastníkem kina si ty hlavní časy vyhrazuje pro své snímky a Artcam (distributor filmu) své kino nemá, tak na to trochu doplácí. Film se občas hraje i nyní, avšak velmi málo. Taková ta hlavní distribuce tedy trvala přibližně 8 měsíců.

Film hlavně cestuje po zahraničních festivalech a přehlídkách (má jich za sebou už něco kolem čtyřiceti a dále to pokračuje). Na každém takovém festivalu film vidí přibližně 200-300 lidí. V současné době probíhá i malá distribuce filmu na Slovensku, kterou dělá jako svou první distribuci filmový časopis Kinečko – o film je na Slovensku poměrně zájem i v době, kdy se provozovatelé kin perou o každého diváka.

Propagace se zakládala na výše zmíněných reklamních strategiích, které se v zásadě neliší od přístupu v prezentaci ani u jiných filmových počínů. Distribuční společnost akorát využila, že film vzbudil pozornost na jednašedesátém ročníku festivalu Berlinale a spustila PR kampaň, která byla determinována zejména finančními prostředky. Artcam tak využil domácí radiostanice, sociální sítě a periodika věnující se kultuře.

Situaci s návštěvností filmu Osmdesát dopisů nezmění ani ocenění, které snímek za své existence posbíral. Nejedná se o produkt určený k vydělání peněz, který by byl součástí pravověrného filmového průmyslu a lámal rekordy v divácké návštěvnosti. Spíš je to film určený pro potřeby jednotlivých filmových festivalů, anebo dílo, které lze prezentovat ve filmovém klubu.

Film získal různá ocenění: Například Zlatého ledňáčka za nejlepší celovečerní film na Finále Plzeň 2011. Dále pak cenu Zlatý debut na Třineckém filmovém babím létě – festivalu českých, polských a slovenských filmů 2011. Z Mezinárodního filmového festivalu v Soluni si v roce 2011 přivezl Velkou cenu poroty – Stříbrný Alexander a cenu FIPRESCI na Mezinárodním filmovém festivalu v Soluni 2011. Stříbrnou hvězdu za nejlepší režii na Mezinárodním filmovém festivalu Evropských filmů – Cinedays v Makedonii 2011.

Cenu za nejlepší mužský herecký výkon pro Martina Pavluše na Mezinárodním filmovém festivalu Evropských filmů – Cinedays v Makedonii 2011. Cenu českých filmových kritiků pro Objev roku 2011.

Analýza formy

Úvod

V předchozích částech jsem osvětlil vznik filmu, stejně jako základní nástroje, s nimiž pracuje neformalistická analýza. Následně se pokusím ozřejmit, jak je film vystavěn, tím že podrobněji rozepráji jednotlivé složky, s nimiž tato metoda pracuje. V závěru analýzy stanovím na základě svých poznatků dominantu. V práci se hodlám zabývat zhodnocením formy – narace a stylu. Za důležité považuji zmínit, že analyzovaný snímek Osmdesát dopisů se vzpírá klasickému žánrovému vymezení či zařazení. Ve své bakalářské práci, respektive stati věnované komplexní analýze, se budu soustředit také na prezentaci hlavních postav filmu, protože Vašek a jeho matka tvoří ve filmu semknutou dvojici, která nás, až na vzácné výjimky, provází všemi filmovými obrazy. Specifické rámování hereckých postav, jejich neobvykle umírněné výkony před kamerou, stejně jako hlediskové záběry Vaška by měly dokázat jak spolu narace a styl koexistují a dotvářejí výsledný dojem z Osmdesáti dopisů.

Dále prozkoumám, jak snímek pracuje s tokem a mírou informací (vědění), s významy, jež předkládá příběh. Také přehledně uvedu způsob nakládání s časem a prostředím v rámci filmového příběhu. Otázky, které zodpoví nakládání se syžetem a fabulí rovněž nezůstanou

nezodpovězeny. Neméně důležitou úlohu má v Osmdesáti dopisech filmový styl, tedy užití specifických filmových prostředků v díle, jimiž dochází k ozvláštňení. Zajímá mě, jak spolupracují jednotlivé složky filmu (kamera, střih a zvuk) navzájem. Svoji úlohu mají ve filmu i barvy a samozřejmě rámování obrazu, stejně jako specifické filmové tempo v návaznosti mezi jednotlivými záběry. Zvuk tvoří výrazný prvek Osmdesáti dopisů ve smyslu ruchů, jinak je po stránce hudebního doprovodu spíš minimalistický.

Analýza narativu

Jak už jsem uvedl, s klasickým žánrovým zařazením nelze u filmu Osmdesát dopisů v žádném případě uspět. Jsou v něm sice historické reálie Československa osmdesátých let, avšak přesto zařazení do historického filmu by bylo zcela neúplné. Na film by mohlo být do jisté míry nahlíženo jako na existenciální drama, avšak jen zčásti. Spíš mi ale svým dramaturgickým konceptem alespoň zčásti připomíná antické drama. Odehrává se totiž během jednoho dne s částečně uzavřeným koncem, jehož završení nám zprostředkuje hlas vypravěče –Vaškovy matky. Pro pojetí mé analýzy se ale budu držet pojmu autorský film¹⁰. Hlavním motivem filmu je cesta ke svobodě z komunistického Československa a od ní se odvíjí i konání hlavních postav. Jedná se o velmi niternou zpověď režiséra snímku Václava Kadrnky, který se se svou matkou octl za dob omšelé totality bez otce, jenž emigroval do Velké Británie. Název Osmdesát dopisů jasně definuje dělicí čáru ke svobodě, jelikož přesně tolik jich Vaškova matka odeslala, než se mohla setkat s manželem. Protagonisty či hrdiny příběhu jsou tu obě postavy, i když jsou tu jisté rozdíly, které mírně upozadují matku. První postava, kterou totiž ve filmu vidíme, je malý Vašek, prostředník režiséra. Do jeho dětského a možná i předčasně vyspělého světa se dostáváme prostřednictvím několika hlediskových záběrů.

Narace Osmdesáti dopisů je klasická a v předkládání informací spíš úsporná. Film představuje pouze dvě postavy - Vaška a jeho matku. Ostatní postavy jsou upozaděny. Nelze ani říci, že by každý záběr přinesl mnoho informací, které by dynamicky posunovali děj kupředu. Všude je přítomná spíš šed' zvolna degenerujícího socialistického zřízení. Ostatní postavy jsou buď v rámu, který ukazuje pouze jejich ruce nebo nohy, či naopak detaily tváří. Jen párkrát dojde k výjimce. Třeba když je Vaškova matka u lékaře nebo když Vašek posedává ve vrátnici se starým vrátným.

Narace je spíše omezená, protože divák má k dispozici zrovna takovou míru informací jako postavy, i když občas dochází k situacím, kdy postava má více informací než divák. To když

matka ponechá Vaška ve vrátnici a kráčí po schodech do vyšších pater cosi vyřizovat. Pak se pro něj vrací, aniž by bylo zřejmé, oč šla usilovat. Tato narace jednoznačně neodvádí divákovi pozornost jiným směrem – musí být neustále přítomen čekání a přesunům hlavních hrdinů. Přesunování a cesta jsou hlavními, ale i přenesenými motivy a významy filmu. Vašek s matkou musí zdolat určitou cestu, aby se mohli vydat na tu skutečnou. Než se tak stane, jsou nuceni pohybovat se v oprýskaném prostředí vyhaslých lidí, typizovaného nábytku, notorického nedostatku zboží a celkové omšelosti režimu. Snímek určitě není zúčtováním s načrtnutou realitou, v níž musel Kadrnka žít. Spíš se jedná o niterní zpověď člověka s dobrou pamětí, který měl potřebu vyjádřit prožitou situaci a martýria a podělit se zvolenou formou o hluboké zážitky, které přesáhly ze světa dětství do světa dospělosti.

Vztah fabule a syžetu

Zvolené úsporné formě se podřizuje i vztah fabule a syžetu, který se až na vzácné výjimky překrývá. Ani nelze říci, že by byly v nadměrné formě používány elipsy – výpustky, protože režisér nechává záběry s pečlivostí doznívat a znázorňuje v nich skoro všechny situace (až na cestu autobusem, částečně pak přesuny mezi jednotlivými institucemi a finální obraz, kdy se po cestě domů z Brna setmí), které souvisejí s dějem. Syžet představuje jeden den od rána do pozdního večera v předjaří. Fabule sahá dál v tom ohledu, že diváka nechává ze střípků v příběhu domýšlet část minulosti, kdy rodina byla pohromadě a otec následně emigroval. V záběru příběhu matka hlasem vypravěče odhalí, kolikátý dopis píše a divák ví, že jsou s Vaškem v polovině cesty, která je dělí od cesty ke svobodě a za otcem. I když syžet z části poskytuje informaci o fabuli směrem do minulosti, je v Osmdesáti dopisech zachován chronologický výčet informací v rámci jednoho dne. Čas plyne lineárně a k jeho ozvláštění tu nedochází.

