

MAREK SLOVÁK / 30. 12. 2024

# Amerikánky poprvé: porevoluční kreativní film a Taušova neobarokní Amerikánka

„Film, který se zřejmě nepodobá ničemu, co v Česku vzniklo,” [1] stojí v perexu recenze [2] nejnovějšího snímku režiséra Viktora Tauše na serveru s feministickými texty *Heroine.cz*. „Amerikánka se vymyká všemu, co dosud v české kinematografii vzniklo,” píše Jindřiška Bláhová v taktéž skoro extatické (p)review v tištěné i online verzi týdeníku *Respekt*. [3] První psaná vlna reakcí na čtvrtý Taušův celovečerní počín byla nejen převážně nadšená, ale i překvapivě (hrdě) ignorantská. Následná vlna ohlasů se místo vzývání výlučnosti, jež usnadňuje adoraci, obtěžovala se zasazením do patřičného kontextu, který přesahoval pouhé obeznámení čtenářstva s vývojem a multi/trans-medialitou *Amerikánky*.

Martin Pleštil v dvouměsíčníku *Cinepur* nalézal paralely s domácí tvorbou šedesátých a devadesátých let minulého století: „Jakkoliv je *Amerikánka* svébytným dílem, má mnoho společného s několika tvůrci československé nové vlny – především *Morgianou* Juraje Herze – a paralely lze nalézt i se zběsilými filmy z 90. let, jmenovitě *Válkou barev* či *Don Gio*.” [4] Jan Bergl, specializující se na pozapomenuté kultury poslední dekády minulého století, [5] v podcastu čtvrtletníku *Film a doba* vedle Pleštilem zmíněných snímků připodobňuje *Amerikánku* k *V žáru královské lásky* (1990) Jana Němce. [6] Oba publicisté zároveň vztahují všechna uvedená díla k ne úplně konvenční naraci a celkové formě. Pleštil píše, že „Tauš stejně po vzoru modernistických tendencí tříští časoprostorovou kontinuitu a klasické vyprávění”; Bergl připodobňuje trojici *V žáru královské lásky* – *Don Gio* – *Amerikánka* k labyrintu, v němž se můžeme ztráct, přičemž poslední jmenovaný titul je na rozdíl od ostatních koncepční a

vykazuje pevnou strukturu.[7]

Tento text nebude nijak rozporovat,[8] k jakému zdejšímu[9] porevolučnímu trendu byl Taušův experiment s možnostmi médií nepřímo připodobňován, ani nebude polemizovat s postřehy ohledně vyprávění. Spíše hodlá obojí jednak rozvést, jednak spojit a zaštitit teoretickým konceptem neobaroka, který rozpracovala Angela Ndalians. O neobarokizaci bude uvažováno ve vztahu k formě, protože na rozpracování s ohledem na širší společensko-kulturní souvislosti není dostatek prostoru, protože články – na rozdíl od nástěnných barokních maleb – nevytvářejí optickou/čtenářskou iluzi přesahu, a to ani na hypertextovém internetu. A k jakému že porevolučnímu trendu byla *Amerikánka* přiřazována, byť implicitně na základě příslušnosti k více titulům z jedné řady?

### **Czeskie kino kreacyjne a artificioální film...**

*V žáru královské lásky* (1990) Jana Němce, *Mí Pražané mi rozumějí* (1991) Věry Chytilové, *Žebrácká opera* (1991) Jiřího Menzela, *Don Gio* (1992) Michala a Šimona Cabanových, *Krvavý román* (1993) Jaroslava Brabce, *Záhada hlavolamu* (1993) Petra Kotka, *Lekce Faust* (1994) Jana Švankmajera, *Život a neobyčejná dobrodružství vojáka Ivana Čonkina* (1994) Jiřího Menzela a *Amerika* (1994)[10] Vladimíra Michálka. Publicista a pedagog Jaromír Blažejovský necelou desítku děl z první poloviny devadesátých let pojmenoval jako  *kreativní film*. Inspiroval se přitom stejným označením (*kino kreacyjne*) z Polska, kde byl takto nazván jeden fenomén osmdesátých let, a přenesl ho do naší porevoluční kotliny. „Jednalo se o výtvarně, choreograficky a vůbec dekorativně ambiciózní díla, z nichž uměleckost vyloženě pryštila, a která zároveň demonstrovala tvůrčí potenci svých autorů a technické možnosti studia,“[11] shrnul po letech pro student(k)y ve skriptech Blažejovský.

