

**Západočeská univerzita v Plzni**

**Fakulta filozofická**

**Diplomová práce**

**Srovnání témat naší a evropské kinematografie - Česká  
nová vlna a Francouzská nová vlna**

**Michal Löfler**

Plzeň 2014

**Západočeská univerzita v Plzni**

**Fakulta filozofická**

Katedra filozofie

**Studijní program Humanitní studia**

**Studijní obor Evropská kulturní studia**

**Diplomová práce**

**Michal Löfler**

*Vedoucí práce:*

Mgr. Jan Kastner

Katedra filozofie

Fakulta filozofická Západočeské univerzity v Plzni

Plzeň 2014

Prohlašuji, že jsem práci zpracoval samostatně a použil jen uvedených pramenů a literatury.

*Plzeň, duben 2014* .....

## OBSAH

<b>1</b>	<b>ÚVOD.....</b>	<b>1</b>
<b>2</b>	<b>SPOLEČENSKÝ KONTEXT VZNIKU Hnutí NOVÝCH VLN ....</b>	<b>3</b>
<b>3</b>	<b>FRANCOUZSKÁ NOVÁ VLNA.....</b>	<b>5</b>
<b>4</b>	<b>ČESKÁ NOVÁ VLNA.....</b>	<b>11</b>
<b>5</b>	<b>ROZEBÍRANÉ SNÍMKY.....</b>	<b>15</b>
<b>6</b>	<b>NIKDO MNE NEMÁ RÁD.....</b>	<b>17</b>
6.1	Obsah.....	17
6.2	Rozbor.....	19
<b>7</b>	<b>U KONCE S DECHEM .....</b>	<b>24</b>
7.1	Obsah.....	24
7.2	Rozbor.....	26
<b>8</b>	<b>LÁSKY JEDNÉ PLAVOVLÁSKY.....</b>	<b>34</b>
8.1	Obsah.....	34
8.2	Rozbor.....	36
<b>9</b>	<b>SEDMIKRÁSKY.....</b>	<b>41</b>
9.1	Obsah.....	41
9.2	Rozbor.....	43
<b>10</b>	<b>VÝSLEDNÁ KOMPARACE.....</b>	<b>55</b>
<b>11</b>	<b>ZÁVĚR .....</b>	<b>61</b>

<b>12</b>	<b>SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY A PRAMENŮ .....</b>	<b>64</b>
12.1	Bibliografie .....	64
12.2	Periodika.....	65
12.3	Internetové zdroje .....	68
12.4	Filmy .....	70
<b>13</b>	<b>ABSTRACT.....</b>	<b>71</b>
<b>14</b>	<b>PŘÍLOHY .....</b>	<b>72</b>
14.1	Technické parametry filmů .....	72
14.2	Obrazová příloha .....	75

## 1 ÚVOD

Dle mého názoru jsou šedesátá léta dvacátého století významným přínosem pro kulturu a umění obecně. Film považuji za důležitou součást umění. Nejen v Československu či Francii, ale po celém světě v této době vznikají významné snímky, které si svojí kvalitou uchovávají vysokou uměleckou hodnotu dodnes. Svůj pozitivní vztah k francouzské a české kinematografii jsem se proto rozhodl přenést do této diplomové práce, která nese název *Srovnání témat naší a evropské kinematografie - Česká nová vlna a Francouzská nová vlna*.

Cílem této práce je na konkrétních rozborech snímků vznikajících v tomto období a v těchto zemích poskytnout informace o hnutí s označením nová vlna, se zaměřením na Čechy a Francii.

Co se týče pramenů, je téma francouzské nové vlny a české nové vlny poměrně dobře zpracované. V šedesátých letech měla tato hnutí značný význam pro kinematografii. Dobové články jsou důkazem, že tyto vlny nezůstaly nepovšimnuty. V poslední době vznikala a byla také vydávána řada studií, která se jednotlivě danými tématy zabývala, ať už se jedná o Hamese, Škvoreckého či Žalmana, kteří se podrobně zabývají českou novou vlnou. Peter Hames je anglický filmový historik, který od sedmdesátých let prováděl velmi komplexní výzkum přímo u nás a své poznatky shrnul v knize *Československá nová vlna*, jejíž první vydání vyšlo v osmdesátých letech ve Velké Británii, v České republice až v roce 2008. Jeho pohled na českou novou vlnu je zde nastíněn z pozice zahraničního vědce. Jan Žalman (vlastním jménem Antonín Novák) je český filmový historik, který se ve své knize *Umlčený film* zabývá etapou především šedesátých let v české kinematografii. Své poznatky psal aktuálně, jeho kniha však mohla vyjít z politických důvodů až v devadesátých letech. Český spisovatel Josef Škvorecký se na řadě filmů osobně podílel (většinou jako scénárista) a svoji publikaci *Všichni ti bystří mladí muži a ženy* sepsal po své emigraci do Kanady, u nás však vyšla až v roce 1991. Jedná se především o osobní pohled na šedesátá léta v české kinematografii. Francouzskou novou vlnou se podrobně zabývá americký filmový teoretik James Monaco ve své

knize *Nová vlna*, která je vysoce fundovaná. Nejedná se však pouze o knižní zdroje, relevantním pramenem jsou také novinové články, recenze a kritiky, popřípadě filmové dokumenty *Zlatá šedesátá* a *Dva ve vlně*. *Zlatá šedesátá* jsou unikátním cyklem dokumentů. Během let 2003 až 2008 byly natočeno přes dvacet rozhovorů s předními tvůrci české nové vlny. V tomto ohledu se jedná o jedinečný vhled do české kinematografie.<sup>1</sup> *Dva ve vlně* je francouzský dokument natočený v roce 2010. Soustřeďuje se primárně na hlavní představitele francouzské nové vlny Françoise Truffauta a Jeana-Luca Godarda. Tyto prameny jsou relevantním doplněním knižních zdrojů.

Nesetkáváme se však s komparací těchto dvou vln, i když zde byly určité tendence (připomenout lze filmovou přehlídku *Nová nová vlna?*), čímž se dostáváme k přínosu diplomové práce. Ač jsou obě vlny spolu generačně propojeny a spojuje je řada faktorů, setkáváme se i s odlišnostmi. Jaké jsou společné a rozdílné aspekty, vyplyne z rozborů konkrétních filmů. Jedná se o české filmy *Sedmikrásky* Věry Chytilové, *Lásky jedné plavovlásky* Miloše Formana a o francouzské snímky *U konce s dechem* Jean-Luca Godarda a *Nikdo mne nemá rád* Françoise Truffauta. Proč jsem si zvolil uvedené režiséry a právě tyto filmy z nepřeberného počtu jiných, vysvětlím a odůvodním v 5. kapitole. Pro rozbor je nezbytné uvést stručně děj filmů. Obsahy filmů jsou psány interpretačním stylem pro lepší pochopení smyslu snímku. Rozborem snímků vyplyne také specifikum nejen jednotlivých filmů, ale i režisérských stylů. Shrnutí všech poznatků vyústí v komparaci nových vln, ale především jednotlivých snímků. Z důvodu rozsahu práce nelze vyčerpávat všechny možnosti komparace.

Francouzská a česká nová vlna jsou významnými mezníky evropské kinematografie, zodpovězme otázku, proč tomu tak je.

---

<sup>1</sup> Zlatá šedesátá, O projektu [online], © 2008 [cit. 2014-04-10]. Dostupné z: <http://www.zlatasedesata.cz/o-projektu/>

## 2 SPOLEČENSKÝ KONTEXT VZNIKU Hnutí NOVÝCH VLN

Počátkem šedesátých let můžeme v Evropě spatřit rozvoj filmových škol, kin a filmových klubů.<sup>2</sup> V kinematografii se objevují snahy producentů zaměřit se na mladou generaci, která měla specifické atributy. „V západní Evropě se atributy generace dospívající kolem roku 1960 staly sexuální svoboda, rocková hudba, nové módní styly, vzrůstající zájem o fotbal a další sporty i nové formy turismu (...). Trendy zaměřené na městský, odpočinkový životní styl byly posíleny ekonomickým boomem po roce 1958, který zvedl celkový životní standard v Evropě. K podobným jevům docházelo v Japonsku i ve východní Evropě.“<sup>3</sup>

Již samotný pojem „hnutí“ je poněkud zavádějící, neboť nová vlna neměla žádný manifest ani jednotící program. Je tedy poměrně obtížné vystihnout nějaké obecné společné rysy. Jednalo se pouze o generační skupinu režisérů, kteří v určitém období tvořili určitým stylem. „Na konci padesátých a začátkem šedesátých let se v mnoha částech světa objevila nová generace filmařů. V řadě zemí se začali prosazovat režiséři, kteří se narodili před druhou světovou válkou, ale vyrůstali v poválečném čase obnovy a narůstající prosperity. Japonsko, Kanada, Anglie, Itálie, Španělsko, Brazílie i Spojené státy americké měly své nové vlny či skupiny mladého filmu - někteří z režisérů, kteří do nich patřili, vystudovali filmové školy, mnozí spolupracovali se specializovanými časopisy a většina z nich se bouřila proti svým předchůdcům.“<sup>4</sup>

Tato práce se blíže zaměřuje na nové vlny ve Francii a Československu. Je nutné podotknout, že politický a společenský kontext byl u obou zemí zcela odlišný, proto je důležité brát i tento aspekt v potaz. Jelikož nová vlna se neprojevila pouze v Československu, ale i v jiných zemích, nelze vyjmenovat pouze její obecné charakteristiky, neboť se můžeme setkat s drobnými rozdíly v různých zemích, např. v Německu nebo Japonsku. „Český 'filmový zázrak' je v tomto ohledu jen součástí širšího, celosvětového jevu.“<sup>5</sup> „Československá

---

<sup>2</sup> BORDWELL D. a K. THOMPSONOVÁ, *Dějiny filmu*, s. 454.

<sup>3</sup> BORDWELL D. a K. THOMPSONOVÁ, *Dějiny filmu*, s. 453.

<sup>4</sup> BORDWELL D. a K. THOMPSONOVÁ, *Umění filmu*, s. 614.

<sup>5</sup> PREČANOVÁ, N. a kolektiv autorů, *Nová nová vlna?*, s. 21.



Nová vlna byla obecně považována za jedno z nejdůležitějších hnutí ve světové kinematografii po italském neorealismu.<sup>6</sup> Hames tu sice mluví o „Československé nové vlně“<sup>7</sup>, ale většina autorů používá spíše označení česká nová vlna. „Ačkoliv v některých zemích sovětského bloku nové české filmy neschvalovali, jinde snímky dosahovaly téměř stejně významného vlivu jako francouzská nová vlna.“<sup>8</sup> Proto se také objevují tendence srovnávat francouzskou novou vlnu s českou novou vlnou. Obě vlny k sobě měly velmi blízko a tvůrci jednotlivých zemí o sobě věděli. Řada filmů z jedné země byla také často promítána v zemi druhé. V současné době jsou sblížovací tendence spíše popisně historické, což můžeme vidět např. ve filmové přehlídce *Nová nová vlna?*.

---

<sup>6</sup> HAMES, P., *Československá nová vlna*, s. 13.

<sup>7</sup> HAMES, P., *Československá nová vlna*, s. 13.

<sup>8</sup> BORDWELL D. a K. THOMPSONOVÁ, *Dějiny filmu*, s. 477.

### 3 FRANCOUZSKÁ NOVÁ VLNA

Francouzskou novou vlnou se označuje etapa francouzské kinematografie, která je spojena s novými a netradičními postupy. Francouzská nová vlna měla podobný začátek jako ta česká. Jednalo se především o reakci mladší generace režisérů na stávající situaci kinematografie ve své zemi a především snaha o její revitalizaci. Jako příklad lze uvést prohlášení jednoho z nejvýznamnějších představitelů francouzské nové vlny režiséra Jean-Luca Godarda: „Vaše pohyby kamer jsou ošklivé, protože vaše náměty jsou špatné, vaši herci špatně hrají, protože už nevíte, co je to film.“<sup>9</sup> Kritika stávající francouzské kinematografie se objevuje především v měsíčníku *Cahiers du cinéma*.<sup>10</sup> Tento časopis je základním pilířem, kolem kterého se formují pozdější režiséři nové vlny. Ve Francii však neměla nová vlna z počátku své existence pevné postavení. Pro diváky byla příliš komplikovaná, pro producenty příliš nejistá a nestabilní.<sup>11</sup> S tímto faktem se však neshoduje tehdejší producent Deutschmeister, který nástup nové vlny v roce 1959 popisuje takto: „Všichni producenti se radují z úspěchů mladých této vlny, protože osvobodili filmovou tvorbu z jejích řetězů. Osvobodili ji od povinného zaměstnávání minimálního filmového štábu, vnucovaného odborovými organizacemi. Osvobodili ji od administrativních a finančních těžkostí, aby mohli natáčet v ulicích, ve skutečných domech, skutečných pokojích, v přírodě. Osvobodili ji o čtených cenzur svým zvláštním názorem na umění, morálku, život, vliv na mládež, prestiž národa atd. Osvobodili ji od přehnaných požadavků starší generace na filmovou tvorbu. Osvobodili také filmovou tvorbu od kultu filmových hvězd a technické kvality.“<sup>12</sup> Je nutné si však uvědomit, že nová vlna nebyla z prvopočátku čistě filmová záležitost. „Nová vlna byla zpočátku konceptem novinářské sociologie.“<sup>13</sup> Stejně tak není pouze reakcí na dosavadní kinematografii, ale na vývoj celé tehdejší francouzské společnosti. Film přestával být pouze čirou zábavou a počal se stávat kulturní záležitostí.<sup>14</sup>

<sup>9</sup> BORDWELL D. a K. THOMPSONOVÁ, *Umění filmu*, s. 614.

<sup>10</sup> PŁAŻEWSKI, J., *Dějiny filmu: 1895-2005*, s. 299.

<sup>11</sup> PŁAŻEWSKI, J., *Dějiny filmu: 1895-2005*, s. 299.

<sup>12</sup> PREČANOVÁ, N. a kolektiv autorů, *Nová nová vlna?*, s. 15.

<sup>13</sup> PREČANOVÁ, N. a kolektiv autorů, *Nová nová vlna?*, s. 9.

<sup>14</sup> PREČANOVÁ, N. a kolektiv autorů, *Nová nová vlna?*, s. 28.

Časově se francouzská nová vlna obvykle datuje mezi léta 1959 až 1964, ale můžeme se setkat i s roky 1965 a 1966<sup>15</sup>, nelze tedy tato data brát jako pevné mantinely. Po roce 1964 se „charakteristická forma a styl nové vlny již rozptýlovaly a začaly být napodobovány.“<sup>16</sup> Avšak i během tohoto relativně krátkého období byli francouzští filmaři velmi produktivní. „V letech 1959 - 1966 natočilo pět hlavních režisérů nové vlny dvaatřicet celovečerních filmů. [...] Vzhledem k množství těchto filmů jsou mezi nimi samozřejmě velké rozdíly, ale najdeme v nich dostatek podobností, abychom mohli rozpoznat, čím se díla nové vlny vyznačují v přístupu ke stylu a formě.“<sup>17</sup> Významný režisér nové vlny Francois Trauffaut popisuje, poměrně radikálně, podobnost snímků nové vlny a rozdíly oproti starší generaci režisérů takto: „U mladých filmařů vidím jediný společný rys: všichni ukazují dosti systematicky prostředí lidí, kteří chodí do sálů s hracími automaty, na rozdíl od starých režisérů, kteří dávali přednost prostředí, kde se hrají karty a pije whisky. Jinak vidím, že mezi námi mladými jsou podstatné rozdíly.“<sup>18</sup> V tomto ohledu má Truffaut pravdu pouze částečně. Rozdíly zde sice samozřejmě jsou, ale ve filmech nové vlny lze najít i vícero podobností, o nichž je psáno níže.

Filmový historik Jean-Pierre Jeancolas rozlišuje režiséry francouzské nové vlny, kromě jádrové skupiny, která neměla žádné filmové vzdělání, okolo magazínu *Cahiers du Cinéma*, na další dva okruhy, tzv. „levý břeh“, kam patří taková jména jako Vardová či Resnais. Jednalo se o skupinu filmařů, která byla starší než jádrová skupina (tj. režiséři kolem magazínu *Cahiers du Cinéma*) a rozvíjeli film i ve vztahu k jiným uměním.<sup>19</sup> Tito režiséři tvoří převážně krátkometrážní snímky, především z finančních důvodů. Druhým kruhem je pak skupina nové generace režisérů, kteří prošli filmovým vzděláním. Po zpětné analýze těchto režisérů však dochází k závěru, že především jádrová skupina a levý břeh byly těmi skupinami formující novou vlnu.<sup>20</sup>

<sup>15</sup> PREČANOVÁ, N. a kolektiv autorů, *Nová nová vlna?*, s. 9.

<sup>16</sup> BORDWELL D. a K. THOMPSONOVÁ, *Umění filmu*, s. 617.

<sup>17</sup> BORDWELL D. a K. THOMPSONOVÁ, *Umění filmu*, s. 615.

<sup>18</sup> OLIVA, L., Co si myslí a co chce francouzská „mladá generace“?, *Film a doba*, 1959, roč. 5, č. 6, s. 431.

<sup>19</sup> BORDWELL D. a K. THOMPSONOVÁ, *Umění filmu*, s. 463.

<sup>20</sup> PREČANOVÁ, N. a kolektiv autorů, *Nová nová vlna?*, s. 11.

Francouzští režiséři byli především inspirováni italským neorealismem a kupodivu i hollywoodskými komerčními filmy. Z italského neorealismu si vzali především důraz na realitu, subjektivitu a obyčejnost. Tyto aspekty se projevují zejména ve výběru lokací pro natáčení. Je nutné si uvědomit, že tyto snímky měly velmi malý rozpočet. Z tohoto důvodu bylo proto třeba šetřit, kde se dalo. Režiséři si nemohli dovolit platit drahá studia pro natáčení, stejně tak někteří disponovali pouze ručními kamerami, které jim umožňovaly zvětšit dynamiku záběru.<sup>21</sup> Lze říci, že z těchto na první pohled ne zrovna ideálních podmínek, dokázali vytěžit naprosté maximum. Z nedostatků vytvořili přednosti. Francouzské nové vlně napomáhala i společenská a ekonomická situace ve Francii. Rozvoj televize způsobil, že francouzské filmy přestaly prosperovat, avšak filmy nové vlny si na sebe díky nízkému rozpočtu snadno vydělaly. Důležité je také, že režisér, jako hlavní tvůrce snímku, získal dominantní postavení a moc nad svým filmem.<sup>22</sup>

Velmi charakteristickým rysem snímků francouzské nové vlny je specifický humor, který je sladěn s formálními stránkami filmu, jak s kamerou, tak se zvukem. Objevují se ale také nové způsoby střihu, konkrétně vypouštěním „okének uprostřed záběru. [...] Někteří režiséři kombinovali dlouhé záběry s nečekaným střihem. Režiséři francouzské nové vlny se vyžívali v přetržení vybalancovaného dlouhého záběru náhlým detailem.“<sup>23</sup> Převrat také nastává v kompozici záběru, kdy jednak děj probíhá v jednom záběru a jednak jsou používány záběry natočené pro jiné účely než pro konkrétní film.<sup>24</sup> Co se týče narace, mají tyto filmy také velmi zvláštní strukturu. Pozornost je od hlavního příběhu velmi často odpoutána různými, někdy i matoucími dialogy, nebo vedlejšími minipříběhy a hlavní hrdinové často nemají žádný cíl. Výjimkou nejsou ani snové scény prohlubující imaginaci. Zajímavým prvkem snímků francouzské nové vlny je také jejich styl zakončení. V řadě z nich se objevuje otevřený konec, který nechává celý film neuzavřený. A tak finální vyznění filmu nechává divákovi prostor pro vlastní představivost.<sup>25</sup> Bergan shrnuje aspekty francouzské nové vlny, které se shodují s Bordwellem a Thompsonovou, takto:

<sup>21</sup> BORDWELL D. a K. THOMPSONOVÁ, *Umění filmu*, s. 615.

<sup>22</sup> BORDWELL D. a K. THOMPSONOVÁ, *Umění filmu*, s. 616.

<sup>23</sup> BORDWELL D. a K. THOMPSONOVÁ, *Dějiny filmu*, s. 454.

<sup>24</sup> BORDWELL D. a K. THOMPSONOVÁ, *Dějiny filmu*, s. 454.

<sup>25</sup> BORDWELL D. a K. THOMPSONOVÁ, *Umění filmu*, s. 616.

„Začali (režiséři) natáčet v ulicích kamerami drženými v ruce, a s velmi malým týmem, který používal prostřihů, improvizací, přerušovaného vyprávění a citátů z literatury a jiných filmů. Tito mladí režiséři, producenti a herci vystihli život Francie - zvláště Paříže - počátku 60. let tak, jak ho prožívali mladí lidé.“<sup>26</sup> U francouzské nové vlny se také projevuje „svoboda ztělesněná v samotné podstatě filmu. To znamená v gestu, pohybu, přechodech a zlomech.“<sup>27</sup> Velmi často se také ve filmech objevují odkazy na jiné snímky. Režiséři nové vlny si takto vzájemně vypomáhali a upozorňovali tímto způsobem na filmy svých kolegů. Když francouzská nová vlna nabyla pevné postavení na poli kinematografie, její režiséři přestávali naplňovat výše zmíněné aspekty. Stávali se komerčními a každý se začal ubírat svým vlastním odlišným stylem.<sup>28</sup>

Zmínili jsme společné vlastnosti nové vlny, pojďme se nyní podívat na konkrétní režiséry a identifikovat jejich tvůrčí přínos. Plazewski zmiňuje režiséra Alaina Resnais jako jednoho z nejvýznamnějších představitelů francouzské nové vlny. Resnais na sebe upoutal pozornost svým krátkometrážním dokumentem *Noc a mlha*. Zásadní pro jeho tvorbu je však film *Hirošima, má láska*. Tento film Plazewski považuje za velmi kontroverzní, jak po obsahové, tak formální stránce. Film totiž postrádá časovou chronologii. Resnais dokazuje svou progresivitu na snímku *Loni v Marienbadu*. Tento film, v podstatě experimentální, je obsahově velmi komplikovaný a nejednoznačný. Také formálně se blíží k minimalismu, důraz na detail a dlouhé záběry bez střihu to jen podtrhují. Rozhodně tento film není určen pro široké divácké publikum. V *Murielu* Resnais opět experimentuje s formální stránkou, především co se týče mixu zvuku a obrazu, kdy zvuk je použit z jiného prostoru i času než obraz. Také v tomto snímku aplikuje rychlý střih, u kterého si nejsme jisti mírou výpovědní hodnoty. U Resnaisova filmu *Válka skončila* je podstatná převážně obsahová stránka. Snímek slouží především k zachycení portrétu současného člověka.<sup>29</sup>

Pro francouzskou novou vlnu byla také důležitá tvorba režisérky Agnes Vardové. Především její snímek *Cléo od pěti do sedmi* je ojedinelým

<sup>26</sup> BERGAN, R., *Film*, s. 60.

<sup>27</sup> PREČANOVÁ, N. a kolektiv autorů, *Nová nová vlna?*, s. 33.

<sup>28</sup> PŁAŻEWSKI, J., *Dějiny filmu: 1895-2005*, s. 299.

<sup>29</sup> PŁAŻEWSKI, J., *Dějiny filmu: 1895-2005*, s. 301.

příspěvkem na poli francouzské kinematografie. Detailní záběry kombinované s dokumentární formou vytvářejí psychologický portrét s duševními pohnutkami hlavní hrdinky. Film *Tak dlouhá nepřítomnost* režiséra Henriho Colpima je zásadní zejména pro svou symboličnost, pomocí které vyjadřuje jinak realisticky neznázornitelné prvky. Všechny výše zmíněné režiséry spojují dokumentaristické počátky.<sup>30</sup>

K těmto režisérům Plazewski ještě zařazuje Clauda Chabrola, známého především díky snímkům *Bratraci*; *Oko zla*; *Ofélie*; *Bestie musí zemřít*; *Řezník a Roztržka*. Při čemž Plazewski, kromě *Bratraců*, charakterizuje ostatní snímky jako komerční a málo podařené. V *Bratracích* se projevuje úpadek morálky hraničící až s fatalismem.<sup>31</sup>

Ne zcela exemplárním režisérem francouzské nové vlny je Claude Lelouche se svým filmem *Muž a žena*. V tomto filmu je často využíváno improvizace. Můžeme také sledovat obrazovou barevnou proměnu. Nutno podotknout, že obsahově film nepřináší nic nového ani kontroverzního. Další Lelouchův film *Žít a užít* nesklidil úspěch u odborné veřejnosti, avšak opět se v tomto filmu objevují netradiční postupy v podobě razantnější improvizace a krátkého střihu, který umožňuje vypouštět nedůležité pasáže.<sup>32</sup>

Důkazem toho, že francouzská nová vlna se netýkala pouze Francouzů, lze uvést pro zajímavost anglického režiséra Petera Brooka a jeho melancholický film *Moderato Cantabile*.<sup>33</sup>

Nejdůležitější režiséři nové vlny však vzešli z řad kritiků, o jejichž filmech bude řeč později. Jedná se o Françoise Truffauta a Jeana-Luca Godarda.