Z hlediska trvání projekce, ale i syžetu byla metráž filmu zvolena tak, aby divák co nejvíce zakusil pocity postav a bylo to zároveň únosné. Narační strategie a přehledné servírování informací v rámci syžetu jasně dokládá, že film operuje s omezeným vyprávěním a nízkou mírou sebe – vědomí a vysokou mírou komunikativnosti, jelikož syžet divákovi zatají jen málo informací (snad jen, když jde matka po schodech nahoru a vchází do útrob instituce). Z pohledu syžetu a jeho organizace, jež zachází s principy klasické narace, k žádnému ozvláštění nedochází. Informace jsou předkládány lineárně, chronologicky a bez větších komplikací.

Snímek rovněž operuje s prostorovým realismem a důslednou kompozicí jednotlivých prostorů. Ve ztvárnění Vaška a matky jsou určité rozdíly. U Vaška je dosaženo jisté psychologizace, která je zapříčiněna především několika hlediskovými záběry. Psychologizace se však neprojevuje v jednání postav, které nevybočí (zejména Vaškova matka) ze svého racionálního směřování. V rámci hodnocení filmu *Osmdesát dopisů* jde pracovat i s pojmem historický film, i když reálie, které by odkazovaly na konkrétní čas skrze nějaké společenské události, jsou zde zcela upozaděny. Prostředí zde má tedy funkci ukotvení postav do jejich osobního dramatu. Postava matky (ženy, která jde navzdory systému tvrdě za svým – co je dobré pro ni a Vaška, ale i celou rodinu) kontrastuje s Vaškovým dětským světem. Jednoduchá fabule, která v sobě zahrnuje výše uvedené struktury, pojímá zejména střet dvou hlavních hrdinů příběhu se společenskými mechanismy.

Při práci se syžetem je nezbytné stanovit hlavní postavu příběhu. Mohla by to být matka, která je hybatelem děje. Malý Vašek však nemá úlohu pasivního společníka, protože spoluvytváří děj (viz. scéna, kdy běží před zavřením poštovního úřadu opatřit kolek, který je nezbytný pro úspěšné podání dokumentu k vycestování). Hrdiny filmu *Osmdesát dopisů* je jak Vašek, tak jeho matka. Modelem vývoje syžetu je cesta za svobodou. Postavy se v průběhu děje neproměňují, jsou stále stejné, odhodlané jít za svým cílem.

Diegetický svět fabule je plný omšelých budov, oprýskaných omítek a lidí, kteří jakoby pozbývali vlastní individualitu. V syžetu se objevuje pouze několik nediegetických vstupů. Jednak je to na začátku a na konci hlas vypravěče – Vaškovy matky, a pak v závěrečných sekvencích, což je moment, kdy ve filmu poprvé zazní hudba, která je mimo svět filmu. Těchto několik prvků, které nepocházejí z diegetického světa, posunuje příběh. Divák získá další tok informací v podání vypravěče, které vyprávění filmu pro diváka uzavírají. V hudbě od skladatele Arvo Patha dochází k jakémusi vyústění v rámci dané chvíle. Vašek najde v zavazadle určeném pro otce do Velké Británie sešit, z něhož vyndá starou fotografii. Na ní jsou děti ve věku Vaška. Snímek je černobílý. Jediný, kdo na fotografii není ostrý, je právě Vaškův otec - jakoby se zvolna ztrácel.

Z hlediska kauzality je zásadní prvek, který je sice ozřejmen v syžetu několikrát, ale souvisí spíše s fabulí, protože ho divák ve filmu nespatří. Jedná se o odchod, útěk, emigraci hlavy rodiny do Velké Británie. A právě tato událost rozehrává řetězec dalších příčinných souvislostí. V příběhu se od ní odvíjí snaha matky vycestovat se synem za manželem navzdory režimu a nepřející době, kdy byly hranice mezi státy a bloky jasně vymezeny.

Příběh divák sleduje kdesi v polovině úsilí jedné z hlavních hrdinek příběhu. I po skončení událostí, které předkládá syžet je jasné, že dvojici hlavních protagonistů čeká ještě dlouhá cesta za úspěchem. Naštěstí z názvu filmu je divák obeznámen, že anabáze bude mít úspěšné završení.

Čas a prostor narativu

Čas a prostor narace jsou vystavěné poměrně jednoduše a přehledně. Čas syžetu zaujímá v trvání jeden den od brzkého rána do pozdního večera. Příběh postav ale zasahuje, byť jen částečně, do staršího období. Stěžejní a mezní období tak není zaznamenáno v čase syžetu (útěk hlavy rodiny do zahraničí), nýbrž ve fabuli. Divák může vyvozovat, že rodina žila spokojeně pohromadě i z událostí předkládaných syžetem. Jednak z neúnavné snahy manželky být spolu s manželem, ale i z dialogu, který vede matka s malým Vaškem. Když procvičují angličtinu, Vašek na konec řekne slovo father – otec a mezi oběma postavami u stolu zavládne krátká chvíle tísnivého ticha prodchnutá smutkem.

Prostor sehrává v rámci díla důležitou roli. Místa, kde se dvojice postav pohybuje, mají v příběhu určité sjednocující prvky. Jedná se o útroby vyčpělých institucí, které jim brání ve vycestování. Jde se o nekonečné pochůzky mezi úřady prokládané tu a tam neutrálnějšími obrazy. Jako je nákup bot v obchodě, kde nemají skoro nic, či scéna z bytu, který si matka na svých pochůzkách půjčuje od kamarádky. Ze všech prostředí však sálá jakási zakonzervovanost a licoměrnost – pro individualitu a originalitu zde není vymezen jakýkoli prostor. Touha po vycestování postav (Vaška a jeho matky) za otcem jsou tak důvodem pohybu postav v prostoru.

Vzhledem k tomu, že hlavní postavy příběhu mají identický cíl, je jim v prostoru a čase příběhu věnována stejná míra pozornosti. Nemění se nějak zvlášť jejich cíl, akorát Vaškova matka začíná být stále více odhodlaná, i přes stávající neúspěchy k vycestování, že dosáhne svého.

Analýza stylu

V dalším oddíle přiblížím stylové prvky snímku Osmdesát dopisů. Této části by měl být věnován mnohem rozsáhlejší prostor, protože jestli film něčím vyniká, tak je to zejména styl. Pokusím se zodpovědět, jakým způsobem si režisér filmu Václav Kadrnka vytváří specifický stylistický systém. Jakým způsobem vede každý z těchto postupů divácká očekávání a dodává

filmu různé motivy. Budu sledovat, jak a zda se tyto postupy v průběhu filmu vyvíjejí a případně i mění.

Mizanscéna

Prvním předmětem mého zkoumání v rámci stylu je samozřejmě mizanscéna, která zahrnuje několik různých aspektů. Jedná se o prostředí, osvětlování, kostýmy a masky, spolu s chováním postav. Mizanscénu lze definovat jako režisérovu moc nad tím, co a kdy se ve filmu objeví. [...] „Kontrolou mizanscény režisér inscenuje událost pro kameru“¹¹.

Prostředí

Snímkem Osmdesát dopisů se jeho režisér Václav Kadrnka snažil zejména poukázat na jasně vymezený prostor, kde se postavy příběhu pohybují a podle toho nakládal i s prostředky stylu. Snaha vystihnout sevřené prostředí Československa pod diktátem socialistického zřízení se projevila mimo jiné i v důsledné konstrukci denní reality osmdesátých let. Režisér tak mizanscénu využil proto, aby se co nejlíže (v rekonstrukci svých vzpomínek) přiblížil skutečnosti.

Divák se ocitá ve spleti úřednických budov a vyprahlých liduprázdných ulic. Budovy, ústředí tehdejších aparátčků, jsou velmi odosobněné. Člověk je to poslední, co sem patří. Věci a budovy jsou strhané časem a v rámci celého filmu interiéry (kde se většina filmu odehrává) působí nanejvýš neutěšeně. Kadrnka ukazuje většinu prostředí jako část z celku. U vstupní budovy do jakéhosi ústředí režimu pro vycestování ukazuje pouze vrátnici, kam matka na chvíli odkládá Vaška a jde dál, do vyšších pater budovy, což je patrné zejména z neutichajících kroků, které se do obřího prostoru snášejí ozvěnou. Na chodbě polikliniky před lékařskými ordinacemi, jsou zase zpuchřelé zdi, potrhané sedačky a vybledlé cedule na dveřích. Jsou tu i jisté podobnosti. Úvodní sekvence z bytu, když se Vašek probouzí, je plná dobových propriet. Jedná se o sterilní bytové doplňky, nevkusné vybavení celého interiéru a skutečnost dlouhotrvajícího socialistického pravidla – všichni všechno a stejně. Stejně tak, když se dvojice hlavních hrdinů ocitá v brněnském bytě, kde po pochůzkách od úřadu k úřadu odpočívají, lze spatřit podobně typizované předměty, nevkus a pustotu.

Exteriéry zase poukazují na liduprázdné ulice s oprýskanými fasádami na domech, kde nic nerozptyluje pozornost od pochůzek hrdinů od úřadu k úřadu. Část prostředí byla natočena i ve Zlíně, jehož technokratický ráz, spolu s panelovými sídlišti, dobře doplňuje ráz filmu.