Vycházel přitom ze své tři dekády staré reflexe z *Filmu a doby*, kdy vypožoroval dva trendy dobové produkce. Vedle populistických počinů (komedie a akční filmy, vyznačující se snahou o rychlý návrat peněz a parazitováním na křiklavých problémech) rozpoznal právě kreativní potenciál některých děl. Ty se podle něj vyznačují vysokou stylizovaností, rezignací na bezprostřední odraz reality, důrazem na kreativitu i infantilními zálibami autorů, což se projevuje ateliérovostí, zdobností předkamerového prostoru i pozoruhodným využíváním dílčích prvků (celkový design,

střih, hudba).[12] Blažejovský vyhodnotil, co mají oba proudy – populistický a kreativní – společného a v čem se liší. Společným rysem je to, že nejspíš chtějí diváka bavit, ale nejsou v tom zrovna úspěšné; jejich hlavní problém spočívá ve scénáři, který není zvládnutý s ohledem na celovečerní stopáž. Liší se pak v tom, že kreativní proud má profesionálně zvládnuté filmové složky, zatímco populistický je až amatérský. Navíc je situován převážně na venkov, zatímco kreativní je výhradně pražský, spojený s tamními postmoderními divadly a má představovat vizitku Barrandova a jeho tehdejšího vedení zosobněného Václavem Marhoulem.[13]

Blažejovského obrat „rozkvetl nakrátko směr“, použitý ve skriptech, jako by dával najevo, že se jedná výhradně o období první poloviny devadesátých let. Škatulku lze ale rozšířit, protože někteří tvůrci kreativního filmu k němu přispěli i později a objevili se také noví autoři včetně těch, kteří by tam pro svou příslušnost k Divadlu Sklep mohli spadat skoro automaticky. Z těch pokračujících je to zejména F. A. Brabec, původní profesí kameraman, který i ve svých snímcích nechal vyniknout přebujelému stylu, přičemž nedostatky v oblasti vyprávění nevyřešilo ani spoléhání se na literární klasiky (*Kytice* [2000] Karla Jaromíra Erbena a *Máj* [2008] Karla Hynka Máchy). V jiných případech epizodičnost, rozpadlost a nerespektování vlastních pravidel světa příběhu měl omluvit žánr muzikálu (*V peřině* [2011]), kdy ovšem na prvním místě byla možnost vyzkoušet si 3D technologii.

Z osob spojených se Sklepem debutoval Otakáro Maria Schmidt filmem *Eliška má ráda divočinu* (1999), který si z felliniovskeho odkazu bere pouze karnevalový náhled na svět. O necelé dvě dekády později ve snímku *Alenka v zemi zázraků* (2018) měly modernisticky roztříštěné vyprávění odůvodňovat minimálně dvě věci: již samotným názvem přiznaná inspirace Lewisem Carrollem a prazvláštní kombinace dětské a dospělé optiky, kterou forma přejímá – a skoro ezotericky přepíná. Václav Marhoul, spojovaný s kreativním filmem v dobách vedení Barrandova, jako svou prvotinu natočil divácky úspěšnou sklepáckou hru *Mazaný Filip* (2003). V ní parodický přístup především k žánrové tradici noiru, ale jinak obecně ke klasickému (muzikál, dobrodružné počiny) i postklasickému Hollywoodu (včetně matrixovského bullet-timeu) vedl k rozvolněnosti a následkem skečové povahy jednotlivých scének se známými osobnosti k rozpadlosti vyprávění, postaveném na odbočkách, zdržování a natahování. Znovu tak vynikaly pouze jednotlivé složky stylu – od záměrně expresivního (či kontrastně tlumeného) herectví přes jednotlivé dobové prvky (rádoby legračně

přehánějící kostýmy a ateliérová výprava) až k chiaroscuro svícení. Kreativita jednotlivých profesních skupin byla výrazná o to víc, že žánr(y) parodie/persifláže svým zveličováním na tyto – výrazný dekolt kostýmu osudové ženy, dlouhý držák na cigaretu jakožto rekvizita, přiznaná studiovost – upozorňovaly.

