

Univerzita Palackého v Olomouci
Filozofická fakulta

Bakalářská práce

**Vliv stylu a narace na formování charakteru
protagonistky ve filmu *Já, Olga Hepnarová***

Neoformalistická analýza

Aneta Smékalová

Katedra divadelních a filmových studií

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

Studijní program: Španělská filologie a Uměnovědná studia

Olomouc 2018

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci na téma *Vliv stylu a narace na formování charakteru protagonistky ve filmu Já, Olga Hepnarová* vypracovala samostatně za použití v práci uvedených pramenů a literatury. Dále prohlašuji, že tato bakalářská práce nebyla využita k získání jiného nebo stejného titulu.

V Prostějově dne 10.05.2018

.....

Podpis

Poděkování

Chtěla bych poděkovat vedoucímu práce Mgr. Luboš Ptáček, Ph.D. nejen za podnětné a průběžné opravy práce, ale také za ochotu, trpělivost a zájem o tuto bakalářskou práci. Jeho cenné připomínky přispěly k celkově lepší srozumitelnosti a přehlednosti.

Obsah

Úvod	6
1. Teoreticko-metodologické principy	7
1.1. Neoformalistický přístup k filmové analýze	7
1.2. Základní pojmy neoformalistické analýzy	7
1.2.1. Ozvláštnění	7
1.2.2. Význam	8
1.2.3. Prostředek, jeho funkce a motivace	8
1.3. Metodologie	9
1.4. Stanovení dominanty	10
2. Kulturně-historický kontext	13
2.1. Prvotní koncepce a její realizace	13
2.2. Premiéry	15
2.3. Média, ohlasy diváků a kritiků	16
2.3.1. Ohlasy diváků	17
2.3.2. Ohlasy kritiků	18
3. Neoformalistická analýza	20
3.1. Naratologická analýza	20
3.1.1. Segmentace	20
3.1.2. Časové osy	20
3.1.3. Jednotlivé segmenty	21
3.1.4. Graf stříhové skladby (Cinemetrika)	32
3.2. Stylistická analýza	33
3.2.1. Barva (černobílý obraz)	33
3.2.2. Kamera	33
3.2.3. Střih	35
3.2.4. Zvuk	36
3.2.5. Herectví	37
4. Komparace stříhu 3 životopisných snímků	39
4.1. <i>Masaryk</i>	39
4.2. <i>Steve Jobs</i>	40
4.3. Závěry vyplývající z komparace	41

Závěr	42
Zdroje	44
Prameny a filmové zdroje	44
Literatura	44

Úvod

V této práci se budu věnovat neoformalistické analýze filmu *Já, Olga Hepnarová*, který je výsledkem spolupráce dvou režisérů a scénáristů Tomáše Weinreba a Petra Kazdy. Jádrem této bakalářské práce tvoří stylistická a naratologická analýza, kterou provedu pomocí nástrojů neoformalistické analýzy. Prostřednictvím analýzy objasním filmovou strukturu, která určitým způsobem účinkuje na diváka. Mým cílem bude naleznout a popsat ozvlášťující prvky na úrovni narace a stylu, které významným způsobem spoluformují charakter hlavní postavy. Důležitou částí práce je také kulturně-historický kontext, který tvoří pozadí pro recepci filmu, jelikož se námětem stala skutečná událost ze 70. let 20. století. Pozornost věnuji i ohlasům médií, kritiků a diváků – tedy tomu, jak zapůsobilo provedení a obsah filmu na soudobou společnost. Za dominantu analýzy jsem zvolila proměnu stylu a to, jak narativní a vizuální vlastnosti filmu přispívají k dokreslení a postižení profilu hlavní protagonistky. Na základě neoformalistické analýzy stylu a narace budu také zkoumat, jak tvůrci přistoupili ke ztvárnění společensky kontroverzní postavy českých dějin Olgy Hepnarové. Budu analyzovat funkce stylu, který dotváří nejen psychický profil protagonistky, ale také zachycuje období normalizace, ve kterém se příběh odehrává. Pozornost upřu také na střet psychicky narušené Olgy se socialistickou společností, ve které byl všudypřítomný silný tlak na konformitu jejích členů.

Pro analýzu právě tohoto filmu jsem se rozhodla na základě silných emocí, které ve mně zanechal hned po prvním zhlédnutí. Líbil se mi záměr tvůrců ponechat dostatečný prostor pro divákův vlastní úsudek. Můj zájem padl také na zpracování celého snímku - primárně na jeho neobvyklou stylistickou skladbu a černobílé provedení, jehož použití v roce 2016 má mnohem hlubší a vypovídající význam, který jsem se rozhodla prozkoumat do detailu. Silný příběh Olgy Hepnarové, který se v minulosti opravdu stal, dal vzniknout zajímavému námětu na životopisné drama. Shlédnutí tohoto celovečerního snímku mě přimělo zjistit si více informací o celé kauze a hlouběji se ponořit do psychologicky pozoruhodného příběhu.

1. Teoreticko-metodologické principy

1.1. Neoformalistický přístup k filmové analýze

Ve své práci budu vycházet z principů a postupů neoformalistické analýzy. Zejména Kristin Thompsonová je úzce spjatá s tímto přístupem k filmové analýze. Thompsonová položila základní principy neoformalismu a tuto metodu nahlížení na filmové médium popsala v úvodní kapitole své knihy *Breaking the Glass Armor: Neoformalist Film Analysis* [1988].

Neoformalistický přístup, který vrací dílo zpět do centra zájmu, se pojí s ruskými literárními formalisty a jejich estetickou analýzou. Thompsonová se často odvolává na díla ruských kritiků a přebírá od nich i základní termíny a pojmy, které mohou poskytnout jasnější definice. Jedná se pojmy potřebné k pochopení analýzy, a těmi jsou funkce, metoda a motivace. Důrazně rozlišuje přístup od metody – zatímco estetický přístup je v jejím pojetí obecnější termín, který zahrnuje soubor předpokladů týkajících se různých uměleckých děl, metoda má specifitější charakter, je to soubor postupů, které však užíváme ve vlastním analytickém procesu. Neoformalismus se tedy nesnaží o interpretaci filmu, ale o jeho podrobnou analýzu. Tento přístup by měl být aplikovatelný na jakýkoliv film s možností vlastní revize a sebereflexe. Navíc otevírá dveře k pokládání teoretických otázek, na které analytik hledá odpovědi a snaží se tak dané umělecké dílo pochopit a následně vysvětlit. Přístupem se stávají ty nejzajímavější a nejužitečnější otázky, které si pokládáme o díle a pomocí metody pak na tyto otázky získáváme odpovědi (Thompsonová 1998, s. 5-8).

1.2. Základní pojmy neoformalistické analýzy

1.2.1. Ozvláštnění

Ozvláštnění je základním pojmem neoformalistické analýzy, který Thompsonová převzala od ruských formalistů. Jedná se o mentální procesy prostřednictvím estetické hry. Thompsonová se v případě ozvláštnění opírá o definici Viktora Šklovského, která podle ní nejlépe zachycuje jeho význam a je tak snadněji pochopitelné:

„Umění existuje proto, aby člověk mohl obnovit svůj pocit života; existuje, aby člověk pocítil věci, aby se kámen stal kamenným. Cílem umění je, abychom pocítili věci tak, jak je vnímáme, a ne tak jak je známe. Technika umění spočívá v „ozvláštňování“ věcí, v komplikování forem, v komplikování a prodlužování percepce, protože proces percepce je estetický cíl sám o sobě a musí být prodlužován“ (Šklovský in Thompsonová 1998, s. 11)

Právě percepce je estetický cíl sám o sobě a měla by být co nejdelší, aby se nestávala všedním, a tedy automatickým procesem. Ozvláštňování působí na naše vnímání a dělá věci zajímavějšími. Proto veškeré umění v podstatě ozvláštňuje naši každodenní realitu, ale nese s sebou i riziko automatizace, například pokud je určitý druh ozvláštňování používán často v krátkém časovém úseku (Thompsonová 1998, s. 11-12).

1.2.2. Význam

Každý umělec vytváří své dílo mimo jiné i z významů, které nejsou jeho výsledkem, ale jsou jednou z jeho formálních částí. Významy se dělí na několik podtypů. Prvním z nich je referenční význam, kdy divák rozeznává identitu reálného světa, který se k dílu vztahuje. Explicitní významy jsou druhým typem a pohybují se ve sféře abstraktních myšlenek. Třetí jsou konotativní významy, které nás pomocí interpretace díla vedou k jeho porozumění. Konotace mohou mít implicitní nebo symptomatický význam. Všechny výše zmíněné typy významů se mohou stát součástí ozvláštňujících účinků filmu (Thompsonová 1998, s. 12-13).

1.2.3. Prostředek, jeho funkce a motivace

Prostředkem rozumíme jakýkoli jednotlivý prvek či strukturu, které mají v uměleckém díle svou roli. Může jím být téma, kostýmy, střih, ale i samotný význam. Důležité jsou jeho funkce, které se mohou lišit, i když je použitý stejný prostředek. Prostředky se mohou postupem času automatizovat, ale jejich funkce jsou důležité ve vztahu díla k historickému kontextu (Thompsonová 1998, s. 14).

Motivace je důvodem pro přítomnost jakéhokoli prostředku v uměleckém díle. Motivace funguje jako vzájemné působení mezi strukturou díla a aktivitou diváka. Kompoziční motivace je nezbytnou součástí narativní konstrukce příběhu a jedná se tedy o jakýsi vnitřní soubor pravidel uměleckého díla. Realistická motivace je

základem hodnověrnosti díla – přibližuje jej každodenní realitě. Dalším typem je transtextuální motivace, která zahrnuje jakýkoli odkaz ke konvencím jiných uměleckých děl a závisí na znalosti prostředku z dřívější zkušenosti. Umělecká motivace může existovat sama o sobě, ale tři výše zmíněné typy nemohou existovat bez ní. Jedná se o nějaký zajímavý, neutrální nebo i šokující aspekt, který divák v díle nachází. Pozornost se přesouvá k estetickým kvalitám díla (Thompsonová 1998, s. 15-17).

1.3. Metodologie

Důležitou věcí, kterou musí provést každý filmový analytik na začátku své analýzy, je podle Kristin Thompsonové stanovení přístupu. Estetický přístup je zcela individuální, jedinečný a analytik si díky němu vybírá film k analýze. Jeho další funkcí je, že udržuje práci metodologicky jednotnou. Výběr filmu poté závisí na dvou hlavních způsobech, z nichž se jeden soustředí právě na přístup a druhý na samotný film. Metoda je specifitější a je to soubor postupů, které analytik při své práci využívá. Například metody studia formy se mohou lišit dle libosti analytika, pokud však dodrží princip závislosti na tématu, materiálu a způsobu, jakým je kladena daná otázka. Neoformalismus není metodou, ale přístupem, který má schopnost sebezpochybnování, což zaručuje neustálý progres. Při analýze filmu se nejprve hledají ozvláštňující prvky, které dělají film výjimečným. Analytik hledá odpovědi na otázky, které mu daný film nastolil (Thompsonová 1998, s. 5-8).

Ve své analýze budu zkoumat ozvláštňující prvky filmu spojené s prezentací charakteru hlavní hrdinky. Otázkou je, co všechno ovlivňuje lidský charakter a jeho duševní zdraví? Odpovědi jsem hledala v psychologii Milana Nakonečného, který tvrdí, že se lidský charakter opírá o tři základní pojmy, se kterými pracuje - motivace, situace a chování. Lidská psychika je jednotou prožívání a chování, která však může být i jednotou protikladů (pocitovaný odpor a nesouhlas). Pokud se u člověka projeví nějaký fyzický či sociální deficit, je přirozené, že směřuje k jeho odstranění, což potvrzuje Olžina počáteční snaha o získání lékařské pomoci ve formě pobytu v psychiatrické léčebně. Bohužel se jí nedostává tolik potřebného uspokojení jejích potřeb a ani samotné hospitalizace, a to jsou jedny z důvodů, kvůli kterým se noří hlouběji do svých psychických problémů (Nakonečný 1996, s. 17-29).

Ztráta potřeby sdružovat se s lidmi, což z psychologického hlediska znamená, ztrátu motivace (intrapyschické dění), které má funkci regulace vztahů u individua. V tomto případě se setkáváme zejména s problematikou sociálně izolovaného člověka, kterým Olga bezesporu byla. Právě sociální kontakt je jedním z nejdůležitějších lidských potřeb a jeho neuspokojování může vést ke značným psychickým problémům (Nakonečný 1996, s. 243-245).

Ve filmu *Já, Olga Hepnarová* se ozvláštňení projevilo především ve stylové složce snímku, jehož proměny byly stanoveny za dominantu mojí práce. Jednou z formálních částí práce je také analýza významů, tedy jak film, konkrétně pak jeho příběh, zpracování a historický kontext působí na diváka a jak je divákem vnímán. Je rozdíl ve vnímání filmu divákem znalým a neznalým kontextu příběhu? Dalším důležitým pojmem jsou pro tuto práci konotativní významy, které zkoumají účinnost interpretace díla, jež vedou diváka k porozumění filmu. Jak zvládli tvůrci ztvárnění záporné hrdinky příběhu? Co všechno dopomohlo k vykreslení jejího psychického profilu, který je stěžejním prvkem pro toto psychologické životopisné drama? Dochází ke změně pohledu na postavu Olgy v průběhu filmu? Jakým dojmem působí závěrečné scény filmu a jaký to má vliv na vyobrazení psychiky protagonistky?

Zaměřila jsem se na pět hlavních složek filmu, které budu ve své práci podrobněji zkoumat. Konkrétně se jedná o barvu, respektive o černobílé provedené snímku. Mezi další složky patří kamera, střih, zvuk a herectví. Právě herecká složka je pro psychologické drama bezesporu důležitou částí a z toho důvodu se budu blíže věnovat i samotné představitelce Olgy. Těchto výše zmíněných pět složek jsem si vybrala proto, že je sledávám velmi podstatnými aspekty, které dělají tento snímek zajímavým.