Mimo jiné se v sekvencích objevují i záběry na rozsáhlou továrnu nebo obrazy z autobusů městské hromadné dopravy či tramvají. Při cestě ze Zlína do Brna a nazpět je kladen i na po zimě unavenou předjarní krajinu, kterou čeká probuzení, což by v rámci narace mohla být jakási alegorie na vývoj příštích událostí. Protože když matka spolu s Vaškem při zpáteční cestě autobusem domů otevrou kufr, který jim na letišti předala dvojice poslů z Velké Británie, tak se na chvíli protrhnou těžké olovnaté mraky a nad vysílenou krajinou na okamžik zazáří paprsky slunce.

Barvy

Důležitým aspektem mizanscény jsou také barvy. Pro film *Osmdesát dopisů* byl tvůrci zvolen barevný filmový materiál. Snímku tedy dominují vybledlé a chladné barvy nebo jejich odstíny, přičemž výsledný dojem pro diváka se skládá zejména z užití hnědých, zelených a šedých tónů, což není nahodilé. Režisér filmu tím docílil pochmurného dojmu a v rámci příběhu upozornil (po významové stránce) na rysy institucionalizované společnosti, kde se odlišnost příliš nenosila.

Rekvizity

Svoji roli zde sehrávají i rekvizity. Jedna z nich, hnědý kufr určený pro otce a manžela, putuje téměř celým vyprávěním. Kufr je z hlediska fabule spojujícím článkem mezi rodinou. Během vyprávění se z něj stává motiv. Je plný osobních věcí, které Vaškova matka svému manželovi posílá do Velké Británie na přilepšenou. Druhý kufr má stejný význam a na letišti ho hlavní hrdinové získají od poslů z Anglie. Je pro změnu plný darů od hlavy rodiny. Fotografie hrají v kontextu celého vyprávění důležitou úlohu. Jsou nositeli zašlých vzpomínek a i díky nim Vašek myslí na svého otce. V rámci příběhu je pak důležitý i šanon s lékařskou a jinou dokumentací, jenž má hrdinům umožnit opuštění Československa.

Svoji roli zde hraje i kolek na dokument, který Vašek utíká koupit těsně před zavřením pošty, aby jeho matka stihla včas podat žádost k odjezdu ze země. Výše představené rekvizity mají v příběhu zcela zásadní úlohu. Ostatní rekvizity se ve filmu vyskytují spíše jednorázově. Jedná se o bytové doplňky a vybavení místností.

Zcela zásadní rekvizitou jsou dopisy, které si Vašek a jeho matka vyměňují s hlavou rodiny. Jedná se o spojovací prvek, který udržuje rodinu pohromadě a v kontaktu. Matka od Vaška píše svému milovanému muži pokaždé, když má volnou chvíli alespoň pár řádků. Když se

dvojice hlavních hrdinů vrací domů ze své cesty po Brně, tak v autobuse nedočkavě hltají každý řádek, který jim manžel a otec zároveň píše.

Kostýmy

Kostýmy jednoznačně poukazují na dobu osmdesátých let, kdy měl každý téměř stejnou garderobu a sehnat originální kus oblečení bylo takřka nemožné. Ve filmu *Osmdesát* dopisů byly jejich barvy účelově sladěny s barvami prostředí. Divák tak může vnímat dobové kostýmy v hnědých, zelených, šedých a modrých barvách a jejich odstínech. Při některých scénách, jako je výstup z autobusu městské hromadné dopravy, nebo výstup z tramvaje lze pozorovat, že kostýmy, které mají lidé na sobě, se skoro vůbec neliší kus od kusu. Jakoby režisér filmu poukazoval na absenci individuality a osobní identity lidí v dané době, což se projevovalo i tím, co měli na sobě.

Kostýmy tak splývají s prostředím a barvami, nic se neodlišuje, vše je stejné. Podobně je to ve scéně z polikliniky, kde se malý Vašek prostřednictvím nediskového záběru rozhlíží po svém okolí. Scéna, kdy Vašek sedí v parku a míjejí ho děti, které jdou ze školy, rovněž potvrzuje má předchozí tvrzení tím, jaké mají na sobě školáci oblečení.

Jediný, kdo se vymyká mustru v duchu hesla „všechno stejně“, je dvojice anglických prostředníků, s nimiž se v rámci syžetu Vašek a jeho matka sejdou na letišti. Postarší anglický pár pomáhá osamělé dvojici udržovat kontakt prostřednictvím výměny kufru s otcem a manželem, který dlí ve Velké Británii. Jsou oblečeni úplně jinak. Velmi vkusně a do pestřejších barev, což by mohl být odkaz na to, že někde se v danou chvíli žije jinak a svobodněji. Divák si tak i z kostýmů může pouze domýšlet naznačený svět, který je sice mimo rámeček příběhu, ale hraje v něm obrovskou roli. Celkově mají kostýmy podtrhující funkci ve vyznění příběhu situovaného do konkrétní doby, tedy osmdesátých let minulého století.

Nemalou úlohu zde hrají i červené šaty, které hlava rodiny poslala v kufru z Velké Británie. Vaškova matka si je na konci filmu, když píše další dopis oblékne, aby byla blíže manželovi, který se jich určitě musel dotýkat, když je vybíral.

Masky

Masky mají ve filmech jasný úkol. Zdůraznit výraz hercovy tváře, ale tak, aby líčení nebylo znatelné. Vaškova matka má v *Osmdesáti* dopisech tvář ženy, z níž číší v každém okamžiku

jejího konání nesmírná rozhodnost, odhodlání, neústupnost a tichá síla na pevných základech. U malého Vaška jsou maskou umocněny dětské rysy. Jinak ostatní herci v upozaděných epizodických rolích mají na sobě nanesenou všudypřítomnou všednost, stejnotu, rezignovanost a pozbyté odhodlání (viz scéna z čekárny, kde posedávají strhaní a mnohdy i vystrašení šedí lidé). Výjimku tvoří anglický pár v prostorách letiště. Obě postavy mají rozjasněné a svěží tváře se zdravou barvou, zřejmě proto, že jsou z jiného, svobodného světa.

Osvětlování

Osvětlování je v Osmdesáti dopisech odvislé od metody high – key, která se využívá zejména v klasickém hollywoodském filmu, ale i dalších tradičních kinematografiích. Tento způsob využívá doplňkové světlo a protisvětlo tak, aby došlo mezi tmavými a světlými oblastmi k vytvoření menšího kontrastu. Tím dochází ke značnému rozptýlení světla a stíny jsou celkem nepostřehnutelné. High key dokáže navodit různé světelné podmínky, či části dne. Osvětlování je v Osmdesáti dopisech plně funkční a vyvážené. Zbytečně na sebe neupozorňuje. Jak je patrné z výše popsané metody, je ve snímku užito výlučně rozptýlené světlo.

Herectví

Poměrně zvláštní kapitolou v rámci mé bakalářské práce je herectví. Zde se projevuje minimalistický projev obou hlavních hrdinů příběhu, ale i ostatních v epizodických rolích. Postavy se herecky v průběhu příběhu nevyvíjejí, jejich projev zůstává konstantní. A to i v situacích, které vyžadují odolnost a pevné nervy. Třeba když stojí Vašek a jeho matka v kanceláři jakéhosi aparátčíka v jednom z úřadů, který lhostejně listuje šanonem s podklady k výjezdu do Velké Británie. Oba hlavní hrdinové jsou vystaveni ponížení, když přihlížejí ve stoje nevzrušené práci muže za překližkovým stolem, přičemž nedají ani náznakem znát, co se jim v danou chvíli odehrává v mysli. Jen upřeně zírají směrem k muži, který má v rukou jejich osud. Vaškova matka působí jako racionální žena, která se nenechá jen tak ničím rozhodit nebo zkrátka vyrušit. Má své schéma uvažování v podobě pevné logiky, a to i v situaci, kdy diktuje v ordinaci lékaře, jak má zprávu napsat, aby mohli vycestovat. Na chvíli se odmlčí a řekne lékaři nevzrušeným, pevným hlasem, aby tam nezapomněl připsat, že musí do Velké Británie vycestovat s malým Vaškem. Přesto je v ní ukryta celá plejáda emocí, které nejsou na první pohled čitelné. Vaškova matka se nachází v určitém procesu, který se podepisuje do výrazu její přítomnosti.

Za zmínku stojí scéna z bytu, kdy jsou na okamžik Vašek a jeho matka, při procvičování anglického jazyka veselí. Z hlediska fabule se tím na chvíli přibližují k otcevi a manželovi v jednom. Projevuje se to zejména v dikci, kadenci dialogů a ve výrazech tváře. Tato chvíle je ale záhy přerušena, když Vašek vysloví slovo father – otec. Také při zpáteční cestě autobusem do Zlína, jakmile čtou dopis od hlavy rodiny, mají oba uvolněné výrazy ve tváři. Herectví ani jednoho z hlavních hrdinů v žádném případě není exaltované ve smyslu přemrštěných gest, zjevu ani výrazů tváře, přesto na diváka působí svojí naléhavostí. Malý Vašek se v nejedné sekvenci jeví duchem nepřítomný jako by si představoval, že je v náručí svého otce, a tak i když prodlévá v jednotlivých obrazech v konkrétním místě a čase, ve skutečnosti je myšlenkami úplně někde jinde, což se projevuje zasněným výrazem ve tváři.