I Tomáš Vorel, který jednotlivá (alternativní) pražská divadla včetně Sklepu představil v povídkové *Pražské pětce* (1988), se kreativně „vyřádil“ v celovečerní, do soudobé společnosti přenesené grotesce *Skřítek* (2005). Zde se ale tolik oproti běžné praxi neakcentovaly kostýmy či výprava, nýbrž obraz (zabarvení do zeleno-žluté, různé komické zpomalení či zrychlení, využití technologií včetně nasazení hlavy herce na tělo prasete) a hlavně zvuková složka (titul je bez dialogů, pouze s citoslovci, obrazy jsou nesený ruchy a ne/diegetickou hudbou). Místo nesoudržnosti a prodlužování na celovečerní stopáž, což je podle Blažejovského příznačné pro první kreativní díla, se ve *Skřítku* užívá alternativní formy vyprávění, konkrétně tzv. síťového.[14] Není zde určující provázanost, nýbrž to, kde a jak dochází k setkávání a rozkolům mezi postavami z jedné rodiny, a taktéž zastřešující téma mezigeneračního soužití i střetů, od něhož se odvíjí další rozvíjené motivy: selhávání figur v pozici moci (otec, učitelé) a vzdor vůči nim, mechanizovaná a vykořisťovatelská podstata kapitalismu oproti ekologicko-aktivistickým ideálům atd.

Do jisté míry je třeba zpřesnit a posunout původně evaluativní definici kreativního filmu. Zprvu tak, že se oprostí od hodnotící podstaty, byť tyto řádky a odstavce se estetickým soudům nevyhnou. V druhé řadě je nezbytné poukázat na příliš obecná označení formálních strategií. Blažejovský v některých pasážích místo výrazu „kreativní“ užívá víceznačné „artistní“. Jako vhodnější se však jeví pracovat s pojmem „artificiální“ – ve smyslu jak umělecký, tak co do užití daných postupů okázalý (pejorativně vyumělkovaný, zde však míněno ambivalentně). **Artificiální je takový počín, jehož postupy – (neo)formalisticky vyjádřeno – na sebe strhávají pozornost, ať převážně umělecky motivovaným přebujelým stylem, či alternativními formami vyprávění.**

Díky rozšíření definice, oproštěné o soudy, lze zároveň reflektovat, jakou proměnu prodělalo kreativní kino směrem k artifciálnímu. Oproti první (necelé) polovině devadesátých let, kdy věci vnímané jako nedostatky byly mnohdy dány omezeným rozpočtem a/nebo překotností natáčení, se tvůrci posunuli k formálně mnohem

ambicióznějším tvarům (modernisticky až postmodernisticky pojatá kaleidoskopické dvojice *Eliška má ráda divočinu – Alenka v zemi zázraků* či síťově odvyprávěný *Skřítek*. A platí to i pro dosud nezmíněné, s divadlem Sklep nespojené a až v novém tisíciletí natáčející režiséry jako Dan Svátek (*Blízko nebe* [2005], *Dvě slova jako klíč* [2023]), Julius Ševčík (*Restart* [2005], *Normal* [2009]) či Tomáš Mašín (*Wilsonov* [2015]). Pro první dva z těchto tvůrců, náležících již k nové generaci, je příznačná očividná inspirace zahraniční festivalovou tvorbou. Svátek zjevně vycházel z Wima Wenderse (síťové vyprávění, situování do h/motelu, záhada jako ústřední hybný princip) či Jeana-Pierra Jeuneta (obrazová stylizace, ne/spolehlivost vyprávění); Ševčík zase z Toma Tykwera (tepající město z perspektivy ženy překonávající překážky).

Ambice trojice Svátek–Ševčík–Mašín byly a stále jsou nemalé, přičemž vždy okázalá formální strategie jejich artificiálních snímků byla něčím motivována a oproti karnevalovému pojetí Schmidta či výsměšnosti konvencím a klišé u raného Marhoula šlo i o sdělení či přesah. V *Restartu* opodstatňovala krajní subjektivizace různá zpomalení i zrychlení a celkově změny snímkovací frekvence, vychýlené úhly kamery či expresivní interiérové nebo zjevně přirozené exteriérové zasvícení a kódování prostor do různých barev. *Normal* kombinací postupů klasické (hollywoodské) krimifikce s avantgardou (francouzským impresionismem, německým expresionismem) vycházel z doby, do které byl zasazen – a zároveň měl vyprávět o společnosti tehdy i teď.[15] *Blízko nebe* mísilo nejen různé vlivy klubového kina, ale i etnika, jazyky i kultury, což bylo pro čím dál tím víc kosmopolitní společnost typické. *Dvě slova jako klíč*, byť skončila jako umělecký kýč, v globálním pohledu na mezilidské – zejména rodinné – vztahy a různé přístupy ke smíření se se smrtelností exploatovala alternativní formy vyprávění (síťové, nespolehlivé, metafikční). *Wilsonov* nebyl jen parodií hollywoodské kinematografie, nýbrž snahou o persifláž kulturního a politického kolonialismu Západu. A to v podobě, která jako by čerpala z odkazu dua Oldřich Lipský (režie) a Jiří Brdečka (scénář), potažmo Lipský a Miloš Macourek (scénář), pouze s vysokými produkčními hodnotami umožňujícími stavět na odív kostýmy, rekvizity a výpravu.