1.4. Stanovení dominanty

Za dominantu této práce jsem zvolila proměny stylu, tedy to, jak vizuální vlastnosti filmu přispívají k dokreslení a postihnutí profilu protagonistky. U proměn stylu budu zkoumat ozvláštňující prvky, mezi které řadím vizuální a střihovou složku filmu. Pozornost zaměřím na to, jak se během vývoje příběhu mění úroveň stylu a narace a také na to, jak styl formuje narativní složku filmu. Nabídnu postoje obou tvůrců k ústřední postavě a budu se snažit vysvětlit z jakého úhlu ji ve filmu představují. Jak

už jsem zmínila výše, výběr negativní hrdinky byl riskantní krok pro debutový snímek dvou režisérů – jak se postavili k jejímu vyobrazení? Mění se v průběhu filmu pohled na Olgu?

Cílem analýzy je zjistit, jakou funkci má proměna stylu. U tohoto snímku si všímám dvou různých stylových funkcí. První z nich dotváří postavu protagonistky. Jedná se o vykreslení Olžina psychického profilu a následné sledování změn jejího psychického stavu v průběhu celého filmu. Druhá funkce stylu spoluformuje dobu normalizace pomocí zachycení realistického až naturalistického dobového prostředí, a to až v anti-estetickém pohledu na veřejné prostory. Celý film se odehrává pouze na několika místech, které blíže popíšu v rámci segmentace níže. Ve zkráceném výčtu se jedná o prostory bytu Hepnarů, diagnostického ústavu, pracoviště, auta, ubytovny, hospody, chatářské oblasti a cely. Nejméně nehostinným místem je již zmíněný byt, ze kterého ale Olga hned na počátku utíká a v tento moment dochází k pozvolnému prohlubování jejích psychických problémů. Název filmu *Já, Olga Hepnarová* na první pohled naznačuje, že se bude jednat o její subjektivní zpověď, zejména ale slovo “já“ zdůrazňuje zaměření na její psyché, a to, že Olga kromě sebe samé nevnímá svět kolem sebe, což jí její okolí vrací stejnou měrou.

Styl a v závislosti na něm také narace se postupně proměňují. Tyto změny probíhají v závislosti na aktuálním psychickém vývoji protagonistky. Právě heterogenita stylu dokresluje Olžin profil. Olga je vnitřně velmi nestálá a nevyrovnaná osoba. Na počátku snímku se tvůrci snaží přiblížit dosavadní osud Olgy, která se ale v průběhu poměrně výrazně mění. Poslední scény jsou spíš distancujícího charakteru, což zdůrazňuje její psychické problémy a umocňuje intenzitu s jakou tyto scény působí na diváka. Režiséři vytvořili tento dojem pomocí oddálení kamery od Olgy. Nezaznamenáváme již žádné její osobní zpovědi, vidíme ji pouze u výslechu, nebo v cele z pohledu z chodby. Navíc jsou prostory věznice ponuré a studené, tudíž jsou i záběry tmavší. Změnu Olgy pozoruje divák nejen po vizuální, ale i po psychické stránce. Z počátku totiž může působit jako oběť společnosti, ale pravděpodobně je spíš obětí vlastních psychických problémů, ve kterých se opakovaně utápí. Tvůrci zvolili nezaujatý postoj a je zde patrná snaha vylíčit Hepnarovou nestranně a přiblížit nám její vnitřní svět. Po celou dobu filmu nabízí divákovi pouze částečné segmenty z fabule, které si divák musí intuitivně spojit dohromady. Ponechávají tak velký

prostor k utváření vlastních závěrů a soudů nad protagonistkou i nad tehdejší konformní společností. Je zřejmé, že aby tento životopisný snímek nepůsobil amorálně, museli si tvůrci držet odstup od negativní protagonistky, obzvláště když se její příběh zakládá na skutečných historických událostech.

2. Kulturně-historický kontext

2.1. Prvotní koncepce a její realizace

Inspirací k námětu filmu byly knihy Romana Cílka, který se zajímal o život Olgy Hepnarové a jeho poznatky byly seskupeny do 3 knižních vydání. Obecně se Cílek řadí mezi nejvýznamnější autory v žánru literatury faktu. Ve své knize s podtitulem *Zabíjela, protože neuměla žít* vypráví skutečný příběh Olgy Hepnarové - vražedkyně, která 10. července 1973 úmyslně najela vypůjčeným nákladním autem na tramvajovou zastávku poblíž pražského Strossmayerova náměstí. Usmrtila osm lidí a mnoho dalších bylo zraněno. Tento čin spáchala záměrně a s cílem, který předem oznámila tisku. Na pozadí jejího chování byly psychické potíže, které ji provázely od útlého dětství. Útěky z domova, pokus o sebevraždu, pokus o zapálení rodinné chaty, nevyřešená sexualita, sociální problémy, toto všechno vyústilo v řešení, které Olga cítila jako správné. Svůj čin totiž považovala za „pomstu společnosti“, která jí, podle jejích vlastních slov, celý život ubližovala. V průběhu vyšetřování i soudního procesu se ke svému činu hrdě a otevřeně hlásila. Po roce stráveném v cele se u ní naplno projevila psychická porucha. Potlačuje existenci Hepnarové a cítí se být jakýmsi svým alter egem Viniferovou, která je nevinná a neprávem tak musí nést odpovědnost za činy Hepnarové. V březnu 1975 se stala poslední popravenou ženou v Československu (Cílek 2010).

Příběh se odehrává v éře reálného socialismu známého také jako období normalizace, které v československých dějinách započalo již 26. srpna 1968 podpisem moskevského protokolu. Téhož roku došlo k násilnému potlačení pražského jara armádami Varšavské smlouvy. Nastala obnova totalitního státu, která se nesla v duchu čistek v komunistické straně, obnovy cenzury, propouštění lidí z jejich zaměstnání a rušení mnoha organizací a spolků. Stěžejní ideou byl marxismus a leninismus a cílem bylo obnovit autoritu státní moci dělnické třídy. Důležité bylo posílení svazků ČSSR se Sovětským svazem a dalšími socialistickými spojenci. Jednalo se o nedemokratický režim, který byl po celou dobu doprovázen okupačními vojsky. Byla to doba útlaku, strachu, přísné cenzury a s tím souvisejících rozsáhlých demonstrací. Komunistický režim vedl nejen k úpadku české společnosti, ale i k úpadku hospodářskému. Normalizace byla ukončena na podzim roku 1971, ale

období reálného socialismu přetrvávalo až do Sametové revoluce, která se odehrála na konci roku 1989 (Emmert 2012, s. 282-296).

Jde o první filmové ztvárnění příběhu Olgy Hepnarové, jejíž případ je v Česku známý široké veřejnosti. Obecné povědomí o příběhu masové vražedkyně dělá z námětu filmu poměrně náročné téma. Zvolení negativní postavy do role hlavní protagonistky může v divákovi již z principu vyvolat antipatie k celému snímku. Tímto tvůrci už na samém počátku své kariéry poměrně riskovali. Musíme si také uvědomit, že příběh bude vnímat z jiné perspektivy člověk znalý historického kontextu a člověk, který o této události nemá žádné ponětí. Cílem bylo totiž zaujmout nejen domácí, ale i světové artové publikum - film byl představen na mnoha filmových festivalech po celém světě. Tvůrci si byli vědomi, že ústřední postava tohoto typu může vyvolat opravdu různorodé reakce. Jejich záměrem bylo, aby film zůstal nestranný a tím pádem byl ponechán každému divákovi dostatečný prostor na vytvoření si vlastního úsudku. Tvůrcům nešlo o úplné proniknutí do pachatelčina nitra, ale snaží se spíš poodhalit motivace jejího hrůznému činu. Autoři se při psaní scénáře drželi faktů o případu, lékařských zpráv a dochovaných dobových dokumentů. Neméně důležitým zdrojem informací byly také výpovědi očitých svědků a dopisy napsané samotnou Olgou. Nicméně přiznávají, že některé dialogy jsou také smyšlené, jako například rozhovory s rodinou či právníkem (Svoboda 2016).

Režisér Tomáš Weinreb se tomuto tématu věnoval již během svého studia na FAMU a v roce 2007 vznikla první verze scénáře. Stejně jako pro Weinreba, tak i pro spolurežiséra Petra Kazdu se stal tento projekt značně osobní záležitostí. Jako producenta a střihače snímku si debutující dvojice vybrala Vojtěcha Friče, který se stal nedílnou součástí celého týmu. Počátečním impulsem k napsání scénáře byla kniha *Oprátka za osm mrtvých* od spisovatele Romana Cílka. Cílek v ní čerpá z písemných materiálů, spisů a zdrojů, z nichž poté tvoří dramatickou koláž faktů. Oba režiséři z Cílkovy knihy vycházejí, ale rozdíl nastává ve způsobu uchopení daných faktů, kde dochází k výrazné změně optiky. S výjimkou Olžiných dopisů a poznámek jsou citace i soudní líčení použity spíše nenápadně a citlivě. Pozornost byla zaměřena zejména na vývoj charakteru hlavní hrdinky od jejího prvního pokusu o sebevraždu, což bylo asi půl roku před spácháním činu, až do dne její popravy (Henkrich 2016).

O samotnou realizaci tvůrci usilovali celých 7 let. Do výrobní fáze vstoupil film v produkci společnosti Black Balance. Psychologické životopisné historické drama vzniklo v česko-slovensko-polsko-francouzské koprodukcii. Natáčení začalo v Polsku a první klapka padla ve městě Kladsko 14. prosince 2013. Celková stopáž tohoto černobílého snímku nakonec dosáhla 105 minut. Producenty byli zvoleni za českou stranu Black Balance a Love. FRAME, za polskou Media Brigade a za slovenskou Alef a Media group. Další české společnosti podílející se na vzniku filmu byly Barrandov Studio, Samuelson Lighting Prague a postprodukční studio ACE. Distributorem se pro Českou republiku stala společnost Bontonfilm CZ (Filmový přehled 2016).

Film se v době svého vydání dotýkal poměrně živého kontextu. Tvůrci totiž shodou náhod vydali film těsně před tím, než se po celém světě začaly odehrávat teroristické útoky s podobným typem vražd – tedy přejetím autem. Dříve nebyl tento typ útoku běžný a téměř se nevyskytoval. Nyní můžeme pouze spekulovat o tom, zda by za těchto podmínek někdo podpořil zfilmování příběhu v době, kdy se odehrály tyto hrůzné útoky na nevinné lidi. Nejedná se o žádnou negativní inspiraci, ale hovoříme spíš o štěstí, že se snímek stihl natočit v pravý čas.

2.2. Premiéry

Snímek měl světovou premiéru v rámci programu mezinárodního světového filmového festivalu Berlinale, který se konal 11. – 21. února 2016. Film byl zařazen do soutěže s názvem Panorama, jejímž cílem je narušovat hranice mezi uměleckými ambicemi a komercí. Po světové premiéře na výše jmenovaném festivalu v Berlíně byl snímek uveden 17. března na Febiofestu v Bratislavě a den poté v národní premiéře na 23. ročníku Mezinárodního filmového festivalu Praha – Febiofest v rámci soutěžní sekce Nová Evropa. V době konání pražského Febiofestu (od 18. do 25. března 2016) - konkrétně tedy 24. března, zamířil snímek i na plátna českých kin v rámci klasické distribuce (Kinobox 2015). Následně byl uveden také v Polsku, které je jedním z jeho koproducentů. Mezi další země, kde byl film představen, patří Amerika, Kanada, Anglie a Brazílie. Velký zájem projevíly filmové festivaly po celém světě. Kromě pěti evropských festivalů se jednalo také o pozvání například do Mexika, Austrálie a Hongkongu (Petrželková 2016).

„Náš film měl od začátku velkou odezvu v zahraničí. To, že byl vybrán na jeden z nejprestižnějších festivalů na světě, to jen podtrhuje. ... V zahraničí mají mnohem větší odstup než u nás, nepotřebují se patlat v historických souvislostech a nevdí jim tedy ani forma zpracování režisérů, kdy černobílé existenciální drama vůbec neřeší dobu, kdy se film odehrává, ale soustředí se pouze na hlavní postavu - Olgu Hepnarovou” (Frič in Redakce Kinoboxu 2015).

2.3. Média, ohlasy diváků a kritiků

V této kapitole budu věnovat pozornost ohlasům, které snímek vyvolal. Postupně představím, jak ho vnímala a prezentovala média a jak obstál u diváků. Jejich názory jsem čerpala z několika známých českých i zahraničních filmových serverů. Na závěr této kapitoly rozeberu práce dvou filmových kritiků, kteří publikovali svoje recenze v časopise Cinepur a na webu Filmserver.cz.

Jako debutový snímek producentů Tomáše Weinreba a Petra Kazdy byl film dlouho očekávanou událostí roku 2016. Před premiérou uvedli sami autoři v rozhovoru pro server Lidovky.cz, že v každé zemi byly divácké ohlasy jiné. Za velký přínos považují právě možnost prezentovat film na mnoha různých filmových festivalech po celém světě, hlavně kvůli možnosti bezprostřední zpětné vazby (Petrželková 2016).