Je nutné si uvědomit, že v tomto období však nepůsobili pouze tyto noví mladí režiséři. Reagovat na tuto novou vlnu musela i starší generace. Velký úspěch nové vlny tuto starší generaci znervóznil. Objevuje se snaha přiblížit se nové vlně, nebo ji alespoň částečně napodobit. Mezi tvůrce starší generace

<sup>30</sup> PŁAŻEWSKI, J., *Dějiny filmu: 1895-2005*, s. 302.

<sup>31</sup> Tamtéž, s. 304.

<sup>32</sup> Tamtéž, s. 307.

<sup>33</sup> Tamtéž, s. 308.

patřili např. Jean Renoir, Claude Autant-Lara, Marcel Carné či André Cayatte.<sup>34</sup> Tito režiséři jsou velmi kritizováni novou vlnou, ale sami ji také napadají, když ji kritizují za „nepoctivost, neschopnost, aroganci a ctižádostivost mladých provokujících filmových kritiků, kteří se stali mediálními hrdiny.“<sup>35</sup>

Ve francouzské kinematografii se objevuje nový proud režisérů, kteří překvapují svými inovativními filmařskými metodami. Francouzská nová vlna však zasáhla částečně i do jiných uměleckých kruhů, než filmařských. Francouzská „nová vlna se stala nadčasovým symbolem, pojmem, určením, stylem, způsobem bytí.“<sup>36</sup>

---

<sup>34</sup> PŁAŻEWSKI, J., *Dějiny filmu: 1895-2005*, s. 308.

<sup>35</sup> PREČANOVÁ, N. a kolektiv autorů, *Nová nová vlna?*, s. 16.

<sup>36</sup> PREČANOVÁ, N. a kolektiv autorů, *Nová nová vlna?*, s. 18.

## 4 ČESKÁ NOVÁ VLNA

Časově můžeme hlavní období české nové vlny zařadit přibližně mezi léta 1962 až 1968. Tyto roky však nemůžeme brát jako přesně ohraničené období, odborníci se v rozsahu časového období často rozcházejí.

Abychom plně pochopili dosah nové vlny, je nutné alespoň částečně zmínit stav československé kinematografie v padesátých letech. Je nezbytné si uvědomit, že československá kinematografie prožívala, kvůli nástupu komunismu, značnou izolaci. Lze říci, že byla pouze v kontaktu se zeměmi východního bloku. Stejně tak musely filmy odpovídat i sovětské doktríně, nebylo možné, až na výjimky, natočit nic, co by nebylo v souladu s komunistickým režimem a to nejen po stránce obsahové, ale i po stránce formální.<sup>37</sup> Žalman situaci padesátých let charakterizuje takto: „Je to stav, kdy nikdo nic nového a průbojného nepřináší, kdy se ve jménu iluze ideové a esteticko-názorové jednoty pouze napodobuje, co objevili a kodifikovali jiní a kdy jedinou povinností je disciplinovaně držet krok. Tak vzniká socialistický filmový stereotyp.“<sup>38</sup> A až na ojedinělé výjimky na sebe český film nepřitáhl pozornost světového ohlasu.

Proto působí nová vlna jako čerstvý vítr do dosavadních ideologických vod a můžeme ji chápat jako reakci režisérů na předchozí stereotyp. „Objevila se generace filmařů, která se pod vlivem dobově preferovaných, respektive tolerovaných teoretických koncepcí a zahraničních ideových i společenských nepokojů 60. let, pokoušela hledat nový výraz a nové interpretace světa.“<sup>39</sup> Miloš Forman, jeden z hlavních představitelů české nové vlny, doslova popisuje počátek nové vlny jako „reakce na nudu socialistického realismu.“<sup>40</sup> Toto hnutí však nebylo odstartováno nějakým manifestem či revolucí.<sup>41</sup> „Jako datum počátku československé Nové vlny bývají obvykle uváděny celovečerní debuty Formana, Chytilové a Jireše v roce 1963.“<sup>42</sup> Díky uvolnění režimu v šedesátých letech se objevuje prostor pro tvůrčí uměleckou činnost. „Světovou proslulost

<sup>37</sup> ŽALMAN, J., *Umlčený film*, s. 107.

<sup>38</sup> ŽALMAN, J., *Umlčený film*, s. 109.

<sup>39</sup> SVATOŇOVÁ, K., Absurdní ekvivalent absurdního světa/Česká staronová vlna (v obraze Jaroslava Kučery), *Cinepur*, 2014, roč. 23, č. 91, s. 82.

<sup>40</sup> *Zlatá šedesátá* [seriál]. Režie Martin Šulík. Česká republika, 2009. Díl první.

<sup>41</sup> SEDLÁČEK, J., Horizontální vertikální řez Novou vlnou (1964-1970), *Cinema*, 1998, roč. 8, č. 4, s. 50.

<sup>42</sup> HAMES, P., *Československá nová vlna*, s. 47.



jim (filmům) vydobyla řada cen z mezinárodních festivalů v 60. letech a kritický a komerční průlom na západní trhy,<sup>43</sup> což můžeme chápat jako urychlující faktor rozvoje nové vlny. „České filmy náhle zajímají svět jako kolektivní úkaz, jsou komentovány, promítány a odměňovány na festivalech, jejich premiéry jsou očekávány se zvědavostí a nadějí.“<sup>44</sup>

Je důležité si uvědomit, že nová vlna měla celou škálu obsahových i obrazových vyjádření. Co režisér, to jiný způsob. Důvod, proč tomu tak je, lze spatřovat ve velké různosti vlivů, od neorealismu, absurdního dramatu, až po Franze Kafku, ale i také (sebe)reflexi vlastní kultury a dějin. Česká nová vlna má také určitou návaznost a příbuznost s francouzskou novou vlnou, „ale není s ní přímo spojená. Jde většinou o mladé filmaře - absolventy FAMU, kteří v rámci jisté liberalizace režimu chtěli dostat do svých filmů víc reality a společenského dění.“<sup>45</sup> Přesto tu je však několik jednotících znaků. „Jejich filmy charakterizovala niternost, subjektivní optika, silná pocitovost, oproti předešlým létům zdánlivě volnější stavba a konstrukce.“<sup>46</sup> Sjednocující prvek můžeme ale najít v „odmítnutí restrikcí socialistického realismu a touhy po vytvoření ‘uspokojivější kultury’.“<sup>47</sup> S Hamesem se shoduje Petr Král v tom, že nové vlny spojuje to, „proti čemu se stavějí: konvenční a služebné umění, které převládá v celé poválečné české kultuře, podřízené ideologickým požadavkům stalinské moci (a ‘socialistického realismu’).“<sup>48</sup> Lze ale také říci, že se jedná o rehabilitaci dokumentárního stylu a návaznost na jeho dřívější narativní styl, s čímž je spojen také zvyšující se význam a úloha režiséra.<sup>49</sup> Nejedná se tedy o odmítnutí všech předešlých filmařských postupů a stylů. Podobně jako u francouzské nové vlny měl velký význam časopis *Cahiers du cinéma*, u nás v této době působil magazín *Film a doba*.<sup>50</sup>

<sup>43</sup> HAMES, P., *Československá nová vlna*, s. 13.

<sup>44</sup> PREČANOVÁ, N. a kolektiv autorů, *Nová nová vlna?*, s. 19.

<sup>45</sup> PREČANOVÁ, N. a kolektiv autorů, *Nová nová vlna?*, s. 29.

<sup>46</sup> SEDLÁČEK, J., Horizontální vertikální řez Novou vlnou (1964-1970), *Cinema*, 1998, roč. 8, č. 4, s. 51.

<sup>47</sup> HAMES, P., *Československá nová vlna*, s. 17.

<sup>48</sup> PREČANOVÁ, N. a kolektiv autorů, *Nová nová vlna?*, s. 19.

<sup>49</sup> PREČANOVÁ, N. a kolektiv autorů, *Nová nová vlna?*, s. 30.

<sup>50</sup> SKUPA, L., Moderní, nebo jen „módní“?/Reflexe počátků „nové vlny“ v Československu, *Cinepur*, 2014, roč. 23, č. 91, s. 59.

V počáteční fázi nové vlny vznikají především filmy pocitové. Tyto filmy se projevují prvky jako např. „nahlížení světa očima hrdinů, reprezentace myšlenkových proudů skrze subjektivní komentář, použití improvizovaných dialogů a monologů nebo skryté kamery a jiných prostředků, které přibližovaly divákům emoce postav.“<sup>51</sup>

Další aspekt, který pojí většinu filmů nové vlny, je prvek svobody a to především jako svobody vyjádření (nejen čeho, ale také jakým způsobem), osobního projevu, metod a slova tvůrců. Důležitým tématem českých režisérů bylo vyjádření pravdy,<sup>52</sup> ve smyslu reality a autentičnosti života.<sup>53</sup> Tento znak je velmi důležitý a uvádí ho většina autorů. „Filmaři se chtějí vyjadřovat po svém, hájí své právo na subjektivní, individuální i estetický autonomní film, třeba zároveň angažovaný.“<sup>54</sup> Aspekt svobody se promítl i do volby žánru. „Tvůrci nové vlny však primárně neusilovali o vytvoření uvěřitelného světa, ale o reflexi a mnohdy výklad světa, který se jeví autorům jako absurdní.“<sup>55</sup>

Posledním, byť poněkud vedlejším faktorem je tendence obsazování neprofesionálních herců. „Improvizace neherců, její zadržávání a propady se stávají zdrojem sarkastického humoru, chaotické a směšně nabubřelé proslovy, z nichž budují svá vystoupení, odhalují potlačenou pravdu společnosti, kde život za oficiální kulisou pohlcuje masa obecné rezignace a otupělosti. Hlásí se tu zároveň ke slovu nejlepší tradice kultury, která si v boji s nepříznivými dějinami zvykla sestupovat k pramenům všedního života a hledat tu korektiv k vznešeným iluzím, v jejichž jménu byly české země pustošeny.“<sup>56</sup> Tato charakteristika platí především pro Formanovu tvorbu.

Je vidět, že společných prvků je poměrně malé množství. Lze říci, že pro českou novou vlnu je charakteristická rozmanitost a různorodost.<sup>57</sup> Král tuto různorodost rozděluje do tří základních proudů. Moralizující tendence Evalda

<sup>51</sup> SKUPA, L., Moderní, nebo jen „módní“?/Reflexe počátků „nové vlny“ v Československu, *Cinepur*, 2014, roč. 23, č. 91, s. 59.

<sup>52</sup> Styl film-pravda tkvěl v tom, zasahovat do samotného natáčení co nejméně. SEDLÁČEK, J., Horizontální vertikální řez Novou vlnou (1964-1970), *Cinema*, 1998, roč. 8, č. 4, s. 52.

<sup>53</sup> PREČANOVÁ, N. a kolektiv autorů, *Nová nová vlna?*, s. 30.

<sup>54</sup> PREČANOVÁ, N. a kolektiv autorů, *Nová nová vlna?*, s. 30.

<sup>55</sup> PTÁČKOVÁ, B., O sváru etiky a estetiky v Sedmikráskách Věry Chytilové, *Cinepur*, 2002, roč. 11, č. 22, s. 28.

<sup>56</sup> PREČANOVÁ, N. a kolektiv autorů, *Nová nová vlna?*, s. 23.

<sup>57</sup> PREČANOVÁ, N. a kolektiv autorů, *Nová nová vlna?*, s. 19.

Schorma a Věry Chytilové, lyrické projevy Jana Němce a objektivní kritiku, kam patří Formanova škola.<sup>58</sup> Liehm uvádí proudy pouze dva a to sice Formanovu školu a moralizující proud, kam podle něj patří i Němec.<sup>59</sup>

Hlavními představiteli české nové vlny jsou podle Žalmana: Forman (a s ním související dvojice Passer a Papoušek), Chytilová a Jireš, ostatním nepřisuzuje významnou roli.<sup>60</sup> Hames naopak uvádí řadu dalších a potvrzuje tak jejich důležitou úlohu. Jedná se např. o Bočana, Jasného, Kachyňu či Schorma.<sup>61</sup> Liehm ve své publikaci *Ostře sledované filmy* rozšiřuje množství režisérů ještě o další jména - Němce, Mášu, Herze, a další.<sup>62</sup>

Řada filmů z této doby byla uzamčena do trezoru a po nástupu normalizace zanikají veškeré šance k rozvoji nebo alespoň k pokračování nové vlny. Ukončení nové vlny je tedy spíše násilným ideologickým činem. Specifikem české nové vlny je to, že „jen vzácně se tolik režisérů v téže zemi rozhodne točit ‘závažné’ filmy, v nichž umění a lidské poselství převažují nad zábavou.“<sup>63</sup>

---

<sup>58</sup> PREČANOVÁ, N. a kolektiv autorů, *Nová nová vlna?*, s. 20.

<sup>59</sup> LIEHM, A. J., *Ostře sledované filmy*, 40.

<sup>60</sup> ŽALMAN, J., *Umlčený film*, s. 153.

<sup>61</sup> HAMES, P., *Československá nová vlna*, s. 5.

<sup>62</sup> LIEHM, A. J., *Ostře sledované filmy*, 36.

<sup>63</sup> PREČANOVÁ, N. a kolektiv autorů, *Nová nová vlna?*, s. 21.

## 5 ROZEBÍRANÉ SNÍMKY

Účelem této kapitoly je obhájit a zdůvodnit výběr konkrétních exemplárních snímků a režisérů pro podrobnější rozbor. Pro rozbor francouzské nové vlny byly vybrány filmy *Nikdo mne nemá rád* režiséra Françoise Truffauta a *U konce s dechem* Jeana-Luca Godarda. Všechny prameny pojednávající o francouzské nové vlně popisují právě tyto dva režiséry jako nejdůležitější. Jejich tvorba měla nejvlivnější dopad na novou vlnu. Přičemž je lze chápat jako protipól. V Godardově *U konce s dechem* se objevují inovativní formální aspekty, které se stanou inspirací pro řadu dalších filmů a nebyly použity nikdy předtím. V tomto ohledu je snímek exemplárním příkladem a ukazuje, jak má vypadat typ moderního filmu šedesátých let ve Francii.<sup>64</sup> Bordwell s Thompsonovou považují *U konce s dechem* za „nejinovativnější film nové vlny.“<sup>65</sup> Pozdější Godardova tvorba (i mimo novou vlnu) se vyznačuje především formalistickými, narativními a tematickými experimenty.

Oproti tomu Truffautův *Nikdo mne nemá rád* nedisponuje takovými technickými inovacemi, jeho význam spočívá především ve vykreslení individuálních problémů, které lze globalizovat na celou společnost. Jedná se v podstatě o společensko-kritickou studii.<sup>66</sup> Snímek je také první část pentalogie o hlavním hrdinovi Antoinu Doinelovi. Truffautova pozdější tvorba se ubírala spíše komerčním směrem a jeho snímky postupně ztrácí znaky nové vlny. U obou filmů se jedná o prvotiny Godarda a Truffauta. Oba snímky patří mezi jedny z prvních, které se mohly zařadit do francouzské nové vlny a jsou v nich velmi patrné odlišnosti od filmů předchozích generací.

Jako vzorek české nové vlny byly vybrány filmy *Sedmikrásky* režisérky Věry Chytilové a *Lásky jedné plavovlásky* režiséra Miloše Formana. V obecném shrnutí byly proudy české nové vlny rozděleny podle Liehma na dva směry. Bylo tedy záhodno vybrat snímky z těchto proudů. Z důvodů rozsahu diplomové práce a také z důvodu rovnocenného počtu s filmy francouzské nové vlny, byly vybrány pouze dva. *Sedmikrásky* jsou na poli české kinematografie šedesátých

<sup>64</sup> CROCE, A., *Breathless*, *Film Quarterly*, 1961, roč. 3, č. 14, s. 54.

<sup>65</sup> BORDWELL D. a K. THOMPSONOVÁ, *Dějiny filmu*, s. 459.

<sup>66</sup> MONACO, J., *Nová vlna*, s. 37.

let ojedinělým počinem. Experimentální pojetí, jak po narativní stránce, tak formální, lze přirovnat k inovativnosti a důležitosti *U konce s dechem*. „Agresivnější útok na shora dlouhodobě diktovaný požadavek realističnosti si jiný film československé nové vlny nedovolil.“<sup>67</sup> *Sedmikrásky* byly natočeny v roce 1966, což je doba vrcholu české nové vlny (*Lásky jedné plavovlásky* o rok později). Věra Chytilová měla v sedmdesátých letech na několik let zákaz natáčet další filmy.<sup>68</sup>

Režisér Miloš Forman patří obecně mezi jednoho z nejznámějších českých režisérů. Jak již bylo řečeno, jeho tvorba představovala samostatnou školu v rámci české nové vlny. *Lásky jedné plavovlásky* pak představují exemplární snímek této školy. V tomto snímku se podobně jako u Truffauta nesetkáme s nějakými převratnými formálními prvky, ale je zde tragikomickým způsobem zobrazena příkladová situace, která vede mimoděk opět ke společenské kritice.<sup>69</sup> Po *Láskách jedné plavovlásky* natočí Forman v Československu pouze jeden další snímek, a to sice *Hoří, má panenko*. Poté emigruje do Spojených států amerických a jeho tvorba dosáhne razantní proměny.

Více bude o všech filmech řečeno v příslušných kapitolách. Na základě odborné a relevantní literatury jsem dospěl k závěru, že tyto čtyři vybrané snímky jsou zcela dostatečně reprezentativním vzorkem. Veškerá použitá literatura pojednávající o nové vlně zmiňuje tyto čtyři vybrané filmy. Samozřejmě by se našly další snímky, které by stály za podrobnější analýzu, avšak pro potřeby této diplomové práce jsou tyto čtyři filmy dostatečně reprezentativní.

---

<sup>67</sup> ŠRAJER, M., *Sedmikrásky*, *Cinema*, 2012, roč. 22, č. 7, s. 29.

<sup>68</sup> Zlatá šedesátá, Věra Chytilová [online], © 2008 [cit. 2014-04-10]. Dostupné z: <http://www.zlatasedesata.cz/profil/vera-chytilova/>

<sup>69</sup> HAMES, P., *Československá nová vlna*, s. 135.

## 6 NIKDO MNE NEMÁ RÁD

Černobílý snímek *Nikdo mne nemá rád* (někdy se uvádí také pod názvem *400 ran*) z roku 1959 je, podobně jako *U konce s dechem*, prvním celovečerním filmem francouzského režiséra Françoise Truffauta. Truffaut v letech 1955 až 1983 natočil sedmadvacet snímků, z nichž lze jmenovat např. *Střílejte na pianistu*; *Jules a Jim*; *Hebká kůže* či *451°Fahrenheita* aj.<sup>70</sup>

*Nikdo mne nemá rád* je první část cyklu s hlavním hrdinou Antoine Doinelem. Do této pentalogie patří snímky *Antoine a Collete*; *Ukradené polibky*; *Rodinný krb* a *Láska na útěku*. Truffaut si v těchto filmech v podstatě zopakoval svůj vlastní život. Truffauta lze chápat jako protipól ke Godardovi, jejich filmy však společně definují novou vlnu.<sup>71</sup> *Nikdo mne nemá rád* měl rozpočet sto tisíc dolarů, které Truffaut sehnal od svého zetě, přátel a nějaké peníze získal také pomocí státního grantu.<sup>72</sup>

### 6.1 Obsah

Film *Nikdo mne nemá rád* začíná kamerovou exkurzí po Paříži koncem padesátých let. Děj nás zanese do třídy základní školy, kde vyčnívá problémový chlapec a hlavní hrdina snímku Antoine Doinel (Jean-Pierre Léaud). Sledujeme obyčejný Antoinův den - problémy ve škole s učitelem (Guy Decomble) a doma pokárání od přísné matky (Claire Mauier). Zdá se, že jediným světlem v Antoinově životě je jeho mírumilovný a také trochu lehkovážný otec (Albert Rémy) a kamarád a spolužák v jedné osobě René (Patrick Auffay). Antoinovy životní podmínky jsou opakem idylického života, za vše mluví fakt, že nemá vlastní peřiny a musí spát ve spacáku, přitom finanční situace celé rodiny není nejhorší.

Není divu, že se jeho problémy stupňují. Další den vůbec nedorazí do školy a užívá si záškoláctví spolu se svým kamarádem Reném. Krásný bezstarostný den mu však zhatí nepěkná událost. Přistihne totiž svou matku, jak se líbá se zcela cizím člověkem. Nastává patová situace, kdy matka

<sup>70</sup> International movie database, Francois Truffaut [online], © 1990-2014 [cit. 2014-03-31]. Dostupné z: [http://www.imdb.com/name/nm0000076/?ref\\_=fn\\_al\\_nm\\_1](http://www.imdb.com/name/nm0000076/?ref_=fn_al_nm_1)

<sup>71</sup> BORDWELL D. a K. THOMPSONOVÁ, *Dějiny filmu*, s. 460.

<sup>72</sup> MONACO, J., *Nová vlna*, s. 26.

nemůže říct o Antoinově záškoláctví otci a on zas nemůže říct nic o matčině nevěře otci. I bez Antoinova přičinění má však jeho otec podezření o manželčině nevěře, což vyústí v ostrou hádku, kterou Antoine těžce nese.

Další den se Antoine ve škole vymlouvá, že mu umřela matka, a proto nemohl přijít do školy. Potom, co vyjde najevo, že lhal, rozhodne se utéci z domova. Rodičům nechá objasňující dopis. Život uprchlíka však není žádný med, na což sám Antoine brzo přichází. Je mu zima a trpí hladem tak velkým, že ukradne láhev mléka, aby se alespoň částečně zasytil. Druhý den se Antoine poněkud nelogicky ukáže ve škole. Učitel okamžitě zavolá rodiče, kteří o něj měli mezitím velký strach. Rodiče se snaží změnit výchovnou strategii a zkoušejí být na Antoina milí a pozorní. Antoine však k této změně přistupuje spíše s letargií hraničící až s cynismem. Nový zápal Antoinovi přinese až francouzský spisovatel Honoré de Balzac. A to doslova, neboť ze svíčky, kterou zapálí na jeho počest, vznikne v domě malý požár. Rodiče však tento incident přehlédnou jako banalitu a vydají se všichni společně do kina na film *Paříž patří nám*. V tento moment působí rodina jako harmonie a idyla sama.

Antoine má i snahu zlepšit se ve škole, avšak je obviněn z plagiátorství, protože některé pasáže ve svém slohu přepsal z Balzaca. Za trest je vyloučen ze školy do konce pololetí. Antoine si s nastalou situací neví rady, a tak cestou k řediteli opět uteče. René nabídne Antoinovi azyl u sebe doma. Spolu sní o nezávislém životě, aby toho však dosáhli, potřebují peníze. Rozhodnou se, že ukradnou psací stroj. Krádež proběhne hladce, avšak následný prodej se již nezdaří. Oba chlapci nevědí, co s psacím strojem dál, chtějí ho tedy vrátit na původní místo. Antoine je však přistižen a obviněn z krádeže, tento incident je pro rodiče poslední kapkou. Otec vezme Antoine na policii, kde se domluví o jeho umístění do polepšovny. Antoine je nakonec umístěn pod dozor do speciálního domu pro podobně problémové děti.

V další fázi filmu se dovídáme o řadě důvodů, které mohly vést k Antoinovu problémovému chování. Svěřuje se totiž místní psychologce, v jeho intimní zpovědi vyjde najevo, že otec není jeho vlastní, a že nebyť babičky, šla by jeho matka na potrat. René se za Antoinem staví na návštěvu, není však puštěn dovnitř, na rozdíl od Antoinovy matky.

Antoine dlouho v domově nevydrží, jeho další destinací se stává Dělnické centrum, kde má pracovat. Antoine to zde však nemůže vydržet, a tak se impulzivně rozhodne utéci. Cílem jeho útěku je moře, které nikdy před tím neviděl.

## 6.2 Rozbor

Film získal řadu ocenění. Byl nominován na Oscara a v roce 1959 si tehdy sedmadvacetiletý Truffaut z Cannes odnesl cenu za nejlepší režii, stejně tak mu cenu udělil francouzský filmový Syndikát.<sup>73</sup>

Velmi přínosným pramenem pro tento rozbor je především publikace Jamese Monaca *Nová vlna*, která velmi podrobně popisuje, interpretuje, analyzuje tento film a to i v širším kontextu. Poskytuje ale také především názory samotného režiséra.