Herci uchovávají své emoce na uzdě a jejich projev má spíš kumulativní ráz. Ztvárnění role vychází zevnitř, nikoli zvenku, což se projevuje zejména v očích a pohledech. Dlouhé záběry na polodetaily nebo detail hrdinů příběhu přímo odráží situace, v nichž se nacházejí, aniž by udělali jakékoli gesto nebo nepatrnou mimikou naznačili své rozpoložení. Z pohledu knihy Úvod do studia formy a stylu je herectví v pojetí neoformalistické analýzy nerealistické. Hlavní postavy příběhu jsou svým konáním dokonalou součástí mizanscény.

Herectví v osmdesáti dopisech je zdrženlivé. Hlas a řeč jsou upozaděné, důležité jsou tváře postav. Nejexpresivnějšími prostředky hlavních postav jsou oči. Divákovo očekávání může být narušeno, ale režisér ho vede přesně po stopách dané chvíle, kdy se musí soustředit na detaily akce, které by jiným přístupem bylo velmi snadné přehlédnout. A také sám fakt, že si Václav Kadrnka do rolí hlavních hrdinů zvolil neherce, s nimiž trénoval konkrétní detaily chování postav, se podílel na vyznění hereckých výkonů v rámci systému celého díla – herci působí vzhledem k navyklým standardům a z pohledu diváckého očekávání nevýrazně.

Kamera

V této podkapitole se zaměřím na několik základních momentů při zkoumání vlastností obrazu. Bude to například rámování záběru a jeho délka. Na rozdíl od mizanscény filmař pomocí kamery nerozhoduje o tom, co se natáčí, nýbrž jak se to natáčí. Tvůrci Osmdesáti dopisů si zvolili pro natáčení 16 mm filmovou surovinu a používali především objektiv s normální ohniskovou vzdáleností (50 mm.) Ve filmu se objevují poměrně často značně dlouhé záběry, nejvíce ve spojení se statickou kamerou, aby bylo zvýrazněno a umocněno umění herců. Kamera obvykle zabírá detaily nebo polodetaily lidských tváří, zejména

hlavních hrdinů příběhu. Záběry mají specifický jmenovatel a tvoří jakýsi obrazový systém v intencích celého filmu. Jejich společným jmenovatelem je dlouhá délka trvání. Záběry také doznívají dlouho, až za hereckou akci a dění vůbec. Divák třeba vidí postavy, jak vycházejí ze dveří, které se ještě dlouhou dobu zavírají. Obraz tak předkládá děj bez výrazných filmových elips – výpustek. Dlouhé doznívání, mnohdy vyprázdněných obrazů, v nichž se před hodnou chvílí udála akce, navozuje jednak celkové tempo filmu (ale o tom až v další kapitole) a přibližuje divákovi mnohdy na první pohled fádňící momenty příběhu, které jakoby měly hodně společného s všednodenní realitou mimo příběh filmů a týkaly se spíše snahy po znázornění reálného světa. Tím jednoznačně dochází, a to již po několika prvních záběrech, k narušení divákovy očekávání. Snímek tedy pracuje s dlouhými záběry, v nichž doznívají momenty, které na první pohled děj žádným způsobem neposouvají. Souvisí to i s navozením autenticity, která má divákovi co nejvíce přiblížit a zprostředkovat únavné pochůzky po šedých úradech.

Neobvykle dlouhé záběry představují v Osmdesáti dopisech výrazný a významný tvůrčí prostředek. Václav Kadrnka přitom příliš nevyužívá záběr – sekvence, ale statický záběr na konkrétní osobu, která v konkrétním filmovém obraze sehrává ústřední roli, aby pracoval s výrazem tváře a zejména očima postavy.

Díky tomu nechává kamera vyniknout hlavně herectví, které svou neobvyklostí jde proti diváckému očekávání.

Rámování jde ruku v ruce s vyprávěným příběhem. Má ukázat stísněnost doby a okleštěného prostoru, kde se postavy musí pohybovat, aby dosáhly svého cíle. Kamera tak divákovi nabízí zejména detaily a polodetaily. Výjimku tvoří jeden z prvních záběrů, když se Vašek sám vzbudí ve zlínském bytě. Kamera ho dlouhou dobu snímá v polocelku, zrovna probuzeného, když sedí na posteli.

Jedním z motivů, který se v rámování opakuje, je snímání okolních postav. Ať už se jedná o cestu protagonistů veřejnou dopravou nebo při občůzkách úřadů. Jakmile vystupují z autobusu či z tramvaje, kamera snímá pouze fragmenty nohou a těl ostatních lidí. Jakoby tato metoda podporovala dobu, kdy každý měl všechno stejné a všichni všeho stejné.

Projevuje se to i v barvách a typech bot nebo kabátů. Vypadají jako vzájemné kopie. V příběhu se mnohokrát projevuje i změna rámu ve snímaném obraze. Hlavně díky jízdám na ulici, když se hlavní aktéři příběhu přesunují mezi jednotlivými institucemi - jsou vytvořeny

prostřednictvím steadycamu. Pohyb rámu je tedy závislý na pohybu postav. Snímek pracuje i s přerámováním. To když se postavy hlavních hrdinů příběhu pohybují směrem kupředu v určité vzdálenosti vůči sobě, tak rám, mimo souběžného pohybu s nimi, používá mírné panoráma i vertikální švenky, aby se jejich pohybu mohl přizpůsobit. Jinak je kamera spíše umírněná a úsporná, souzní se způsobem vyprávění příběhu, používáním statických záběrů. Pohyblivý rám v čase má zase význam pro divácké očekávání v příběhu. Rychlá chůze Vaška a jeho matky mezi jednotlivými prolukami na ulici, když míří do dalšího úřadu, naznačuje ohraničený časový limit pro splnění úkolu v daném dni, což je naznačeno užším rámem, který dodává záběrům v chůzi patřičnou dynamiku a ovlivňuje, jak divák záběr v průběhu času vnímá.

Jinak se ve filmu objevují také nadhledy a podhledy, které ale v příběhu filmu po významové stránce nehrají nějak zásadní roli. Za zmínku stojí zejména jeden příklad. Když je malý Vašek a jeho matka v kanceláři aparátčíka, který si prohlíží složku, díky níž mají oba hrdinové vycestovat do Velké Británie.

V rámu je pouze jeho ruka, která beze spěchu a lhostejně listuje složkou. Vašek a jeho matka se při tom musí ve stoje dívat na znučeného muže, kterého kamera ukáže až v jednom z posledních záběrů. Je tím zčásti ukázán jejich podřízený status a ponížení. Muž, ačkoli sedí a je snímán z nadhledu, má dominantní roli. Postavy hlavních hrdinů jsou ukázány v polodetailu. Kamera snímá dialogy herců zejména ve výši očí a například k užití prostředků nadřazenosti či podřazenosti vyjádřených klasicky výškou kamery (nadhled a podhled) ani v rámci setkávání obou protagonistů příběhu s představiteli tehdejší moci nedochází.

Režisér příliš nevyužívá ani inscenování do hloubky záběru. Velká hloubka ostrosti navíc dobře pomáhá v tom, aby se divák dobře zorientoval v předkládaném prostoru. Celkově se v práci kamery nejedná o nějaké stylistické manýry a hrátky, obraz slouží potřebám syžetu. Důležitou roli sehrává v Osmdesáti dopisech i snímání neživých věcí.

Zejména fotografií a předmětů, které se vztahují k minulosti, než hlava rodiny emigrovala a Vašek a jeho matka zůstali v Československu sami. Jde o rekvizity, které jsou zprostředkovanými hybateli děje, i když se ve filmu ukazují pouze krátce, tak jasně ovlivňují příběh.

Snímek Václava Kadrnky pracuje i s používáním repetice. Opakuje se nejen chůze po ulici, kterou kamera zabírá téměř vždy bez rozdílů, ale i návštěvy různých úředních prostor. Několikrát jsou použity i motivy předmětů určených pro hlavu rodiny a fotografií s jeho podobenkou. Kamera nabízí divákovi také pohled na ulice měst v osmdesátých letech, z nichž je patrné velké opotřebování, zejména kvůli zašlým fasádám a oprýskané omítce na domech.

Stejně je snímáno i vybavení čekárny polikliniky. Odkazuje k vespolné omšelosti a opotřebovanosti, nejenom doby příběhu, ale i společenského zřízení té doby. Díky kameře může divák dokonce spatřit, jak se kruh dne uzavírá, když dvojice hlavních hrdinů kráčí v pozdním odpolední z města stejnými lokacemi, jako při ranním příchodu. Ve filmu jsou též užity subjektivní záběry, které mají zprostředkovat perspektivu Vaškova dětského a dost možná předčasně vyzrálého pohledu na okolní věci a prostředí a zprostředkovat divákovi, co je pro něj důležité v daném prostoru a čase z hlediska příběhu filmu.