Takto ve zmíněném rozhovoru odpovídali tvůrci na otázku, zda je rozdíl v tom, jak film a jeho téma vnímají diváci v česku a jak v zahraničí:

„Tomáš Weinreb: Rozdíl je velký, i když tolik reakcí z Česka zatím nemáme. V Čechách je to mnohem osobnější a soustředěné na detaily historie případu. V zahraničí se ptají na spoustu věcí, vidí tam řadu souvislostí, aktuální témata, terorismus, sexualitu. (Weinreb in Petrželková 2016).“

„Petr Kazda: Jsme spokojeni s tím, že film nenechává nikoho chladným. V Berlíně byly reakce různé, od velmi vstřícných až po hodně odmítavé. Diváci to vnímají, prožívají, buď je to naštvě, nebo ne, začnou o tom přemýšlet, diskutují, a to je to nejlepší, co se nám mohlo stát. V jedné diskusi se dokonce lidé ptali, proč je to zasazené do 70. let, když jde o současný příběh. Amy jsme jim vysvětlovali, že je to podle skutečnosti. To dokazuje, že kdyby film působil jen dobově, určitě by neměl

takový ohlas, neměli bychom premiéru v sekci Panorama v Berlíně a nebyli bychom pozvaní na dalších dvacet festivalů“ (Kazda in Petrželková 2016).

O filmu *Já, Olga Hepnarová* se psalo a mluvilo v mnoha různých médiích po celém světě. Rešerši těchto ohlasů věnuji následující část této bakalářské práce. Obecně platí, že film se setkal s převážně kladným hodnocením, což dokazují nejen recenze, ale i hodnocení na specializovaných serverech věnujících se filmu. V neposlední řadě je důkazem také deset získaných ocenění z celkových pětadvaceti nominací.

Tomáš Stejskal na serveru Aktuálně.cz v únoru roku 2016 vydal aktuální zprávu přímo z festivalu, o tom, že si české filmy na Berlinale vedou velmi dobře. Film *Já, Olga Hepnarová* nepatřil sice mezi favority, ale rozhodně vyvolal značnou mediální pozornost. Nejvíce diváckého zájmu přímo na festivalu zaznamenal film *Nikdy nejsme sami*, který se ale příliš kladného hodnocení na filmových serverech nedočkal. Například na nejznámějším českém filmovém serveru ČSFD získal film *Já, Olga Hepnarová* o 10 % vyšší hodnocení, než film *Nikdy nejsme sami*. Znamená to tedy, že bezprostřední hodnocení médií, kritiků i diváků se jednoznačně může lišit s hodnocením recenzentů později publikovaných na filmových serverech. Samozřejmě zde hraje roli vkus každého člověka a jeho následné subjektivní hodnocení. O filmu se psalo nejen v českých ale i v zahraničních médiích (Stejskal 2016).

„Film Já, Olga Hepnarová si při berlínské projekci vysloužil silný potlesk diváků i příznivé přijetí u kritiků. ... Berlínský deník Tagesspiegel ho v recenzi označil za studii utrpení a následků sociálního vyloučení. Americký časopis Variety snímek popsal jako vyrovnaný a vážný životopis, jehož téma je stále aktuální“ (Stejskal 2016).

2.3.1. Ohlasy diváků

Následující divácká reflexe vychází ze 4 známých filmových serverů. Prvním z nich je nejznámější česko-slovenský filmový server CSFD¹, kde film zhodnotilo celkem 7 987 uživatelů a dosáhl hodnocení 67 % (CSFD). Podobné hodnocení získal film i na domácím serveru Kinobox (České filmové nebe), kde byl recenzenty ohodnocen

¹ Česko-Slovenská filmová databáze

na 69 % a uživatelé na 63 %. Snímek byl na Kinoboxu zařazen mezi deset nejlepších českých filmů roku 2016 a to jak podle hlasování uživatelů, tak i podle kritiků (Kinobox). Zahraniční server IMDb, kde film *Já, Olga Hepnarová* dosáhl hodnocení 6,7 bodů z 10 možných. Svůj názor zde projevilo a film ohodnotilo celkem 1 458 uživatelů (IMDb). Dalším zahraničním serverem je Rotten Tomatoes, kde snímek získal hodnocení 74 %. Na tomto americkém agregátoru filmových recenzí film zhodnotilo celkem 24 uživatelů (Rotten Tomatoes).

Z výše uvedených hodnocení vyplývá, že tento artový snímek rozpoutal mezi diváky poměrně rozporuplné reakce. Hodnocení se mění nejen na základě míry estetického a emocionálního cítění, ale také na základě porozumění skutečnému příběhu a pochopení samotné kontroverzní postavy v kontextu českých dějin. Podle výše uvedených dat ze čtyř serverů je zřejmé, že hodnocení bylo poměrně vyrovnané, ale oproti jiným úspěšným filmům není nijak vysoké. Je důležité si uvědomit, že příběh zapůsobil jinak na českého diváka znalého kontextu a jinak na zahraničního diváka, který tragický případ z české historie nezná. Počet hodnotících uživatelů na zahraničních serverech není nijak vysoký, z čehož se dá usuzovat, že nevyvolal až tak silné reakce, jaké tvůrci očekávali. Na druhou stranu prodej filmu do zahraničí ukazuje na známý fakt, že i rozporuplné reakce jsou dobrou reklamou, která dokáže vyvolat zájem diváků.

2.3.2. Ohlasy kritiků

Kritika Janiše Prášila publikovaná v časopise Cinepur popisuje film *Já, Olga Hepnarová* jako pozoruhodné a minimalistické psychologické drama, které je obtížně zařaditelné do současné kinematografie. Ve filmu shledává velkou interpretační otevřenost, protože na otázku, kdo vlastně Olga byla, dostává divák hned několik možných odpovědí. Prášil čtenáři nabízí výčet možných profilů hlavní postavy a nastínění toho, jak ji divák může vnímat. Dramatická je podle něho i výstavba snímku, která překvapí jednoduchou narativní strukturou založenou na chronologickém vyprávění „antihrdinky“. Autor této kritiky poukazuje na dva momenty - na ten, kdy Hepnarová najede dodávkou do lidí a ten, kdy je popravena. Na tyto dva dramatické okamžiky upozorňuje z důvodu použití přísně dokumentaristického stylu, který díky emočnímu minimalismu navozuje tu správnou autenticitu. O snímku se dá uvažovat jako o deníku nebo hrané rekonstrukci, až na

několik momentů, kde se autoři pohybují na neutrální rovině. Oceňuje nejjemnější práci s mimikou a gesty herečky Michaliny Olszaňské, které vyniknou v poutavém zasazení do černobílých kompozic (Prášil 2016).

„Z hlediska stylistického zpracování či tématu se sice nabízí srovnání s Pawlikowského Idou, Hanekeho Bílou stuhou či Van Santovým Slonem. Ve snímku o vražedkyni ale rezonují především vlivy domácí filmové tradice. Dílo, které se hlásí k odkazu Františka Vlácil a novovlnné estetiky, svým rozporuplným pojetím vyvolává diskuzi, čímž úspěšně tematizuje i debatu o vývoji současného českého filmu a jeho vztahu k domácímu filmovému dědictví“ (Prášil 2016).

Jan Vohralík ve své recenzi na Filmserver.cz rekapituluje úspěch filmu z Berlinale a komentuje nesnadnost ztvárnění tohoto závažného tématu. I přes snahu autorů udržet neutrální postavení vůči antihrdince byly v recenzentovi vyvolány pocity lítosti vůči Olze. Velké uznání dle Vohralíka patří Olszaňské, která se do role opravdu dokonale vžila a dokázala tak divákům zprostředkovat pouhými gesty, mimikou a držením těla černobílý vnitřní svět Hepnarové. Jako celek už ale podle Vohralíka snímek tak dobře nepůsobí, a to především po své atmosférické stránce. Celý film působí znepokojivě, napětí posupně graduje a tím je cíleno na divákovy pocity, které v nich Olga i dění kolem ní vyvolává. Vohralíkovi se jeví vyprávění poněkud chaoticky, a to kvůli velkým skokům mezi scénami. Naznačuje, že i když chtěli tvůrci udělat děj svižnějším, pro diváka tématiky neznalého bude sledování filmu vyžadovat značnou koncentraci. Film nedoporučuje konzervativním lidem a jedincům se slabší povahou. Ve své kritice snímku přisuzuje nálepku „ne příliš líbezná podívaná“ a vytýká mu odpudivé ztvárnění některých detailních a zbytečně dlouhých scén. Mezi ně řadí například záběry na zvracení nebo lesbické erotické hrátky Hepnarové s milenkami. I přes to, že přidává ještě kritiku komparzistů nakonec Vohralík snímek hodnotí 9 body z 10 možných. Po shlédnutí premiéry uznává svá naplněná očekávání a hodnotí dobře odvedenou práci dvou režisérů. Dokázali, aby film působil spíš životopisným dojmem, než pouhým skrytým protestem proti komunismu (Vohralík 2016).

„Je to jednoduše artová lahůdka, která nemusí sednout každému, ale zaslouží si uznání alespoň za výkon titulní představitelky, se kterou již nyní předčasně počítám při nominacích na české filmové ceny“ (Vohralík 2016).

3. Neoformalistická analýza

3.1. Naratologická analýza

3.1.1. Segmentace

Film jsem pro potřeby analýzy rozdělila do několika segmentů, které představují milníky v Olžině životě, jenž kopírují její psychický vývoj. Nejprve je ale důležité zmínit, že se jedná o biografický snímek, který zachycuje delší období ze života Olgy. Autoři nabízejí divákovi její život v epizodách, které jsou řazeny syžetem lineárně. Znamená to tedy, že sledujeme vývoj postavy v určitém časovém období. Čas na plátně neubíhá kontinuálně, jsou v něm vytvořené eliptickým stříhem časové skoky. Není zcela jasné, v jakém věku protagonistky se začal příběh odehrávat, ale dle umístění do diagnostického ústavu se dá soudit, že Olze nebylo více než patnáct let. V dalším stříhu již vidíme Olgu v pracovním prostředí a v následujícím už je oprávněna řídit motorové vozidlo z čehož jasně vyplývá, že jsme se pomocí eliptických stříhů dostali až do jejích osmnácti let.

3.1.2. Časové osy

Pro lepší orientaci ve struktuře mé analýzy rozlišuji 3 časové osy, pomocí nichž jsem nastínila tři podstatné roviny filmu – psychický vývoj postavy, rekonstrukci času a konkrétní prostředí ve kterých se děj odehrává.

1. Jako první osu jsem zvolila psychický vývoj postavy v průběhu filmu. Právě tento vývoj tvoří základ segmentace filmu. Pozorování psychického vývoje protagonistky je pro tuto analýzu podstatné, a proto bylo zvoleno jako primární důvod pro vytvoření segmentace filmu.
2. Další osa představuje rekonstrukci biografického času hrdinky. Jak jsem již výše zmínila, není zcela jisté, od jakého konkrétního Olžina věku se příběh začíná odehrávat. Je ale zřejmé, že je horizont běžného časového filmu v tomto případě narušován. Tvůrci se snažili fabuli přizpůsobit psychice postavy.

3. Třetí osa je soustředěna na konkrétní prostředí, v nichž se jednotlivé epizody filmu odehrávají. Jsou to: domov, diagnostický ústav, práce, auto, ubytovna, hospoda, chatařská oblast a cela. Všechna tato místa mají nejen funkci charakterizace psychiky postavy, ale také doby normalizace. Prostory jsou strohé, nehostinné, studené a neútulné, což bude blíže popsáno v segmentaci filmu níže.

3.1.3. Jednotlivé segmenty

1. Seznámení / s Olgou (00:00:00 – 00:12:51)

Hned na začátku filmu se tvůrci snaží poodhalit kdo vlastně Olga je. Seznámení probíhá zatím jen povrchově a je doprovázeno dlouhými, pomalými statickými záběry (viz graf Cinematics níže). Divák je nejprve uveden do ponurého bytu Hepnarů, kde hned v prvních chvílích rozeznává vztah Olgy k její rodině. Byt je dispozičně velký a divák nejprve v detailu nahlíží do dětského pokoje a koupelny. Následují velmi dlouhé statické záběry na prázdnou chodbu, ze které dýchá strach, chlad a nejistota. Z bytu nás vytrhává záběr do šeré nemocniční chodby, kde se dozvídáme o neúspěšném pokusu Olgy se zabít pomocí prášků. Návrat do bytu je doprovázen slovy Olžiny matky: „Na sebevraždu musíš mít pevnou vůli holčičko, uvědom si to.“ Nejen rodina, ale i společnost jí neustále předhazuje, že je k ničemu a zbytečná. Již v tuto chvíli je zřejmé, že má Olga psychické potíže pramenící z rodinných vztahů a pokus o sebevraždu je toho důkazem.

Olga je sama, s nikým neudrhuje žádný vztah. Je umístěna do léčebny, kde se začíná střih kamery mírně zrychlovat. Ocitáme se v deprimujícím a studeném prostředí léčebny, kde se opět Olga nesetkává s jiným přístupem, než s odmítáním, výsměchem, potupou a šikanou. Těmto křivdám se nijak nebrání, jako by je vnitřně přijímala. Jediný způsob, jak o nich dokáže mluvit, je prostřednictvím dopisů, které píše lékaři. Po dobu pobytu v léčebně můžeme sledovat hru se světlem. Obraz je potměnělý díky menšímu přístupu světla.

Z dopisů, které Olga jako vypravěčka předčítá, se dozvídáme detaily z jejího disharmonického rodinného života. Dle jejích slov v rodině panuje násilí a nenávisť. Zároveň se během čtení dostáváme z léčebny zpět do jejího domova. Můžeme se domnívat, že v době umístění do léčebny ještě nemá patnáct let a po nějaké době je opět propuštěna domů. Při záběru na Olgu z domova pozorujeme vizuální proměnu -

je starší, kouří, změnila účes. Záběry z ústavu a domova jsou provázány její zповědí týkající se samoty a nepochopení ze strany společnosti. Následuje téměř minutu a půl dlouhý statický záběr na Olgu sedící u stolu a píšící dopis, který se střídá se záběrem na přípravu rodinného oběda. První zmínka o nenávisti, projev vzdoru, odmítání pomoci. Působí jako mladá zmatená dívka, která si není jista ani svými myšlenkami. Uvědomuje si své chování, ale zároveň sebe sama ospravedlňuje a nemá snahu se nijak měnit.