Pro film je důležité, že se jedná téměř kompletně o autobiografické dílo a co není autobiografické, je alespoň biografické.<sup>74</sup> Pro zajímavost uvedme několik příkladů. Stejně jako hlavní hrdina Antoine Doinel i Truffaut měl rád Balzaca<sup>75</sup> a stejně jako Antoine i on strávil nějaký čas v polepšovně.<sup>76</sup> „Truffaut se ke svému dětství vrací bez sentimentu a k problematice dospívání se vyjadřuje věcně, často s ironickým odstupem. Vypráví příběh chlapce, jenž má vzhledem ke svému věku problémy nejen doma a ve škole, ale také sám se sebou.“<sup>77</sup> Truffaut v podstatě vytváří svůj vlastní příběh z dětství, které ho nikdy nepřestalo zajímat. „Díky (...) hluboce zakořeněnému existenciálnímu smyslu pro zodpovědnost - myšlence, že selhání neexistuje - je pro Truffauta svět dětství tak fascinující a právě to vytváří zvláštní napětí v *Nikdo mne nemá rád*.“<sup>78</sup> Vztah mezi představitelem hlavní role Jeanem-Pierrem Léaudem a režisérem byl opravdu výjimečný. Při čemž Léaud byl vybrán téměř ze stovky

<sup>73</sup> International movie database, Les quatre cents coups awards [online], © 1990-2014 [cit. 2014-03-31]. Dostupné z: [http://www.imdb.com/title/tt0053198/awards?ref\\_=tt\\_awd](http://www.imdb.com/title/tt0053198/awards?ref_=tt_awd)

<sup>74</sup> *Dva ve vlně* [film]. Režie Emmanuel Laurent. Francie, 2010.

<sup>75</sup> MONACO, J., *Nová vlna*, s. 22.

<sup>76</sup> BERGAN, R., *Film*, s. 375.

<sup>77</sup> CYROŇ, M., Antoine, uličník, *25fps* [online], 2009, roč. 3, č. 26 [cit. 2014-03-31]. Dostupné z: <http://25fps.cz/2009/antoine-ulicnik/>

<sup>78</sup> MONACO, J., *Nová vlna*, s. 28.



uchazečů<sup>79</sup> a Truffaut ho považoval za nejlepšího herce své generace.<sup>80</sup> „Hrdina Antoine Doinel představuje jen lehce zbeletrizovanou postavu samotného tvůrce a Truffaut později přiznal, že povzbudil intenzitu hereckého projevu patnáctiletého představitele hlavní role tím, že ho potají postavil proti ostatním hercům a členům štábu.“<sup>81</sup> Sám Léaud na filmu oceňoval pocit svobody a pravdy.<sup>82</sup>

„*Nikdo mne nemá rád* byl svěží a nový, ale nebyl vnímán jako vykročení z širších tradic,<sup>83</sup> na rozdíl od snímku *U konce s dechem*. Po formální stránce zde není takový počet inovací, na druhou stranu i v tomto filmu lze najít zajímavější metody. Můžeme zde najít jisté odchylky od scénáře, např. ve scéně s centrifugou nebo při samotném závěru.<sup>84</sup> Je zde i typický rys kameramana filmu Henriho Decaë, kdy jeho „kamera prozkoumává stísněný byt nebo se točí na zábavné centrifuze.“<sup>85</sup> Podle mého názoru si divák, díky staticky rotující kameře, připadá jako pozorovatel nebo účastník turistické exkurze, při níž je svědkem nenadálých a nahodilých situací. Zajímavý je také záběr na dětské publikum, které sleduje divadelní představení. Divák má možnost vidět pouze děti a pouze z jejich emocí a reakcí může spekulovat, na co se vlastně dívají, než nám střih tuto otázku zodpoví. Projevuje se zde i autentičnost, dokumentárnost a každodennost, typické prvky nové vlny. V tomto smyslu lze uvést např. scénu, kdy při hodině tělocviku učitel vezme děti proběhnout se do města, jenže děti se mu postupně začnou schovávat, až mu nakonec z celé třídy téměř nikdo nezbude. Kamera vše opět sleduje z výšky a divákovi připadá, že sleduje situaci, která se může kdykoli přihodit.

Konec filmu je po technické stránce velmi oceňován. Antoinův běh končí u moře a kamera přibližuje jeho obličej a v momentu, kdy se hlavní hrdina podívá do kamery, následuje stop záběr v podobě finálního střihu - tzv.

<sup>79</sup> OLIVA, L., *Nikdo mne nemá rád*, *Kino*, 1960, roč. 15, č. 19, s. 295.

<sup>80</sup> MONACO, J., *Nová vlna*, s. 36.

<sup>81</sup> STERRITT David, *Nikdo mne nemá rád*, in: SCHNEIDER, S. J., a kolektiv autorů, *1001 filmů, které musíte vidět, než umřete*, s. 360.

<sup>82</sup> *Dva ve vlně* [film]. Režie Emmanuel Laurent. Francie, 2010.

<sup>83</sup> MONACO, J., *Nová vlna*, s. 113.

<sup>84</sup> STERRITT, David, *Nikdo mne nemá rád*, in: SCHNEIDER, S. J., a kolektiv autorů, *1001 filmů, které musíte vidět, než umřete*, s. 360.

<sup>85</sup> BORDWELL D. a K. THOMPSONOVÁ, *Umění filmu*, s. 615.

„mrtvolka“ (viz příloha obrázků 2).<sup>86</sup> V předchozí kapitole o obecných znacích francouzské nové vlny zaznělo, že ve snímcích lze najít odkazy na jiné filmy, byla také řeč o finančních problémech při vytváření těchto snímků. Platí to zejména mezi režiséry nové vlny, kteří ve svých filmech dělají v podstatě reklamu svým kolegům. V *Nikdo mne nemá rád* ve scéně, kdy si rodina vyrazí do kina, jdou na film *Paříž patří nám* jiného režiséra nové vlny Jacquese Rivetta. Je otázka, jestli je tato pasáž, kdy je rodina šťastná a pospolitá, opravdová nebo se jedná o drsně cynickou přetvářku, protože dle mého názoru je zde rodina znázorněna Truffautem až nepřírozeně přehnaně harmonicky.

„Ze stylistického hlediska Truffautovy rané filmy překypují nájezdy, rychlým střihem, nenucenými kompozicemi a dochází v nich k výbuchům bizarního humoru nebo nečekaného násilí.“<sup>87</sup> Což platí i pro snímek *Nikdo mne nemá rád*. Hlavní hrdina je aktérem i svědkem mnoha „klukovin“, ale následky jsou výhradně pro něj nepřiměřeně tvrdé. Důkazem budiž např. scéna, kdy je umístěn do vězení mezi kriminálníky a prostitutky. Zajímavostí je, že *Nikdo mne nemá rád* je jeden z mála Truffautových filmů, který nepojednává o vztahu mezi muži a ženami.

Ani co se týče příběhu, bychom na první pohled film nezařadili mezi výjimečné a vybočující. Snímek „má svou naléhavou společenskou myšlenku, má své poslání, rozvedené v díle nejen s nevšedním nadáním, ale i s vášnivým zaujetím. [...] Ve vcelku nenovém příběhu sledujeme citové a mravní zmatky třináctiletého chlapce, kterého odcizení rodičů, nepochopení doma i ve škole dovede až do polepšovny. Kdo je vinen? Chlapec, škola, rodiče či společnost...? Tento naléhavý otazník není řešen. Je však před diváka postaven s nevšední působivostí.“<sup>88</sup> Zásadní pointou a celkovým vyzněním filmu je však kritika společnosti, což je již patrné z předchozí citace. Prokopová tento fakt jen potvrzuje: „Antoine žije ve světě, který v dětech vidí jen obtížné, nevyzpytatelné a hlučné bytosti, jež by měly co nejrychleji dospět (...).“<sup>89</sup>

<sup>86</sup> MONACO, J., *Jak číst film*, s. 222.

<sup>87</sup> BORDWELL D. a K. THOMPSONOVÁ, *Dějiny filmu*, s. 460.

<sup>88</sup> HOŘEJŠÍ, J., Francois Truffaut o sobě a svém filmu, *Kultura*, 1960, roč. 4, č. 28, s. 4.

<sup>89</sup> PROKOPOVÁ, A., *Nikdo mne nemá rád*, *Cinema*, 2007, roč. 17, č. 12, s. 104.

Život hlavního hrdiny Antoina se jeví jako noční můra. „Antoinovi je třináct let a rozhodně se nedá říci, že jeho život je šťastný. Jeho matka je sebestředná a egoistická žena a otčím mu příliš nerozumí. Škola je pro něj peklem, kde jsou učitelé velmi přísní a těžce trestají jakýkoli prohřešek.“<sup>90</sup> Je zde také patrná určitá hořkost, která na diváka v průběhu celého snímku působí. „Truffaut zde obviňuje rodiče, školu i policii, přičemž z dospělých nedělá monstra nebo sadisty a zároveň si také nelibuje v extrémních situacích. Jednoduše jen zobrazuje jejich nevraživost, nedostatek fantazie a sobectví.“<sup>91</sup> Boček se k filmu vyjadřuje obdobně: „Je to volně vyprávěná historie konfliktů citlivého pubertálního chlapce s necitlivým okolím. [...] Úzkostlivý výkřik protestu. Vášnivě upozornění na veliký společenský problém. Truffaut ho neřeší a nezná řešení. Nemůže-li ho nabídnout, nabízí alespoň otřesný umělecky téměř dokonalý obraz. Hlubokou vnitřní psychologickou kresbu stavů osamocení spjatých s dospíváním a první velké životní krize, která může člověka navždy poznamenat. Psychologická kresba několika postav bezděky přerůstá v kresbu a kritiku společenskou. Ten nezájem nejbližších, vzdálenějších i zcela cizích na osudu člověka, či vlastně ještě dítěte, ta profesionální lhostejnost a ta stále odhalovaná snaha nenechat se vyrušit ze svých zájmů a zájmečků, místy doslova mrazí.“<sup>92</sup> Odpovědnost a respekt jsou vlastnosti, které dospělým postavám chybějí. Vysoká míra autentičnosti „způsobuje, že namísto diváky, stáváme se účastníky děje.“<sup>93</sup>

Všechny tyto negativní aspekty však přeci jenom vyústí v určité pozitivum. „Pozitiv jeho obrazu je přece touha po jiném životě, než musel mít jeho Antonín (Antoine), po jiném prostředí, než které ho vychovalo, po jiných citech, než jakými byl obklopen v rodině i ve škole.“<sup>94</sup> Podle Monaca je skutečným „Truffautovým záměrem (...) zachycení kvality života, ráz citové výchovy - ne její historické detaily.“<sup>95</sup> Konec je typický pro filmy nové vlny

<sup>90</sup> VÁVRA, J., Nikdo mne nemá rád [online], © 2003-2014 [cit. 2014-03-31]. Dostupné z: <http://www.galaxie.name/index.php?clanek=nikdo-mne-nema-rad-les-quatre-cents-coups-400-blows>

<sup>91</sup> PŁAŻEWSKI, J., *Dějiny filmu: 1895-2005*, s. 302.

<sup>92</sup> BOČEK, J., Nové filmy z Francie a Itálie, *Film a doba*, 1960, roč. 6, č. 11, s. 780.

<sup>93</sup> PILÁT, J., Francois Truffaut: Osudy člověka a filmu, *Mladá fronta*, 1960, 30. 6., s. 5.

<sup>94</sup> FRANCL, G., Realismus a romantismus na filmovém plátně, *Lidová demokracie*, 1960, 18. 8., s. 3.

<sup>95</sup> MONACO, J., *Nová vlna*, s. 34.

neuzavřený. „Syžet neodhalí, jestli ho chytí a přivedou zpět, a nechá nás spekulovat o Antionově budoucnosti.“<sup>96</sup> A jak film charakterizoval sám režisér Truffaut? „Natočil jsem film o krizi, pro kterou mají odborníci půvabné pojmenování ‘krize identity dospívání’, a která se projevuje formou čtyř jasně popsatečných poruch: začátek puberty, citové ochabnutí na straně rodičů, touha po nezávislosti a komplex méněcennosti. Každý z těchto čtyř faktorů vede ke vzpouře a k poznání, že existuje určitý druh nespravedlnosti.“<sup>97</sup> Na tomto popisu je jasně vidět, že Truffaut pronikl do větší hloubky významu filmu (což je celkem logické) a někteří výše zmiňovaní kritici, kteří o filmu vypovídají, v tomto ohledu zůstávají relativně pouze na povrchu.

Snímek *Nikdo mne nemá rád* tedy nepřinesl významově zásadní technické či formální objevy. Příběh nebyl také ojedinělý a převratný svou originalitou. Zásadní bylo, jakým stylem Truffaut tento film natočil. „Citlivý příběh chlapce, který vlivem domácího prostředí začíná krást a utíkat z domova,<sup>98</sup> se promění v sociální kritiku namířenou proti všem - proti institucím, rodičům a učitelům. Přesně z těchto důvodů je film tak dalece oslavován a oceňován. A tento úspěch mu umožnil také finanční nezávislost.

---

<sup>96</sup> BORDWELL D. a K. THOMPSONOVÁ, *Umění filmu*, s. 118.

<sup>97</sup> MONACO, J., *Nová vlna*, s. 37.

<sup>98</sup> BORDWELL D. a K. THOMPSONOVÁ, *Dějiny filmu*, s. 459.

## 7 U KONCE S DECHEM

*U konce s dechem* je prvním celovečerním filmem významného režiséra francouzské nové vlny Jeana-Luca Godarda. Na scénáři se s Godardem podílel další významný představitel nové vlny Francois Truffaut, jehož dílo jsem uvedl již dříve. Truffaut při psaní vycházel ze svých vlastních zážitků a vzpomínek.<sup>99</sup> Hlavní postava Michela Poiccarda byla inspirována skutečným vrahem Portalem.<sup>100</sup>

Snímek byl natočen na černobílý film v roce 1960. Godardovi v této době bylo dvacet devět let, tehdejší úzus byl takový, že málokterý režisér začal točit filmy před čtyřicátým rokem.

V českých kinech měl film premiéru v roce 1967, přičemž již v této době byl chápán jako součást „zlatého fondu světové kinematografie.“<sup>101</sup> Obnovenou premiéru měl v roce 2006.<sup>102</sup> Mezi další významné Godardovy filmy patří např. *Vojáček; Žít svůj život; Vdaná žena; Pohrdání a Mužský rod, ženský rod*. Tyto snímky znamenají velký posun a revoluci ve filmových postupech.<sup>103</sup>

V roce 1983 byl natočen americký remake s Richardem Gerem v hlavní roli, tento snímek však nedosahuje kvalit originálního díla.

### 7.1 Obsah

Příběh celého filmu se točí kolem hlavní postavy Michela Poiccarda (Jean-Paul Belmondo). Michel žije bohémským stylem života a co chce, to si prostě vezme bez ohledu na okolí. Je také vášnivým kuřákem, v průběhu filmu existuje pouze velmi malé množství scén, kde by Michel neměl zapálenou cigaretu nebo doutník v ústech.

Na začátku filmu se mu zalíbí auto a prostě ho ukradne. Kvůli vysoké rychlosti ho začnou pronásledovat policisté. Michel jednoho z nich

<sup>99</sup> CIESLAR, J., *U konce s dechem*, *Reflex*, 2005, roč. 16, č. 17, s. 81.

<sup>100</sup> *Dva ve vlně* [film]. Režie Emmanuel Laurent. Francie, 2010.

<sup>101</sup> VONDRA, V., Konečně - *U konce s dechem*, *Práce*, 1967, 2. 3., s. 5.

<sup>102</sup> BARTOŠEK, T., *U konce s dechem*, *Filmový přehled*, 2006, roč. 57, č. 1, s. 27.

<sup>103</sup> PŁAŻEWSKI, J., *Dějiny filmu: 1895-2005*, s. 303.

chladnokrevně zastřelí zbraní nalezenou v autě. Z Michela se stává uprchlík, ale nejsou na něm patrné žádné stopy viny, výčitek či strachu.

Michel přijíždí do Paříže, kde navštíví několik svých přítelkyň. Michel není pouze bohém, ale je také záletníkem a své milenky okouzljuje především ukradenými penězi. Přitom jediným majetkem, kterým disponuje, je oblečení, které má na sobě. Na ulici potkává jednu ze svých bývalých milenek, dvacetiletou Američanku Patricii Franchini (Jean Sebergová). Následuje informačně prázdný dialog, jehož nejdůležitější informací je, že Patricie nenosí podprsenku.

Pro celý film je velmi charakteristická grimasa, při níž si Michel přeje prsty přes rty, což neustále opakuje v celém průběhu děje. Na Michelovi se začínají projevovat první známky nervozity ze spáchané vraždy policisty. Projevuje se to především tím, že Michel si několikrát denně kupuje noviny, aby zjistil, jaké informace o něm má policie. Noviny ho nepotěší, neboť zjistí, že policie zná nejen jeho pravé jméno, ale i jeho falešné jméno Laslo Kovacs.

Impulzivní chování Michela se stupňuje, když za účelem získání peněz, za které chce pozvat Patricii na večeři, omráčí a okrade muže na záchodě. Michel však zjišťuje, že jeho vztah s Patricií nebude tak lehké obnovit, protože ta se snaží zavděčit svému nadřízenému lehkým flirtováním, což Michel nese s velkou nelibostí. Michel tedy ukradne klíč od Patriciina hotelového pokoje a čeká na ni. Patricii samozřejmě moc nepotěší, když najde Michela ležet ve své posteli. Následuje opět informačně zcela irelevantní dialog, při němž se Michel vytrvale snaží svést Patricii, ona mu však stále vzdoruje. O to je však větší dějový zvrat, když mu Patricie oznámí, že je s ním těhotná. Michel tuto zprávu vstřebá celkem neutrálně, beze zloby i nadšení. Větší starosti mu však dělá policejní smyčka, která se kolem něj stále více a více stahuje. Michelův únikový plán spočívá v cestě do Říma, aby tam však mohl odjet, potřebuje peníze, které mu dluží Antonio (Henri-Jaques Huet). Toho však nemůže nikde zastihnout. Michel se neúspěšně snaží přemluvit k této cestě i Patricii. Je úspěšný alespoň sexuálně. Patricie podlehne jeho nátlaku a vyspí se s ním.

Další den na Michela hledí z titulní strany ranních novin jeho vlastní fotografie. Nutně potřebuje získat peníze na cestu do Říma, a proto Michel ukradne další auto, které chce pak nelegálně prodat. Překupník vozidel však pozná Michelův obličej z novin, a tak mu odmítne vyplatit peníze, což Michela dopálí a překupníka zmlátí a okrade.

Mezitím policie najde Patricii, které ukážou fotku Michela. Ta ho nejprve zapře, ale pod policistovým nátlakem nakonec přizná, že Michela zná, ale že neví, kde je. Policisté ji nevěří, a tak ji nechávají sledovat. Patricii se však podaří policistu setřást. Setkává se s Michelem, a i když už ví, co vše má na svědomí, pomáhá mu.

Když už se zdá, že se Michelovi podaří utéci do Říma, Patricie se rozhodne Michela udat policii i přesto, že mu předtím pomáhala. Chce si dokázat, že ho nemiluje. Michel se ani nepokouší o útěk. Zklamání z Patriciina činu převažuje nad svobodou. Současně s policií přijíždí i Antonio, který Michelovi stihne předat peníze a pistoli. Když policie vidí v Michelově ruce pistoli, bez váhání po něm vystřelí. Michel po chvíli na ulici umírá.

## 7.2 Rozbor

Snímek *U konce s dechem* natočený roku 1960 byl oceňován především v odborných kruzích. Získal také řadu ocenění, lze jmenovat např. Cenu francouzského filmového Syndikátu za nejlepší film, Stříbrného medvěda za nejlepší režii na Berlínském mezinárodním filmovém festivalu nebo Cenu Jeana Viga za nejlepší hraný film.<sup>104</sup>

*U konce s dechem* je velmi dobře zpracovaný snímek především zahraniční literaturou. Klíčovým pramenem je opět Monaco a jeho publikace *Nová vlna*. Československo tento film zcela minul. V odborných magazínech počátkem šedesátých let není tento film vůbec zmíněn. První zprávy o něm se objevují až kolem roku 1966, tedy šest let po jeho natočení. Zajímavostí je, že

---

<sup>104</sup> BARTOŠEK, T., *U konce s dechem*, *Filmový přehled*, 2006, roč. 57, č. 1, s. 27.

Godard si v něm sám zahrál, a to postavu muže, který Michela pozná v novinách.<sup>105</sup>

Divácky však tento film přílišný úspěch, podobně jako jiná raná díla francouzské nové vlny (např. *Nikdo mne nemá rád*), neměl. Kaláb to dokazuje slovy: „Obecenstvo jen těžko trávilo myšlenkovou hloubku a formální experimenty. Polodokumentárnost a rozvolněný příběh odrazovaly, chyběl pořádný špektákl.“<sup>106</sup>

Po formální stránce nabízí snímek řadu nových aspektů, které byly do této doby nemyslitelné. Nejedná se pouze o režii, ale také, v této době o zcela nový způsob střihu, montáže, zvuku a řadu dalších novinek. V čem jsou tyto inovace netradiční, zodpoví následující řádky.

Střih, který ve filmu Godard používá, je tzv. „poskočný“. Jedná se o vypouštění okének uprostřed záběru, díky čemuž scéna nabývá diskontinuity.<sup>107</sup> Objekt zůstal stejný, pouze se mírně změnil úhel záběru.<sup>108</sup> Někdy dochází také k „vypuštění krátkého časového úseku nebo podivné proměně pozice herců.“<sup>109</sup> Tyto prudké „stříhy neměly žádnou utilitární hodnotu a byly rušivé.“<sup>110</sup> Tento způsob střihu byl ovšem zcela nový a do té doby nepoužívaný. I přesto měl film po úpravě neúnosnou stopáž dlouhou přes tři hodiny. Proto se Godard rozhodl požádat o radu zkušeného stříhače Jeana-Pierra Melvilla (ten si ve filmu také zahrál), který mu poradil, aby odstranil všechny scény, které nemají nic společného s hlavním dějem. Godard udělal pravý opak, odstranil všechny akční sekvence a pasáže, které se týkaly hlavního příběhu, zkrátil na minimum.<sup>111</sup> Proto scéna, při které Michel zabíjí policistu, trvá stěží několik sekund. Tento Godardův krok je logický. Hlavní vyznění filmu nemá spočívat v akci, ale spíše ve vztahu hlavní dvojice. Obdobně jako se střihem pracoval Godard i s prostorovým uspořádáním scény (viz příloha obrázek 4).

<sup>105</sup> BORDWELL D. a K. THOMPSONOVÁ, *Umění filmu*, s. 532.

<sup>106</sup> KALÁB, O., Éric Rohmer - Nenápadný guru Nové vlny, *Cinema*, 2010, roč. 20, č. 3, s. 61.

<sup>107</sup> BORDWELL D. a K. THOMPSONOVÁ, *Umění filmu*, s. 332.

<sup>108</sup> BÁRTA, M., Neviditelné umění, *Cinema*, 2010, roč. 20, č. 3, s. 65.

<sup>109</sup> BORDWELL D. a K. THOMPSONOVÁ, *Umění filmu*, s. 534.

<sup>110</sup> MONACO, J., *Jak číst film*, s. 215.

<sup>111</sup> MAŘÍK, H., U konce s dechem!, *Premiere*, 2002, roč. 3, č. 7, s. 70.



Inovativní pojetí uplatnil Godard také v oblasti zvuku. Zvuk je v souladu s diskontinuálním střihem a poskakuje spolu s obrazem. Ve filmu se můžeme také setkat s velkou nevyvážeností zvuku, kdy dialog přehluší letadlo nebo sanitka.<sup>112</sup> Všechny dialogy jsou tvořené pouze pomocí postsynchronů,<sup>113</sup> i přesto dialogy působí spontánně. V jedné scéně se Michel obrací přímo do kamery a promlouvá bezprostředně k divákovi. Otázka je, jestli to fiktivní dokumentárnosti a spontánnosti filmu spíše ubírá či přidává. Pokud však k těmto faktům přidáme informaci, že herci nesměli na Godardův příkaz znát svůj text nazpaměť,<sup>114</sup> můžeme říci, že promluva k divákovi je autentičtější, než se na první pohled může zdát. Za zmínku také stojí samotná řeč, obě hlavní postavy kombinují angličtinu a francouzštinu a samotný styl řeči je velmi hovorový. Patricie sama francouzštině dost dobře nerozumí a často se ptá Michela, aby jí některá slovíčka osvětlil. Ten je však vysvětluje intencionálně velmi nepřesně až ledabyle.

Novinkou byla také ručně obsluhovaná kamera. Zajímavostí je, že kameramana Coutarda při natáčení postrkovali na kolečkovém křesle.<sup>115</sup> „Záběry na paže, obličej, nohy postav, detaily jejich pohybů či dokonalého klidu, zvláštní pohledy na zcela obyčejné věci jako je hřeben či prádlo vytvářejí pojednou atmosféru čehosi tíživého, nepochopitelného, záhadného, skličujícího.“<sup>116</sup> Pokud k tomu navíc připočteme naprosto autentické pařížské lokace v přirozeném světle (proto jsou také někdy postavy schované ve stínu), kdy se natáčelo uprostřed anonymního davu, jenž neměl ani ponětí o natáčení, nabývá díky tomu film v určitých pasážích dokumentárních obrysů. Míra autenticity byla opravdu vysoká, byly vytvořeny speciální noviny, na kterých je Michelova fotka jako hledaného zločince. Pro zajímavost, došlo dokonce k incidentu, kdy chtěl někdo zavolat policii, když viděl Belmonda v kavárně. Kvůli falešným novinám ho považoval za skutečně hledaného zločince.<sup>117</sup> Nejedná se však pouze o autenticitu venkovních lokací. Při intimním dialogu Michela s Patricií působí kamera skrytě. Podle mého názoru staví diváka do

<sup>112</sup> BORDWELL D. a K. THOMPSONOVÁ, *Umění filmu*, s. 534.