V příběhu hraje z hlediska kamery důležitou úlohu filmový obraz z parku. Vašek sedí na lavičce, je snímán v celku, jeho matka odešla do obchodu koupit věci, které hodlá přibalit do kufru a poslat otcí. Za Vaškem, který uchopí sešit z kufru, se procházejí neznámé děti po školní výuce. Ve tvářích mají radostné a bezstarostné výrazy. Procházejí v druhém plánu za Vaškem, který listuje sešitem. Najednou je park prázdný a Vašek se jeví v kompozici záběru osaměle. Myslí se mu mihla vzpomínka na otce.

Dalším příkladem, kdy je v sekvenci využitý celek, je příchod dvojice hlavních postav do města. Kráčí pod mostem, po němž uhaní vlak a čekají je všechny pochůzky dne. Kamera prostřednictvím barev fasád domů a oprýskaných omítek anticipuje prostředí, v němž se budou hrdinové příběhu po celý den pohybovat. Stejnou cestou potom odcházejí za využití totožného rámování a kompozice z města, když mají za sebou všechny úkoly daného dne.

Statická kamera má za úkol přiblížit divákovi, převážně bez užití dynamizujících prvků, prostor příběhu, v němž se malý Vašek a jeho matka pohybují. Jde o svět, který je zkosnatělý, pomalý, zdegenerovaný a právě takový způsob snímání přesně odráží vlastnosti obrazu Osmdesáti dopisů. Kamera tak přehledně zapadá do příběhu a zásadně nevyčnívá. Spíš může umocňovat narušení diváckých očekávání ve smyslu pomalého plynutí příběhu, tudíž je kamera podřízena ostatním složkám, na nichž stojí film – jako je například příběh.

Střih

Následující podkapitola v rámci filmového stylu se bude věnovat střihovým nuancím Osmdesáti dopisů, přičemž neformalistická analýza zkoumá hlavně vztahy mezi jednotlivými záběry. Ve snímku není užito ani jedné prolínačky, zatmívačky nebo roztmívačky. Po celou dobu trvání filmu je pracováno s ostrým střihem. Tempo, které je udáváno rytmem jednotlivých záběrů odpovídá celkové prezentaci syžetu příběhu. Je to pozvolná pouť za kýženým cílem v podobě možnosti výjezdu dvojice hlavních hrdinů příběhu do Velké Británie. Film pracuje s kontinuální střihovou skladbou a přehledně využívá pravidlo 180° osy, které zároveň není ve snímku ani jedenkrát porušováno. Postavy jsou snímány na způsob záběr – protizáběr s jednotou pohledů, přičemž je v Osmdesáti dopisech využito i hlediskových záběrů, a to výhradně u postavy malého Vaška.

Vzhledem k tomu, že čas fabule je delší než čas syžetu, využívá snímek i elipsy- výpustky, když vypouští akci, která je z hlediska děje nepodstatná nebo se neslučuje s celkovou koncepcí příběhu. Střih ve filmu nepůsobí rušivě, naopak je spíše neviditelný a plynule navazuje z jednoho záběru do dalšího. Snímek užívá i ustavující záběry, aby přehledně představil divákovi prostředí.

V Osmdesáti dopisech se objevuje jedna zvláštnost, kterou má na svědomí právě střihová skladba. Když Vašek posedává v čekárně a jeho matka je zatím v ordinaci lékaře, tak kamera sleduje Vaškovým okem okolní dění. Dojde k převážení těla, které je zakryto plachtou, nebo příchodu starce, který si vedle Vaška sedne a začne pojídat vejce, z něhož pečlivě sloupne obarvenou velikonoční skořápku.

V této montážní sekvenci lze spatřit z výrazu jednoho z hlavních hrdinů Vaška, že mu padající skořápky asociují a evokují nějaký blíže neurčený čas, kdy mu zřejmě bylo lépe.

Vzápětí Vašek zírá před sebe a najednou se kamera ocitá v ordinaci lékaře, kde posedává před lékařem Vaškova matka a hledí na něj. Akorát, že je dělí dveře. Nejedná se o žádný naschvál či kudrlinku. Střih tím může naznačovat, že jsou oba protagonisté na sebe velmi úzce napojeni, a dokonce by to mohlo v kontextu příběhu fungovat jako motiv a spojka mezi nimi a hlavou rodiny ve smyslu zdánlivých bariér, které jsou dány sice prostorově a časově, avšak nikoli ve smýšlení a pocitech hlavních postav příběhu. Film tedy užívá klasický kontinuální systém, kde je čas obdobně jako prostor řízen vývojem vyprávění.

Zvuk

V následující části mé práce se budu věnovat zvukové složce *Osmdesáti dopisů*. Postupně zmíním hlavní aspekty zvukové skladby, jako jsou hudba mluvené slovo a ruchy, spolu s diegetickými a nediegetickými prvky snímku.

Film pracuje s diegetickým vypravěčem, který se objeví hned v expozici, ale také na závěr. Je jím Vaškova matka, která svými krátkými komentáři v úvodu rozehrává děj, aby ho později, na konci příběhu pro diváka zcelila a zčásti uzavřela svým prohlášením o tom, kolikátý dopis svému manželovi zrovna píše. Jinak se hlas vypravěče v *Osmdesáti dopisech* už nevyskytuje.

Jediným nediegetickým materiálem, který nepochází ze světa příběhu filmu, je po dvakrát užitý hudební doprovod, který zaznívá ke konci snímku. Když je Vašek v parku sám a prohlíží si obsah otevřeného kufříku, vyndá sešit s fotografií dětí ve třídě, které jsou přibližně v jeho věku. Nejdříve je užito polodetailu na Vaška a vzápětí jeho nediskového záběru, jak si pečlivě a pomalu prohlíží snímek. A právě v této chvíli začne hrát skladba od estonského autora Arvo Parta. Skladba je varhanní a inspirovaná barokem. Pochází ze sedmdesátých let minulého století. Je vytvořena technikou koláže a příběhu pro vzácné okamžiky dodává vzpomínkový, nostalgický a sentimentální ráz doby, který si divák musí domyslet při sestavování fabule, kdy byla rodina pohromadě. Jediný, kdo na snímku není ostrý, v průběhu hrající melodie je právě Vaškův otec. Aniž by matka cokoli tušila, Vašek vkládá snímek do sešitu a nic ze svého pohnutí na sobě nedává znát – nemohl v té době tušit, jestli svého otce ještě někdy uvidí.

Po druhé je stejná melodie užito, když se oba hlavní hrdinové příběhu vracejí stejnou cestou, kterou ráno přišli do Brna, domů. Kráčí, v doprovodu nediegetické hudby, jsou dvěma osamělými poutníky. Ulice jsou liduprázdné a zvuk tiše hrajících varhan je naléhavý.

Hudba je zastřena do ponurejší nálady, střídají se v ní vysoké a hluboké tóny. Přesto v ní je znatelná naděje. Představuje z hlediska čtení filmu jakýsi spirituální motiv, kdy nejde o to, že se postava Vaška ve výše uvedené scéně zdánlivě obrací k čemusi vyššímu. Spíš je to v rámci příběhu jeho podvědomá touha, aby rodina byla opět pohromadě. Skladba Arvo Parta, tak s největší pravděpodobností reprezentuje Vaškovu momentální duševní krajinu, kde je nyní prázdné místo po milované osobě, ale také čas, který začíná ubírat postavě otce na konkrétnějších obrysech a zřetelnosti. I když je skladba s názvem *Ich ruck zu dir Herr Jesu Christ* použita až ke konci filmu, nepůsobí nepatřičně, umocňuje celkové duševní pnutí

hlavních hrdinů a prohlubuje spirituální vyznění v rámci celého snímku ve smyslu posvátné rodiny a jejího hledání s následnou touhou ji opět získat.

Pokud jde o ruchy v Osmdesáti dopisech, tak film i po této stránce tvoří pestrou mozaiku, jakýsi spektakl. Mix zvuku nelze jednoznačně označit za řídký nebo hutný. Záleží na konkrétních sekvencích. Někde jsou ruchy spíš upozaděny a jinde je jimi snímek doslova propletený. Za zmínku určitě stojí kroky, které jsou precizně vyvedeny. V rozlehlých budovách prezentovaných v syžetu, kam se hlavní hrdinové příběhu ubírají, aby si zajistili vycestování do Velké Británie, se rozléhají obřími chodbami až do prázdna. Věrně tak přispívají k navození atmosféry, kterou prezentuje příběh. Jako třeba scéna, kdy nechá matka Vaška u muže ve vrátnici, a sama posléze kráčí po schodech mnohapatrové budovy. Její kroky jsou slyšet ještě dlouho potom, co vyjde z rámu. Kdežto na ulici, když Vašek a jeho matka několikrát za den kráčejí mezi úřady, mají kroky úplně jiný zvuk, s odlišnou výškou a barvou. Zvuky kroků jsou tu krátké, dynamické a v určitém rytmu, který sladuje chůzi obou hlavních protagonistů.

Zajímavé jsou z hlediska ruchů i různé maličkosti, které však mají větší výpovědní hodnotu, než by se na první pohled ve skutečnosti mohlo zdát. Třeba když Vašek s matkou předběhnou lidi, kteří stojí před kanceláří aparátčíka. Matka rázně zaklepe, ozve se zvuk kliky, hlas jim pokyne, aby vstoupili dovnitř a nakonec, když oba vstupují přes práh do kanceláře, je slyšet šumění a změt' hlasů nespokojených lidí, kteří tu přece čekali dávno před nimi.