Prozatím se příběh odehrává převážně v bytě, který se jeví jako jedno z nejtulnějších prostředí, jaké jsou ve filmu zachyceny. V porovnání s prostředím léčebny je byt příjemněji zařízený, jsou tam rozmístěné dekorace a dobový nábytek. Záběry z bytu do pokoje, chodby, jídelny a koupelny jsou doprovázeny krátkými úsečnými dialogy, nebo z větší části Olžinými monology. Když prochází z pokoje do koupelny, vyhýbá se kontaktu s otcem a poprvé vidíme její shrbené držení těla. Působí jako vnitřně rozpolcený člověk: „Snažím se, aby mi samota nebyla přítěží, ale abych v ní byla šťastná i přes všechn stesk a hořkost. To, co Vám píšu, jsou myšlenky, kterými si taky nejsem jistá. Jsem tak nešťastná nebo tak šťastná? Nevím.“ Po téměř třiminutovém monologu Olgy, který se na plátně odehrává formou psaní dopisu, je už divákovi jasné, jak je uzavřená sama do sebe. Cítí křivdu od společnosti, ale nemá sílu se jí postavit.

Prostředí bytu je doprovázeno ponurým tmavým světlem, což naznačuje že se tam Olga necítí dobře. Zatím není upírána pozornost na detail její tváře, ale spíš na její myšlenky. Jediné, co si přeje k narozeninám, je útek z domova. Po celou dobu nás provází častý motiv cigaretového kouře, jehož dým ještě umocňuje tajuplnou atmosféru. V této části na nás Olga působí jako oběť, jako malá zraněná a ztracená holčička toužící po samotě. Následuje dlouhý statický záběr v polodetailu na Olgu stojící u okna, třesou se jí ruce a kouří cigaretu.

2. *Přerod dívky v ženu (00:12:52 – 00:18:41)*

Další životní etapa Olgy začíná v práci, kde ji taktéž všichni přehlíží a slovně na ni útočí. Je zcela zjevné, že si za to může sama, protože nezdraví lidi a celkově naprosto ignoruje svět kolem sebe. Prostředí první práce je opět chmurné a nehostinné. Olga je ponořená do svých myšlenek a v této fázi už vyniká její mimika a gesta. Těkající

pohled upřený do země, nervózní ošívání se, ohlížení se přes rameno, nechut' mluvit s lidmi. To vše ilustruje její nervozitu, vnitřní rozpolcenost a naznačuje to její špatný psychický stav. Vidíme zde první zaujetí kolegyní v práci a náznak homosexuální orientace protagonistky. Po celou dobu nedochází k žádnému ozvláštňení kamery, stále pomalé statické záběry s občasným horizontálním švenkováním kamery. V této části nám tvůrci ukazují obraz dělnické, pracující třídy. Všichni se tváří zasmušile a nikdo spolu nemluví.

Náznak svobody je vyjádřen nejen pomocí jasnějšího světla, ale také prostřednictvím zpěvu ptáků, šumění lesa a klidu okolní přírody – v tomto duchu se nese Olžino stěhování na chatu, která se nachází na okraji chatářské oblasti. Ani tam ovšem nijak neinteraguje s lidmi kolem sebe. Dvacetisekundový prosvětlený záběr na opravování chaty přeruší střih na Olgu v restauraci prosící po telefonu o finanční pomoc svoji matku. Nutné ponížení střídá náznak štěstí. Z automobilu zaparkovaného na nádvoří v práci pozorujeme pomocí švenkování kamery zatím bezejmennou kolegyni. Venku svítí slunce a Olga se dívku vydává oslovit. Při jejich rozhovoru dochází ke zrychlení střihu z jedné dívky na druhou. Doba trvání střihu se pohybuje od 6 do 9 sekund a kamera zabírá na střídačku polodetail každé z dívek.

Ocitáme se zpět na chatě, kam přijela matka, aby pomohla Olze se zabydlet. Ani nová kamna nedělají prostředí malé chaty více útulným. Interiér tvoří pouze postel, stůl ve středu místnosti, téměř prázdné poličky na zdech a další drobný nábytek. Klidná atmosféra se velmi rychle mění na výbuch vzteku ze strany Olgy. Vzpírá se jakýmkoli návrhům od matky a v záchvatu na ni vztáhne ruku. Z pozdějších detailních záběrů na tvář dívky je patrné, že i ji samotnou její nepřiměřená reakce překvapila, jako by ji to dokonce mrzelo. Vánek jí pak rozcuchává vlasy a dává prostor pro uklidnění vzteku. Sebemenší kontakt s rodinou jí způsobuje psychické vypětí.

3. Interakce s lidmi (00:18:42 – 00:26:54)

Zakouřená diskotéka plná tančících lidí je místem první domluvené schůzky s kolegyní Jitkou z práce. Po uplynulých devatenácti minutách tichého příběhu jsme vrženi do víru hlasité hudby a blikajících světel, kde se lidé baví. To je první moment z filmu, kde je ukázaný úsměv a radost. Olga odmítá jít tančit s mužem, tímto je jasně naznačeno, že ji zajímá pouze Jitka. Kouř a potměšlé světlo zahaluje její stud, a tak

se vydává na parket. Tančí v těsné blízkosti s cizí dívkou. Ze záběrů číší sexuální napětí a snaha vyprovokovat Jitku. Je zřejmá změna v jejím vystupování, je sebevědomější, neuhýbá pohledem, ale stále toho moc nenamluví. Odhaluje své ňadro na veřejnosti, přestává se stydět za svoji nahotu. Usmívá se, ale přitom jí na tváři zůstává němý a tvrdý výraz. Zde je dobře vidět rozdíl mezi Olgou a jinými ženami, které nosí sukně a šaty. Olga je oblečena spíš jako muž. V průběhu společného tance obou dívek dochází k intimnímu sblížení a Olga poprvé viditelně pociťuje sounáležitost a štěstí. Nemluví o svých pocitech, ale dá se to vyčíst z její tváře. Usmívá se a působí jako zamilovaná. Dlouhé statické záběry z diskotéky ozvláštňují využití vnitrozáběrové montáže pomocí pohybu kamery, a to ve chvíli, kdy se Olga vrací z diskotéky domů do chaty. Záběr je zacílen na prázdný kamenný schod před chatou a ve chvíli kdy na něj Olga došlápne, se kamera pomocí vertikálního švenkování přesouvá nejprve nahoru a poté dolů, kdy kopíruje pohyb Olžina pohybu.

Nový den, přináší příslib nové chuti do života. Společně s Olgou se ocitáme na návštěvě u Jitky, kde však na ni čeká nepříjemné překvapení – Jitčina přítelkyně s dítětem. Než Olga vstoupí do domu a uvědomí si tuto zradu, je záběr opět světlejší až poté potmění. Dům, ve kterém Jitka bydlí má zvenku oprýskanou fasádu a stará dřevěná okna. Dlouhý záběr kamery na detail Olžiny tváře čekající na ulici, je plný očekávání z dalšího setkání s Jitkou. V bytě je využit pohled na druhou stranu místnosti přes zrcadlo umístěné na skříni. Olga se opět uzavírá do sebe, přítelkyni Jitky nepozdraví a začíná zase tekat pohledem. Z této nepříjemné situace je patrný negativní dopad na psychiku Olgy.

I přes Jitčinu zradu se Olga snaží socializovat při posezení u táboráku. Její psychický profil se však vrací zpět do původních kolejí - nemluví, nezapojuje se a vypadá to, že lidi kolem sebe ani nevnímá. Ve společnosti působí jako nevychovaný a narušený člověk, který ostatními lidmi opovrhne. Je zahloubaná do svých myšlenek, což dokazuje záběr, kdy přijede na kole k samoobsluze a pak tam kolo nechá. Její výraz začíná tvrdnout a je v něm čitelný vztek.

4. *Snaha o štěstí (00:26:55 – 00:36:06)*

Rychlá a bezohledná jízda autem je zaznamenána opět statickým záběrem zvenčí přes okno, kde vyniká detail Olžiny tváře a promítající se stíny stromů, které doprovází

rachotivý zvuk auta. Poprvé vidíme přímý, nenucený a sebejistý kontakt s Jitkou. V práci dochází k pozvání Jitky na večeri k Olze, které je doprovázeno švenkováním kamery za zvuku motoru auta. Večere se odehrává v chatce pouze s láhví vína, je zde opět šero. Dívky vedou dialog, Olga se cítí uvolněně a spokojeně a přemáhá ji potřeba o lidský kontakt, i když je poněkud nejistá. Tvůrci se nebáli ukázat nahotu a erotické lesbické scény. Když vidíme Olgu, jak v dlouhém záběru orálně uspokojuje druhou ženu, není zde již pochyb o Olžině homosexuální orientaci. Zde vnímáme pouze vzdechy a vzrušení z aktu, který se vizuálně odehrává před divákem na plátně.

Krátký světlý záběr při setkání Olgy s mužem z osady vystřídá dlouhý statický záběr přímo na střed okna, za kterým je nevlídné deštivé počasí. Tento záběr přetrvává i ve chvíli, kdy Olga vybíhá ven na déšť, aby si pověsila prádlo na šňůru. Jako by dělala všechno opačně, než ostatní běžní lidé. Slyšíme kapky deště a kamera se přesouvá ven z chaty. Zůstává však v pozici u okna. Nyní jako tiší voyeuři sledujeme za napůl zakrytým oknem akt sebeukájení protagonistky.

Pošetilé rozhodnutí darovat Jitce chatu poukazuje na to, že je Olga stále nezralá, zmatená ale především zamilovaná. S Jitkou se cítí spokojená, ta se k ní ovšem zachová stejně jako celá společnost. V chatě se pokouší o další intimní sblížení, které je však ze strany Jitky úhybnými manévry odmítnuto. „Nevzrušuješ mě, seš nudná, jsi celá umaštěná a smrdíš olejem.“ Těmito slovy jí Jitka vráží pomyslnou kudlu do zad a spolu s mizejícím dýmem z cigaret se vytrácí i veškeré naděje na štěstí. Záběr z tmavé chaty se odehrává na posteli a statická kamera je umístěna na stole.

5. *Psychický zlom (00:36:07 – 00:44:11)*

Více než desetisekundový záběr na detail vrchní části nahého těla Hepnarové střídá záběr na vyděšenou probouzející se Jitku. „Neboj se já ti nechci ublížit, chci zabít sebe.“ Těmito slovy Jitku vyplaší a ta utíká pryč z chaty. Opětovná touha po sebevraždě, přerod v člověka, který děsí své okolí. Snaha urovnat vztahy s Jitkou je beznadějná a přesně tento pocit se zrcadlí i v očích Olgy. Detail je zaměřen na její tvář, jak zhluboka dýchá a polyká při čekání na Jitku, která se jí ale bojí a odmítá jakýkoli kontakt.

Ocitá se sama na prázdné, nevzhledné ulici a vydává se cestou dolů, dolů do hlubin svých nejtemnějších pocitů. Přestává mluvit a opětovně se uzavírá sama do sebe,

porušuje pravidla jako výraz vzdoru společnosti. Záběry ze zadní části auta se zaměřují na její tvář odrážející se ve zpětném zrcátku. Chata najednou není příjemným místem svobody, ale spíš úkrytem před okolním světem. Neustálé psychické napadání ze strany společnosti i kolegů z práce následuje výpověď ze zaměstnání na popud stížností kolegyň a doporučení k lékaři. Zde už je znát, že Olžiny psychické problémy se zásadně prohlubují.

Uzavření se do chaty je metaforou pro uzavření se do svého nitra a následné utápění se v depresích. Vidíme lidskou trosku na lůžku, která plive sama na sebe. Záběry jsou velmi tmavé a chladné, jako by barvy i teplota v chatě dokreslovaly aktuální stav Olžiny psychiky. Následuje první přímý monolog do kamery přímo na diváka. Zde je viditelná změna oproti předešlým zpovědím, které doposud probíhaly formou dopisů. „Vím, že jsem psychopat, ale směřem nahoru. Jednou mi zaplatíte za váš smích a za moje slzy.“ Detailní záběr dává vyniknout přímému, tvrdému a sebejistému pohledu, ze kterého jde strach. Účelem použití detailu je zprostředkování co nejbližšího kontaktu s nitrem Olgy a proniknutí do jejích myšlenek a pocitů. Jako by si po dobu izolace v chatě vybudovala nový postoj, nový charakter a zosnovala plán pomsty.

6. *Nová identita (00:44:12 – 01:07:39)*

Citelné zrychlení záběrů, které můžeme pozorovat v grafu Cinematics níže, ale statická poloha kamery zůstává. Olga si vymýšlí identity a snaží se být někým jiným. Poprvé se v hospodě představí jako „Viniferová“. Chová se jinak, je přístupnější a má zájem o sexuální styk s cizími ženami. Jednoho mlhavého rána potkává při výkonu práce budoucího přítele Miroslava. Jakýmsi spojovacím faktorem jsou zde opět cigarety a v zahalení jejich dýmu se stříh přesouvá do stejně zakouřené hospody. Ocitáme se v jiné hospodě, než tomu bylo dříve, je zde hodně lidí a velký hluk. Zde se tato dvojice sbližuje pomocí konverzace u piva a vyplouvá na povrch, že Mirek také navštěvuje psychologa.

Olga si uvědomuje svoji odlišnost a mluví o svých pocitech se závodním lékařem. Opět je zde použita forma osobní zpovědi, nikoli dopisu, a vidíme záběr v polodetailu. Změnila pohled na svět i na lidi, které vidí jako neživou hmotu a ta se jí

nijak nedotýká. Všimnout si můžeme výraznějšího projevu schizofrenie kdy Olga „mluví za Hepnarovou“.