<sup>113</sup> MARTIN, Adrian, U konce s dechem, in: SCHNEIDER, S. J., a kolektiv autorů, *1001 filmů, které musíte vidět, než umřete*, s. 370.

<sup>114</sup> BERGAN, R., *Film*, s. 448.

<sup>115</sup> BERGAN, R., *Film*, s. 448.

<sup>116</sup> CÍSAŘ, J., Banální příběhy, *Plamen*, 1967, roč. 9, č. 8, s. 152.

<sup>117</sup> MAŘÍK, H., U konce s dechem!, *Premiere*, 2002, roč. 3, č. 7, s. 69.

role nechtěného pozorovatele, který je svědkem konverzace, jíž mu nepřísluší slyšet ani vidět. Faktem zůstává, že *U konce s dechem* je film, pro který platí „veřejné pohrdání pravidly filmové jazyka.“<sup>118</sup>

Původním Godardovým cílem bylo natočit hollywoodskou gangsterku s motivy filmu noir. „Godardův film vzdává poctu filmům noir o desperátech, a zároveň přepracovává jejich konvence pomocí volného zacházení s filmovými postupy.“<sup>119</sup> Film bývá přirovnáván k snímkům jako např. *Maltézský sokol* nebo *Žijí v noci*. V tomto se Bergan shoduje s Bordwellem a Thompsonovou, který na filmu vyzdvihuje „návrat k přímočarosti a hospodárnosti amerických gangsterek.“<sup>120</sup> Výsledný produkt však záměr v tomto smyslu ne zcela naplňuje. Formální postupy jsou totiž zcela jiné než u typu film noir. „Godard ignoroval zavedené narativní konvence (...) a pracoval na mnoha rovinách současně.“<sup>121</sup>

Godard se v jistém ohledu promítl v Michelovi, oba si vzali za svůj vzor velikána amerického filmu, herce Humphreyho Bogarta, po kterém Michel neustále opakuje nejen jeho gesto, ale i styl oblečení (viz příloha obrázek 5) aj.<sup>122</sup> Zároveň *U konce s dechem* nápadně připomíná Chenalův film *Razie ve městě* (viz příloha obrázky 6 a 7). Tato podobnost symbolizuje reakci na staré francouzské kriminální filmy z padesátých let.<sup>123</sup> To jsou jen některé z odkazů, které prostupují celým filmem. V jedné scéně Michela zastaví dívka s výtiskem *Cahiers du cinéma* a ptá se ho, zda má něco proti mladým, načež Michel odpovídá, že má radši starší. Tato scéna je jasným ironickým odkazem na generaci starších francouzských režisérů. V následující scéně srazí auto postaršího muže a nikdo si toho moc nevšimá. Pocit, který tyto scény vzbuzují, je velmi ironický a kritický, i když v přeneseném slova smyslu. Další skrytý význam lze spatřit v situaci, kdy Patricie ukazuje Michelovi svůj oblíbený obraz od Renoira, o němž Michel prohlásí, že „ujde.“<sup>124</sup> Tato dvojsmyslná připomínka naráží jednak na známého francouzského malíře Augusta Renoira, ale zároveň

<sup>118</sup> PREČANOVÁ, N. a kolektiv autorů, *Nová nová vlna?*, s. 15.

<sup>119</sup> BORDWELL D. a K. THOMPSONOVÁ, *Umění filmu*, s. 575.

<sup>120</sup> BERGAN, R., *Film*, s. 448.

<sup>121</sup> MONACO, J., *Jak čist film*, s. 315.

<sup>122</sup> MONACO, J., *Jak čist film*, s. 264.

<sup>123</sup> LACK, Roland-Francois, Ulice noirového Paříže: Lekcie Beckera, Dassina a Melvilla, in: MICHALOVIČ, P. a kolektiv autorů, *Poetika zločinu: francúzsky film noir*, s. 116.

<sup>124</sup> *U konce s dechem* [film]. Režie Jean-Luc Godard. Francie, 1960.

také na Jeana Renoira - významného francouzského režiséra starší generace, avšak jednoho z mála, které měl Godard v oblibě.<sup>125</sup>

Již byla řeč o zásadních formálních inovacích tohoto filmu. Zajímavý je i díky (ne)ději a charakteristice hlavních postav. Znamý současný český filmový kritik Fila charakterizuje snímek takto: „Film, v němž se bezcílně zevluje bulváry a polehává v posteli a žvaní, má ohromující vnitřní energii, i když vypráví nejen o lásce a zradě, ale hlavně o únavě z nicnedělání.“<sup>126</sup> Film má velmi pomalý děj. Nejdynamičtější scény jsou zkráceny. Snímek klade důraz především na dialogy, ty jsou prázdné a banální. „Režisérovy heslem se zde stala smělost a snaha o skandalizaci, což se projevuje zejména v přehnaně „realistických“ dialozích a gestech.“<sup>127</sup> Přičemž samotný obsah dialogů není kontroverzní, ale jejich všednost, která se na poli kinematografie předtím nevyskytovala, vyvolala velké reakce. Kaláb dokonce v triviálních dialozích spatřuje filozofický nádech,<sup>128</sup> s čímž však já nesouhlasím.

Banální dialogy zaplňují většinu filmu, pochopit z nich vlastnosti, jednání, motivaci a hlavně vztah postav je velmi obtížné. Michel je lehkovážný impulzivní rebel. Bere věci tak, jak přijdou a nastalé situace řeší instinktivně. Nestará se o nic, o minulost ani budoucnost. Důležitý je pro něj pouze přítomný okamžik.<sup>129</sup> O Michela se víc stará divák, než on sám.<sup>130</sup> Vydává se za někoho, kým není, Michel v tomto ohledu připomíná *Kristiána*<sup>131</sup>, s tím rozdílem, že Kristián si na svou falešnost vydělával poctivě. „Pro Godarda není důležité, čím jsme, ale čím si myslíme, že jsme.“<sup>132</sup> Michel „je společensky, profesně, stavem a bydlištěm nezařazený, dokonce programově nezařaditelný, že všem předepsaným rámcům buržoazní identity uniká. Poiccard volně přechází od jedné situace k druhé, přičemž se nechává vést momentálními nápady. Jeho konání je

<sup>125</sup> *Dva ve vlně* [film]. Režie Emmanuel Laurent. Francie, 2010.

<sup>126</sup> FILA, K., Projekt 100: 2006, *Cinema*, 2006, roč. 16, č. 1, s. 60.

<sup>127</sup> PŁAŻEWSKI, J., *Dějiny filmu: 1895-2005*, s. 303.

<sup>128</sup> KALÁB, O., Éric Rohmer - Nenápadný guru Nové vlny, *Cinema*, 2010, roč. 20, č. 3, s. 61.

<sup>129</sup> MICHALOVIČ, Peter, Život: Hra a inštinkt, in: MICHALOVIČ, P. a kolektiv autorů, *Poetika zločinu: francúzsky film noir*, s. 159.

<sup>130</sup> CIESLAR, J., U konce s dechem, *Reflex*, 2005, roč. 16, č. 17, s. 81.

<sup>131</sup> Film Martina Friče z roku 1939.

<sup>132</sup> MONACO, J., *Nová vlna*, s. 126.

sledem improvizací (...).<sup>133</sup> Velmi vystižná je charakteristika Michaloviče, se kterou se ztotožňuji: „Michel je drzý, arogantní a nezodpovědný sociopat. Z principu neuznává žádnou autoritu, obrazně řečeno, nebojí se Boha ani zákonů. Jeho pohrdání společenskými a právními normami je možné interpretovat jako odmítnutí moci autorit nebo státu, má tedy i bližší nespécifikovaný politický podtón, na což, v případě Godarda, není možné nikdy zapomenout.“<sup>134</sup> Láska k Patricii mu však „bere dech“. Patricie se k němu nechová téměř celý film vlídně, a přesto ji miluje. Dokonce tehdy, když ho udá, nerozhněvá se na ni a dává přednost její přítomnosti před útekem. Samotný milostný vztah mezi touto dvojicí je jedním velkým otazníkem. Navzájem si říkají, že se milují a nenávidí, vyspí se spolu, pak následuje rána pod pás v podobě udání. Avšak v průběhu filmu mezi nimi můžeme spatřit odcizující tendence. Croce používá v tomto ohledu termín „romantický nihilismus“,<sup>135</sup> dle mého názoru velmi přesný. Snímek „je zoufalstvím dvou opuštěných lidí ve světě, v němž pocit svobody vykupuje naprostou nezávislost na čemkoliv - i na lidech, které milujeme. Proti mechanismu odlidštěného systému se lze postavit jedině absolutní vzpourou - jež sice nevede nikam a k ničemu, ale poskytuje alespoň prchavou chvíli možnost svobodné volby. Milostná zápletka se stala pohledem na určitý způsob lidské existence, lidského bytí.“<sup>136</sup>

Patriciina motivace zrady je také záhadou. Ve filmu sice říká, že ho udává proto, aby zjistila, zda ho miluje, ale toto vysvětlení není dostačující a není vyřešeno. Paradoxem je, že velkou část se otázka lásky řeší, ale na konci stále zůstává neobjasněno, jaký je vztah hrdinky k hrdinovi.<sup>137</sup> Patricie je záhadnou postavu, nerozumíme jí, nechápeme ji. Motivace jejích činů je nejasná, její chování je často kontradické a nejisté.<sup>138</sup> V tomto ohledu je třeba vyzdvihnout herecké umění Jean Sebergové, které Bordwell s Thompsonovou charakterizují jako „tajemné.“<sup>139</sup> Adrian Martin se pokouší také objasnit tento

<sup>133</sup> MARCELLI, Miroslav, Výtah na popraviště: Odchýlky a rytmy, in: MICHALOVIČ, P. a kolektiv autorů, *Poetika zločinu: francúzsky film noir*, s. 137.

<sup>134</sup> MICHALOVIČ, Peter, Život: Hra a inštinkt, in: MICHALOVIČ, P. a kolektiv autorů, *Poetika zločinu: francúzsky film noir*, s. 159.

<sup>135</sup> CROCE, A., Breathless, *Film Quarterly*, 1961, roč. 3, č. 14, s. 55.

<sup>136</sup> CÍSAŘ, J., Banální příběhy, *Plamen*, 1967, roč. 9, č. 8, s. 152.

<sup>137</sup> BORDWELL D. a K. THOMPSONOVÁ, *Dějiny filmu*, s. 456.

<sup>138</sup> CIESLAR, J., U konce s dechem, *Reflex*, 2005, roč. 16, č. 17, s. 82.

<sup>139</sup> BORDWELL D. a K. THOMPSONOVÁ, *Umění filmu*, s. 189.

problém: „Děti existencialistické reflexe, poválečného blahobytu, beatnické a populární kultury, tito antihrdinové berou lásku jako hru a svou vlastní identitu jako provizorní masku. Nacházejí se na mělčině mezi tradičními hodnotami, které odmítají, a budoucím způsobem lásky, jež se dosud nestal skutečností.“<sup>140</sup> Bartošek disponuje podobnou charakteristikou: „Jednoduchý děj se stává základem pro existencionálně laděné vyprávění na téma zločinu a trestu a nejistých poloh milostného vztahu.“<sup>141</sup> Je nutné podotknout, že chování hlavních hrdinů je velmi specifické. Vyzařuje z něj nenucenost, při čemž postavy mají ve svém jednání absolutní svobodu.<sup>142</sup>

Godard se také svým provokativním stylem pokouší poukázat na tehdejší morálku ve společnosti. „Režisér si nenuceně pohrává s žánrovým klišé a hlásí se k anarchistickému okouzlení zločinem, sexem, násilím.“<sup>143</sup> Snaží se přiblížit „formu, rytmus a řeč svého filmu stylu a rytmu doby, ve které žije (a samozřejmě její etice), doby, kterou sám pokládá za dosti zmatenou, plnou morálních změn a nepořádků,“<sup>144</sup> říká Vondra, který si jako jeden z mála autorů šedesátých let uvědomuje společenský přesah filmu. Croce se nad touto problematikou pozastavuje a podivuje se, že se kritici více nevěnují právě tomuto společensko-kritickému přesahu.<sup>145</sup> Již současná autorka Prokopová se o této tématice vyjadřuje takto: „Anarchistický vztah milenecké dvojice k posvátným morálním hodnotám, jako jsou láska či spravedlnost, na konci 50. let šokoval. Jedni vyčítali Godardovi prázdnotu jako provokativní gesta, jiní v příběhu o nemožnosti vítězné vzpoury viděli obžalobu konzumní buržoazní společnosti.“<sup>146</sup> Tento motiv je však ve filmu až vedlejší. Ačkoli Godard provokuje příběhem a postavami, co se týče erotiky, zůstává velmi konzervativní. Jediná milostná scéna filmu proběhne ve velmi krátkém záběru pod peřinou.

<sup>140</sup> MARTIN, Adrian, U konce s dechem, in: SCHNEIDER, S. J., a kolektiv autorů, *1001 filmů, které musíte vidět, než umřete*, s. 370.

<sup>141</sup> BARTOŠEK, T., U konce s dechem, *Filmový přehled*, 2006, roč. 57, č. 1, s. 27.

<sup>142</sup> CIESLAR, J., U konce s dechem, *Reflex*, 2005, roč. 16, č. 17, s. 82.

<sup>143</sup> Asociace českých filmových klubů, U konce s dechem [online], © 2007-2014 [cit. 2014-03-31]. Dostupné z: <http://acfk.cz/u-konce-s-dechem.htm>

<sup>144</sup> VONDRA, V., Konečně - U konce s dechem, *Práce*, 1967, 2. 3., s. 5.

<sup>145</sup> CROCE, A., Breathless, *Film Quarterly*, 1961, roč. 3, č. 14, s. 55.

<sup>146</sup> PROKOPOVÁ, A., U konce s dechem, *Cinema*, 1994, roč. 4, č. 5, s. 55.

Závěr filmu je v duchu nové vlny otevřený. Michel sice umírá, z jeho posledních slov však nelze vyčíst jeho vztah k Patricii. Patricie po jeho stylu udělá gesto přes rty a odpověď na otázku, kterou si divák kladl, zůstala nevyřčena. V tomto ohledu můžeme ve snímku spatřit důraz na přítomný okamžik, jistou lehkovážnost a nezájem o vnější logiku,<sup>147</sup> zároveň však také jistý tragikomický ráz.<sup>148</sup> Konec je ale i osvobozující.<sup>149</sup> Michel již nemusí dále utíkat ani před policií ani před sebou samým.

Film není pouze významným mezníkem na poli kinematografie, ale přispěl také k objevení nových filmových hvězd v podobě Jeana-Paula Belmonda, Jean Sebergové a i režiséra Jeana-Luca Godarda.<sup>150</sup> Pro tehdy šestadvacetiletého, zcela neznámého, Jeana-Paula Belmonda tento film znamenal strmý vzestup jeho kariéry a popularity.<sup>151</sup> Belmondo byl navíc zcela novým typem herce. Dobové hvězdy filmového plátna byli samí krasavci. Belmondo v kontrastu oproti nim měl křivý nos a se svými našpulenými rty působil jako herec z jiné planety.<sup>152</sup>

*U konce s dechem* znamenal obrovský převrat na poli kinematografie po formální stránce i po stránce výstavby příběhu a tématu, které bychom v tuzemské kinematografii šedesátých let hledali marně. Poskočný střih, postsynchrony, ruční kamera jsou nejdůležitějšími inovativními technickými prvky. Po stránce dějové jsou to pak především dialogy, charakter postav a výstavba vztahu ústřední dvojice. Při čemž platí, že snímek „nenechává v klidu ani diváka, ani kritika, ani filmového tvůrce, nutí k zaujímání stanoviska, dráždí, provokuje, podněcuje.“<sup>153</sup>

<sup>147</sup> CIESLAR, J., *U konce s dechem*, *Reflex*, 2005, roč. 16, č. 17, s. 81.

<sup>148</sup> MONACO, J., *Nová vlna*, s. 134.

<sup>149</sup> FECHTEROVÁ, P., Francouzská kvalita, *Lidové noviny*, 1997, roč. 10, č. 35, s. 10.

<sup>150</sup> CROCE, A., *Breathless*, *Film Quarterly*, 1961, roč. 3, č. 14, s. 54.

<sup>151</sup> MARTIN, Adrian, *U konce s dechem*, in: SCHNEIDER, S. J., a kolektiv autorů, *1001 filmů, které musíte vidět, než umřete*, s. 370.

<sup>152</sup> MAŘÍK, H., *U konce s dechem!*, *Premiere*, 2002, roč. 3, č. 7, s. 69.

<sup>153</sup> OLIVA, L., *U konce s dechem*, *Rudé právo*, 1967, 16. 3., s. 5.

## 8 LÁSKY JEDNÉ PLAVOVLÁSKY

*Lásky jedné plavovlásky* jsou natočeny na černobílý film. Původně se film měl jmenovat *Láska jako prám*.<sup>154</sup> Zajímavostí je, že Formana „inspirovalo náhodné setkání s neznámou dívkou, která hledala po Praze neznámého mladíka a nakonec zjistila, že udaná adresa je falešná.“<sup>155</sup> Film dokonce viděla i Jacqueline Kennedyová, manželka prezidenta J. F. Kennedyho, líbil se jí a obecně byl v Americe dobře přijat.<sup>156</sup>

Na scénáři se s Formanem podíleli jeho dlouholetí přátelé Ivan Passer a Jaroslav Papoušek, kteří s ním spolupracovali již u filmu *Černý Petr* z roku 1964. U kamery stál taktéž v budoucnu využívaný Miroslav Ondříček.

*Lásky jedné plavovlásky* měly premiéru 12. 11. 1965.<sup>157</sup>

### 8.1 Obsah

Film *Lásky jedné plavovlásky* začíná prologem. Sledujeme dívku, která hraje na kytaru a k tomu zpívá poměrně vulgární písničku. Tato píseň určitým způsobem předznamenává budoucí děj filmu. Zajímavé je, že až potom nastupují úvodní titulky.

Samotný děj filmu začíná v posteli, kde se hlavní postava filmu Andula (Hana Brejchová) svěřuje své spolubydlící na internátu o svých starostech a trápeních s chlapci, v podstatě obyčejné dívčí „drbání“. Už v průběhu tohoto dialogu si můžeme všimnout velké míry spontánnosti mluveného projevu. Jeden její ctitel, vrstevník Tonda (Antonín Blažejovský), jí dokonce daroval prsten. Pak je tu ale také ženatý myslivec, který by Andulu chtěl také. Již v této počáteční fázi filmu se projevuje naplno charakter Anči. Můžeme si všimnout, že je velmi naivní a v jistém smyslu i jednoduchá.

<sup>154</sup> JANOUŠEK, J., Putování za holčičí vůní, *Film a doba*, 1965, roč. 9, č. 5, s. 272.

<sup>155</sup> FOLL, J., *Miloš Forman*, s. 10.

<sup>156</sup> ADAMEC, O., Jak čekala paní Jaqueline Kennedyová ve frontě na „Lásky“, *Kino*, 1966, roč. 21, č. 25, s. 6.

<sup>157</sup> Česko-Slovenská databáze, *Lásky jedné plavovlásky* [online], © 2001-2014 [cit. 2014-01-03]. Dostupné z: <http://www.csfd.cz/film/2980-lasky-jedne-plavovlasky/>

Následující scéna pojednává o schůzi předsednictva obce Zruč. Odtud pochází také Anča. Velmi podstatnou a pro další děj filmu důležitou informací je, že ve Zručí jsou dva tisíce děvčat a o mnoho méně chlapců. Průměrně připadá na jednoho chlapce přibližně šestnáct dívek. Proto také starosta prosí soudruha majora, aby sem přesunul vojenskou posádku. Major mu sice vyhoví, ale pouze tak, že do Zruče pošle staré ženaté záložní vojáky, takže to problém nedostatku chlapců nijak nevyřeší. Příjezd vojáků, na který na nádraží čeká takřka celá vesnice i s orchestrem, je brán jako velká událost. O to však je větší zklamání, když z vlaku vystoupí staří „záložáci“. V tento moment se ve filmu naplno projeví absurdita a tragikomický prvek, který bude film velkou měrou provázet až do konce.

Do popředí filmu vstupuje trojice „záložáků“ - Vacovský (Vladimír Menšík), Maňas (Ivan Kheil) a Burda (Jiří Hrubý). Ti se na bále pokoušejí dát dohromady s Andulou a dvěma jejími kamarádkami. Báł se však promění v přehlídku trapných momentů a situací. Ať už se jedná pouze o samotné dialogy nebo kuriózní scény. Jako příklad lze uvést situaci, kdy číšník splete stůl a láhev objednanou vojáky donese ke stolu s ne příliš atraktivními dívkami. Anči stolu se uleví, že to nebyla láhev pro ně, o to však je jejich zděšení větší, když jde číšník napravit svůj omyl a láhev přenese i s již použitými skleničkami k nim. Následuje další komická scéna, kde si jeden z vojáků snaží sundat snubní prsten, který se mu však zakutálí pod stůl, načež si při jeho hledání vylije na záda pivo. Je nutné říci, že všechny tyto scény nepůsobí nijak uměle, ale naopak, jak ze skutečného života. Pravdou také je, že tyto scény v sobě neskrývají pouze komický prvek, ale také jistý prvek tragičnosti a trapnosti.

Dívky z bálu odcházejí, cestou však Anču zastaví pohledný klavírista Milda Vršeta (Vladimír Pucholt). V následujícím dialogu Anču přemlouvá, aby si s ním šla „povídat“ do jeho pokoje. Je jasné, že usiluje jen o intimní sblížení. Anča po velmi dlouhém naléhání nakonec svolí. I v takovéto situaci však přichází další tragikomický prvek, kdy se nahý Míla snaží zatáhnout roletu, která se mu však stále stahuje. Zajímavým prvkem je, že se Forman nebojí poměrně otevřené nahoty, která ovšem není nikterak samoučelná a pouze doplňuje



kontext děje. Když Anča odchází od Míly, potká cestou jednu z „ošklivek“, která vychází z Vacovského pokoje.

Ve filmu se poté poprvé na scéně objevuje Tonda, který chce zpět prsten, který daroval Anče. Na tom prstenu tak moc lpí, že se dokonce dostane do dívčího internátu, kde začne být agresivní. Díky tomu si můžeme udělat obrázek o tom, jaký vlastně je. Anča se po této události rozhodne vydat za Mílou do Prahy. Míla však hraje na klavír na jiném bále, a tak není doma. Seznámí se tak s jeho rodiči (Milada Ježková a Josef Šebánek). Pro rodiče je to obrovské překvapení, že Anča přijela. Vůbec nemají tušení, kdo to je a proč k nim takhle pozdě večer přijela. Andula chce jít Mildu hledat, a tak si u rodičů nechá kufr, ten chce Mildova zvědavá maminka prohledat. Nakonec ho za zvuku půlnoční národní hymny prohledá. V baráku je však zamčeno, a tak Anča musí zpět. To už jí Mildova matka nenechá znovu odejít a doslova ji zatáhne dovnitř do bytu, kde by ji ráda podrobila výslechu. Vše se nese v tradičním tragikomickém a absurdním duchu. Opět se zde také projevuje velká Ančina naivita, kdy ji Milda jen tak nezávazně pozval domů a ona hned přijela. To, že nebere nijak vážně vztah s Ančou (dá-li se vůbec mluvit o vztahu, když se spolu viděli sotva dva dny), lze usuzovat i z jeho flirtování s další slečnou na bále, kde ten večer hraje. Když se Míla vrátí domů, nemá vůbec tušení, že někdo přijel, natož kdo to je. Myslí si dokonce, jestli to není někdo z příbuzenstva. Rodiče mu samozřejmě vynadají, což probudí Anču, díky čemuž ji Míla pozná. V určitém ohledu se zde také projeví společenské normy doby šedesátých let, když Milda musí jít spát do postele k rodičům. Anča poslouchá jejich rozhovor, ve kterém se o ní ne zrovna hezky baví. Táta vyhání Mílu z postele, protože se na ni všichni tři špatně vejdou, máma ho zas nechce za Ančou pustit. Druhý den se Anča vrací domů. Závěr filmu je stejný jako začátek, Andula leží v posteli a vypráví kamarádce o svém novém objevu. Konec filmu je v podstatě otevřený, protože její vztah s Mildou nemá moc šancí na další trvání.

## 8.2 Rozbor

Film *Lásky jedné plavovlásky* byl pro Formana obrovský úspěch a to nejen pro něj, ale i pro celou českou kinematografii. Důkazem toho je řada ocenění, která film získal, včetně nominace za nejlepší zahraniční film na

Zlatých glóbech a Oscarech.<sup>158</sup> Velmi kladně byl také přijat na festivalu v Benátkách,<sup>159</sup> kde získal cenu Cidalo.<sup>160</sup>

Pro rozbor tohoto snímku jsou využity především knihy Petera Hamese *Československá nová vlna* a Jana Žalmana *Umlčený film*.