V sekvenci z vrátnice, kde matka nechává malého Vaška, a jde cosi zařídit, dochází neustálému opakování ruchů, když se zavírají a otevírají dveře, kterými vcházejí zaměstnanci do úřadu. Dveře se stávají zvukovým motivem vrátnice, stejně jako malé okénko, jímž starý vrátný podává příchozím se šustivým zvukem šedé obálky a bere od nich klíče, které zavěšuje s příznačným zvukem na háčky. Zvuk je ve filmu slyšet převážně simultánně s akcí příběhu.

Celkově je zvuk svému původnímu zdroji velmi věrný a po této stránce dochází k autentickému ztvárnění.

Co se mluveného slova, dialogů týká, tak s nimi režisér Osmdesáti dopisů nakládá značně úsporně. Zvuk, když Vašek s matkou promlouvá, zpravidla není mixován s ostatními ruchy, jako je ulice, hovory ostatních lidí nebo zkratka hudebním doprovodem. Divák se tak může soustředit na každé slovo vyřčené dvojicí protagonistů, protože i v případě Osmdesáti dopisů

zčásti platí, že nositelem informací o fabuli je dialog (i když se snímek, úsporný na dialogy, snaží vyjadřovat v maximální možné míře obrazem).

Věty vyřčené hlavními hrdiny příběhu mají společné prvky. Pokud jde o výšku hlasu, mají Vašek a jeho matka níže položené hlasy. S ohledem na hlasitost pronášejí své repliky na první pohled neutrálním hlasem, v němž je ale znát pevnost a rozhodnost. Jejich tempo řeči se střídá se situacemi. Někdy je pomalejší a pozvolné. Jindy malinko ráznější (když matka vyzvedává malého Vaška z vrátnice, který se zrovna kamsi zahleděl, tak její slova jsou formulována v rychlejším rytmickém sletu). Celkově tak zvuk souzní s ostatními složkami filmového stylu. Vše se odehrává v pomalejším rytmu plynutí prezentovaných událostí.

Vztah mezi stylem a narativem

V závěru analýzy stylu zmíním, jaké jsou právě mezi stylem a narativní výstavbou příběhu vztahy. Ve filmu jsou prvky ozvláštnění příznačné spíše pro filmový styl. Na druhou stranu by bylo možné říci, že obě analyzované části (narativu a stylu) jsou ve vzájemné souhře a jedna rovina podporuje druhou. Důležité je plynutí času, a to jeho tok, jak ve fabuli, syžetu, tak i stylových prvcích. Času a nakládáním s ním je podmiňován celkový umělecký záměr režiséra, protože jeho plynutí je důležité pro hlavní hrdiny vyprávění, kterým je zároveň přisouzen určitý ohraničený prostor, v němž se musejí pohybovat, a to jak z hlediska rámování, tak v širším významu země, která je nesvobodná, pod diktátem totalitního režimu a má uzavřené hranice.

Hlavní postavy během příběhu neprodělají žádnou fyzickou změnu, ale u matky je patrné, že se prohlubuje její touha vytrvat v záměru, který si předsevzala, což se projevuje zejména v poslední scéně, když píše svému manželovi další, v pořadí 43 dopis a divák slyší její vnitřní monolog, který napovídá, že se nevzdá. Atmosféra, a věrné dodržování reálií znázorněné doby slouží k funkční kooperaci narativu a stylu.

Témata v rovině významů

V této části své analýzy hodlám popsat významy ukryté v Osmdesáti dopisech. Jak jsem již naznačil v úvodu, budu pracovat s referenčními a explicitními výrazy, které film přímo prezentuje, přičemž prozkoumám a odhalím i implicitní a symptomatické významy.

Referenční významy Osmdesáti dopisů jsou znázorněny tím, že poukazují na dobu minulého režimu před rokem 1989 a znázorňují, jak nepružně tehdejší systém fungoval. Matka s malým

Vaškem se musejí handrkovat s úřady o přirozené právo na svobodný pohyb a vycestování, které byly v tehdejší době tabu a nepřijatelné. I tak se prostřednictvím snímku ukazuje, že režim nebyl nepropustný, a že měl slabiny, protože Vaškova matka je schopná své úsilí vycestovat za manželem do Velké Británie, spolu s malým Vaškem, dotáhnout až do konce, i když ví, jak nesnadný a dlouhý úkol ji na cestě ke svobodě a úplné rodině bude provázet.

Matka si dokáže poradit a doslova kličkuje mezi zákony tehdejšího Československa. To se projevuje hlavně v ordinaci lékaře, který je svolný napsat takovou lékařskou zprávu, kterou mu žena sama nadiktuje. Právě podobné záležitosti a manipulace se skutečným stavem věcí přinesou hlavním hrdinům příběhu úspěch v podobě vycestování. Tyto situace mohou starším divákům připomenout denní realitu před rokem 1989 a pomoci jim při identifikaci jednak se znázorněným prostředím, jednak s hlavními postavami vyprávění, které se v době osmdesátých let minulého století musely pohybovat.

Explicitní význam filmu jednoznačně spočívá v neutuchající naději. Jasně to potvrzuje vnitřní hlas Vaškovy matky, který až v závěru filmu vyřkne slova, z nichž je jasně patrné, že ví, co vše je ještě čeká, avšak nehodlá se vzdát svého cíle, který ve filmu znázorňuje cesta do Velké Británie za manželem a otcem malého Vaška. Činnost a její smysl Vaškovu matku udržuje zároveň v očekávání lepších zítřků. Důležité je nevzdávat se i navzdory okolnostem a udělat vše pro naplnění svého záměru. Nečinnost pro energii, která vychází z Vaškovy matky, není příznačná. Spíš její tichá síla hrne nenápadně a po částech vše pře sebou. A člověk si i navzdory společenské situaci a nepříznivým okolnostem může uchovat svoji vnitřní svobodu, plány a ideály.

Pro další dva typy významů je třeba interpretace, záměrně je neřadím do závěru, abych nerozštěpil tuto podkapitolu. V implicitní rovině významu film nabízí jakési podobenství o dlouhé cestě, pouti za vytyčeným cílem, rodinou, která má až svatý rozměr. Hlavní aktéři putování se v jejím průběhu střetávají s různými překážkami, které jim do cesty klade totalitní režim a jeho nepochopitelná zvláště ve formě nesmyslných předpisů a zákonů. Po dobu putování jejich vůle nabírá na síle a jsou přesvědčeni, že dosáhnou svého. Jak už vyplývá z názvu filmu, je to právě číslo, které hrdiny příběhu dělí od možnosti zrealizovat svůj plán, číslo, které při bližším ohledání neznamena nic jiného než časovou distanci, která je však známá divákovi, nikoli protagonistům příběhu. Divák se ve filmu nachází právě kdesi uprostřed, kdy je za Vaškem a jeho matkou mnoho vykonaného úsilí, ale stejná míra námahy, ne-li větší, je ještě čeká. Jedná se tedy o cestu za konkrétním člověkem a k úplné rodině, který

je v dané době divákovi prezentován v abstraktní rovině jako entita bez jasných obrysů. Pro dvojici hlavních hrdinů je otec a manžel silnou emocí a pocitem, který se transformoval pouze do vzpomínek, touhy a naděje, které motivují jejich veškeré konání v touze po společném životě.

V symptomatické rovině film usvědčuje režim a celý jeho tehdejší systém z naprosté nefunkčnosti. I tak zkostnatělý, a na druhé straně mocný moloch jako socialismus osmdesátých let nemůže předčít člověka v jeho individualitě a schopnosti kreativně uvažovat. To, co je šedé vně, nemusí být bez barev uvnitř člověka. Divák si alespoň na chvíli může uvědomit, co znamená slovo nesvoboda, zavřené hranice a vůbec omezený prostor pro pohyb. Osmdesátá léta představovala československou společnost období, kdy naděje na jakoukoli změnu byla v nedohlednu a mnozí se už dávno smířili či smiřovali se stavem věcí v podobě okolní společenské a politické reality. Denní realita představovala vězení socialistické ideologie, v níž byl svobodný pohyb pouhopouhou iluzí. I když Václav Kadrnka nikoho a nic přímo nesoudí, snímek je jeho niternou zpovědí. Příběhem právě tyto významy v celkovém vyznění zřetelně vyvstávají.

Film tak nepřímou zpochybňuje i možnost řízení státu prostřednictvím totalitního režimu. I když jsou pravidla přísná a cestovat na Západ nelze, tak Vašek a jeho matka nakonec najdou skuliny v systému, který jejich touhu po svobodě a úplné rodině, tedy přirozených lidských potřebách, není v daném případě schopen- a ani nemůže - uhlídat.

Nutně vyvstává, alespoň na chvíli a v souvislostech s příběhem filmu, až orwellovská otázka, která souvisí s tím, zda si alespoň na chvíli mohou být všichni rovni, jak prezentoval tehdejší režim, protože soudruzi jasně dokázali, že někteří lidé si byli rovnější. Nabízí se i řečnická otázka, zda je etické a mravní, aby výše postavení lidé, tehdejší příznivci režimu a prověření kádři, rozhodovali o tom, zda naprosto bezúhonný jedinec smí nebo nesmí vycestovat. V tomto by mohla být paralela filmu i s dnešní situací v mnoha nesvobodných zemích světa, kde jsou dosud porušována lidská práva.