Vyhřívá se na slunci, kde se odehrává i akt prodeje chaty. V případě nouze se obrací na matku lékařku. Hledá pomoc v její ordinaci ve formě žádosti o neschopenku. Než odchází z ordinace, tak se zeptá na svého pravého otce a ve tváři má až pošetilý výraz. Mimo tuto otázku, na kterou nedostává odpověď, spolu matka s dcerou nepromluví ani slovo.

Pomocí eliptického střihu v rámci fabule se odehraje prodej chaty, stěhování na ubytovnu a koupě vozidla, aniž by to divák na plátně vizuálně zaznamenal. Z ubytovny vidí divák pouze Olgy pokoj, kde jsou dvě postele, stůl a televize. Na ubytovně Olga nemusí nic dělat, a paradoxně si zde nachází kamarádky. Uvědomuje si však, že nebude šťastná nikde a později nazývá ubytovnu „nestvůrným babylonem“. Sexuální touha je znatelná z jiného pohledu na ženy jako na potenciální milenky. Za dobře odvedenou práci je odměněna novým pracovním vozem.

Navštěvuje pravidelně terapii a chce na léčení, které jí doktor nechce poskytnout s tím, že na něj nemá nárok. Z klidné ordinace nás vytrhává střih na kapotu kropícího vozidla za zvuku burácejícího motoru. Dívky z ubytovny si Olga vodí do svého vysněného trabantu, kde se odehrává další lesbická sexuální etuda. Švenkování kamery za oknem auta zachycuje dlouhý sexuální akt, který doprovází steny obou dívek.

Čtyřicetisekundový záběr z vnitřní strany vozidla zachycuje Olgu jedoucí do temnoty po opuštěné cestě lemované aleji stromů. Poté se pozice kamery změní a na dalších patnáct sekund zabírá znechucenou tvář řidičky. Miroslav se jí snaží pomoci a odvádí ji za svým lékařem. Ten ji ovšem nebere vážně a odmítá jí jakkoli pomoci. Olga sama vyžaduje hospitalizaci v Bohnicích, což značí, že se její psychické problémy prohloubily a jsou tak akutní, že si to ona sama velmi dobře uvědomuje. Cestou od lékaře spolu dvojice z nepochopitelných důvodů stanuje v průtrži mračen někde na poli, což ovšem posílí jejich přátelství. S každým dalším dnem se psychický i fyzický stav Olgy zhoršuje. Odmítá chodit do práce, leží v posteli, noří se do svých problémů a vymýšlí si nemoci. Je zpocená, neupravená a kolem ní je nepořádek. Užívá léky, které jí dává matka na předpis. Mirek oznamuje svůj odjezd z města a žádá po ní peníze za její auto. Olga s ním nemluví, je nejen otupělá z prášků, ale hlavně dostává

další pomyslnou ránu od přítele, který ji chtěl jenom využít. To byla poslední kapka do poháru její už tak chatrné trpělivosti.

7. *Rozsudek nad společností (01:07:40 – 01:17:56)*

Pomocí dlouhého padesátisekundového statického detailu na Olžinu tvář (viz graf Cinematics) tvůrci docílili navození opravdu tajuplného až děsivého vyobrazení jejího nejen psychologického, ale i fyzického profilu. Vracíme se zpět k původní formě vyjádření jejích myšlenek - ke psaní dopisu. Téměř tříminutový detailní záběr střídá chvilkový záběr na Olgu zezadu, sedící u stolu a píšící dopis v tmavém pokoji ubytovny. Světlo je zde zastoupeno pouze klasickou stolní lampičkou. Obsah dopisu je v průběhu jeho psaní odříkáván Olgou jako vypravěčem. Jedná se o velmi dlouhý dopis, který se svojí délkou vymyká všem jejím dosavadním zповědím či monologům.²

V další sekvenci pomalých potměných záběrů vidíme její rozloučení s chatou a akt spálení deníku, který hází do toalety. V nočních hodinách posílá své auto dolů ze srázu v lese. Druhý den ráno vstává brzy a snídá suchý chléb s čajem. V pokoji je naprosté ticho, ve kterém vyniká pouze její mlaskání. Její výraz v obličejí vypadá vyrovnaný a odhodlaný, nikoli zubožený jako dřív, jako by se jí ulevilo. Před odchodem z pokoje Olga přikrývá svoji spící spolubydlící a dlouhým pohledem se s

² „Vážení, prosím, abyste přijali tento list jako dokument. Po třináct let vyrůstám v pařátech takzvané dobré rodiny, jsem bita a týrána, oběť dospělých a hračka školních dětí. Mám přezdívky: dračice, mumie, nalomený anděl, spící panna. Moji trapiči jsou nemilosrdní, jsem zruďný člen stáda a černá ovce rodiny. Nemám přítele a nikdy mít nebudu. Upadám v zoufalství, a výsledek? Útěky ze školy, z domova, ze života. V dětské léčebně poznávám nevědomost a zbytečnost psychiatrické vědy. Roku 1971 odcházím bydlet do chaty, je to symbol mé osamělosti. Za rok a půl na pokraji svých sil odcházím bydlet do podnikové ubytovny/penzionu, který se ukáže být nestvůrným babylonem, kde lze přežívat jen silou vůle. Jsem zubožená jako poslední narkoman, ano, ale kde jsou mé drogy? Veškeré city na pokraji vyčerpání i naděje už na dně, ale nalomený anděl nezlomen. Proč to dělám? Aby si uvědomili, kde končí bezmocnost jedince. Jsem v horším postavení než americký černoch. Proč? Protože jsem sama. Tisíckrát jsem byla lynčovaná, uvedu příklady: otcem, vylákána do sprch, tam do krve zbítá, x-krát mi bylo dáváno na vědomí, že jsem ubožák, který nemá ve společnosti slušných lidí co dělat. X-krát mě kolemjdoucí míjí a plivají, někteří na zem, někteří po mně. Veřejné ulice ČSSR, ve všech zaměstnáních jsem špiněna, pomlouvána, ponižována, vysmívána. Bilance osobní: jsem sexuální mrzák, neschopná navázat a vytvořit kloudný lidský vztah. Jsem zničený člověk, člověk zničený lidmi. Mám tedy na vybranou zabít sebe, nebo zabít druhé a rozhodnuji se takto: oplatím svým nenávisníkům. Kdybych odešla jako bezejmenný sebevrah, bylo by to pro vás příliš laciné a proto, že společnost je tak velký suverén, že není schopna sebe sama odsoudit, je souzena soukromě, někdy i potrestána, někdy je šokována. Toto je můj rozsudek: Já, Olga Heparová, oběť vaší bestiality, odsuzuji vás k trestu smrti přejetím a prohlašuji, že za můj život je x lidí málo. Acta non verba. Děkuji, v Praze 1973. Olga Heparová.“

ní loučí. Po prosvětleném pokoji se pohybujeme pomocí švenkování kamery. Olga hází do poštovní schránky dva téměř totožné dopisy, které adresovala dvěma různým redakcím. Jakmile nasedá do auta, kamera se přesouvá na kapotu vozu, který pomalu sjíždí z cesty na tramvajovou zastávku.

Střih zpět do kabiny vozu, odkud vidíme do úrovně trupu na její oběti. Ty sráží jednoho po druhém, mizí pod koly nákladního auta. Na čelní sklo odlétávají osobní věci přjetých lidí a ozývají se autentické rány a výkřiky. V poslední řadě sráží i dopravní značku, která jí také stojí v cestě. Po vykonání hrůzného činu nechává auto s burácejícím motorem samovolně dojet, dokud nezastaví. Záběr na špinavé přední okno vozu, za kterým je její tvář. Neodráží se v ní spokojenost ze zadostiučinění, ale působí spíš vyděšeně. Hluboce dýchá a bere si tašku na rameno. Mezitím se kolem už sbíhají lidé a pozorují, co se stalo.

Dynamický záběr na policistu krácejícího ke kabině vozu jen matně zachycuje přjeté oběti na zastávce. Zpočátku si policista myslí, že došlo k nehodě, ale Hepnarová přiznává, že to udělala schválně. Za zvuku houkajících sirén blížících se na místo tragédie policista odvádí Hepnarovou pryč od vozu. Pomocí dynamického záběru je opět zachycen jejich odchod z místa činu, kde vidíme krev a mrtvé lidi. Přijíždí policisté a Hepnarová je odvedena na stanici. V této fázi filmu jako by dynamický záběr dokresloval naprostý chaos, který na tramvajové zastávce nastal.

Ve chvíli, kdy se přesouvá záběr na policejní stanici, je opět statický a zase se zpomaluje. Střih na zadní část chodby v bytě Hepnarů, kam mlčky vchází Olgy matka a zouvá si boty. Poté se společně s kroky na vrzajících parketách přesouváme do jídelny, kde sedí celá Olžina rodina. Nikdo nic neříká, jen těkají nepřítomným pohledem. Tyto dva velmi dlouhé neverbální statické záběry střídá střih na ležící Olgu v temné vazbě.

8. *Vyšetřovací proces (01:17:57 – 01:31:37)*

Návštěva matky ve vězení je zachycena dlouhým statickým záběrem beze slov nejprve na tvář matky a poté na tvář Olgy. Z výrazů obou žen sálá zoufalství, lítost, zklamání i opovržení. I přes to, že jí matka donesla nějaké věci, Olga s ní ani nepromluví a snaží se zachovat kamennou tvář. Po návštěvě matky je Olga odvedena na sezení za obhájcem. Zde je využit stejný typ záběru jako u předchozí návštěvy, ale

stříh se mírně zrychluje. Prostředí obou místností je strohé. S obhájcem sice Olga mluví, ale jen úsečně. Žádá o trest smrti a odmítá jeho pomoc, je rozhodnuta a domáhá se soudu. „Svým činem spáchala sebevraždu.“ Následuje další přímá zpověď obhájci, ve které ospravedlňuje svůj čin. Mluví ve zvláštních filozofických úvahách. Nepřeje si, aby ji obhájce označil za duševně nemocnou. Popravou chce docílit, aby měl její čin větší váhu, aby se o něm mluvilo. Stříh na Olgu sedící v tmavé cele, čekající na soud.

U soudu je zabírána primárně její tvář v polodetailu a v pozadí vidíme sedící poškozené občany, kteří na soud přišli. Soudce nejprve prezentuje výčet nesmyslných ztrát na majetku oproti zmařeným lidským životům. Olga i lidé okolo mají neměnné, vážné výrazy v obličeji. Záběr na celé osazenstvo u soudu, kdy se dozvídáme, že byla obžalovaná za zranění 20 lidí z nichž 8 usmrtila. Navíc je obžalovaná za tři roky starou kauzu - pokus o zapálení rodinné chaty. Je odsouzena za vraždu a poškozování cizí věci. U vyjádření k obžalobě Olga stojí a kamera zabírá detail její tváře. Opět mluví poměrně zmateně a použije slovo „prügelknabe – otloukánek“. Před těmito lidmi varuje celou společnost a upozorňuje na to, že právě sama společnost tyto otloukánky vytváří. Divák si může všimnout, že i Miroslav dorazil na její soud, což naznačuje, že mu na ní záleželo.

Při záběru na soudce a obhájce jsou využity podhledové a nadhledové rakurzy. Poslední zrada přichází od obhájce, který ji proti její vůli označuje za schizofrenní osobnost, jež není zodpovědná za své konání. V následujícím monologu je Olga zabírána v detailu a vysvětluje důvody svého činu. Přiznává se k němu a opět zmiňuje problematiku otloukánek. Mluví velmi otevřeně a sebejistě. V závěru svého monologu žádá o trest smrti. Z poslední cigarety na chodbě se přesouváme zpět do síně na závěrečný soudcův verdikt. Rozsudkem je trest smrti s možností odvolání, které ale Hepnarová ihned odmítá a děkuje za to, že se lidé budou vzájemně tolerovat. S každým jednotlivým záběrem na stání u soudu a s blížícím se verdiktem se přibližuje i pohled kamery k její tváři.

9. *Šílenství (01:31:38 - 01:40:10)*

S efektem postupného potemnění obrazu se divák dostává do téměř sedmisekundové tmy, která umocňuje mrazivý pocit ze soudního procesu. Zároveň chtěli tvůrci

pomocí dlouhé pauzy naznačit delší časový úsek, a to konkrétně od vynesení rozsudku až do dne její popravy. Reálně se jednalo téměř o celý rok, který strávila Hepnarová ve vězení.

Již s prvním záběrem na Olgu ve vězení je patrná její výrazná fyzická i psychická proměna. Kamera zachycuje Olgu z profilu v její mrazivě chladné cele samoty. Má otupělý výraz a podlité oči. Její pohled se pomalu začíná upírat směrem ke kameře, ale z velké části záběru z cely se dívá bokem. Odchází na výslech, kde tvrdí, že je nevinná a v průběhu sezení ji postihne nekontrolovatelný amok, který je ihned násilím potlačen. Poté je tázána psychologem na několik otázek. V tuto chvíli se naplno projevuje její schizofrenie a teď jako by vystupovala za tu druhou osobu – Viniferovou. Hovoří o tom, že si dvakrát týdně povídá se svým pravým otcem a usmívá se u toho. Z polodetailního záběru na její tvář při výslechu je patrná změna výrazu. Není tak tvrdý jako dříve, čiší z něj strach, lítost a bláznovství. Mluví o nějaké hře, kterou sama není schopna plně pochopit. Tvrdí, že čin spáchala Hepnarová, ale neprávem odsoudili Viniferovou. Zmatená a děsivá výpověď nechává diváka na pochybách o jejím skutečném psychickém stavu. Tvůrci nepředkládají žádnou odpověď a tím ponechávají prostor divákovu osobnímu úsudku. Záběr se na chvíli přemísťuje i na dva psychology zpovídající Olgu. Kamera zůstává statická.