V tehdejším Československu však zůstal částečně nedoceněn. Film totiž vzbudil velké pohoršení v konzervativnější části publika i odborné veřejnosti. Řeč je o nahotě a tematizaci sexu. V dnešní době je doslova absurdní, aby jedna cudná scéna mohla vyvolat takové pohoršení a kontroverzi. Jako trn v oku působil „pravoúhle komponovaný záběr, v němž chlapcova ruka zakrývá dívčin klín,“<sup>161</sup> „kamera ji (Andulu) zabírá v polodetailu, jak sedí nahá, otočená k nám zády“<sup>162</sup> (viz příloha obrázek 9). Jedna jediná nahá scéna, kde jsou všechny intimní partie zakryty, dokázala zaslepit některé lidi natolik, že přestali vnímat ve filmu cokoli jiného a odsuzovali film za obscénnost.<sup>163</sup> „Ve skutečnosti je scéna natočena vkusně, s humorem a delikátně.“<sup>164</sup> Mladší generace však film úspěšně bránila. Svědčí o tom dopisy, které diváci psali do novin. Interpretovali totiž film tak, že odpovídá soudobé realitě.<sup>165</sup> Škvorecký tento problém trefně shrnuje slovy: „V Československu to odhalilo dobře utajované státní tajemství, že lidé se svlíkají, když jdou spolu do postele.“<sup>166</sup>

Proto lze *Lásky jedné plavovlásky* interpretovat také jako film o ztrátě iluzí,<sup>167</sup> a to nejen z důvodu nahoty, ale celého vývoje hlavní postavy Anduly. Na začátku filmu je Andula naivní holka, která sní o velké a pravé lásce. Díky nabyté zkušenosti však zjišťuje, že nic není tak, jak si vysnila a i když to na konci okolí nepřizná, ve svém nitru ví, že jí realita uštedřila tvrdou ránu v podobě neúspěšného vztahu s Mildou.

<sup>158</sup> International movie database, Awards for *Lásky jedné plavovlásky* [online], © 1990-2014 [cit. 2014-01-03]. Dostupné z: [http://www.imdb.com/title/tt0059415/awards?ref\\_=tt\\_awd](http://www.imdb.com/title/tt0059415/awards?ref_=tt_awd)

<sup>159</sup> POSPÍŠIL, J., Ovace pro lásky, *Mladá fronta*, 1965, 29. 8., s. 7.

<sup>160</sup> PILÁT, J., Lásky jedné plavovlásky, *Mladá fronta*, 1965, 5. 11., s. 3.

<sup>161</sup> FOLL, J., *Miloš Forman*, s. 14.

<sup>162</sup> HAMEŠ, P., *Československá nová vlna*, s. 137.

<sup>163</sup> BRDEČKA, J., Dopisy plavovlásky, *Literární noviny*, 1966, roč. 14, č. 9, s. 7.

<sup>164</sup> HAMEŠ, P., *Československá nová vlna*, s. 137.

<sup>165</sup> Kolektiv autorů, Lásky jedné plavovlásky a erotika, *Divadelní a filmové noviny*, 1965/66, roč. 9, č. 14/15, s. 2.

<sup>166</sup> ŠKVORECKÝ, J., *Všichni ti bystří mladí muži a ženy: osobní historie českého filmu*, s. 100.

<sup>167</sup> BRDEČKA, J., Dopisy plavovlásky, *Literární noviny*, 1966, roč. 14, č. 9, s. 7.

Forman však není žádný soudce, spíše se řadí do pozice pozorovatele. Je mu vlastní „citlivost a porozumění pro trable hlavních hrdinů [...] a dokonale rozumí Andulinu pocitu samoty, vykořeněnosti, její touze někoho mít.“<sup>168</sup> Napomáhá tomu i způsob, jakým kameraman Ondříček film zabírá, díky čemuž film vypadá spíše jako dokumentární pozorování.<sup>169</sup> Není to však pouze kamera, která napomáhá autenticitě, tak charakteristickému a klíčovému prvku tohoto filmu. Neherci a jejich dialogy jsou zásadním aspektem, který přidává filmu autenticitu a spontánnost. Forman do menších rolí obsadil lidi, kteří byli místní, a kteří hráli v podstatě sami sebe. Většina dívek z internátu byla místní děvčata, která tam skutečně bydlela. Objevuje se zde také řada neherců. Můžeme jmenovat například Jana Vostrčila, Josefa Šebánka nebo Miladu Ježkovou.<sup>170</sup> Spoluautor scénáře Jaroslav Papoušek charakterizuje důvody práce s neprofesionálními herci takto: „Pro mě je neprofesionální herec člověk, který může přinést do filmu víc, než já jsem schopen si vymyslet a napsat. On prostě ve filmu netvoří, ale je.“<sup>171</sup> Žalman k tomu dodává svou připomínku, a to sice: „Prostí a nekomplikovaní lidé hrdinové jako by vystupovali na plátno rovnou ze svých domácností. Přinášeli si s sebou nejenom stigma svého původu, nýbrž i svůj jazyk, gestiku, často i osobní kouzlo lidí, jimž herectví nebylo řemeslem.“<sup>172</sup> Herci nedostávali vůbec scénář, Forman jim všechno předehrával, aby pochopili podstatu věci<sup>173</sup> a někdy došlo i k naprosté improvizaci,<sup>174</sup> a proto dialogy zní, jako z reálného života.<sup>175</sup> Napomáhalo tomu i Formanovo přesvědčení, že je natáčení především zábava a legrace.<sup>176</sup>

Dalším klíčovým pilířem filmu *Lásky jedné plavovlásky* je tragikomický prvek, typický pro Formanův humor. Jakási směšná trapnost, která provází celý snímek. „V některých pasážích však smích nad překerními situacemi vystřídá lítost nad trpkými lidskými osudy (...).“<sup>177</sup> Díky sloučení tragédie a komedie

<sup>168</sup> BÍLKOVÁ, J. [JB], Lásky jedné plavovlásky, *Kino revue*, 1995, roč. 5, č. 19, s. 27.

<sup>169</sup> FOLL, J., *Miloš Forman*, s. 12.

<sup>170</sup> DISDAREVIČ, J., *Konkurs na režiséra Miloše Formana*, s. 37.

<sup>171</sup> ŽALMAN, J., *Umlčený film*, s. 150.

<sup>172</sup> ŽALMAN, J., *Umlčený film*, s. 150.

<sup>173</sup> NOVÁK, J., *Za vodou: (Šest rozhovorů)*, s. 23.

<sup>174</sup> HAMES, P., *Československá nová vlna*, s. 135.

<sup>175</sup> PILÁT, J., Lásky jedné plavovlásky, *Mladá fronta*, 1965, 5. 11., s. 3.

<sup>176</sup> JANOUŠEK, J., Putování za holčičí vůní, *Film a doba*, 1965, roč. 9, č. 5, s. 277.

<sup>177</sup> FOLL, J., *Miloš Forman*, s. 14.

bývá Forman často srovnáván či dokonce přirovnáván k Chaplinovi.<sup>178</sup> Ve filmu se taktéž objevují prvky z němé grotesky.<sup>179</sup> „Formanův humor nebyl produktem řemesla pracujícího s 'osvědčenými' postupy: netkvěl v komické nadsázce, 'špílících', v kupení směšných nápadů a point; neopíral se o tradiční galérii komických typů, nezabředal do karikatury ani do frašky. [...] Komický účinek se u Formana dostavoval jakoby nechtěně a jen málokdy se v něm netajil protiklad, pocit, že smích je tu vlastně nedorozuměním.“<sup>180</sup> Film má v podstatě nulový děj, situace vznikají samovolně, ne díky režisérovi, díky čemuž vzniká určitý podtext. „Netočí metodou film-pravda: příběh je pro něho nezbytný, protože mu pomáhá vytvářet situace, ale zároveň je jenom záminkou, protože o něj v podstatě nejde.“<sup>181</sup>

Je ale nutné říci, že tento humor nebyl pouze samoučelný a má své hlubší opodstatnění. „Chce ho (diváka) bavit, překvapovat, rozesmát, dojmout. Ale zároveň si vždy nesmířlivě vymínuje, že vše, co se na plátně objeví, musí nést psychologickou pravdu.“<sup>182</sup>

Díky tomu se jeho dílo stává nadčasovým. „Změnily se pouze kulisy, zůstala pouze maloměšťácká trapnost a neochota vidět v roji mušek konkrétní lidské osudy. Banalita jejich příběhů, stereotypně se opakující srážky naivního mládí s realitou poskytující dramaturgii možnosti vyhledat v šedivé všednodennosti dramatické klíčové situace, z jejichž vrcholů lze nahlížet na konkrétní jako na obecné podobenství.“<sup>183</sup> Foll tuto problematiku vyjadřuje ještě přesněji: *Lásky jedné plavovlásky* jsou „společenskou alegorií, sugerující dojem náhodnosti a zároveň univerzálnosti jejího děje.“<sup>184</sup> Nejsou to pouze vztahy, na které Forman kriticky nahlíží. Někteří autoři Formanovu dílu připisují i společenský a politický podtext, včetně kritiky byrokracie.<sup>185</sup> Dizdarević vystihuje obecně Formanovu tvorbu takto: „Co je charakteristické pro filmovou tvorbu Miloše Formana? Boj proti autoritě, satirický posměch představitelům

<sup>178</sup> HAMES, P., *Československá nová vlna*, s. 137.

<sup>179</sup> HAMES, P., *Československá nová vlna*, s. 139.

<sup>180</sup> ŽALMAN, J., *Umlčený film*, s. 116.

<sup>181</sup> LIEHM, A. J., Pár docela obyčejných věcí, *Film a doba*, 1965, roč. 11, č. 11, s. 599.

<sup>182</sup> NOVÁK, J., *Za vodou: (šest rozhovorů)*, s. 12.

<sup>183</sup> VEDRAL, L. [EN], *Lásky jedné plavovlásky*, *Video plus*, 1995, roč. 4, č. 7, s. 41.

<sup>184</sup> FOLL, J., *Miloš Forman*, s. 12.

<sup>185</sup> HAMES, P., *Československá nová vlna*, s. 139.

mocných. Střetnutí dvou generací, staré a mladé. Vždy byl na straně mladých, na straně jejich hudby. [...] Miloš Forman vždy vypráví upřímně, analyzuje, nikdy však nezůstává lhostejný. Nesměje se. Pouze se posmívá.“<sup>186</sup> Myslím si, že tento popis přesně odpovídá poselství filmu *Lásky jedné plavovlásky*.

Účelový a pragmatický je i samotný výběr místa natáčení, konkrétně lidové taneční zábavy. Zachycuje díky tomu „atmosférický aspekt (v jakém prostředí se lidé baví), sociologický (jací lidé se baví) a komediální (jak se baví).“<sup>187</sup> Zajímavostí je, že kameraman Ondříček nechával všechno vymalovat černobíle, kvůli zlepšení kvality obrazu.

Vysoká míra autenticity a dokumentárnosti, díky použití neherců a statické kamery, je zásadní hodnotou filmu *Lásky jedné plavovlásky*. Tragikomické zobrazení hlavní hrdinky jako naivní dívky, která přichází o iluze, měl ve finálním vyznění celospolečenský dopad.

---

<sup>186</sup> DISDAREVIĆ, J., *Konkurs na režiséra Miloše Formana*, s. 110.

<sup>187</sup> ŽALMAN, J., *Umlčený film*, s. 131.

## 9 SEDMIKRÁSKY

Film *Sedmikrásky* režisérky Věry Chytilové byl natočen v roce 1966. Pokud nebudeme počítat studentské filmy, jednalo se o její druhý samostatný celovečerní počin (předchozí byl *O něčem jiném*). V Čechách byl v období normalizace zakázán, i z tohoto důvodu byl znám více francouzskému publiku než tuzemskému, jak uvádí sama režisérka.<sup>188</sup> Chytilová ve snímku použila vlastní zážitky ze studentské koleje, které posloužily jako inspirace k jednání hlavních hrdinek.<sup>189</sup>

Je nutné si uvědomit, že se jedná o experimentální podobenství, proto některé části obsahu nemusí vypadat zcela konsistentně. Celým filmem jsou totiž silně protkány surrealistické prvky. Zmatečná narace se umocňuje také díky skokovému střihu, o němž bude řeč více v rozboru film, při kterém se mění čas i lokace.

### 9.1 Obsah

Začátek filmu *Sedmikrásky* provází promítání válečného filmu. Po chvíli je jasné, že se nejedná o válečný film, ale pouze o sled různých apokalyptických výbuchů a destrukcí. Hned na první pohled je zarážející změna barev filmu.

Hlavními hrdinkami filmu jsou dívky bruneta Marie<sup>190</sup> I (Jitka Cerhová) a blondýnka Marie II (Ivana Karbanová). Tyto dvě slečny se rozhodnou být zkažené, neboť celý svět je také zkažený. Vydávají se za sestry a pod falešnými jmény využívají svojí krásy k tomu, aby svedly postarší pány, kteří jim velmi ochotně zaplatí velkou útratu v restauraci. Groteskní situace nastává, když je třeba se dotyčného mecenáše zbavit. Holky se snaží postaršího pána dostat do vlaku, ale ten nechce odjet bez nich. Sledujeme scénu, kdy děvčata střídavě nastupují a vyskakují z rozjíždějícího vlaku, jen aby s ním nemusela jet. Již v této fázi filmu si můžeme všimnout jisté jednoduchosti a primitivnosti děvčat, která se projevuje zejména v jejich vystupování a mluvě.

<sup>188</sup> PREČANOVÁ, N. a kolektiv autorů, *Nová nová vlna?*, s. 31.

<sup>189</sup> PROKOPOVÁ, A., *Sedmikrásky*, *Cinema*, 2008, roč. 18, č. 7, s. 98.

<sup>190</sup> Jména Marie jsou uvedena pouze ve scénáři, dívky používají falešná jména. PŘÁDNÁ, S., Z. ŠKAPOVÁ a J. CIESLAR, *Démanty všednosti*, s. 353.

Další situace je zavede do jiného podniku vyšší úrovně, kde popíjejí pivo brčkem. Netrvá dlouho a obě jsou značně přiořené. Dokonce takovým způsobem, že zde začnou dělat nepořádek. Vrchní to nenechá jen tak být a po chvíli je z podniku vyhodí.

Blondřatá Marie se pokusí doma o sebevraždu plynem, nechá však omylem otevřené okno. Hnědovlasá Marie na to reaguje zcela flegmatickými slovy, kdo bude tolik plynu platit. Využívání postarších pánů k zaplacení útraty už děvčata nebaví, chtějí být víc zkažené než doposud. V následující scéně se Marie II svleče a naprosto nevinně svádí a pokouší dalšího muže, který se do ní bezhlavě zamiluje. K žádným intimnostem však nedejde.

Dívky začínají vymýšlet jiné provokativní zkaženosti. Zapálí si například dům nebo okradou toaletářku o pár korun. Doma si uspořádají jídelní orgie, kromě opravdového jídla sní i papírové chlebičky vystřižené z novin. Až v této chvíli je vidět, že celý jejich pokoj je popsán telefonními čísly a jmény využitých mužů. Následující pseudofilosofický existencionální dialog obou dívek jen podtrhuje jejich primitivnost.

Děvčata si tentokrát vyjdou místo do restaurace na procházku, neboť už jim došli případní nápadníci. Začnou provokovat zahradníka, ten si jich však, k údivu obou dívek, absolutně nevšímá. Začnou pochybovat o tom, zda vůbec existují, což si sice dokázala v předchozím rozhovoru, tím, že jedna dokazuje existenci druhé, ale po této příhodě je však jejich sebevědomí opět nalomeno. Blondřatá Marie má strach, že se vypařily, ale když na ulici uvidí slupky od kukuřic, které tu před tím pohodily, její obavy pomínou. V následující scéně, opět doma, si děvčata hrají s nůžkami, ustřihávají si ruce, hlavy a podobně.

Při dalším střihu jsou dívky uprostřed velké luxusní haly, zřejmě nějakého hotelu, kde jsou pouze ony a obrovské množství jídla. S ohromnou chutí se pustí do jídla a jejich počínání vypadá jako hotové obžerství. V návalu naprosté radosti a zkaženosti po sobě začnou házet dortem. Obžerství však náhle končí, když je střih přesune doprostřed vody a dívky se začnou topit. Tváří v tvář jisté smrti se touží polepšit a již nechtějí být zkažené. Režisérka se pomocí žurnálu ptá, zda je to vůbec možné. Jestli je možné napravit něco, co bylo zničeno. Na

tuto otázku odpovídá následující scéna, ve které obě Marie uklízí spoušť, kterou po sobě zanechaly na hostině. Jejich vzezření je však diametrálně odlišné. Jsou zabaleny do novinového papíru a spolu s mrtvolně zeleným make-upem vypadají obě jakoby po smrti. Poté, co nepořádek uklidí, je naplní pocit štěstí z dobře odvedené práce. Leží tam na stole zcela vyčerpané, když z ničeho nic na ně spadne lustr, který visel nad nimi.

Závěr patří opět sérii výbuchů a střelby, stejně jako při začátku. Před samotným koncem filmu následuje závěrečný citát, který film věnuje „těm, kteří se rozhořčují nad pošlapaným salátem.“<sup>191</sup>

## 9.2 Rozbor

Již první minuty filmu nenechávají na pochybách, že se bude jednat o výjimečné dílo. „*Sedmikrásky* Věry Chytilové jsou jedním z nejradostnějších, nejstylovějších a nejpsychedeličtějších kinematografických zážitků šedesátých let, bláznivá a agresivní feministická fraška, která útočí mnoha směry.“<sup>192</sup> Provokace je slovo, které se objevuje snad ve všech použitých pramenech. A to nejen provokace obsahová, ale i formální. Snímek byl oceněn v Bergamu cenou za nejlepší autorský film.<sup>193</sup> Již v tehdejší době bylo jasné, že film je jedinečný a jedná se o milník české kinematografie.<sup>194</sup> „Rafinovaně neobvyklá forma vyprávění, nepřehlédnutelná ironie a ‘formalistními’ nápady hýřící obrazy byly tehdy mnohými považovány za skandální,“<sup>195</sup> proto byl snímek také později zakázán.

Velmi přínosnými zdroji pro rozbor tohoto filmu jsou publikace *Démanty všednosti*, kde je o snímku pojednáno velmi profesionálně a odborně, dále pak kniha Jana Žalmana *Umlčený film*, který se věnuje především společenskému kontextu. Velmi užitečným pramenem byl také článek Jaromíra Blažejovského z časopisu *Illuminace*.

<sup>191</sup> *Sedmikrásky* [film]. Režie Věra Chytilová. Československo, 1966.

<sup>192</sup> ROSENBAUM, Jonathan, *Sedmikrásky*, in: SCHNEIDER, S. J., a kolektiv autorů, *1001 filmů, které musíte vidět, než umřete*, s. 460.

<sup>193</sup> Česká televize, *Zlatá šedesátá - Věra Chytilová* [online], © 1996-2014 [cit. 2014-03-31]. Dostupné z: <http://www.ceskatelevize.cz/porady/10123580043-zlata-sedesata/>

<sup>194</sup> LIEHM, A. J., *Sedmikrásky*, *Literární listy*, 1968, roč. 1, č. 5, s. 10.

<sup>195</sup> BŘEZINA, V., *Lexikon českého filmu*, s. 363.



Jako první přiláká divákovu pozornost barevná kompozice. Snímek totiž velmi často mění barevné tónování. Po prvních dokumentárních válečných barevných záběrech (zřejmě převzatých) následuje černobílá, která již patří hlavní linii. Škapová nenachází odpověď na to, co mají tyto záběry společného s pozdějším počínáním dívek.<sup>196</sup> Blažejovský však válečné záběry interpretuje „jako podobenství destruktivních potencií lidského rodu.“<sup>197</sup> Podle mého názoru, může tento prvek správně interpretovat pouze sama režisérka.

Během filmu se barevnost neustále mění, můžeme se setkat dokonce s červenou či zelenou stylizací. V tomto ohledu je třeba vyzdvihnout především filmařský um kameramana Jaroslava Kučery (pozdějšího manžela Věry Chytilové) a výtvarnice Ester Krumbachové, která navrhovala excentrické kostýmy a také se podílela na scénáři. Podle Žalmana má změna tónování ve filmu svůj účel, modrá a zelená jsou barvy citového chladu a cynismu, černobílá barva měla zas představovat skutečný svět, svět prostých lidí. Jindy však byla barva zcela bez funkce.<sup>198</sup> Na rozdíl od Žalmana, Škapová v barevném tónování nevidí žádný smysl. Barva obrazu nerespektuje žádné požadavky běžné logiky. „Nic takového pro ně (tvůrce) prostě neexistuje, při jejich sledování nelze počítat s žádnou konvencí, z níž by se dalo užití určité barvy odvodit. Skladba barev je nejspíše spjata s velmi osobním cítěním tvůrců, s jejich výtvarným názorem, nevyrůstá ze zjevných potřeb syžetu, rozhodně ne v jednotlivostech, spíše pouze globálně: nevázaná hra s barvami odpovídá stejně nevázanému chování dívek, jež se ostatně řídí jedině tím, že si neustále na něco hrají.“<sup>199</sup> Samotný kameraman Kučera se k této problematice vyjadřuje takto: „Chtěl jsem barevným pojetím mnoho věcí přímo shodit a vůbec jsem si nepřál vyvolat estetický dojem krásna. Jenže někde na začátku cesty se stalo, že sestavení věcí do sebe vytvořilo estetiku, jejíž výsledky jsem vůbec nepředpokládal.“<sup>200</sup> Barevný kontrast provází i samotné hlavní hrdinky, blondřatá Marie je oblečená vždy v bílém, hnědovlasá Marie naopak v černém. „V této všehochuti se skrývala kritika: smysl pro soulad, slohový cit, to, co je

<sup>196</sup> ŠKAPOVÁ, Z., *Cesty k moderní filmové poeice*, in: PŘÁDNÁ, S., Z. ŠKAPOVÁ a J. CIESLAR, *Démanty všednosti*, s. 53.

<sup>197</sup> BLAŽEJOVSKÝ, J., *Sedmikrásky*, *Iluminace*, 1997, roč. 9, č. 1, s. 237.

<sup>198</sup> ŽALMAN, J., *Umlčený film*, s. 181.

<sup>199</sup> PŘÁDNÁ, S., Z. ŠKAPOVÁ a J. CIESLAR, *Démanty všednosti*, s. 111.

<sup>200</sup> HAMES, P., *Československá nová vlna*, s. 211.

podmínkou i znakem estetické kultury, se v epoše překotné civilizace a snahy po efektu za každou cenu zvrhá v estetickou anarchii.<sup>201</sup> I když jsou však děvčata vizuálně takto opozitní, charakterově jsou naprosto identická, i přesto však přitahují pozornost chováním i tím jak vypadají. Obě lpí na vizáži, projevuje se zde forma manekýnství, která vypovídá o existenční stagnaci a vnitřní prázdnotě obou dívek.<sup>202</sup>

Jak již bylo řečeno, formální aspekty jsou ve filmu velmi důležité, můžeme sledovat hravost filmařů, která jde v souladu se samotným počínáním hlavních hrdinek, při tvorbě určitých pasáží snímku. „Téma hry, jež je tu jedním ze stěžejních, prostoupí celou narativní kompozici filmu, což v případě kamery znamená snahu ozvláštnit pokud možno každý pohled: volbou úhlu (nadhledy podhledy). Velikostí záběru (časté makrodaily). Efektním trikovým zpracováním (ubíhající koleje, padající lustr), nezvyklým výběrem z nabízených eventualit předmětné reality (při návštěvě jedné z dívek u jejího 'nápadníka' spatříme z jeho bytu takřka jen stěnu se skříňkami na motýly, a právě tak si lze udělat chabou představu o interiéru dívek, ačkoliv se tam odehrává poměrně dost scén, neboť kamera se zde 'svévolně' opakovaně zaměřuje pouze na úzké výseky). Režisérčino 'hraní' si jde důsledně ještě dále, podmiňuje si barevnost, která tu má nebývale bohatou škálu a často se proměňuje, a také výtvarnou koncepci, jež se projevuje v uspořádání předmětů v záběru (a sahá až k abstraktní kompozici), determinuje i kostýmy, líčení a dekorace.“<sup>203</sup> Kamera však neslouží pouze k experimentaci, ve filmu je její použití také prostředek k vyjádření rozmanitých metafor a symboliky. Využití dlouhoohniskového objektivu, který opticky zplošťuje ženy a muže, je nástroj k vyjádření vztahu žen a mužů (viz příloha obrázek 11), o kterém bude řeč více.<sup>204</sup>

Velmi výrazné a inovativní je i filmové ozvučení. Jsou zde použity např. části Wagnerovy opery. Hudba je obecně během filmu velmi výrazná a

<sup>201</sup> ŽALMAN, J., *Umlčený film*, s. 181.

<sup>202</sup> PŘÁDNÁ, S., Poetika postav, typů, (ne)herců, in: PŘÁDNÁ, S., Z. ŠKAPOVÁ a J. CIESLAR, *Démanty všednosti*, s. 204.

<sup>203</sup> ŠKAPOVÁ, Z., Cesty k moderní filmové poeice, in: PŘÁDNÁ, S., Z. ŠKAPOVÁ a J. CIESLAR, *Démanty všednosti*, s. 97.