Uzavření země za ostnatý plot a hraniční bariéry, zakonzervování se před okolním svobodným světem jasně ukázaly v průběhu několika dekad v souvislostech Československa, jak nepružný je každý totalitní režim, protože požívá sám sebe zevnitř. Není schopen sám sebe transformovat a zvolna s každým rokem svého trvání pozvolně degeneruje a prodlévá v plíživé agónii. Film prezentuje období osmdesátých let, kdy byl tento úpadek velmi zřetelný.

Dominanta

Úkolem mé bakalářské práce je, abych před samotným závěrem ozřejmil čtenáři, jaké jsou základní stavební jednotky filmu *Osmdesát dopisů* prostřednictvím stanovení dominanty. Jedním ze základních motivů je nakládání s časem, který má specifické plynutí. S plynutím času a jeho délkou se v narativu a zejména pak ve stylu pracuje ozvlášťujícím způsobem.

Hlavní hrdinové vyprávění, Vašek a jeho matka, jsou v příběhu nuceni pohybovat se v době, kdy jeho plynutí není pro společnost nějak zásadní. *Osmdesátá léta* představovala společensky časově „zamrzlou“ dobu, kdy bylo vládnutí režimu pevné, a naděje na změnu pro většinu lidí nepřicházela v úvahu. V příběhu lze sledovat kontrasty. Hlavním hrdinům jde právě o čas, aby mohli vycestovat za hlavou rodiny do Velké Británie - proto vyvíjí Vaškova matka tak urputnou snahu ve snaze odjet za hranice socialistického Československa. Naproti tomu tehdejší soudruhům v podstatě o mnoho nešlo. A to se ve vyprávění projevuje právě návštěvami různých úřadů. Tomu jsou podřízeny i další pojmy, jako je neustálé čekání v jednotlivých institucích a třeba nakládání s časem druhého, úcta vůči němu (když matka s Vaškem stojí před stolem aparátčíka, který od začátku věděl, že jim chybí kolek, stejně jako to, že na jeho sehnání mají jen málo času, a přesto se nevzrušeně prohrabuje složkou). To vše se projevuje zejména užitím stylu. Například u vespolně pomalého rytmu pronášených dialogů, herecké akce či střihu, který tuto tezi demonstruje nejpříkladněji.

Koneckonců film má jakési blíže nedefinované časové období, které v syžetu není zodpovězeno, již v samotném názvu. Právě *Osmdesát dopisů* je lhůta, jež zbývá do završení kýženého cíle. Divák se v příběhu ocitá právě někde v polovině cesty. Může dedukovat, co hlavní hrdinové absolvovali, stejně jako to, co je s největší pravděpodobností ještě čeká, než odjedou do Velké Británie.

Velkou sílu má také užití dlouhotrvajících záběrů, které když snímají hlavně tváře postav, retardují celý děj a souvisejí zase s trváním času. Navzdory zkosnatělým ústředím, kde čas plyne po svém, se matka s Vaškem pohybují mezi jednotlivými úřady velmi dynamicky, což demonstruje jejich snahu vše stihnout a dokázat, že vycestování je navzdory nepříznivým okolnostem možné.

Specifický způsob rámování, spolu s délkou převážně statických záběrů a úsporným herectvím v souvislosti s prezentací příběhu přispívá k narušení diváckých očekávání a zprostředkovává nezvyklou zkušenost, která se odehrává v různých časových rovinách.

Závěr

Před ukončením svého bádání bych rád shrnul veškeré poznatky, které jsem v průběhu analyzování filmu Osmdesát dopisů vyzkoumal. Už z historicko - ekonomického kontextu lze pochopit, že snímek neměl lehký vznik. Svoji žánrovou nezařaditelností a celkovým vyzněním se ani nehodí pro velká kina nebo televizní produkci. Přesto patří mezi pozoruhodná díla, jež v podmínkách domácí kinematografie vznikla a zasluhuje pozornost.

Snímek nabízí věrohodnou exkurzi do světa, kdy ve východní Evropě, konkrétně v Československu, vládl tuhý totalitní režim. Skrze vyprávění dává s pečlivostí režiséra nahlédnout do příběhu dvou hlavních hrdinů, kteří celý film touží po jediném: úplné rodině. Toho lze dosáhnout pouze vytrvalostí a využitím všech možností, když jedna z hlavních postav příběhu hledá díry v zákoně, aby mohla ze zdravotních důvodů vycestovat se svým synem Vaškem.

Při obsazování herců do hlavních rolí Vaška a jeho matky, tým filmařů nevsadil na známá jména, což byl určitě dobrý krok. Znamé tváře by jistě umocnily očekávání diváků, která by v daném případě nemusela být naplněna. Obsazení neherců v důsledku zapříčinilo, že se oba představitelé hlavních rolí dobře začlenili do příběhu, jako dvě anonymní figury, které tiše vzdorují nástrahám systému a mohou dokonce připomínat příběhy ostatních lidí za minulého režimu. Václav Kadrnka v postavě matky (muzikantky Zuzany Lapčíkové) mohl důsledně realizovat svoji představu. Měl jasnou vizi. Chtěl najít ženu, která by se v tiché síle co nejvíce podobala jeho matce, a to i v gestech. Představitel malého Vaška, (student konzervatoře) Martin Pavluš, který měl být režisérovy prostředníkem ke zhmotnění vzpomínek, zase následoval, pod vedením režiséra ztvárnění oddaného a důvěřivého chlapce, jenž po boku své matky směřuje za svým otcem. V jeho pohledu se tak mísí dětská čistota a předčasná vyspělost, kterou zapříčiňuje sled daných okolností.

Film věrně vykreslil prostředí. Z pohledu rekvizit a kostýmů filmaři důsledně dodržovali realie příznačné doby. Snaha o úspěšné vykreslení osmdesátých let se projevila i v barvách, které byly v příběhu ústřední, nebo interiérech budov a bytů, a vůbec vybraných lokací pro natáčení.

Z pohledu diváckého zážitku se nejedná o snímek, který by po většinu času poskytl útěchu nebo dokonce zábavu. A tak v návštěvnosti nikdy nebude Osmdesát dopisů žádným kasovním trhákem, protože jeho forma není prvoplánová, jakkoli schematická a klade nemalé nároky na

diváka. Ten se musí spíše utiší a pozorně sledovat vše podstatné, co příběh nabízí, stát se důmyslným pozorovatelem drobných detailů a nuancí. Spíše se jedná o chmurnou pouť, která je udržována naději v podobě jasně definovaného cíle obou protagonistů – výjezdu do Velké Británie za hlavou rodiny.

Příběh není komplikovaně vyprávěný. Události nabízí přesně a jasně strukturované. Přesto jsou v rámci syžetu, který má chronologické a lineární uspořádání momenty, které komplikují pochopení děje: například sekvence z parku s fotografií a nedegetickou hudbou (Vašek sedí sám na lavičce a ze sešitu, který leží v kufru, vyjme fotografii, na níž jsou v lavicích usazení žáci ve třídě v jeho věku. Začne hrát varhanní skladba. Kamera snímá detail snímku a panoramuje. Když se pohyb kamery zastaví, v rámu je jediný rozmazaný portrét, který patří Vaškovu otci). Scéna má subtilní ráz a je pro význam filmu důležitá. Upomíná na to, že čas doslova vytrhává konkrétní obrysy milované osoby z paměti, která je nespolehlivá. Sekvence z čekárny je zprvu zase matoucí.

I když je v sekvenci dodržována jednotu pohledů, tak hlavních hrdinové příběhu se ve skutečnosti dívají na dveře. Význam takové scény byl naznačen výše a odkazuje ke vzájemnému propojení malého Vaška a jeho matky.

Důležitým prvkem Osmdesáti dopisů je filmový styl, který podporuje a dokresluje to, co sděluje příběh. Jedná se zejména o plynutí času popsané v dominantě. Ozvláštňující úlohu má zcela jistě kamera, která se podílí na vyznění herectví, ale i zvuková stopa, jež umocňuje atmosféru příběhu.

Václav Kadrnka nabízí niternou zpověď z příběhu své rodiny. Svět, prezentovaný dobou, v níž se příběh odehrává, přitom nesoudí, ani nezostuzuje. Nechává diváka, aby si sám vytvořil vlastní názor. Nejen fakt, že se vyprávění odehrává na půdorysu skutečné události, dodává Osmdesáti dopisům na autenticitě. Natáčení filmu by mohlo být označeno jako konceptuální projekt, protože místo pro nahodilost ve filmu skutečně není. Vše je pod přesnou kontrolou a důsledným vedením autora. V příběhu je kladen důraz na každý detail a maličkost, záběry jsou pečlivě vystavené a komponované, aby bylo dosaženo zamýšleného dojmu zprostředkovat hodnověrný obraz minulé doby se všemi prostředky filmové narace a stylu. Film nelze zařadit do škatulky klasického žánru, a z předchozího textu celkem zřetelně vyplývá, že se jedná o autorské dílo.