Policisté odvádějí Olgu z cely a nasazují jí pouta. Brání se, křičí a vzdoruje tlaku policistů. Jako by to najednou nebyla ona a již nechtěla být potrestána za svůj čin. Už v tuto chvíli je jasné, kam ji vedou. Je násilně odvečena policisty, ale záběr švenkující kamery zůstává na chodbě věznice, kudy se rozléhá její nervy drásající křik. V dalším střihu je patrné pouze hrobové ticho a záběr upírající se na záda mužů, kteří jeden po druhém odcházejí. Divákovi se tak postupně odkrývá pohled na oběšené tělo Olgy.

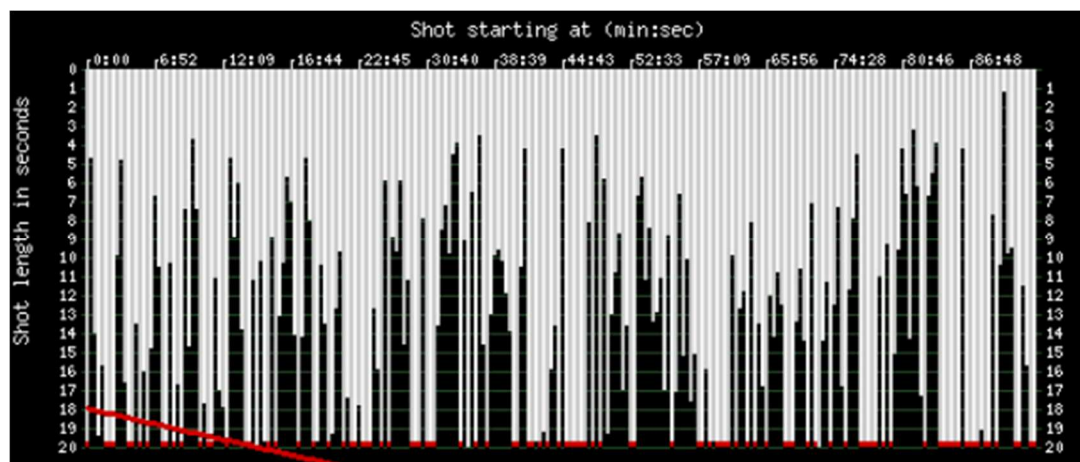
V posledním střihu se vracíme zpět do bytu, kde celý příběh začal. Statický záběr na tichý rodinný oběd, kde je slyšet pouze cinkání příborů o talíře. Změnil se počet rodinných příslušníků sedících u stolu. Na začátku u oběda sedělo celkem šest lidí – otec, matka, babička, sestra, setry přítel a Olga, ovšem nyní už zůstali u stolu pouze tři. Život pokračuje dál, jako by se nic nestalo, jako by ani Olga nikdy neexistovala.

V tomto posledním segmentu filmu obraz výrazně potemní a alegoricky odráží tak dobu temna, kterou si Olga i všichni lidé zasažení touto událostí museli prožít. Ani

při závěrečných titulcích filmu nezní žádná hudba. Tvůrci dávají prostor pro plynutí divákových pocitů a nechtějí tento nevšední a rozporuplný prožitek nijak narušovat.

3.1.4. Graf stříhové skladby (Cinemetrika)

Zkoumání stříhové skladby filmu jsem podložila vytvořením grafu v programu Cinemetrics, který názorně ukáže funkční vztah mezi rytmem stříhu a vývojem syžetu. Měnicí se délka stříhu byla zvolena jako jeden z ozvláštňujících prvků méj analyzy. Jak již bylo detailně popsáno v jednotlivých segmentech, stříh kopíroval psychický vývoj hlavní postavy. Kolísavost stříhu tedy odpovídá mému rozdělení do jednotlivých segmentů. Ve chvílích kdy na tom nebyla Olga psychicky dobře, docházelo ke zpomalení stříhu. Pomalejší stříh volili tvůrci také ve chvílích, které patří mezi stěžejními momenty filmu, a právě s jeho pomocí dali konkrétním scénám větší váhu. Z grafu jsem také zjistila, že se snímek skládá pouze z 252 stříhů, což je na film s metráží 105 minut opravdu málo. Nejdelší záběr měřil 293,2 sekund a průměrná délka záběru dosahovala 23,6 sekund (*Já, Olga Hepnarová* 2016).³



³ Databáze Cinemetrics: http://www.cinemetrics.lv/movie.php?movie_ID=22898

3.2. Stylistická analýza

V této kapitole jsou popsány jednotlivé stylové složky. Konkrétně zde budu rozebírat barvu, kameru, střih, zvuk a herectví. Většinu z těchto zmíněných složek jsem věnovala pozornost již v segmentech výše, a proto zde budu přistupovat ke stylovým složkám obecněji. V případě toho snímku se stylová a narativní složka odvíjí v závislosti na vývoji protagonistky.

3.2.1. Barva (černobílý obraz)

Jako první složku jsem zvolila barvu, protože na mě zapůsobila hned z počátku s největší intenzitou. Nabízí se hovořit o překvapivém zvolení černobílého provedení v novodobém filmu, ale záhy jsem pochopila, že k tomu tvůrci měli své opodstatněné důvody. Černobílé provedení snímku odráží nejen vnitřní svět Hepnarové, ale také období, ve kterém žila. Je nám nastíněn alegorický odraz utlačované společnosti, jejích členové jsou nuceni ke konformitě, což je charakteristické pro období komunistického režimu za normalizace. Zvolený způsob černobílého provedení diváka vtahuje do pochmurného děje a dává vyniknout hlavně příběhu a hereckému ztvárnění. Černobílý obraz působí jako vhodný prostředek k vyjádření obou výše zmíněných světů. Toto tvrzení umocňuje fakt, že černobílý obraz nemá odrážet autentičnost dobových filmů natáčených v 70. letech, jelikož drtivá většina filmů z tohoto období již byla barevná. Na diváka to může působit až distancujícím dojmem, jelikož jsme v dnešní době zvyklí na barevné filmy. Snímek byl točený na digitální kameru a poté převeden do černobílé barvy. V průběhu filmu můžeme sledovat také hru se světlem. Záběry, ve kterých Olga prožívá nepříjemné pocity, jsou dotvářeny tmavším odstínem, čímž tvůrci dokázali navodit i v divákovi ponuré pocity. Vizuální stránka obrazu je totiž věc, která působí na diváka se značnou intenzitou. Dovolím si tvrdit, že pokud by byl snímek natočen barevně, ztratil by své kouzlo, díky kterému je v tomto případě dokonale dotvářen psychický stav postavy i nálada ve společnosti poznamenané normalizací. Díky černobílé barvě působí snímek na diváka i více dokumentaristickým dojmem.

3.2.2. Kamera

V celém snímku jsou kompozice mizanscény velmi jednoduché a strohé. Děj se odehrává pouze na několika málo místech. Za ozvláštňení považuji pohledy kamery

do zrcadla, a to převážně při záběrech v autě a v bytech. V případě že se kamera ocitá uvnitř auta, nám tvůrci vyobrazují Olgy pohled ve zpětném zrcátku, aby udrželi alespoň minimální kontakt s protagonistkou. V opačném případě by se divák z velké části díval pouze na její záda. Právě pohled přes rameno může naznačovat, jak se ona sama dívala na svět. Režiséři využívají také průhledy do oken, které působí distancujícím dojmem. Divák při pohledu do místnosti přes okno nabývá dojmu, že tajně pozoruje soukromí protagonistky, které má zůstat veřejnosti skryto. Ve chvíli kdy se kamera ocitá uvnitř místnosti a venku za oknem prší, vyvolává to v divákovi pocit, jako by byl s Olgou v místnosti. Ta se ovšem záhy vzdaluje od kamery a vybíhá ven na dešť všeset prádlo, což symbolizuje, že se opět distancuje nejen od lidí, ale také od běžných lidských návyků. V záběrech, kdy pozorujeme Olgu přes okno auta, máme opět pocit, že nás od ní alespoň to sklo odděluje. Na čelní sklo jedoucího auta se vykreslují stíny mňhajících se stromů.

Kamera je téměř po většinu filmu statická, zřídka se zde objevuje švenkování a panorama. Hojně je zde využito velký celek, který zabírá prostor mizancény a dává tak vyniknout konkrétnímu prostředí, ve kterém se děj odehrává. Dále tvůrci také využívali polocelek, detail a polodetail. Použitím polodetailu a detailu dochází ke zdůraznění psychické charakteristiky protagonistky a k zachycení jejich proměnlivých nálad.⁴ Pouze ve dvou případech je zde využito vnitrozáběrová montáž pomocí pohybů kamery. Důvodem použití výše zmíněných typů záběrů je, že dominantou celého filmu je samotná protagonistka a její příběh. Prostor kolem postavy působí mdle, což je způsobeno užitím nízké hloubky záběru. V divákovi to tak vyvolává pocit, že okolí není příliš podstatné. Tvůrci díky tomu dali vyniknout řeči hereččině těla, mimice a gestikulaci. Polodetail je využívám v přímých monolozích Olgy, ve kterých hovoří přímo do kamery k divákům. Statické záběry kamery střídají také detailní záběry, které v klasické konvenci podtrhují význam

⁴ Polodetail je například využit ve chvíli, kdy Olga poprvé promlouvá k divákovi do kamery ve svém krátkém monologu (00:43:51 – 00:44:11). Využitím právě tohoto typu záběru docílili tvůrci pocitu naléhavosti a důležitosti daného okamžiku a dali tak i větší váhu na slova vyřčená Olgou. Působí to až mrazivým dojmem, jako by se to diváka přímo dotýkalo.

Detailní záběr vytváří ještě větší napětí a především soustředění pouze na Olgy výraz a slova, která jsou v daném záběru primárním sdělením. Je využito ve chvíli kdy Olga sepisuje „rozsudek nad společností“ (01:07:40 – 01:10:39). Tento dlouhý detailní záběr je na pár sekund vystřídán polocelkem. V detailu vyniká hereččina precizní a minimalistická práce s mimikou tváře a děje se tak i přes to, že se nyní nedívá přímo do kamery.

daných scén s vazbou na psychiku Hepnarové. K ozvláštňení z navozené statickosti filmu dochází prostřednictvím dynamické kamery v nejnapínavější části filmu (01:15:05 – 01:15:56), kde vládne chaos a napětí. Konkrétně se jedná o scénu, kdy zranění lidé již leží na chodníku, a policista přichází k vozu, v němž sedí Hepnarová. Příchod a odchod policisty s Hepnarovou je tedy doprovázen dynamickým pohybem kamery, který dotváří nepřehlednou situaci a v dovoluje tak pouze v rychlosti a zběžně nahlédnout divákovi na místo činu.

3.2.3. Střih

Třetí podstatnou stylistickou složkou je střih, jehož grafickou podobu jsem zaznamenala pomocí programu Cinematics. Jako ozvláštňující prvek zde v tomto případě zafungovalo rozložení a také změna střihové skladby v průběhu filmu. Z grafu je patrné, že střih kopíruje osud hlavní hrdinky a ve vážných či důležitých chvílích se zpomaluje. Průběžně však dochází k jeho zrychlování až do fáze, kdy se stává zcela konvenčním. Střihové ozvláštňení tedy kopíruje segmentaci filmu, která byla sestavena primárně s ohledem na Olžin psychický vývoj. Změna rychlosti střihu není v tomto filmu zcela náhodná. Má totiž podporovat vážnost a naléhavost daných scén. Čím delší a pomalejší záběr a střih, tím větší se vytváří napětí a intenzita z daného momentu, což je opakem konvenční střihové skladby (viz graf Cinematics). Ozvláštňením zde shledávám netradiční narušování střihové skladby. Intenzita a napětí jsou v divákovi vyvolávány pomalými a dlouhými záběry, a to není zcela běžný jev. Toto ozvláštňení se vymyká klasické dramatické stavbě.⁵ Na začátku zvolili autoři pomalý střih, aby uvedli diváky do děje a seznámili je s Olžinou tíživou životní situací. Pomalý střih umocnil pocity z prvotních scén a na diváka tak od první chvíle působí téměř mrazivým dojmem nejen Olga, ale i prostory, ve kterých se příběh odehrává. Jakmile je divák uveden do děje a Olga začíná žít svůj „dospělý život“ střih se zrychluje do konvenčního rytmu. Tento rytmus je však narušován problematičtějšími chvilkami z jejího života, které jsou opět zachyceny pomalejším střihem. Ve chvíli, kdy Hepnarová „vynáší“ rozsudek nad společností, se střih výrazně zpomaluje. Tvůrci pomocí střihu kopírují vážnost situací, ve kterých se divák

⁵ (00:01:58 – 00:03:07) Hned na začátku filmu se tvůrci snaží v divákovi vyvolat nepříjemné pocity samoty, nejistoty, strachu a napětí, které se ztotožňují se samotnou Olgou. Vytváří ho pomocí více než minutu trvajícího záběru na prázdnou chodbu v bytě Hepnarů. Začínají tím hned na počátku rozehrávat psychologickou a zároveň intuitivní hru s divákem, které bude součástí ještě dalších 100 minut. Snaží se přiblížit svět Olgy pomocí stylotvorných prvků.

ocitá. Z toho vyplývá i to, že na konci jsou scény sestříhány opět v pomalejším tempu. Detailně je stříhová složka filmu popsána v jednotlivých segmentech této práce.

I přesto, že je příběh vyprávěn chronologicky, je zde využit eliptický stříh, díky kterému přeskakujeme určitá časová období v rámci fabule. Nevidíme tedy komplexní příběh dospívající dívky v ženu, ale díky daným indiciím jsme schopni se v časovém horizontu příběhu orientovat. Tvůrci nám na počátku ukázali mladou dívku, která byla umístěna do dětské léčebny. Pomocí eliptického stříhu jsme se poté přenesli do dne jejích narozenin, nového zaměstnání a do chvíle, kdy měla oprávnění řídit motorové vozidlo.