<sup>204</sup> BORDWELL D. a K. THOMPSONOVÁ, *Dějiny filmu*, s. 456.

harmonicky doprovází děj. Zajímavým prvkem je použití zvuku psacího stroje jako doprovodné hudby.

Po kameře a kostýmech je dalším inovativním technickým prvkem střih. V *Sedmikráskách* mění střih zcela nelogicky a chaoticky lokaci i čas. „Střih u Chytilové ale i dramaturgie, ozvláštňuje, vytváří zcela novou skutečnost, odhaluje nečekané souvislosti.“<sup>205</sup> Podobně jako kamera i střih je dalším prostředkem k vyjádření metafory. „A jestliže tématem tohoto filmu je destrukce jako důsledek vnitřní prázdnoty člověka, pak Chytilová tuto tezi umí vyjádřit i střihem - časté krátké až mžikové detaily a makrodetaily předmětného světa, znepokojivě promlouvají s naléhavou expresivitou o rozpadu jednoty skutečnosti, o neexistenci celistvého vidění, jež finálně vede až k dekompozici lidské osobnosti, vizualizované záběry pouhých úlovků těl obou dívek ve chvílích, kdy podléhají svým obžerským vášním (detail odstřihávaného palce a břicha napichovaného na vidličku, detaily rukou a nohou ničících s požívačnou náruživostí banketní tabuli).“<sup>206</sup> Chaotický střih a nenavazující sled scén se vyznačuje podobnou strukturou jako němé grotesky.<sup>207</sup>

Pro obyčejného diváka jsou však tyto symboly velmi těžko čitelné nebo zcela nepochopitelné. Dokonce takovým způsobem, že „lze tvrdit, že forma, již byla moralita podána, znemožňovala její přijetí, jak těm, jimž bylo určeno, tak těm, proti nimž bylo namířeno.“<sup>208</sup> Snímek vyžadoval od diváka aktivní přístup, myšlení a soustředění. „Divák musí vyvinout značné úsilí, aby filmu porozuměl, jinak se v něm docela ztratí. S rozpadem jednotné dějové linie, která si vynucovala nadřazenost dramatické konstrukce nad skutečností, zmizely milníky, jež i případného zbloudilce dokázaly včas vrátit na cestu vedoucí k bezproblémovému sestavení fabule. [...] Vlastně to byl až divácký ‘výkon’, jenž definitivně stvrdil existenci vnitřní jednoty díla, té, která nahradila dřívější

<sup>205</sup> ŠKAPOVÁ, Z., Cesty k moderní filmové poeice, in: PŘÁDNÁ, S., Z. ŠKAPOVÁ a J. CIESLAR, *Démanty všednosti*, s. 122.

<sup>206</sup> ŠKAPOVÁ, Z., Cesty k moderní filmové poeice, in: PŘÁDNÁ, S., Z. ŠKAPOVÁ a J. CIESLAR, *Démanty všednosti*, s. 122.

<sup>207</sup> ŠRAJER, M., *Sedmikrásky*, *Cinema*, 2012, roč. 22, č. 7, s. 29.

<sup>208</sup> PTÁČKOVÁ, B., O sváru etiky a estetiky v *Sedmikráskách* Věry Chytilové, *Cinepur*, 2002, roč. 11, č. 22, s. 27.

jednotu vnější.“<sup>209</sup> Chytilová „staví diváka do pozice věčně udiveného a zaskočeného svědka nepředvídatelného dění, protože svět, jak jej předkládá, je nepřehledně složitý, neuchopitelný, věčně proměnlivý, plný nečekaných souvztažností.“<sup>210</sup> Sama režisérka „Chytilová prohlašuje, že divák by měl mít prostor pro vlastní interpretaci filmu a v dotvoření jeho významu.“<sup>211</sup> Samotný děj filmu při tom není komplikovaný. „Přihlížíme velmi jednoduchým dějovým sekvencím, a přesto se v nich nedokážeme plně orientovat. Jejich symbolická mluva je nám vzdálená, myšlenkové abstrakce jsou do obrazů zašifrovány příliš složitě, než abychom je dokázali hned a beze zbytku rozluštit.“<sup>212</sup> Na druhou stranu kompozice snímku nutila diváka zaujmout stanovisko, ať už pozitivní či negativní. „Zvláštní polemická vyzývavost této tvorby nepřipouštěla lhostejnost: provokovala k reakci, k odezvě, k zaujetí stanoviska, divák byl neustále vystaven autorčiným atakům. V *Sedmikráskách* byla tato ‘agresivní’ metoda dovedena nejdál - tak daleko, že není přeháněním mluvit o pamfletu.“<sup>213</sup>

V jedné z úvodních scén dívky při každém pohybu vržou jako loutky, když se hýbou. Jedná se o evokaci loutky jako mechanismu bez vlastní vůle.<sup>214</sup> Interpretacně lze tento symbol chápat jako nadřazenost režisérky nad svými herci, které ona ovládá jako loutky.<sup>215</sup> Podobně je tomu ke konci snímku, kdy hlas vypravěče (představitele vyšší moci - tedy režisérky) donutí dívky k pokání.<sup>216</sup> Dominantní postavení režiséra jako charakteristický znak nové vlny, jsme již zdůraznili v předchozích kapitolách.

Přístupme nyní již k samotnému příběhu snímku, který je založen na abstraktní rovině vyprávění.<sup>217</sup> „Není tam (ve filmu) zápletky, konvenční

<sup>209</sup> ŠKAPOVÁ, Z., Cesty k moderní filmové poeice, in: PŘÁDNÁ, S., Z. ŠKAPOVÁ a J. CIESLAR, *Démanty všednosti*, s. 61.

<sup>210</sup> ŠKAPOVÁ, Z., Cesty k moderní filmové poeice, in: PŘÁDNÁ, S., Z. ŠKAPOVÁ a J. CIESLAR, *Démanty všednosti*, s. 61.

<sup>211</sup> HAMES, P., *Československá nová vlna*, s. 211.

<sup>212</sup> FRANCL, G., Realismus a romantismus na filmovém plátně, *Lidová demokracie*, 1960, 18. 8., s. 3.

<sup>213</sup> ŽALMAN, J., *Umlčený film*, s. 182.

<sup>214</sup> PTÁČKOVÁ, B., O sváru etiky a estetiky v *Sedmikráskách* Věry Chytilové, *Cinepur*, 2002, roč. 11, č. 22, s. 28.

<sup>215</sup> PŘÁDNÁ, S., Poetika postav, typů, (ne)herců, in: PŘÁDNÁ, S., Z. ŠKAPOVÁ a J. CIESLAR, *Démanty všednosti*, s. 204.

<sup>216</sup> PTÁČEK, L., Nová vlna, in: PTÁČEK, L. a kolektiv autorů, *Panorama českého filmu*, s. 140.

<sup>217</sup> BLAŽEJOVSKÝ, J., *Sedmikrásky, Illuminace*, 1997, roč. 9, č. 1, s. 238.

chronologie, psychologický vývoj (...) žádné vyprávění.<sup>218</sup> Na počátku je nutné říci, že obě představitelky Marií Jitka Cerhová a Ivana Karbanová byly neherečky. Jedna byla studentkou a druhá prodavačkou.<sup>219</sup> Základní axiom, ze kterého vychází celý děj, je formulován hned na začátku filmu. Svět je zkažený, a tak se Marie rozhodnou, že budou zkažené také. Z této jednoduché formulace vyplývá příčina jejich konání, která se projevuje především destrukcí, která je kompenzací neschopnosti cokoli vytvářet,<sup>220</sup> což dívky samy ve filmu potvrzují.<sup>221</sup> Režisérka Chytilová se k tématice destrukce vyjadřuje takto: „Je to film o lidské schopnosti propůjčit se k ničení. Tato vlastnost je nebezpečná, i když podobně jako v Sedmikráskách začíná jako hra, neboť může končit nejen fyzickou likvidací, nýbrž i likvidací etickou. Chci vzbudit v divácích pobouření nad daleko horšími věcmi, než jaké dělají hrdinky filmu, i když při tom riskuji, že se pohorší pouze nad hrdinkami samotnými.“<sup>222</sup>

Dívky jsou vizuálně sice odlišné, ale charakterově jsou totožné. „Film se soustředí na dvě ženy, ale jejich osobnosti jsou roboticky identické. Chytilová je nechává projít řadou vizuálních gagů, eskalujících her i destrukcí a zesměšňuje ženské stereotypy, když triky redukuje hrdinky na výstřižky a plakáty.“<sup>223</sup> Děvčatům je sedmnáct, jsou bez povolání a nemají se rády navzájem. „Dvě Marie - světlolvasá a tmavovlasá - představují dva provokující extrémy rebelující mládeže, která se nechce nechat zařadit do rutinní a zpolitizované životní mašinérie.“<sup>224</sup> V určitém pohledu lze ve snímku spatřit i prvky emancipace. „Tím, že médiem ničivého pudu učinila dvě mláďata ženského pohlaví, jednak autorka vyostřila hrot zobrazené civilizační krize, jednak téma vtáhla do feministického kontextu. Parazitismus, škodolibost, lenost, žravost, egoismus jsou opakem tradičního ideálu ženství jakožto 'hlubiny bezpečnosti'; přitom nelze tvrdit, že by zlé vlastnosti obou Marií nebyly v ženském principu potenciálně přítomny.“<sup>225</sup> Dívkám je vlastní pocit méněcennosti, nezvládají svět

<sup>218</sup> HAMES, P., *Československá nová vlna*, s. 210.

<sup>219</sup> HAMES, P., *Československá nová vlna*, s. 210.

<sup>220</sup> PŘÁDNÁ, S., Poetika postav, typů, (ne)herců, in: PŘÁDNÁ, S., Z. ŠKAPOVÁ a J. CIESLAR, *Démanty všednosti*, s. 205.

<sup>221</sup> *Sedmikrásky* [film]. Režie Věra Chytilová. Československo, 1966.

<sup>222</sup> KAPEK, L., Rozmluva o kytkách, *Kino*, 1966, roč. 21, č. 16, s. 8.

<sup>223</sup> BORDWELL D. a K. THOMPSONOVÁ, *Dějiny filmu*, s. 479.

<sup>224</sup> MICHAILIDIS, S., Kazety v půjčovnách, *Cinema*, 1998, roč. 8, č. 12, s. 89.

<sup>225</sup> BLAŽEJOVSKÝ, J., *Sedmikrásky, Illuminace*, 1997, roč. 9, č. 1, s. 237.

a vlastní existenci.<sup>226</sup> Život obou Marií „vyplňuje bezostyšný parazitismus, zahálka, posedlost ničit a pustošit, cokoliv jim přijde do ruky.“<sup>227</sup> Lze je charakterizovat jako bezcitné, bez něhy, sentimentu a vroucnosti. O jejich manekýnismu již byla řeč. Hrdinky v *Sedmikráskách* se už „zrodily se silně vyvinutým smyslem pro exhibicionismus jako bezostyšný a bezuzdný způsob seberealizace. Život si hrají bez dodržování jakýchkoli pravidel, s jediným cílem všeobecného, totálního zmaru. Ničivý pud mravní zkaženosti je dovede až k absurdnímu konci - k vlastní zkáze.“<sup>228</sup> Marie však nelze chápat zcela negativně. „Obraz destrukce člověka v přeneseném smyslu a pochopitelně světa je tu podán zcela mimo rámec obvyklých kategorií. Obě hrdinky filmu nejsou ani dobré ani špatné, ani hezké ani ošklivé, ani sympatické ani hluboce odporné, ani příliš lidské ani docela nelidské. Prostě jsou. A stejné jsou i věci, které dělají nebo jež se s nimi dějí. Ani dobré ani zlé, ani mravné ani nemravné, ani příliš počestné ani příliš nepočestné. Tyto kategorie byly na počátku filmu zrušeny. Což přirozeně neznamená, že neexistují.“<sup>229</sup> „Jediné vlastnosti, které loutky Marií kromě pudu hravosti projevují, je bezduchá konzumnost a potměšilá zlomyslnost. Paradoxní na této filmové moralitě a nezvedných hrdinkách je, že víc než mravní apel vzbuzují jejich taškařice výsostný umělecký zážitek - jako ohňostroj hýřivé hravosti.“<sup>230</sup>

Jejich chování je v celé řadě věcí atypické, což se nejmarkantněji projevuje v nesmyslných dialozích a způsobu mluvy. „Naučeně odříkávaná mluva připomíná žvatlavé dětské říkanky, aktualizované pražskými slangovými výrazy. Primitivně zjednodušené dialogy doplněné pořouchlým chichotáním či hurónským řehotem odpovídají způsobu jejich chování.“<sup>231</sup> Blažejovský se k dialogům vyjadřuje obdobně: „Důležitou úlohu mají dialogy, složené

<sup>226</sup> BLAŽEJOVSKÝ, J., *Sedmikrásky, Iluminace*, 1997, roč. 9, č. 1, s. 238.

<sup>227</sup> ŽALMAN, J., *Umlčený film*, s. 179.

<sup>228</sup> PŘÁDNÁ, S., Poetika postav, typů, (ne)herců, in: PŘÁDNÁ, S., Z. ŠKAPOVÁ a J. CIESLAR, *Démanty všednosti*, s. 192.

<sup>229</sup> LIEHM, A. J., *Sedmikrásky, Literární listy*, 1968, roč. 1, č. 5, s. 10.

<sup>230</sup> PŘÁDNÁ, S., Poetika postav, typů, (ne)herců, in: PŘÁDNÁ, S., Z. ŠKAPOVÁ a J. CIESLAR, *Démanty všednosti*, s. 206.

<sup>231</sup> PŘÁDNÁ, S., Poetika postav, typů, (ne)herců, in: PŘÁDNÁ, S., Z. ŠKAPOVÁ a J. CIESLAR, *Démanty všednosti*, s. 204.

z nápadně korektně intonovaných vět, jež jsou buď frázemi, nebo jazykovými hříčkami. Odpovídá jim okázale naivní herectví s diblíkovskou mimikou.“<sup>232</sup>

Žánrově lze snímek Věry Chytilové určit jako moralitu. „Z určitého pohledu je její film filozofickým dokumentem ve formě frašky.“<sup>233</sup> Podle samotné režisérky Věry Chytilové měly být *Sedmikrásky* „bizarní komedií s odstíny satiry a sarkasmu vůči oběma hrdinkám [...] a podobenstvím o ničivé síle nihilismu a nesmyslné provokace.“<sup>234</sup> Výsledek je ale poněkud odlišný. Jedná se spíše o snímek s prvky grotesknosti a hravé nadsázky<sup>235</sup> se satiricko-skeptickým pohledem na nápravu společnosti.<sup>236</sup> Jde o „provokativně moralizující grotesku.“<sup>237</sup> Jak již bylo řečeno, rovina vyprávění je silně symbolická a abstraktní. „Příběh dvou Marií je příkladem, jak Chytilová, vypůjčujíc si ze skutečnosti pouze to, co nezbytně potřebuje, transponuje sociálně patologický fakt do roviny poetického řádu a mění jej ve společenskou moralitu, jež neztrácí na reálnosti tím, že je fantastická.“<sup>238</sup>

Příčina dívčín kontroverze a provokace je jednoduchá. Provokují pouze tím, že reagují jinak, než se čeká.<sup>239</sup> Přičemž jejich reakce jsou nejednou naprosto iracionální. Destruktivní a provokativní chování dívek má za úkol upozornit na daleko větší globální problémy ve společnosti. Francl tento jev popisuje takto: Film je „symbolem dnešního světa, atomizovaný do množství zdánlivě nesourodých obrazů, v nichž není snadné se orientovat. [...] Svět, který nehledá smysl své existence, svět, který jen předstírá zájem o život, ale ve skutečnosti jej sám pomáhá ničit, tento svět musí podlehnout destruktivní síle, kterou rozpoutal.“<sup>240</sup> Tuto předchozí citaci lze v podstatě označit jako jisté motto celého filmu. „Metafyzicky nahlíženo svědčí film Věry Chytilové o duchovní prázdnotě, ba žízni moderního světa, o absenci ‘vyšší’ moci, jež by

<sup>232</sup> BLAŽEJOVSKÝ, J., *Sedmikrásky*, *Iluminace*, 1997, roč. 9, č. 1, s. 238.

<sup>233</sup> HAMES, P., *Československá nová vlna*, s. 210.

<sup>234</sup> ŠKVORECKÝ, J., *Všichni ti bystří mladí muži a ženy*, s. 117.

<sup>235</sup> HUDEC Zdeněk a NOVOBILSKÁ Andrea, *Filmová komedie*, in: PTÁČEK, L. a kolektiv autorů, *Panorama českého filmu*, s. 285.

<sup>236</sup> PTÁČEK, L., *Nová vlna*, in: PTÁČEK, L. a kolektiv autorů, *Panorama českého filmu*, s. 140.

<sup>237</sup> BŘEZINA, V., *Lexikon českého filmu*, s. 362.

<sup>238</sup> ŽALMAN, J., *Umlčený film*, s. 180.

<sup>239</sup> ŠKVORECKÝ, J., *Všichni ti bystří mladí muži a ženy*, s. 117.

<sup>240</sup> FRANCL, G., *Realismus a romantismus na filmovém plátně*, *Lidová demokracie*, 1960, 18. 8., s. 3.

lidskému bytí dávala korigující řád.<sup>241</sup> Forma destrukce je braná v podání dívek jako hra, z počátku absolutně nevinně vyhlížející. Postupně se však tato hra vystupňuje až k „bezuzdné bláznivosti, která zrušením herního řádu zničí i hráče.“<sup>242</sup> Avšak i když je svět špatný, odporný a zkažený, Chytilová ho zobrazuje půvabnou formou.<sup>243</sup> „Chytilová se zříká realismu a konstruuje satirickou alegorii, v níž se současný znetvořený svět střetává s obrazem stejně znetvořeného, dehumanizovaného lidství.“<sup>244</sup> Estetická forma je však odcizená od etického poselství.<sup>245</sup> Pokud tento jev aplikujeme na dobový „kontext českého umění šedesátých let, patří *Sedmikrásky* ke svědectví o rozkladu hodnot a ztrátě perspektiv (...),“<sup>246</sup> při čemž „pocitů doby nevyjadřuje pouze námět, ale především forma.“<sup>247</sup> S čímž souhlasí i Havel: *Sedmikrásky* „vyprávějí příběh o dvou dívkách, jež si ničeho neváží a nemají žádné zábrany, protože v sobě nemají zakódované pevné hodnoty. Jejich vzpoura proti všemu a všem však končí jejich morální porážkou. Film se měl stát zřejmě kritikou životního stylu generace, která přestávala věřit frázím o budoucnosti.“<sup>248</sup>

Zvláštní prvek, který se ve filmu objevuje, je úcta k pracujícím. Zahradník ani dělníci si dívek nevšímají, což je znepokojí natolik, že pochybují o své existenci, kterou nakonec potvrzuje zkáza a trosky (kukuřičné slupky).<sup>249</sup> Na druhou stranu ale zahradník i dělníci přehlíží věci, které by neměli.<sup>250</sup>

Zajímavým je snímek také z hlediska vykreslení postav mužů. Muži nejsou vyobrazeni příliš kladně. Působí naivně a hloupě se nechávají svést a využít oběma Mariemi. „Výtržnice zaměřují svou aktivitu ke stupňování entropie; plánovitě ničí veškeré uspořádané systémy, ať jde o společenské konvence, životní prostředí či studený bufet. Jejich pustošivá praxe vyhlíží do jisté doby jako spravedlivá anarchistická msta na zlém měšťáckém světě, jemuž jde jen o

<sup>241</sup> BLAŽEJOVSKÝ, J., *Sedmikrásky*, *Illuminace*, 1997, roč. 9, č. 1, s. 237.

<sup>242</sup> PŘÁDNÁ, S., Poetika postav, typů, (ne)herců, in: PŘÁDNÁ, S., Z. ŠKAPOVÁ a J. CIESLAR, *Démanty všednosti*, s. 202.

<sup>243</sup> ŽALMAN, J., *Umlčený film*, s. 180.

<sup>244</sup> ŽALMAN, J., *Umlčený film*, s. 179.

<sup>245</sup> PTÁČKOVÁ, B., O sváru etiky a estetiky v *Sedmikráskách* Věry Chytilové, *Cinepur*, 2002, roč. 11, č. 22, s. 26.

<sup>246</sup> BLAŽEJOVSKÝ, J., *Sedmikrásky*, *Illuminace*, 1997, roč. 9, č. 1, s. 238.

<sup>247</sup> PTÁČEK, L., Nová vlna, in: PTÁČEK, L. a kolektiv autorů, *Panorama českého filmu*, s. 140.

<sup>248</sup> HAVEL, L., *Český film 1945-1998*, s. 11.

<sup>249</sup> HAMES, P., *Československá nová vlna*, s. 217.

<sup>250</sup> ŽALMAN, J., *Umlčený film*, s. 183.



to, aby jejich mládí a ženství vykořistil. Dívky přijímají role 'zajíčků', kterou oficiální pruderie sice odsuzuje, společenská praxe, diktovaná muži, je však naopak vyžaduje. Žádného samce však nenechají dojít k cíli; promiskuitní jsou obě Marie jen naoko.<sup>251</sup> I přesto, že k větším intimnostem nedoje, snímek je protkán velmi silně erotikou a pocity pokušení. V tomto ohledu disponuje poměrně otevřenou nahotou. S touto problematikou je úzce spjata chápání lásky. V *Sedmikráskách* se „z lásky stal předmět konzumní honby, hluboký smysl milostných gest ztratil obsah a přežívá pouze v stereotypech studeného erotismu.“<sup>252</sup>

V závěrečné hostině „lze spatřovat i metaforu socialismu jako pošlapané hostiny, kdy už jeho ideálům nelze vrátit panenskou neposkvrněnost.“<sup>253</sup> V tomto ohledu lze také spatřit v hostině „satiru společnosti konzumu a plýtvání.“<sup>254</sup> Finální scéna, kde jsou děvčata oděna pouze do novin, má taktéž symbolický ráz. Noviny zde představují symbol fráze<sup>255</sup> a správných názorů.<sup>256</sup> Na závěr dívky sice tvrdí, že jsou šťastné, ale nezní to příliš přesvědčivě. Otázkou je, zda to byl vůbec jejich cíl. Myslím si, že nikoliv. „Na závěru je zajímavé, že zkáza přichází až poté, co se dívky rozhodnou být 'šťastné' a chovat se 'správně'. Pokud je konformita založená na apatii a nedostatečném přesvědčení, tak má ničivější moc než jakýkoli hloupý exces ze strany dívek. Taková apatie vůči nespravedlivosti světa dovolí a připouští války dvacátého století. To je závěrečné shrnutí moralisty.“<sup>257</sup> Marnivé vyústění filmu jen podtrhuje pád lustru, který obě Marie pravděpodobně zabije. Střih nám znemožní identifikovat více. „Postoj dívek je dáván do souvislosti se světem politické zkázy, pád lustru s jadernou explozí.“<sup>258</sup> Závěrečné věnování je určeno těm kritikům, kteří kritizovali scénu obžerství na hostině jako plýtvání potravinami.<sup>259</sup>

<sup>251</sup> BLAŽEJOVSKÝ, J., *Sedmikrásky*, *Iluminace*, 1997, roč. 9, č. 1, s. 237.

<sup>252</sup> ŽALMAN, J., *Umlčený film*, s. 182.

<sup>253</sup> BLAŽEJOVSKÝ, J., *Sedmikrásky*, *Iluminace*, 1997, roč. 9, č. 1, s. 238.

<sup>254</sup> BORDWELL D. a K. THOMPSONOVÁ, *Dějiny filmu*, s. 479.

<sup>255</sup> BLAŽEJOVSKÝ, J., *Sedmikrásky*, *Iluminace*, 1997, roč. 9, č. 1, s. 238.

<sup>256</sup> ŠKVORECKÝ, J., *Všichni ti bystří mladí muži a ženy*, s. 119.

<sup>257</sup> HAMES, P., *Československá nová vlna*, s. 218.

<sup>258</sup> HAMES, P., *Československá nová vlna*, s. 210.

<sup>259</sup> ŽALMAN, J., *Umlčený film*, s. 184.

V průběhu celého filmu si můžeme všimnout několika biblických odkazů. Jedná se např. o strom poznání, který je vidět ze začátku snímku. Zajímavé je, že tento fakt odborná literatura nezmiňuje, přehlíží nebo popisuje pouze okrajově. Chování obou Marií (již samotné jméno je také odkazem) je v křesťanském duchu velmi hříšné. V podstatě porušují hned několik ze sedmi smrtelných hříchů. Již byla řeč o hostině plné obžerství. Dívky nemají povolání a nechávají se vydržovat, jsou líné. Co se týče závisti, řekl bych, že obě Marie závidí ostatním štěstí či šťastný život. Svědčí o tom scéna, kdy okradou prozpěvující toaletářku o pár korun. Obě sice svádějí muže, avšak zřejmě ne z důvodu sexuálního uspokojení. Ohledně zbývajících hříchů hněvu, lakomství a pýchy jsou dívky spíše neutrální. Destrukce je pro ně hrou, není následkem hněvu, i když bychom dívky mohli označit v jistém ohledu za zákeřné. Jiný pohled na tuto tematiku má však Škapová: „Divák je odkázán pouze na svůj úsudek, je na něm, aby nepropadl iluzi, že před ním defilují vrtochy dívek jen tak pro rozptýlení, a jediným návodem se mu až v samotném závěru stane rámeček filmu. Jeho první část byla dosud základně nesrozumitelná, teď se obě části scelí a konání dívek se zjeví ve světle závažných otázek po relaci hry a zodpovědnosti, konzulty a destrukce, egoismu a zla.“<sup>260</sup> Marie se sice nechávají zvat na jídlo, kradou, ale vypadá to tak, že jen proto, že je to baví, prvoplánově rozhodně ne proto, že by chtěly ušetřit a nahromadit díky tomu svůj majetek, avšak z výše zmíněné citace je jasné, že se jedná pouze o iluzi. Již byla řeč o manekýnství, kterým se obě dívky vyznačují. Neprojevuje se však nadřazeností nad ostatními.