Václav Kadrnka by mohl být v kontextu domácí tvorby považován za nezávislého filmaře, protože si finanční prostředky na svůj snímek sehnal sám a rovněž nenechal žádného producenta do díla vstoupit. To je jeden z důvodů, proč měl film tak dlouhý vznik. Na jedné straně to režisérovi samozřejmě umožňuje plnou kontrolu nad svým dílem, na straně druhé je úskalí, že se projekt, jeho realizace, může protáhnout do delšího časového období, než je standardní.

U režiséra rovněž obdivuji schopnost být úsporný a nemrhat slovy. Pokud platí, že dobrý film se vyjadřuje hlavně obrazem, pak Václav Kadrnka splňuje tento požadavek již od svých studií na pražské FAMU. V Osmdesáti dopisech nabídl divákovi takové zpracování snímku, které by v některých rysech mohlo odkazovat na dílo Roberta Bressona: svým minimalismem, úsporností, smyslem pro detail a netradiční prací s herci.

V kontextu domácí kinematografie poslední dekády se snímek určitě vymyká. Už jenom těžká cesta za jeho vznikem a vytrvání v úsilí dotáhnou projekt do konce stojí za povšimnutí.

Václav Kadrnka zřejmě nikdy nebude patřit mezi tvůrce, kteří točí v pravidelných intervalech a producenti s nimi rádi pracují, protože díky nim mají zajištěno nejen návštěvnost kinosálů, ale i návratnost vložených finančních prostředků do natáčení.

Již dlouho se také neobjevil režisér, který by ve svém filmu vsadil na neznámé tváře neherců a měl odvahu s nimi spolupracovat na zhmotnění svého autorského záměru. Zejména kvůli neobvyklému užití stylových prvků, které jsou výrazné, a zároveň jedna složka nepřečnická nad druhou, jsem si film zvolil k analýze.

Je pozoruhodné, že film téměř nepracuje s užíváním hudby. Spoléhá se výhradně na ruchy. Hudba se může ve filmu stát výrazným prvkem nebo i berličkou, která má cosi zachránit, avšak spoléhat na ruchy a vystavět na nich zvukovou složku vyžaduje precizní a zkušenou práci. V českém porevolučním filmu takovýto postup není zrovna obvyklý, obzvláště u snímků, které šly do kin v témže roce jako Osmdesát dopisů. Obdobným způsobem, co se týče zvuku, pracovali mnozí časem prověřeni režiséři jako třeba Luis Buñuel.

Film je ze své podstaty syntetické umění, jeho složky by měly být v rámci konkrétního díla v určitém souladu. Václav Kadrnka vytvořil formálně vyvážené dílo. Základním motivům příběhu podřídil i styl filmu, který má zároveň ve snímku, z hlediska zkoumání, zásadnější úlohu, avšak příběh spíše podtrhuje, než že by se jednalo o vysloveně formální hříčku založenou právě dominantním užíváním stylových prvků.

Filmů z dob socialistické historie Československa před rokem 1989, vzniklo v české kinematografii celkem dost. Většinou se jednalo o tragi – komedie či retrofilm. Žádný z těchto snímků se v české porevoluční kinematografii ani náznakem nezkoušel ubírat podobnou cestou jako právě Osmdesát dopisů, a to zejména v užití výrazného filmového stylu podobným způsobem. Film Václava Kadrnky tak vnesl do domácí kinematografie určitý úhel pohledu, kdy se režisér neotřelým způsobem částečně vyrovnává s vlastní minulostí.

Snímek uspěl i na některých filmových festivalech a byl recenzenty příznivě přijat, nejen v domácím prostředí, ale byl oceňován i zahraniční filmovou kritikou.

Popisem dominanty jsem se snažil zřetelně ukázat, jak fungují v Osmdesáti dopisech základní složky filmové formy a jakou úlohu hraje ve filmu narativ a styl. Ve snímku dochází k ozvláštnění téměř u všech výše popsaných složek analyzovaného díla. Ty tvoří v rámci celku jakousi dobře fungující harmonii, kdy jedna složka podporuje druhou. Snímek má nezpochybnitelnou uměleckou hodnotu, k níž však ve finále přispívá zejména styl.

Přílohy

Segmentace syžetu

Úvodní titulky a hlas vypravěče

1. Byt:

Malý Vašek se probouzí a hledá matku

2. Ulice:

a) Vašek běží za matkou

b) Potkává ji a nastupuje do autobusu

3. Cesta autobusem:

Hlavní hrdinové příběhu (Vašek a jeho matka jedou do Brna)

4. Ulice:

Matka s Vaškem spěchají na jakési ústředí

5. Budova ústředí:

a) Vašek sedí v kabině s vrátným

b) matka odchází do vyšších pater budovy

6. Ulice:

Matka s Vaškem kráčí k lékaři

7. Čekárna a ordinace lékaře:

a) Vašek čeká na matku v čekárně polikliniky

b) Jeho matka řeší lékařskou zprávu s doktorem v ordinaci

8. Ulice:

Vašek a jeho matka se přesunují tramvají

9. Krajská správa SNB, oddělení pasů a víz:

Vašek s matkou předkládají vyhotovený spis s doklady pro vycestování

10. Ulice:

Vašek utíká koupit kolek, který chyběl na jednom z lejster

11. Pošta:

Vašek kupuje kolek

12. Ulice:

Vašek běží zpět k matce, aby stihli podat žádost

13. Byt:

U známé Vaškovy matky si hlavní hrdinové chvíli oddechnou

15. Tramvaj:

Vašek a jeho matka se přesunují na další stanoviště

16. Obchod s obuví:

Matka kupuje Vaškovi nové boty

17. Park:

a) Vašek sedí na lavičce a zkoumá obsah kufru

b) Jeho matka odběhla cosi koupit

18. Ulice:

Matka s Vaškem jdou rázným krokem

19. Letištní hala:

- a) Vašek sedí u stolu, matka v chvat dokončuje dopis
- b) předání kufrů s posly

20. Cesta zpět:

Po ulici kráčí Vašek a jeho matka

21. Cesta autobusem:

Vašek a jeho matka čtou dopis od otce

22. Byt:

- a) Vašek vystřihuje obrázek kontinentu do svého deníku
- b) Matka sedí u stolu v šatech od manžela a píše další dopis

Hlas vypravěče

Závěrečné titulky

Obrázky





Literatura:

DAVID, Bordwell, KRISTIN, Thompsonová. *Film art: An Introduction*. 9. vyd. Boston: McGraw-Hill, 2010. ISBN 987-80-7331-217-6

THOMPSONOVÁ, Kristin. *Neoformalistická filmová analýza: jeden přístup, mnoho metod. Illuminace*. 1998, č. 2, ISSN 0862 - 5628

Pearson, Robert. *Critical dictionary of film and television theory*. 1. vyd. London: Routledge, 2001. ISBN 0-415-16218-1.

Prameny

ULVER, Stanislav. Dopisy, ticho a hluk. *Film a doba*, 2011, č.2, ISSN 0861 - 5896

BOHÁČOVÁ, Kamila. *Osmdesát dopisů aneb minimalismus po Česku. Literární noviny* 3.5.2011, s.18

FILA, Kamil. 2011 Osmdesát dopisů mučí diváky prázdnotou 80. Let [online]. *Aktuálně* [citováno 15. 4.2012]. Dostupné z <<http://aktuálně.centrum.cz/kultura/film/recenze/clanek.phtml?id=698270>>.

HOLÝ, Zdeněk.. Estetická krása plahočení. *Cinepur* 56, 2011, s. 45. ISSN 0862 -5498

FISCHER, Petr. Modlitba za zmizelého otce. *Lidové noviny*. 14.5.2011, s.8

SCHENK,Ralf. Důsledná redukce. *Berliner Zeitung*. 2.5.2011, s. 14

ROTSCHILD, Thomas: Pozoruhodně zralé mistrovské dílo. *Titel magazin*, 9.5.2011, s.21

Použité internetové stránky

www.vaclavkadrnka.com

www.artcam.cz

www.filmcenter.cz

Filmografie

Režie: Václav Kadrnka. **Scénář:** Václav Kadrnka, Jiří Soukup. **Kamera:** Braňo Pažitka. **Zvuk:** Jan Čeněk. **Střih:** Pavel Kolaja. **Výtvarník:** Zdeněk Eliáš. **Produkce:** Simona Kadrnková

Hrají: Zuzana Lapčiková, Martin Pavluš **Produkce:** Václav Kadrnka

Formát: 35 mm, bar., 1:1:85, česky a anglicky, 75 min. **Premiéra:** 21.42011

Lokace: Zlín , Brno. **Rozpočet:** 4 000 000 korun.

English Summary

This work is formal and style analysis of movie *Osmdesát dopisů* and is based on principles of neoformalist film theory. The first part of this work is dedicated to observation of economical, cultural and historical context of film production. In first section I have tried to describe all things which has large influence to this movie, from the first moment of intense on make it.

Second part is dedicated film narrative and style of Vaclav Kadrnka work. I have tried to describe, how one things to lead another in the whole film.