3.2.4. Zvuk

Zvuk má ve filmu dvě základní funkce, může příběh vyprávět přímo, nebo může být použit nepřímo, jako podpora příběhu. V psychologickém a životopisném filmu je velmi důležitý samotný příběh a hlavní postava, ovšem také zvuk je nedílnou součástí filmů tohoto žánru. Obecně platí, že zvuk má funkci zaplnění ticha a pomáhá komplexnějšímu vnímání filmu. Vytváří interpretační rámec filmového obrazu a modulaci filmového prostoru. Role zvuku se může s ohledem na vyprávění měnit a často poskytuje divákovi čas ke vstřebání obrazu nebo při přechodu mezi scénami. Zvuk má také podprahovou roli a s publikem pracuje i nevědomě. Stal se zdrojem diváckého očekávání a ovlivňuje prožívané emoce diváka. Na základě různých frekvencí je zvuk v divákovi schopen vyvolat různé druhy emocí. Zajišťuje kontinuitu a propojuje diváka s obrazem (Holman 2002, s. 17-18).

V případě tohoto snímku diváka doprovází od první minuty pouze nezvyklé až nepříjemné ticho. Toto konstantní ticho je narušováno pouze krátkými dialogy, monology, ruchy nebo šumy. Tvůrci chtěli zajistit zvýšené vnímání fabule bez zbytečných rušivých elementů. Ticho je další aspekt, který dokresluje osamocení vnitřní svět postavy a odráží tehdejší tísnivou náladu ve společnosti. Navozuje pocit samoty, zoufalství a izolace. S hudbou se ve filmu setkáváme pouze v jedné scéně na diskotéce. O to víc dali tvůrci vyniknout jednotlivým ruchům, které diváka vytrhávají z jinak poměrně tichého děje.

3.2.5. Herectví

Vzhledem k žánrovému zařazení toho filmu mezi životopisná a psychologická dramata je složka herectví důležitým aspektem, který jsem ve své analýze nemohla opomenout. Pozornost diváka je u těchto žánrů upírána z velké části pouze na hlavní postavu. Záměrem tvůrců bylo najít mezi herečkami takovou osobu, která se má nejen vizuálně, ale i charakterově podobat skutečné Olze. Nabízí se polemika nad tím, že v dnešní době dokáží vizážisté proměnit člověka k nepoznání, a proto nemůže být tak těžké najít toho pravého představitele. V tomto případě byl ale výběr značně ztížený dalšími podstatnými rysy, které musela herečka splňovat. Musela se vžít do kůže ženy, jež nebyla mezi lidmi pozitivně přijímána, a především se musela vcítit do jejího psychického stavu, kterému zřejmě nerozuměla ani sama Hepnarová. Autoři hledali dívku, která umí předvést precizní minimalistické herectví, které není v konvenčních filmech zcela běžné. Klasický filmový herec například není nucen vytvářet žádný kontakt s publikem, ale u filmu *Já, Olga Hepnarová* je tomu jinak. V některých scénách Olga přímo promlouvá do kamery k divákům, což se dá považovat za jeden z ozvláštňujících prvků, který bezesporu přidává daným scénám na intenzitě divákovy prožitku. Vzhledem k tomu, že protagonistka snímku byla v minulosti skutečná postava českých dějin, měli tvůrci ztížený výběr hlavní herečky.

Role hlavní herečky je ve filmu *Já, Olga Hepnarová* naprosto stěžejní oproti významu ostatních herců, kteří se ve filmu objevují jen zřídka. Značnou část divákovy zaujetí zabírá samotná Olga, kterou ztvárnila polská herečka Michalina Olszańska. Stala se dominantou celého snímku, a proto musel být její herecký výkon precizní a věrohodný. Velmi důležité bylo detailní zachycení hereččiny práce s mimikou, řeč těla a gestikulace. Divákovi se naskýtá možnost z blízka pozorovat záchvěvy její tváře, nuance gestiky, pohyby a chlad očí, slyší její vzdechy i polknutí. Další postavy, které ve filmu vystupují, zdaleka nehrají tak zásadní roli a jsou jimi členové Olžiny rodiny, kolegové z práce, přítel Miroslav, její milenky, lékaři a policisté.

O hereckém obsazení se hovořilo již dlouho před premiérou filmu. Nejčastěji se tomuto tématu věnovaly bulvární plátky, které podhalovaly čtenářům informace z natáčení ve formě rozhovorů se samotnými tvůrci. V jednom z rozhovorů pro Blesk.cz odtajnil producent a střihač snímku Vojtěch Frič zajímavé informace o hlavní herečce. Její výběr rozhodně nebyl nahodilý a polská dívka Michalina

Olszańska byla favoritkou již při castingu, kdy jako jediná přišla oblečena jako ze 70. let. Tvůrci hledali zajímavou a neokoukanou herečku, která by dokázala zahrát plachou a zároveň živelnou dívku, co v nitru ukrývá něco šíleného. Výběr mezi polskými herečkami byl úzce spjat s Polskou koprodukcí tohoto snímku. Michalina se musela naučit řídit a učila se mluvit česky, ale češtině nerozuměla. Tvůrci chtěli vytvořit jazykovou bariéru mezi Michalinou a ostatními herci, protože Hepnarová si s okolním světem také nerozuměla (Bíč 2016).

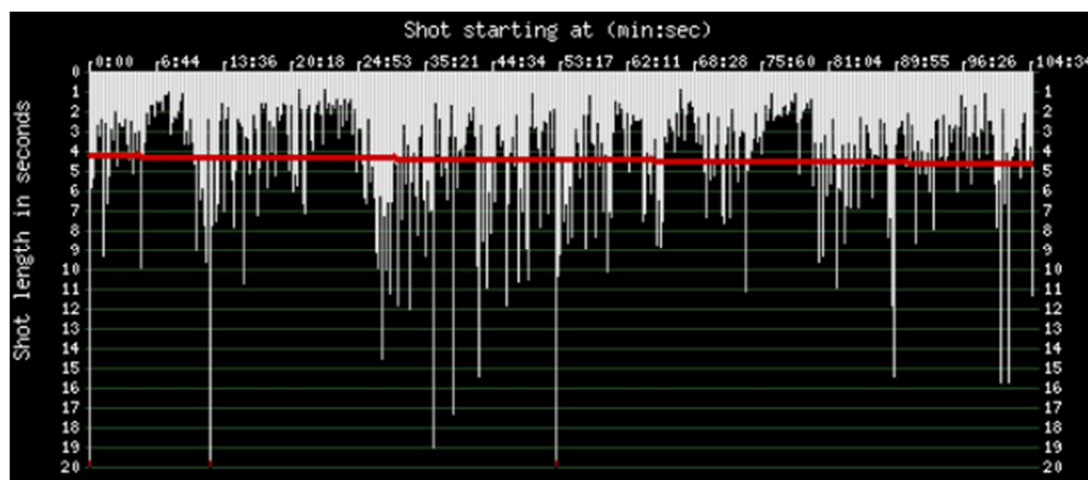
4. Komparace střihu 3 životopisných snímků

(*Já, Olga Hepnarová, Masaryk, Steve Jobs*)

Snímek *Já, Olga Hepnarová* v sobě ukrývá výrazný ozvláštňující prvek, díky kterému se vymyká konvenčním filmům – velmi netradiční střihová skladba. V této části práce jsem se zajímavé střihové pojetí tohoto snímku snažila dokázat prostřednictvím jeho komparace se dvěma dalšími životopisnými filmy. Konkrétně jsem se zaměřila na český film *Masaryk* a na americký film *Steve Jobs*. Všechny tři zmíněné filmy byly natočeny v časovém rozmezí jednoho roku. V obou případech nabídnu náhled na střihovou složku, kterou jsem vytvořila pomocí programu Cinematics.

4.1. *Masaryk*

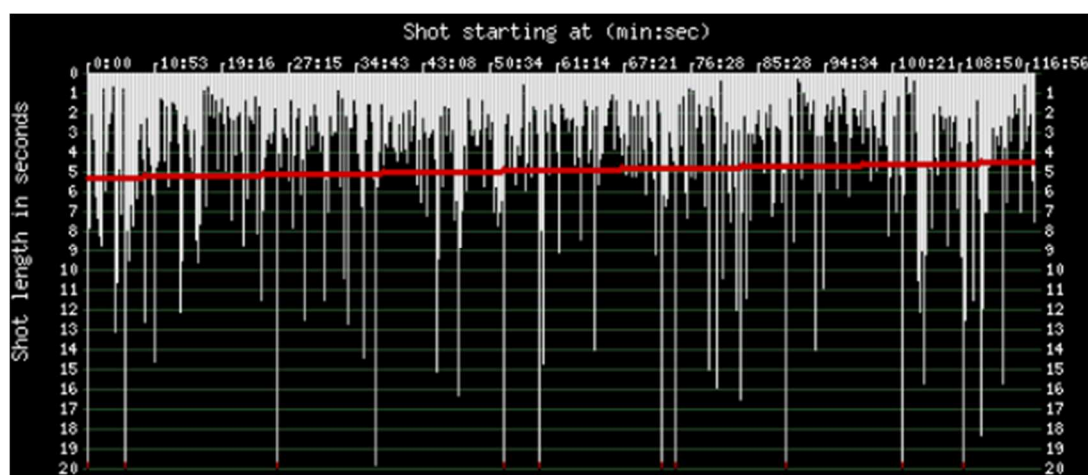
Česko-slovenský koprodukční snímek, který byl natočen v roce 2016, se řadí mezi životopisná, historická, dramata (Filmový přehled 2016). Pojednává o bohémském životě Jana Masaryka těsně před druhou světovou válkou. Jádrem příběhu je část jeho osobního života, která působí až anti-heroicky, jelikož zachycuje jeho temnou stránku. Soustředí se na vztah s otcem, jeho psychické problémy, drogy, alkohol a bujaré večírky. Na pozadí se odehrává boj o budoucnost Československa, což jako úředník a diplomat řeší ve Velké Británii. Střihová skladba je v tomto případě konvenční a kopíruje Masarykův osobní život, ve kterém se prolíná řešení politických a osobních problémů.



Při komparaci s filmem *Já, Olga Hepnarová* můžeme pozorovat zcela jinou střihovou skladbu. I přes to, že se žánrově jedná o podobné filmy, které byly natočeny ve stejném roce, je zde výrazný rozdíl jak ve frekvenci, tak i v délce střihu. V tomto případě je křivka, která zaznamenává funkční vztah mezi rytmem střihu a syžetem, vedena téměř lineárně s minimální klesající tendencí. Velký rozdíl je také v celkovém počtu střihů, zatímco *Já, Olga Hepnarová* měla pouhých 252 střihů, tento snímek je složený z celkového počtu 1435 střihů. Délka obou filmů se výrazně neliší, *Masaryk* je o pouhých 10 minut delší. Průměrná délka střihu je 4,4 sekundy a nejdelší záběr trval 44,6 sekund (*Masaryk* 2016)⁶.

4.2. *Steve Jobs*

Životopisné drama natočené v roce 2015 v Americko-britské koprodukcí se odehrává během zahájení důležitých Jobsových prezentací, které měnily počítačové dějiny (IMDB 2015). Příběh se odehrává od 80. let 20. století a Jobse vyobrazuje jako despotického člověka, který má nepřiměřené nároky na své zaměstnance. Divák má možnost nahlédnout nejen do pracovní sféry, ale také do jeho problematického rodinného života. Geniální a cílevědomý člověk, který nebere ohledy na své okolí, se dá považovat za psychopata, kterého budou diváci jak obdivovat a chápat, tak zároveň také nenávidět. Opět zaznamenáváme konvenční střihovou skladbu, rozdělenou do segmentů, které kopírují přípravy na důležité pracovní prezentace. Průchozí dějovou linkou se potom stává problematický vztah s jeho dcerou a zachycení osobního života.



⁶ Databáze Cinemetrics: http://www.cinemetrics.lv/movie.php?movie_ID=22912

Po grafickém srovnání s filmem *Já, Olga Hepnarová* je opět patrná výrazně odlišná stříhová skladba. Odlišnost se projevuje ve frekvenci a délce stříhu, a dá se zde hovořit o zhuštění stříhové skladby, které kopíruje vyhocené momenty před prezentacemi. Červená křivka má oproti oběma výše zmíněným filmům mírně stoupající tendenci. Jako konvenční prvek se stejně jako u *Masaryka* jeví počet stříhů, který u tohoto snímku dosáhl celkového počtu 1443. Srovnatelná je i průměrná délka stříhu 4,9 sekundy a nejdelší záběr trval 110,8 sekund. Celková délka filmu činí 122 minut (*Steve Jobs* 2015)⁷.

4.3. Závěry vyplývající z komparace

Z výše uvedených grafů je zřejmé, že každý z komparovaných snímků, má jinou stříhovou skladbu. Navíc jsou všechny tři snímky životopisné a epizodické. Ve všech se také podkrývá charakter protagonisty, ale u Hepnarové tvoří psychická rovina podstatnou část filmu. Domnívám se, že odlišná stříhová skladba u komparovaných filmů má navodit odlišný způsob identifikace (distance) diváka s hlavní postavou. Podle Heleny Bendové se jedná se o vztah diváka k určitým postavám z filmu, s nimiž se coby diváci „identifikujeme“. Díky nim a skrze ně se emocionálně zapojujeme do příběhu. (Bendová 2005) Ve snímku *Masaryk* a *Steve Jobs*, je divákovi nabídnuta pozice pro identifikaci, ovšem ve filmu *Já, Olga Hepnarová* se nejví žádná postava jako vhodná pro identifikaci. Tomu napomáhá také popsany vizuální styl filmu. I v tomto ohledu tedy spatřuji ozvláštnění, které dotváří Olžin psychický profil a díky němu se autorům podařilo vytvořit distancující charakter snímku, který tak ponechává divákovi prostor k jeho subjektivnímu soudu.