Jelikož je film velmi komplikovaný a složitý, zopakujme si pro přehlednost základní a nejdůležitější znaky a myšlenky filmu. Zásadní jsou technické aspekty jako barevné tónování, respektive změna barvy; nelogický střih s častou změnou místa a času. Dále je to samotná výstavba filmu, která je založená na abstraktní rovině narace. Tato rovina umožňuje vyjádřit řadu znaků pouze pomocí symbolů. Díky čemuž nám vznikne z provokativního a destruktivního chování obou Marií moralita, která satirickým způsobem kritizuje tehdejší materialistickou konzumní společnost různými způsoby a příklady.

---

<sup>260</sup> ŠKAPOVÁ, Z., Cesty k moderní filmové poeice, in: PŘÁDNÁ, S., Z. ŠKAPOVÁ a J. CIESLAR, *Démanty všednosti*, s. 62.

Závěrečné poselství filmu však nezní pozitivně. „Dívky žijí odtrženě od reality, bez minulosti či budoucnosti, jejich šízení a provokování vede až k destrukci obou dvou a všeho kolem nich.“<sup>261</sup>

---

<sup>261</sup> HAMES, P., *Československá nová vlna*, s. 210.

## 10 VÝSLEDNÁ KOMPARACE

Tato kapitola má za úkol kompletně vymezit podobnosti a rozdílnosti české a francouzské nové vlny. Již z předchozích kapitol si můžeme všimnout určitých zákonitostí, které spojují tvůrce obou zemí.

Zaměříme se nejprve na dobové společenské aspekty. Společenská a politická situace byla v šedesátých letech v obou státech diametrálně odlišná. Francie se potýkala s ekonomickým úpadkem, získání dotací a sponzorů pro film bylo takřka nemožné. Pouze díky nově nastupující levné technologii a využití přirozených podmínek (ve smyslu lokací, světla, apod.) bylo možné natočit nízkorozpočtový film, který již díky těmto podmínkám získal osobitý ráz. Demokracie panující ve Francii umožňovala věnovat se téměř jakýmkoli tématům, která tvůrce napadla. Ponechme stranou zákaz daný zákonem filmařům věnovat se citlivému tématu ohledně situace v Alžíru. Filmy zabývající se tímto problémem mohou být promítány až o něco později.<sup>262</sup>

V tehdejší Československu byla situace poněkud odlišná. Čechy, jako průmyslová součást východního bloku, se měly ekonomicky velmi dobře. Stát vydatně podporoval umění a kulturu. Problém byl však v něčem jiném. Politická situace (totalitní komunistický režim) zamezovala svobodné volbě tématu. Všechny filmy, ještě před začátkem natáčení, musely být komisí schváleny. Tento postup se znovu opakoval při dotočení snímku. Filmaři tedy disponovali penězi, museli však být velmi opatrní nebo dostatečně důvtipní při volbě tématu, v opačném případě mohl jejich film skončit v trezoru a filmařům byl udělen zákaz další tvorby. Řada českých filmařů (např. Chytilová) postupovali tak, že napsali ideologicky přípustný scénář, který se snadno schválil a pak točili podle vlastního scénáře či bez něj.

I přes tyto rozdílné výchozí podmínky měly nové vlny řadu společných znaků. Již samotné vymezení jako reakce na předešlou generaci režisérů a snaha o vytvoření něčeho nového a neokoukaného. V Československu reakcí na zcela toporné náměty, ve Francii navíc i filmařskou formální revolucí. Do popředí se dostává role režiséra jako klíčové postavy, která se podílí téměř na

<sup>262</sup> BORDWELL D. a K. THOMPSONOVÁ, *Dějiny filmu*, s. 490.

všech technických pracích snímku od shánění peněz po finální stříh. Naprosto exemplárním příkladem je v tomto ohledu úvodní scéna *Sedmikrásek*, kdy se Marie chovají a vypadají jako loutky, což právě demonstruje nadřazenost postavy režiséra, v tomto případě režisérky Chytilové.<sup>263</sup>

Je nutné si však uvědomit, že samotný přístup k tvorbě filmu byl diametrálně odlišný. Tvůrci českých filmů se museli vyhýbat otevřeným politickým tématům a kritice režimu, našly se samozřejmě i výjimky, jak jsem již pojednal ve své bakalářské práci *Reflexe historického dění v období 1948-1968 ve vybraných českých filmech*. Každý film, který se snaží nějakým způsobem zachytit realitu, se s tímto problémem musel vypořádat. Nelze však striktně v žádném případě rozdělit české filmy na protikomunistické a prokomunistické. Možná i proto se můžeme setkat v české nové vlně s hlavním proudem filmů, které mají především pobavit a vyhýbají se závažným tématům. Je nezbytné podotknout, že tyto filmy díky polodokumentárnímu pojetí a snaze zachytit co nejvěrněji a nejautentičtěji realitu, ve svém důsledku vypovídaly o společnosti paradoxně více, než jiné snímky zaměřené na toto téma. Ve Francii byla ideologická problematika irelevantní. Film zde však získával větší uměleckou hodnotu, byl povýšen ze zábavy na kulturní umění. Mluví se zde doslova o „osvobození filmu.“<sup>264</sup>

Pro začátek můžeme říci, že z vybraných filmů jsou si obecně *Sedmikrásky* více podobné s *U konce s dechem* a *Lásky jedné plavovlásky* zas více s *Nikdo mne nemá rád*. *Sedmikrásky* a *U konce s dechem* spojují (nejen) formální inovace, *Lásky* a *Nikdo mne nemá rád* mají podobnost (nejen) ve společenské kritice. To jsou základní hrubé obrysy, ze kterých vycházíme.

Obě nové vlny se zaměřily na kritiku společnosti. Ve všech rozebíraných filmech můžeme tento trend spatřit. Každý z režisérů kritiku podává jiným způsobem a zaměřuje se na odlišný aspekt společnosti. Forman přes svůj drtivý tragikomický humor ironizuje, ale zároveň i lituje, obyčejného člověka. Jeho kritika se sice soustřeďuje na člověka, ale na člověka jako součást společnosti, která ho (de)formuje. Styl Věry Chytilové je výrazně provokativnější. Skrze

<sup>263</sup> PŘÁDNÁ, S., Poetika postav, typů, (ne)herců, in: PŘÁDNÁ, S., Z. ŠKAPOVÁ a J. CIESLAR, *Démanty všednosti*, s. 204.

<sup>264</sup> PREČANOVÁ, N. a kolektiv autorů, *Nová nová vlna?*, s. 15.

expresionismus a experiment divákovi předvádí zkaženého člověka, ale zároveň hledá odpovědi na otázku, kdo za takovou zkaženost může. Kritika společnosti ve francouzských filmech nové vlny se projevuje taktéž, jako u české vlny skrze individuální prostředníky. V *Nikdo mne nemá rád* je zobrazení problémového chlapce možné interpretovat jako mezigenerační propast (obdobně jako je tomu mezi Andulou a Mildovými rodiči v *Láskách jedné plavovlásky*, v *Sedmikráskách* zas konflikt Marií s postaršími nápadníky). Antoine při tom nenalézá pomoc ani ve státních institucích, škola ani policie nenacházejí v jeho případě, který lze obecně globalizovat, uspokojivá východiska. Antoina zkrátka nemá nikdo rád. *U konce s dechem* se soustřeďuje spíše na politické aspekty, než sociální. Anarchistický Michel, pod vlivem kapitalistické společnosti, neví, jak uchopit svoje postavení ve světě. Ani jeden z režisérů však nenalézá na stav tehdejší společnosti řešení.

Naprosto zásadním znakem definujícím v podstatě obě nové vlny je pojetí svobody. Již jsme mluvili o svobodě projevu a ekonomické svobodě. Soustředme se nyní na téma svobody ve filmech nové vlny. Ve francouzských filmech je tento prvek velmi viditelný. Hlavní postavy (jako příklad můžeme klidně použít obě postavy z rozebíraných filmů *U konce s dechem* a *Nikdo mne nemá rád* Michela, resp. Antoina) mají v sobě zakódovanou rebelii. Michel a jeho impulzivní rozhodování a Antoine a jeho despekt vůči autoritám. Oba je pojí snaha o únik, o svobodný život kdesi daleko. Naplnění jejich snů se však vytrácí do ztracena. Michel umírá, Antoine sice dosáhne svého vysněného moře, ale otevřený konec ho ponechává osamocené s nevlídnými vyhlídkami do budoucna. V českých filmech se svoboda projevuje spíše v tužbách a snech hlavních hrdinů. Andulin cíl je prostý - být šťastná, najít si partnera a prožít opravdovou lásku. Marie v *Sedmikráskách* jsou sice ke konci šťastné, ale nebyl to jejich původní záměr, tím byla zkaženost. Můžeme říci, že tematika svobody se objevuje v obou nových vlnách.

U francouzské nové vlny je typický otevřený konec. Závěrečná Antoinova mrtvolka vyvolává řadu nezodpovězených otázek. Michelova smrt zase utne jakékoli snahy o rozšifrování milostného vztahu s Patricií. U české nové vlny není otevřený konec pravidlem, ale je také negativní. *Lásky jedné plavovlásky*

končí sebeobelháváním Anduly, která je sice bohatší o zkušenosti, které prožila, ale její výchozí pozice je v podstatě stejná jako na začátku filmu. Její touha po šťastném životě zůstává nenaplněna. Chytilové Marie v *Sedmikráskách* sice dospějí k sebenápravě, ta je však nedoceněna.

Všechny vybrané filmy spojuje také využití neherců, představitel Antoina Jean-Pierre Léaud byl vybrán z castingu, Jean-Paul Belmondo byl do té doby zcela neznámý. V *Sedmikráskách* jsou představitelky Marií taktéž neprofesionální herci, jedná se o studentku a prodavačku. Nejdále v tomto ohledu zašel Forman v *Láskách jedné plavovlásky*, kde řada herců hraje sama sebe. V jedné z hlavních rolí se zde však objevuje i, tehdy již velmi známý, herec Vladimír Menšík, který určitým způsobem vede ostatní neherce. Tento prvek značně zvyšuje autenticitu snímků. Autenticita je podpořena také specifickou mluvou. Vybrané francouzské filmy se vyznačují použitím přirozeného a obyčejného jazyka<sup>265</sup> a české v tomto ohledu nezůstávají pozadu. Formanovy postavy mluví jako obyčejní lidé, čemuž jistě i napomohla Formanova improvizační metoda. V *Sedmikráskách* je hovorovost jazyka absurdně vyostřena, až se v podstatě stává nepřirozenou. K autenticitě také přispívá, že se jedná o částečně či úplně (auto)biografické filmy. Forman se inspiroval dívkou, kterou náhodou potkal. Chytilová použila vlastní zážitky z koleje. Godardův Michel Poiccard skutečně existoval. A Truffaut, v tomto ohledu zřejmě nejuvěrnější, zobrazil doslova sám sebe. Využití profesionálních neherců je také společným znakem obou vln, stejně tak jako autenticita.

Ač se to bude zdát neuvěřitelné, všechny vybrané filmy jsou v jistém ohledu banální. Antoine je obyčejný chlapec prožívající si svoje strasti, zápletka *U konce s dechem* je až primitivní. V *Láskách jedné plavovlásky* je motivem nalezení pravé lásky. Premisa *Sedmikrásek* je také velmi prostá, Marie chtějí být zkažené. Tyto banální motivy jsou však prostředkem k vykreslení sofistikovaných problémů, ať už sociálních či společenských. Při čemž je paradoxem, že kritický přesah vznikl u vybraných snímků v podstatě nedopatřením. Truffaut chtěl pouze vylíčit svoje zážitky z dětství. Godardovým úmyslem bylo natočit obyčejnou gangsterku. Formanovým cílem bylo natočit

---

<sup>265</sup> LACK, Roland-Francois, Ulice noirového Paříža: Lekcie Beckera, Dassina a Melvilla, in: MICHALOVIČ, P. a kolektiv autorů, *Poetika zločinu: francúzsky film noir*, s. 121.

prosté reálné a autentické situace, díky vykreslení reality však omylem vznikla i kritika. Výjimkou jsou jen *Sedmikrásky*, kde lze říci, že prvotním úmyslem bylo natočit moralitu. Ale i zde se objevuje prvek náhody a to v případě, kdy použití barevného tónování vytvořilo omylem estetično.<sup>266</sup>

K nalezení kritického podtónu u jednotlivých filmů (zvláště pak u *Sedmikrásek*) je však nutná interpretace a aktivní přístup diváka. Snímky „jsou intimní rozmluvou mezi lidmi za kamerou a lidmi před filmovým plátnem. [...] Film už není výrobkem ke konzumaci, ale procesem, který vyžaduje spoluúčast.“<sup>267</sup> Důraz na interakci s divákem je dána také tím, že obě vlny se stavějí proti konvenčnímu a konzumnímu použití filmu.<sup>268</sup>

Převrat také nastává v kompozici záběru, kdy jednak děj probíhá v jednom záběru a jednak jsou používány záběry natočené pro jiné účely než pro konkrétní film.<sup>269</sup> Ve vybraných filmech se tento trend objevuje zřetelně pouze v *Sedmikráskách*. Pouze v *Sedmikráskách* se také objevují experimenty s barevným tónováním a použitím barvy jako výrazového prostředku, které u ostatních černobílých snímků nenalezneme.

Razantně se vybrané filmy liší poněkud vedlejšími specifiky, a to pojetím nahoty. Vybrané francouzské filmy jsou v tomto ohledu velmi konzervativní a cudné. Oproti tomu v *Sedmikráskách* si jedna z Marií kryje klíčové partie jen pomocí sbírky motýlů. V *Láskách jedné plavovlásky* dokonce vyvolala nahota Hany Brejchové, jak již bylo řečeno, značné pohoršení.

Pokud srovnáme obecně témata a hlavní hrdiny vybraných filmů, narazíme na odlišnosti. Žánrový typ snímku jako je gangsterka *U konce s dechem* bychom v Československu hledali marně. Podobně je tomu, i co se týče hlavních postav. „Například v porovnání se snímky francouzské nové vlny neměl být československý filmový hrdina někým, kdo by jen pasivně pozoroval události kolem sebe, ale spíše tím, kdo by realitu aktivně přetvářel.“<sup>270</sup>

<sup>266</sup> HAMES, P., *Československá nová vlna*, s. 211.

<sup>267</sup> MONACO, J., *Nová vlna*, s. 20.

<sup>268</sup> PREČANOVÁ, N. a kolektiv autorů, *Nová nová vlna?*, s. 19.

<sup>269</sup> BORDWELL D. a K. THOMPSONOVÁ, *Dějiny filmu*, s. 455.

<sup>270</sup> SKUPA, L., Moderní, nebo jen „módní“?/Reflexe počátků „nové vlny“ v Československu, *Cinepur*, 2014, roč. 23, č. 91, s. 59.



Můžeme si všimnout, že vybrané snímky mají řadu společných, ale i rozdílných prvků. Ty společné však převažují. V některých aspektech můžeme jednotlivé prvky zobecnit a aplikovat je na nové vlny, díky čemuž vyplynul důležitý význam tohoto hnutí. „Nová vlna nás zanechala s kinematografií navždy proměněnou, rozvinutější, mocnější, výstižnější a naléhavější.“<sup>271</sup>

---

<sup>271</sup> MONACO, J., *Nová vlna*, s. 24.

## 11 ZÁVĚR

Cílem této diplomové práce bylo srovnat téma nové vlny ve francouzské a české kinematografii. Deskriptivní metodou jsou popsány obecné znaky obou vln, jež slouží jako teoretické východisko. Podrobně analyzované jsou čtyři vybrané exemplární snímky, které jsou dostatečně reprezentativní. Z teoretického základu a analýzy jednotlivých filmů poté vyústí následná komparace, které má za úkol porovnat a popsat jednotlivé specifika a podobnosti obou nových vln. Samotná komparace se týká nejen porovnání české a francouzské nové vlny, ale je v ní zahrnuta komparace také jednotlivých konkrétních režisérských stylů a jednotlivých snímků v kontextu daných režisérů, což vyústí v komplexní shrnutí dané problematiky.

Považuji za nezbytné na úvod uvést globální společenský kontext, který zapříčinil vznik nové vlny nejen ve Francii a Československu. Ve Francii se výrazně na vzniku nové vlny podílela ekonomická situace a stagnace stávající kinematografie. Můžeme si všimnout, že uvolňující se politické podmínky daly možnosti zase vzniku české nové vlny. Je důležité podotknout, že podmínky pro vznik obou vln byly dány soudobou celoevropskou společenskou situací.

Následující dvě kapitoly jsou věnované obecnému shrnutí jednotlivých znaků francouzské a české nové vlny. Z důvodu logické posloupnosti a chronologie je francouzská vlna uvedena jako první. Francouzská kinematografie koncem padesátých let stagnovala. Díky shodě různých okolností - společenské, ekonomické a kulturní ovzduší, nová generace režisérů, technologické inovace, apod. daly za příčinu vzniku tohoto nového progresivního proudu, který se inspiroval v Itálii a Americe. Francouzská nová vlna se vyznačovala rozsáhlými obsahovými, formálními, stylizačními a narativní inovacemi.

Čeští režiséři měli samozřejmě určité podvědomí o francouzské nové vlně, nelze však mluvit o slepém a nekritickém přijetí či okopírování použitých filmařských metod. Pro českou novou vlnu je charakteristickým prvkem především pojetí svobody, jak po stránce obsahové, tak po stránce filmařské. Důležitým faktorem je také snaha o velkou míru autenticity a realističnosti,

čemuž prospělo i hojné používání neherců. Jinak můžeme mezi filmy české nové vlny spatřit velmi rozdílné prvky.

Všechny vybrané filmy jsou velmi zásadní pro novou vlnu a jedná se o exemplární a reprezentativní případy, na kterých můžeme velmi jasně vidět technické a narativní inovace.

Prvním filmem pro zevrubnější rozbor je autobiografický snímek *Nikdo mne nemá rád*, jelikož je ze čtyř rozebíraných filmů nejstarší, je logické jím začít. Snímek nevykročil z formálních tradic kinematografie nijak zásadním způsobem, můžeme zmínit snad jen pověstnou „mrtvolku“, která nechává konec filmu otevřený. Snímek je zásadní pro svou společenskou myšlenku. Dospívání, vztah rodičů k dítěti (ale i dětem obecně) a také mezigenerační vztahy, to jsou problémy, kterými se *Nikdo mne nemá rád* zabývá a zobrazuje je naléhavým způsobem.

Godardův snímek *U konce s dechem* znamenal nejen pro novou vlnu, ale také pro světovou kinematografii velký milník. Po formální stránce se objevily netradiční postupy, inovativní byl především poskočný střih, ale za zmínku stojí také práce s kamerou a zvukem. Film vyžaduje také divákovu interpretaci a jisté vědomosti, aby mohl objevit odkazy, které se schovávají za filmem. Vykreslení a psychologie hlavních postav byla také jednou z předností snímku. Lehkovážný, impulzivní a agresivní Michel se svou osudovou láskou, tajemnou a nevyzpytatelnou Patricií, spolu tvoří nepochopitelný a neuchopitelný vztah.

*Lásky jedné plavovlásky* Miloše Formana vynikají především svým tragikomickým humorem. Díky vysoké míře autentičnosti, s přispěním neherců, divákovi připadá, že se směje v podstatě sám sobě. Snímek tak nabyl společensko-kritického rázu.

Další kapitola pojednává o filmu *Sedmikrásky* Věry Chytilové. Žánrová moralita se vyznačovala abstraktní rovinou narace, čemuž přispívalo barevné tónování a chaotický střih. Destrukce, která začíná jako hra, končí zkázou obou hlavních hrdinek. Provokativní zkaženost je sice patrná na první pohled, ale hlubší symbolika je ve snímku těžko čitelná.

Výše zmíněné a shrnuté poznatky vyústily v komparaci, která vedla k zajímavým výsledkům. I přes rozdílné společenské podmínky můžeme najít v obou vlnách řadu společných prvků. Dominantní postavení režiséra, kritika společnosti (u české nové vlny z politických důvodů samozřejmě v menší a méně čitelné míře), pojetí svobody (u *Sedmikrásek* a *U konce s dechem* tvůrčí svoboda; u *Lásky jedné plavovlásky* a *Nikdo mne nemá rád* touha hrdinů po svobodě), otevřený konec a vysoká míra autenticity s využitím neherců. Snímky však vyžadují aktivní přístup diváka a jeho ochotu filmy interpretovat. To je jen část znaků, kterou, z důvodu rozsahu, tato diplomová práce zpracovává. Specifickým faktorem, kterým se nové vlny liší, je volba témat.

Vybrané téma diplomové práce je dobře zpracované odbornou literaturou. Velkým přínosem však byly také dobové odborné články v časopisech, které nabídly větší společenský kontext. Interpretačně se povětšinou prameny shodují, můžeme si však všimnout, že současné zdroje zapojují více společenský kontext filmu, než prameny dobové. Zřejmě největší rozdíl lze spatřit v pohledu na nahotu u filmu *Lásky jedné plavovlásky*, kde dobové články tuto tematiku skandalizují, kdežto současné prameny se o ní vyjadřují pouze v souvislosti s pohoršením, které dříve vzbudila.

V diplomové práci jsou shrnuty obecné znaky české a francouzské nové vlny. Velmi podrobně jsou zde analyzovány čtyři vybrané filmy (*Nikdo mne nemá rád*; *U konce s dechem*; *Lásky jedné plavovlásky*; *Sedmikrásky*), jako reprezentativní vzorek obou nových vln. Tyto dvě části jsou předpokladem pro následnou komparaci, která je hlavním příspěvkem diplomové práce. Česká nová vlna se částečně inspirovala vlnou francouzskou, ale můžeme zde najít i určitá specifika daná kulturním a politickým zázemím.

## 12 SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY A PRAMENŮ

### 12.1 Bibliografie

BERGAN, Ronald. *Film: velký ilustrovaný průvodce*. Praha: Slovart, 2008. ISBN 978-807-3911-362.

BORDWELL, David a Kristin THOMPSONOVÁ. *Dějiny filmu: přehled světové kinematografie*. Praha: AMU, 2007. ISBN 978-80-7331-091-2.

BORDWELL, David a Kristin THOMPSONOVÁ. *Umění filmu: úvod do studia formy a stylu*. Praha: Akademie múzických umění, 2011. ISBN 978-807-3312-176.

BŘEZINA, Václav. *Lexikon českého filmu: 2,000 filmů 1930-1996*. Praha: Cinema, 1996. ISBN 80-859-3309-8.

DISDAREVIĆ, Jasmin. *Konkurs na režiséra Miloše Formana*. Praha: AG kult, 1990. ISBN 80-9000081-2-7.

FOLL, Jan. *Miloš Forman*. Praha: Československý filmový ústav, 1989.

HAMES, Peter. *Československá nová vlna*. Praha: Levné knihy KMa, 2008. ISBN 978-807-3095-802.

HAVEL, Ludvík. *Český film 1945-1998*. Brno: Cerm, 1998. ISBN 80-7204-101-0.

LIEHM, Antonín Jaroslav. *Ostře sledované filmy: československá zkušenost*. Praha: Národní filmový archiv, 2001. ISBN 80-7004-100-5.

MICHALOVIČ, Peter a kolektiv autorů. *Poetika zločinu: francúzsky film noir*. Bratislava: Producer, 2012. ISBN 978-80-971098-0-6.

MONACO, James. *Jak číst film: svět filmů, médií a multimédií*. Praha: Albatros, 2004. ISBN 80-000-1410-6.

MONACO, James. *Nová vlna: Truffaut, Godard, Chabrol, Rohmer, Rivette*. Praha: Akademie múzických umění, 2001. ISBN 80-85883-89-9.

NOVÁK, Jan. *Za vodou: (šest rozhovorů)*. Praha: Nakladatelství Franze Kafky, 2009. ISBN 978-80-86911-25-0.

PŁAŻEWSKI, Jerzy. *Dějiny filmu: 1895-2005*. Praha: Academia, 2009. ISBN 978-802-0016-898.

PREČANOVÁ, Noemi a kolektiv autorů. *Nová nová vlna?: rozprava o české a francouzské kinematografii*. Praha: Národní filmový archiv, 2002. ISBN 80-7004-109-9.

PŘÁDNÁ, Stanislava, Zdena ŠKAPOVÁ a Jiří CIESLAR. *Démanty všednosti: český a slovenský film 60. let*. Praha: Pražská scéna, 2002. ISBN 80-86102-17-3.