⁷ Databáze Cinemetrics: http://www.cinemetrics.lv/movie.php?movie_ID=19604

Závěr

V analýze jsem se zaměřila na strukturu jednotlivých složek filmu, které dokreslují psychický profil protagonistky. Nejvíce pozornosti jsem věnovala střihu, stylistické složce a jejím proměnám. Silným dojmem zapůsobil na diváky černobílý obraz a dovolím si tvrdit, že tomu tak bylo hlavně proto, že odráží vnitřní svět Hepnarové i nelehkou dobu normalizace. Ohlasy na příběh filmu se lišily s měrou informací, jaké lidé o této kauze a době mají.

Tvůrcům se dle mého bližšího zkoumání, které jsem předložila v této práci, podařilo vytvořit snímek, který nijak zásadně nepodněcuje divákův úsudek a ponechává tak volnost jeho subjektivním myšlenkám. Pomocí proměn rychlosti střihu a záběrů se podařilo vnést do snímku ozvlášťující prvek, díky kterému se vymyká ostatním konvenčním životopisným filmům, což jsem ilustrovala i prostřednictvím komparace se střihovou složkou dvou jiných životopisných filmů.

Využitím autentických prostředků spjatých s 60. lety 20. století dokázali tvůrci za pomoci naturalistické stylizace přenést diváka zpět do doby normalizace. Zvolené stylové provedení koresponduje s celkovým záměrem filmu. Pomocí jeho proměn dokázali vytvořit profil protagonistky a obešli se i bez použití dobové hudby, která často dotváří pozadí historických filmů. Pomocí dlouhých záběrů kamery, zvoleného černobílého obrazu i téměř neustálého ticha, které celý snímek doprovázelo, dokázali tvůrci přenést na diváka pocity, které Olga v lidech i v reálném životě vyvolávala. Učinili tak i prostřednictvím měnící se vzdálenosti kamery a také díky její zvýšené statičnosti.

Divák byl svědkem několika posledních let Olžina života, a i když se zpočátku zdála jako oběť společnosti, spíš se stala obětí svých vlastních psychických problémů, ze kterých se sama nebyla schopna dostat. Lidské motivace, tak jak je popisuje Milan Nakonečný, vedou k určitému způsobu chování v dané situaci. Vztah těchto procesů vede k dovršení konkrétního cíle – k uspokojení potřeb (Nakonečný 1996, s. 17-29). Právě potřeba lásky je u asociální Olgy už od dětství neustále nenaplňována, ať už ze strany rodiny, nebo v partnerských vztazích se ženami. V případě Olgy však neustálé narušování rovnováhy psychologických procesů nakonec vyústilo až v tragédii. Její psychický stav, především pak jeho změny, se staly součástí střihové i narativní

skladby filmu. Tato sounáležitost je patrná při srovnání vývoje stříhové skladby, která měla výrazně klesající tendenci, stejně jako Olžina upadající psychika. V naratologické rovině se pak upadající psychika Olgy odrazila v samotném vývoji příběhu, který kopíruje jednotlivé segmenty a vyústí v její smrt.

Pokusem o usmrcení sebe sama to začalo, smrtí to také končí. Byla Olga člověk, který vzdal boj se svými démony, nebo se jen snažila bojovat za práva utlačovaných lidí stigmatizovaných svou odlišností – „otloukánků“? Na tuto otázku neexistuje jednoznačná odpověď a dle mého názoru je dobře, že nám ani film žádnou jasnou odpověď nevnucuje. Můžeme pouze spekulovat, zda se činu Olgy Hepnarové dalo zabránit či nikoli, ale stalo se to, co ona sama chtěla – o jejím příběhu se hovoří dodnes.

Zdroje

Prameny a filmové zdroje

1. *Databáze a program Cinemetrics* (<http://www.cinemetrics.lv/database.php>)
2. HAMACEK, Brano, 2016. Steve Jobs (2015). *Cinemetrics* [online]. [cit. 6.5.2018]. Dostupné z: http://www.cinemetrics.lv/movie.php?movie_ID=19604
3. *Já, Olga Hepnarová* (I, Olga Hepnar; Tomáš Weinreb, Petr Kazda, 2016)
4. *Masaryk* (A Prominent Patient; Julius Ševčík, 2016)
5. *Nikdy nejsme sami* (We Are Never Alone; Petr Václav, 2016)
6. SMÉKALOVÁ, Aneta, 2018. Ja, Olga Hepnarova (2016). *Cinemetrics* [online]. [cit. 4.5.2018]. Dostupné z: http://www.cinemetrics.lv/movie.php?movie_ID=22898
7. SMÉKALOVÁ, Aneta, 2018. Masaryk (2016). *Cinemetrics* [online]. [cit. 6.5.2018]. Dostupné z: http://www.cinemetrics.lv/movie.php?movie_ID=22912
8. *Steve Jobs* (Steve Jobs; Danny Boyle, 2015)

Literatura

9. BENDO VÁ, Helena. Identifikace. In: *Cinepur* [online]. 2005. 39 [cit. 1.5.2018]. Dostupné z: <http://cinepur.cz/article.php?article=123>
10. BÍČ, Jindřich. Film Já, Olga Hepnarová jde do kin: Proč vlastně českou vražedkyni hraje Polka?. In: *Blesk.cz* [online]. 24.3.2016. [cit. 5.4.2018]. Dostupné z: <http://www.blesk.cz/clanek/celebrity-serialy-filmy-kino-a-tv/381589/film-ja-olga-hepnarova-jde-do-kin-proc-vlastne-ceskou-vrazedkyni-hraje-polka.html>
11. CÍLEK, Roman. *Olga Hepnarová. Zabíjela, protože neuměla žít*. Praha: XYZ, 2010. s. 330. ISBN 978-80-7388-338-6.
12. CÍLEK, Roman. *Oprátka za osm mrtvých*. Praha: MarieTum, 2014. s. 280. ISBN 978-80-905165-6-4.
13. CSFD. *Já, Olga Hepnarová*. [online]. [cit. 5.1.2018]. Dostupné z: <https://www.csfd.cz/film/316579-ja-olga-hepnarova/prehled/>

14. CSFD. *Masaryk*. [online]. [cit. 30.4.2018]. Dostupné z: <https://www.csfd.cz/film/134042-masaryk/prehled/>
15. CSFD. *Steve Jobs*. [online]. [cit. 30.4.2018]. Dostupné z: <https://www.csfd.cz/film/395522-steve-jobs/prehled/>
16. EMMERT, František. *Průvodce českými dějinami 20. století*. Brno: Clio, 2012. 320 s. ISBN 978-80-905081-0-1
17. HENKRICH, Miloš. Já, Olga Hepnarová. In: *Kinoart* [online]. 2016. [cit. 23.12.2017]. Dostupné z: <https://kinoart.cz/filmy/ja-olga-hepnarova/>
18. HOLMAN, Tomlinson. *Sound for Film and Television*. 2. vydání. USA: Focal Press, 2002. 285 s. ISBN 0-240-80453-8.
19. IMDB. *Já, Olga Hepnarová*. [online]. [cit. 5.1.2018]. Dostupné z: https://www.imdb.com/title/tt2953762/?ref=ttawd_awd_tt
20. IMDB. *Steve Jobs*. [online]. [cit. 1.5.2018]. Dostupné z: https://www.imdb.com/title/tt2080374/?ref=nv_sr_1
21. FILMOVÝ PŘEHLED. *Já, Olga Hepnarová*. [online]. 2016. [cit. 23.12.2017]. Dostupné z: <http://www.filmovyprehled.cz/cs/film/400761/ja-olga-hepnarova>
22. FILMOVÝ PŘEHLED. *Masaryk*. [online]. 2016. [cit. 30.4.2018]. Dostupné z: <http://www.filmovyprehled.cz/cs/film/401331/masaryk>
23. KINOBOX. *Já, Olga Hepnarová*. [online]. [cit. 5.1.2018]. Dostupné z: <https://www.kinobox.cz/film/266596-ja-olga-hepnarova>
24. NAKONEČNÝ, Milan. *Motivace lidského chování*. Praha: Academia, 1996. ISBN 80-200-0592-7
25. PETRŽELKOVÁ, Hedvika. Tvůrci filmu Já, Olga Hepnarová: Víc než fakta nás zajímaly emoce. In: *Lidovky.cz* [online]. 4.3.2016. [cit. 26.12.2017]. Dostupné z: https://www.lidovky.cz/tvurci-filmu-o-ja-olga-hepnarova-vic-nez-fakta-nas-zajimaly-emoce-p8s-/kultura.aspx?c=A160303_214336_In_kultura_ele
26. PRÁŠIL, Janis. Já, Olga Hepnarová / Deník, dokument, rekonstrukce. In: *Cinepur* [online]. 18.10.2016. 105 [cit. 10.1.2018]. Dostupné z: <http://cinepur.cz/article.php?article=3729>
27. REDAKCE KINOBOX. Film Já, Olga Hepnarová bude soutěžit na Berlinale. In: *Kinobox.cz* [online]. 18.12.2015. [cit. 26.12.2017]. Dostupné z: <https://www.kinobox.cz/clanek/11087-cesky-film-ja-olga-hepnarova-bude-soutezit-na-berlinskem-festivalu>

28. ROTTEN TOMATOES. *I, Olga Hepnar (Já, Olga Hepnarová)*. [online]. [cit. 5.1.2018]. Dostupné z: https://www.rottentomatoes.com/m/i_olga_hepnarova
29. STEJSKAL, Tomáš. České filmy jsou letos na Berlinale vidět, tuzemské filmaře začínají brát ve světě vážně. In: *Aktuálně.cz* [online]. 19.2.2016. [cit. 15.3.2018]. Dostupné z: <https://magazin.aktualne.cz/kultura/film/ceske-filmy-jsou-letos-na-berlinale-videt/r~4e89951ed65c11e59e52002590604f2e/?redirected=1524557351>
30. SVOBODA, Martin. Olga se snažila proti zlu v sobě bojovat, ale selhala, tvrdí tvůrci filmu o Hepnarové. In: *Aktuálně.cz* [online]. 12.3.2016. [cit. 15.2.2018]. Dostupné z: <https://magazin.aktualne.cz/kultura/film/tvurci-hepnarove-olga-se-snazila-proti-zlu-v-sobe-bojovat-al/r~d47c2308e79b11e5a0ca0025900fea04/?redirected=1523347318>
31. THOMPSON, Kristin. *Breaking the Glass Armor: Neoformalist Film Analysis*. Princeton: Princeton University Press, 1988. ISBN 0691067244.
32. THOMPSONOVÁ, Kristin. Neoformalistická filmová analýza: Jeden přístup, mnoho metod. *Illuminace*. 1998, 10 (1), 5 - 35. ISSN 0862-397X.
33. VOHRALÍK, Jan. Recenze: syrový příběh české vražedkyně - Já, Olga Hepnarová. In: *Filmserver.cz* [online]. 17.4.2016. [cit. 11.1.2018]. Dostupné z: <http://filmserver.cz/clanek/10933/ja-olga-hepnarova/>

NÁZEV:

Vliv stylu a narace na formování charakteru protagonistky ve filmu *Já, Olga Hepnarová*

AUTOR:

Aneta Smékalová

KATEDRA:

Katedra divadelních a filmových studií

VEDOUCÍ PRÁCE:

Mgr. Luboš Ptáček, Ph.D.

ABSTRAKT:

V bakalářské práci jsem pomocí nástrojů neoformalistické analýzy objasnila filmovou strukturu snímku. Zaměřila jsem se na ozvláštňující prvky filmu v narativní a stylové rovině, které výrazným způsobem spoluformují charakter hlavní postavy. Námětem filmu se stala skutečná událost ze 70. let 20. století. Nastínila jsem ohlasy médií, diváků i kritiků. Dominantou této analýzy jsou změny stylu. Pozornost byla věnována tomu jak stylové a narativní proměny dotváří psychický profil protagonistky. Pro potřeby analýzy jsem film rozdělila do 9 segmentů a každý z nich jsem podrobila důkladnému zkoumání. Stříhovou skladbu filmu jsem zaznamenala v programu Cinematics, kde jsem podrobila stříhové analýze ještě další 2 životopisné filmy. Z následné komparace všech 3 snímků vyplývá, že právě netradiční stříhová skladba je výrazným ozvláštňujícím prvkem, díky kterému se film *Já, Olga Hepnarová* vymyká konvenčním filmům.

KLÍČOVÁ SLOVA:

Životopisné drama, neoformalistická analýza, psychika protagonistky, normalizace, Hepnarová

TITLE:

Influence of style and narration in character formation of the protagonist in the movie *Já, Olga Hepnarová*.

AUTHOR:

Aneta Smékalová

DEPARTMENT:

The Department of Theatre and Film Studies

SUPERVISOR:

Mgr. Luboš Ptáček, Ph.D.

ABSTRACT:

In bachelor thesis I have clarified film structure by using the tools of neoformalistic analysis. In a narrative and stylistic way I focused on the distinct elements of the film, which significantly form the character of the protagonist. The film's theme was based on real events from the 1970s. I have highlighted authentic reactions of media, viewers and critics. Changes in style are the dominant feature of this analysis. Attention was paid to stylistic and narrative transformations and how they make the psychic profile of the protagonist. For analysis purposes, I divided the film into 9 segments, which have been subjected to detailed analysis. I researched the editing track of the film in program Cinematics, where I have also submitted a processing analysis of two more biographical films. By subsequent comparison of films, it is clear that the unconventional editing track is a significant decorative element, thanks to which the film *Já, Olga Hepnarová* exceeds other conventional films.

KEYWORDS:

Biographical Drama, Neoformalist Analysis, Mind of the Protagonist, Standardization, Hepnar