PTÁČEK, Luboš a kolektiv autorů. *Panorama českého filmu*. Olomouc: Rubico, 2000. ISBN 80-858-3954-7.

SCHNEIDER, Steven Jay a kolektiv autorů. *1001 filmů, které musíte vidět, než umřete*. Praha: Euromedia Group - Knižní klub, 2007. ISBN 978-80-242-1948-6.

ŠKVORECKÝ, Josef. *Všichni ti bystří mladí muži a ženy: osobní historie českého filmu*. Praha: Horizont, 1991. ISBN 80-701-2055-X.

ŽALMAN, Jan. *Umlčený film*. Praha: Levné knihy KMa, 2008. ISBN 978-807-3095-734.

## 12.2 Periodika

ADAMEC, Oldřich. Jak čekala paní Jacqueline Kennedyová ve frontě na „Lásky“. *Kino*. 1966, roč. 21, č. 25, s. 6-7. ISSN 0323-0295.

BARTOŠEK, Tomáš. U konce s dechem. *Filmový přehled*. 2006, roč. 67, č. 1, s. 27-28. ISSN 0015-1645.

BÁRTA, Miloš. Neviditelné umění. *Cinema*. 2010, roč. 20, č. 3, s. 62-65. ISSN 1210-132X.

BÍLKOVÁ, Jana [JB]. Lásky jedné plavovlásky. *Kino revue*. 1995, roč. 5, č. 19, s. 27.

BLAŽEJOVSKÝ, Jaromír. Sedmikrásky. *Illuminace*. 1997, roč. 9, č. 1, s. 237-239. ISSN 0862-397X.

[BK]. Nikdo mne nemá rád. *Filmový přehled*. 1960, roč. 10, č. 27, s. 27.

BOČEK, Jaroslav. Nové filmy z Francie a Itálie. *Film a doba*. 1960, roč. 6, č. 11, s. 779-782. ISSN 0015-1068.

BRDEČKA, Jiří. Dopisy plavovlásce. *Literární noviny*. 1966, roč. 14, č. 9, s. 7. ISSN 0459-5203.

CIESLAR, Jiří. U konce s dechem. *Reflex*. 2005, roč. 16, č. 17, s. 80-83. ISSN 0862-6634.

CÍSAŘ, Jan. Banální příběhy. *Plamen*. 1967, roč. 9, č. 8, s. 151-152.

CROCE, Arlene. Breathless. *Film Quarterly*. 1961, roč. 3, č. 14, s. 54-56. ISSN 00151386. Dostupné také z:

<http://www.jstor.org/discover/10.2307/1210076?uid=3737856&uid=2&uid=4&sid=21103598721231>

FECHTEROVÁ, Pavlína. Francouzská kvalita. *Lidové noviny*. 1997, roč. 10, č. 35, s. 10. ISSN 0862-5921.

FILA, Kamil. Projekt 100: 2006. *Cinema*. 2006, roč. 16, č. 1, s. 58-63. ISSN 1210-132X.

FRANCL, Gustav. Realismus a romantismus na filmovém plátně. *Lidová demokracie*. 1960, 18. 8., s. 3. ISSN 0323-1143.

HOŘEJŠÍ, Jan. Francois Truffaut o sobě a svém filmu. *Kultura*. 1960, roč. 4, č. 28, s. 4. ISSN 0452-7984.

JANOUSEK, Jiří. Putování za holčičí vůní. *Film a doba*. 1965, roč. 9, č. 5, s. 272-277. ISSN 0015-1068.

LIEHM, Antonín Jaroslav. Pár docela obyčejných věcí. *Film a doba*. 1965, roč. 11, č. 11, s. 599-601. ISSN 0015-1068.

LIEHM, Antonín Jaroslav. Sedmikrásky. *Literární listy*. 1968, roč. 1, č. 5, s. 10. ISSN 1803-0734.

KALÁB, Ondřej. Éric Rohmer - Nenápadný guru Nové vlny. *Cinema*. 2010, roč. 20, č. 3, s. 60-61. ISSN 1210-132X.

KAPEK, Ladislav. Rozmluva o kytkách. *Kino*. 1966, roč. 21, č. 16, s. 8-9. ISSN 0323-0295.

MARŤÍK, Hubert. U konce s dechem!. *Premiere*. 2002, roč. 3, č. 7, s. 67-70. ISSN 1212-8899.

MICHAILIDIS, Saša. Kazety v půjčovnách. *Cinema*. 1998, roč. 8, č. 12, s. 88-89. ISSN 1210-132X.

OLIVA, Ljubomír. Co si myslí a co chce francouzská „mladá generace“?. *Film a doba*. 1959, roč. 5, č. 6, s. 431. ISSN 0015-1068.

OLIVA, Ljubomír. Nikdo mne nemá rád. *Kino*. 1960, roč. 15, č. 19, s. 295. ISSN 0323-0295.

OLIVA, Ljubomír. U konce s dechem. *Rudé právo*. 1967, 16. 3., s. 5.

PILÁT, Jan. Lásky jedné plavovlásky. *Mladá fronta*. 1965, 5. 11., s. 3. ISSN 0323-1941.

PILÁT, Jan. Francois Truffaut: Osudy člověka a filmu. *Mladá fronta*. 1960, 30. 6., s. 5. ISSN 0323-1941.

POSPÍŠIL, Josef. Ovace pro lásky. *Mladá fronta*. 1965, 29. 8., s. 7. ISSN 0323-1941.



PROKOPOVÁ, Alena. Nikdo mne nemá rád. *Cinema*. 2007, roč. 17, č. 12, s. 104. ISSN 1210-132X.

PROKOPOVÁ, Alena. Sedmikrásky. *Cinema*. 2008, roč. 18, č. 7, s. 98. ISSN 1210-132X.

PROKOPOVÁ, Alena. U konce s dechem. *Cinema*. 1994, roč. 4, č. 5, s. 54-55. ISSN 1210-132X.

PTÁČKOVÁ, Brigita. O sváru etiky a estetiky v Sedmikráskách Věry Chytilové. *Cinepur*. 2002, roč. 11, č. 22, s. 26-29. ISSN 1213-516X.

SEDLÁČEK, Jaroslav. Horizontální vertikální řez Novou vlnou (1964-1970). *Cinema*. 1998, roč. 8, č. 4, s. 50-55. ISSN 1210-132X.

SKUPA, Lukáš. Moderní, nebo jen „módní“?/Reflexe počátků „nové vlny“ v Československu. *Cinepur*. 2014, roč. 23, č. 91, s. 58-61. ISSN 1213-516X.

SVATOŇOVÁ, Kateřina. Absurdní ekvivalent absurdního světa/Česká staronová vlna (v obraze Jaroslava Kučery). *Cinepur*. 2014, roč. 23, č. 91, s. 80-84. ISSN 1213-516X.

ŠRAJER, Martin. Sedmikrásky. *Cinema*. 2012, roč. 22, č. 7, s. 29. ISSN 1210-132X.

VEDRAL, Luboš [EN]. Lásky jedné plavovlásky. *Video plus*. 1995, roč. 4, č. 7, s. 41.

VONDRA, Václav. Konečně - U konce s dechem. *Práce*. 1967, 2. 3., s. 5. ISSN 0231-6374.

Kolektiv autorů. Lásky jedné plavovlásky a erotika. *Divadelní a filmové noviny*. 1965/66, roč. 9, č. 14/15, s. 2. ISSN 1802-3606.

### **12.3 Internetové zdroje**

Asociace českých filmových klubů. U konce s dechem [online]. © 2007-2014 [cit. 2014-03-31]. Dostupné z: <http://acfk.cz/u-konce-s-dechem.htm>

Česká televize. Zlatá šedesátá - Věra Chytilová [online]. © 1996-2014 [cit. 2014-03-31]. Dostupné z: <http://www.ceskatelevize.cz/porady/10123580043-zlata-sedesata/>

Česko-Slovenská databáze. Lásky jedné plavovlásky [online]. © 2001-2014 [cit. 2014-01-03]. Dostupné z: <http://www.csfd.cz/film/2980-lasky-jedne-plavovlasky/>

Česko-Slovenská databáze. Nikdo mne nemá rád [online]. © 2001-2014 [cit. 2014-04-01]. Dostupné z: <http://www.csfd.cz/film/9092-nikdo-mne-nema-rad/>

Česko-Slovenská databáze. Sedmikrásky [online]. © 2001-2014 [cit. 2014-04-01]. Dostupné z: <http://www.csfd.cz/film/1542-sedmikrasky/>

Česko-Slovenská databáze. U konce s dechem [online]. © 2001-2014 [cit. 2014-04-01]. Dostupné z: <http://www.csfd.cz/film/32453-u-konce-s-dechem/>

International movie database. Awards for Lásky jedné plavovlásky [online]. © 1990-2014 [cit. 2014-01-03]. Dostupné z: [http://www.imdb.com/title/tt0059415/awards?ref\\_=tt\\_awd](http://www.imdb.com/title/tt0059415/awards?ref_=tt_awd)

International movie database. Francois Truffaut [online]. © 1990-2014 [cit. 2014-03-31]. Dostupné z: [http://www.imdb.com/name/nm0000076/?ref\\_=fn\\_al\\_nm\\_1](http://www.imdb.com/name/nm0000076/?ref_=fn_al_nm_1)

International movie database. Les quatre cents coups awards [online]. © 1990-2014 [cit. 2014-03-31]. Dostupné z: [http://www.imdb.com/title/tt0053198/awards?ref\\_=tt\\_awd](http://www.imdb.com/title/tt0053198/awards?ref_=tt_awd)

Národní filmový archiv. Lásky jedné plavovlásky [online]. © 2008 ANF DATA [cit. 2014-01-03]. Dostupné z: <http://web.nfa.cz/CeskyHranyFilm/cz/obsah/index.html>

Národní filmový archiv. Sedmikrásky [online]. © 2008 ANF DATA [cit. 2014-01-03]. Dostupné z: <http://web.nfa.cz/CeskyHranyFilm/cz/obsah/index.html>

Zlatá šedesátá. O projektu [online]. © 2008 [cit. 2014-04-10]. Dostupné z: <http://www.zlatasedesata.cz/o-projektu/>

Zlatá šedesátá. Věra Chytilová [online]. © 2008 [cit. 2014-04-10]. Dostupné z: <http://www.zlatasedesata.cz/profil/vera-chytilova/>

CYROŇ, Milan. Antoine, uličník. *25fps* [online]. 2009, roč. 3, č. 26 [cit. 2014-03-31]. Dostupné z: <http://25fps.cz/2009/antoine-ulicnik/>

VÁVRA, Jaroslav. Nikdo mne nemá rád [online]. © 2003-2014 [cit. 2014-03-31]. Dostupné z: <http://www.galaxie.name/index.php?clanek=nikdo-mne-nema-rad-les-quatre-cents-coups-400-blows>

## 12.4 Filmy

*Dva ve vlně* [film]. Režie Emmanuel Laurent. Francie, 2010.

*Lásky jedné plavovlásky* [film]. Režie Miloš Forman. Československo, 1965.

*Nikdo mne nemá rád* [film]. Režie Francois Truffaut. Francie, 1959.

*Sedmikrásky* [film]. Režie Věra Chytilová. Československo, 1966.

*U konce s dechem* [film]. Režie Jean-Luc Godard. Francie, 1960.

*Zlatá šedesátá* [seriál]. Režie Martin Šulík. Česká republika, 2009.

### 13 ABSTRACT

The topic of my diploma thesis is *Topic Comparison of Ours and European Cinema - Czech New Wave and French New Wave*. The sixties of the twentieth century are an important contribution to the culture and the arts in general. The aim of this thesis is to provide comprehensive information on the movement labeled as a New Wave, with a focus on Czech Republic and France, and particular analysis of films produced in this period and in these countries.

It contains a general part, which outlines the social conditions for the formation of both waves. Then, general features of both the French New Wave and the Czech New Wave are summarized.

The practical part of the thesis contains an analysis of four representative films, selection of which was sufficiently justified. These are the films: *The 400 Blows* directed by François Truffaut, *Breathless* by Jean-Luc Godard, *Loves of a Blonde* directed by Miloš Forman and *Daisies* by Věra Chytilová. For each film, a summary is given as it shows to be necessary for the analysis which follows.

The analysis of selected films will result not only in a comparison of selected films and directorial styles but also in a comparison of both waves. As a convenient addition to the thesis, a pictorial supplement is enclosed.

## 14 PŘÍLOHY

### 14.1 Technické parametry filmů

#### Technické parametry filmu *Nikdo mne nemá rád*:

Původní název: **Les quatre cents coups**. Výrobce: **Les Films du Carrosse - S. E. D. I. F.** Rok výroby: **1959**.

Majitel monopolu: **Ústřední půjčovna filmů, Praha**. Promítání povoleno: **9. VI. 1959**. Úvodní titulky: **české**. Podtitulky: **české**. Mluveno: **francouzsky**.

Distribuci filmu provádějí **Krajské filmové podniky**. Distribuční číslo filmu: **8038**. **Seznam reklamního materiálu**: plakát A1, A3, textový plakátek, série fotografií, diapozitiv, reklamní snímek. **Heslo pro plakát**: Bludný kruh života pařížského chlapce.

**AUTOŘI: Námět a režie**: Francois Truffaut. **Scénář a dialogy**: Marcel Moussy. **Asistenti režie**: Philippe de Broca, Alain Jeannel, Francis Gognany, Robert Bober. **Kamera**: Henri Decae, Jean Rabier. **Hudba**: Jean Constantin. **Architekt**: Bernard Evein. **Střih**: Marie-Joséphé Yoyotteová, Cecile Decugis, Michele de Possel. **Zvuk**: Jean Claude Marchetti, Jean Labussiere. **Vedoucí výroby**: Georges Charlot. **České titulky**: Bohumil Štěpánek.

**HERCI**: Jean Pierre Leaud (Antoine Doinel), Patrick Auffay (René), Claire Maurierová (matka), Albert Rémy (otec), Guy Decomble (profesor), Georges Flamant aj.

Zdroj: [BK], *Nikdo mne nemá rád*, *Filmový přehled*, 1960, roč. 10, č. 27, s. 27.

#### Technické parametry filmu *U konce s dechem*:

**Původní název**: A bout de souffle. **Výrobce**: Société Nouvelle de Cinématographie / Les Films Georges de Beauregard / Impéria Films. **Rok výroby**: 1959. **Premiéra**: (původní) 10.3.1967; (obnovená) 12.1.2006. **Monopol**: AČFK (do 12.1.2011). S přispěním Státního fondu ČR pro podporu a rozvoj české kinematografie a MK ČR. **Mluveno**: francouzsky, anglicky. České titulky. - **Projekt 100-2006**

**AUTOŘI:** **Námět:** Francois Truffaut. **Scénář a režie:** Jean-Luc Godard. **Kamera:** Raoul Coutard. **Hudba:** Martial Solal. Wolfgang Amadeus Mozart: výňatek z *Koncertu pro klarinet, K. 622*. Různé skladby a písně. **Střih:** Cécile Decugisová. **Zvuk:** Jacques Maumonst. **Technický poradce:** Claude Chabrol. **Produkce:** Georges de Beauregard. **České titulky:** Anna Kareninová.

**HERCI:** Jean-Paul Belmondo (Michel Poiccard), Jean Sebergová (Patricia Franchiniová), Henri-Jacques Huet (Antonio Berrutti), Liliane Davidová (Liliane), Daniel Boulanger (inspektor Vital), Jean-Pierre Melville (Parvulesco), Liliane Robinová (Minouche), Roger Hanin (Carl Zubart), Richard Balducci (Tolmačov), Van Doude (Van Doude), Claude Mansard (Mansard), Michel Favre (druhý inspektor), Jean-Luc Godard (udavač)m Jean-Louis Richard (novinář), André S. Labarthe (novinář na letišti), Jean Domarchi (opilec); (*neuvedeni*) Jacques Siclier, Philippe de Broca (novináři).

Zdroj: BARTOŠEK, T., U konce s dechem, *Filmový přehled*, 2006, roč. 67, č. 1, s. 27.

### **Technické parametry filmu *Lásky jedné plavovlásky*:**

**Lásky jedné plavovlásky** (Loves of a Blonde)

**R:** Miloš Forman **V:** Filmové studio Barrandov, 1965 **Sk:** Šebor - Bor **Dr:** Václav Šašek **VV:** Rudolf Hájek **N:** Jaroslav Papoušek, Ivan Passer, Miloš Forman **S:** Jaroslav Papoušek, Ivan Passer, Miloš Forman **TS:** Miloš Forman **PR:** Ivan Passer **AR:** Lilian Havlíčková **K:** Miroslav Ondříček **DK:** Ladislav Chroust **AK:** Rudolf Blaháček **Hu:** Evžen Illín; archivní – lidová americká píseň: píseň Muži z Ria, Barry De Vorzon: píseň Smích (Chi Chi), Vacek Karel (hudebník): píseň Hej, panímámo, píseň To, co bylo včera, není každý den, Ervín Toman: píseň Směr Praha (Přes spáleniště, přes krvavé řeky), František Škroup: píseň Kde domov můj, Vasilij Solovjev-Sedoj: píseň Večery pod Moskvou **Nahr:** Orchestr Karla Vlacha, Orchestr Ferdinanda Havlíka, Orchestr Karla Vacka ml., Orchestr ZK Sázavan Zruč n.S., Dechová hudba Supraphon, Taneční orchestr Čs.rozhlasu **Dir:** Karel Vlach, Ferdinand Havlík **T:** Jindřich Brabec, Vacek Karel (hudebník), Jan Mareš **Zp:** Hana Pazeltová, Vokální soubor Lubomíra Pánka, Stanislav Procházka, Táňa Zelinková, sbor **Arch:** Černý Karel (architekt) **Kost:** Zdena

Šnajdarová, Emilie Fišarová **Ma:** Rudolf Hammer **St:** Miroslav Hájek **Zv:** Adolf Böhm **H:** Hana Brejchová (Andula), Vladimír Pucholt (klavírista Milda Vašata), Vladimír Menšík (záložák Vacovský), Ivan Kheil (záložák Maňas), Jiří Hrubý (záložák Burda), Milada Ježková (Mildova matka), Josef Šebánek (Mildův otec), Marie Salačová (Marie), Nováková Jana (3) (Jana), Jarka Crkalová (Jaruška), Zdenka Lorencová (Zdena), Táňa Zelinková (dívka s kytarou), Jan Vostrčil (major), Josef Kolb (mistr Pokorný), Antonín Blažejovský (Tonda), M. Zedníčková (vychovatelka), Slavoj Banzet (záložák), Ota Heinitz (záložák), Čáslavský (záložák), Navrátil (záložák), dr. Sviták (záložák), Otto Sattler (houslista), Antonín Keyř (účetní), Jindřich Heidelberg (ředitel), Dana Valtová (Bohunka), V. Víšková (slečna), Bezzemková (slečna), Arnošt Vrána (hudebník) **Spol:** Pavla Marková, Jitka Šulcová, Miloš Červinka **Stp:** 075.00 **Fo:** 35 mm **Ve:** česká **D:** Ústřední půjčovna filmů **Pr:** 12.11.1965

Zdroj: Národní filmový archiv. Lásky jedné plavovlásky [online]. © 2008 ANF DATA [cit. 2014-01-03]. Dostupné z: <http://web.nfa.cz/CeskyHranyFilm/cz/obsah/index.html>

#### Technické parametry filmu *Sedmikrásky*:

##### *Sedmikrásky* (Daisies)

**R:** Věra Chytilová **V:** Filmové studio Barrandov, 1966 **Sk:** Šmída - Fikar **Dr:** Václav Nývlt, Zdeněk Bláha **VV:** Rudolf Hájek **N:** Věra Chytilová, Pavel Juráček **S:** Ester Krumbachová, Věra Chytilová **TS:** Věra Chytilová **PR:** Rudolf Jaroš **AR:** Zeno Dostál, Lilian Havlíčková **K:** Jaroslav Kučera **DK:** František Uldrich **AK:** Karel Ludvík **Hu:** Jiří Šust, Jiří Šlitr; archivní – Jiří Šlitr píseň **Nahr:** FISYO, Pražský dixieland **Dir:** František Belfín **T:** Jiří Suchý **Zp:** Eva Pilarová **Arch:** Karel Lier **Výtv:** Ester Krumbachová, Jaroslav Kučera **Kost:** Ester Krumbachová, Anna Beránková, V. Houdková **Ma:** Ladislav Bacílek, Libuše Beranová **St:** Miroslav Hájek **Zv:** Ladislav Hausdorf **H:** Jitka Cerhová (Marie I /tmavovlasá s culíky/), Ivana Karbanová (Marie II /blondýnka/), Julius Albert (starší muž s plnovousem), Jan Klusák (zamilovaný světák), Marie Češková (žena na toaletě), Jiřina Myšková (toaletářka), Březinová Marcela (2) (toaletářka), Oldřich Hora (světák), Václav

Chochola (muž v černém), Jaromír Vomáčka (veselý muž), Josef Koníček (tanečník ve vinárně), František Uldrich (muž v uličce), Oldřich Bašus (hudebník), A. Drábek (houslista), J. Hrubý (plavec), Robert Kühnel (bubeník), J. Laufer (kytarista), L. Nedvěd (harmonikář), J. Pech (hudebník), J. Tesárek (hudebník), J. Bartoš (svalovec), V. Zikmund **Spol:** Štroblová Jana (2), Jitka Šulcová, Libuše Jahodová **Fo:** 35 mm **Ve:** česká **D:** Ústřední půjčovna filmů **Pr:** 30.12.1966

Zdroj: Národní filmový archiv. Sedmikrásky [online]. © 2008 ANF DATA [cit. 2014-04-01]. Dostupné z:  
<http://web.nfa.cz/CeskyHranyFilm/cz/obsah/index.html>

## 14.2 Obrazová příloha



Obrázek 1 Plakát *Nikdo mne nemá rád*. Zdroj: Česko-Slovenská databáze. *Nikdo mne nemá rád* [online]. © 2001-2014 [cit. 2014-04-01]. Dostupné z: <http://www.csfd.cz/film/9092-nikdo-mne-nema-rad/>





Obrázek 2 MONACO, J., *Jak číst film*, s. 222. Závěrečná „mrtvolka“.



Obrázek 3 Plakát *U konce s dechem*. Zdroj: Česko-Slovenská databáze. *U konce s dechem* [online]. © 2001-2014 [cit. 2014-04-01]. Dostupné z: <http://www.csfd.cz/film/32453-u-konce-s-dechem/>



Obrázek 4 BORDWELL, D. a K. THOMPSONOVÁ, *Umění filmu*, s. 535. Příklad nekonvenčního uspořádání scény.



Obrázek 5 MONACO, J., *Jak číst film*, s. 264. Michelova (Jean-Paul Belmondo) stylizace do role Humphreyho Bogarta.



Obr. 1: *Na konci s dychom* (J.-L. Godard, 1960)

Obrázek 6 MICHALOVIČ, P. a kolektiv autorů, *Poetika zločinu*, s. 125. Podobnost mezi filmy *U konce s dechem...*



Obr. 4: *Razia v meste* (P. Chenal, 1957)

Obrázek 7 MICHALOVIČ, P. a kolektiv autorů, *Poetika zločinu*, s. 125. ...a Razie ve městě.



Obrázek 8 Plakát *Lásky jedné plavovlásky*. Zdroj: Česko-Slovenská databáze. *Lásky jedné plavovlásky* [online]. © 2001-2012 [cit. 2014-01-03]. Dostupné z: <http://www.csfd.cz/film/2980-lasky-jedne-plavovlasky/>

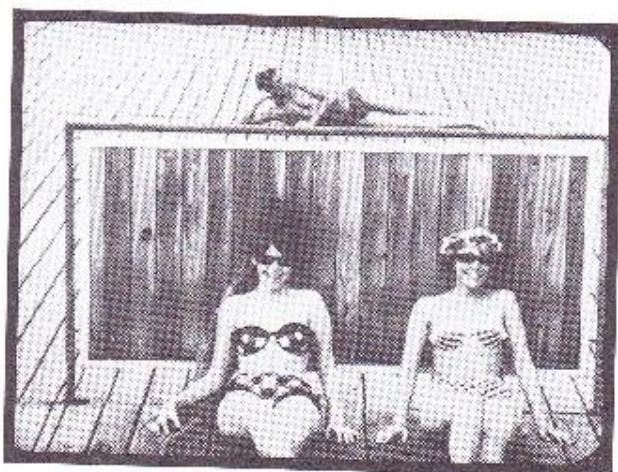


Obrázek 9 *Lásky jedné plavovlásky* [film]. Režie Miloš Forman. Československo, 1965. 42. minuta - Milda (Vladimír Pucholt) a Andula (Hana Brejchová) v „pohoršující“ scéně.



Obrázek 10 Plakát *Sedmikrásky*. Zdroj: Česko-Slovenská databáze. *Sedmikrásky* [online]. © 2001-2014 [cit. 2014-04-01]. Dostupné z: <http://www.csfd.cz/film/1542-sedmikrasky/>





Obrázek 11 BORDWELL, D. a K. THOMPSONOVÁ, *Dějiny filmu*, s. 456. Ukázka použití dlouhoohniskového objektivu.