Nepochybně by se daly přidat další filmy, které si čtenářstvo jistě doplní samo, ale pro tento text a posunutí uvažování dál jsou podstatné dva: *Akumulátor 1* (1994) Jana Svěráka a *Válka barev* (1995) Filipa Renče. Ani jeden není Blažejovským řazen ke kreativnímu kinu, a to ani zpětně, ovšem Jan Bergl v článku na *Filmovém přehledu*, nazvaném *Počátky reklamní estetiky v českém hraném filmu*, o nich uvažuje v

souvislosti s (původně francouzským) proudem cinéma du look: tzv. filmového neobaroka.

### ...reklamní estetika a filmové neobaroko

Článek rozšiřuje chápání reklamní estetiky, spojované se cinéma du look (filmovým neobarokem), i na tuzemskou polistopadovou tvorbu, do níž jen dorazila později kvůli postupnému přechodu na tržní ekonomiku a následně první zkušenosti nové generace režisérů-absolventů FAMU. Reklamní estetiku spojuje Bergl především s působivostí a působením, a to na dvou rovinách: jednak na úrovni vyprávění a žánru, jednak na úrovni stylu, kdy první (narativní a žánrová schémata) se podřizuje druhému. Příběh je obdobně jako reklama přímočarý a užívá osvědčených vzorců, ovšem místo důležitosti dění, jeho provázanosti či psychologie postav se podstatnějším stává výtvarno a různé stylistické hrátky: zachycení nálady, přenesení pocitů, celkový ornamentalismus, a to díky vysoce estetizovaným obrazům. Bergl sice rozebírá dvě díla, ale vedle Jana Svěráka a Filipa Renče zmiňuje i další tvůrce, které lze k reklamní estetice řadit: Zdeňka Zelenku (jakožto spoluscenáristu čtyř Renčových filmů), Milana Šteindlera a F. A. Brabce, dvorního Svěrákova kameramana a režiséra *Kytice*. [16]

Existuje tudíž přerýv mezi tím, co Jaromír Blažejovský nazývá kreativním filmem, a Jan Bergl označuje jako reklamní (a dále ve svém textu třeba videoklipová) estetika. Shodují se přitom v základní charakteristice: styl vystupuje do popředí, JAK je důležitější než O ČEM. Pouze Blažejovský s jízlivými poznámkami na adresu postmoderny tento trend odsuzuje („kritika nalepuje známku postmodernismu“), zatímco Bergl rehabilituje („míšení klasické četby s videoklipem a ‚nízkých‘ žánrů s elitním uměním do postmoderní apolitické koláže v českém prostředí navíc znamenal posun spojený s porevolučními politickými a společenskými změnami“). [17]

Berglovo smýšlení je inspirativní ne nutně v nepovyšujícím se přístupu, nýbrž v zohlednění působivosti i působení formy a ve vztahení filmového jazyka k (francouzskému) neobaroku. **Artificiální, jak zde byl označen typ děl strhávajících pozornost na svou konstruovanost přebujelostí stylu a užitím alternativních forem vyprávění, je syntézou a zároveň rozvedením dvou rozpoznávaných trendů: kreativního a reklamního/videoklipového.** S druhým zmíněným sdílí i onu působivost, ovšem zachycení nálady a přenesení pocitů je jenom jedna část. Druhou je

distancovanější percepce, daná tím, že **artificiální – kreativní, reklamní – díla jsou ekvivalentem formálního spektaklu, který si žádá úžas a následné uznání, jak je co zkonstruováno. Vtahuje i distancuje, mnohdy zároveň.**

Berglův přístup nás vedle alespoň krátké reflexe estetického rozměru dostává k problematice neobaroka. Nikoliv přímo k cinéma du look, čili historickému proudu spojovanému s francouzskou kinematografií dominantně osmdesátých a devadesátých let. Spíše nás volnou asociací navádí ke koncepci neobarokní audiovize, o níž uvažují teoretici a teoretičky jako Omar Calabrese, Angela Ndalians či Sean Cubitt, kteří rozvíjejí a přepracovávají zejména Umberta Eca. Italský sémiotik v knize *Otevřené dílo* jako neobarokní označil dobu, pro níž je typická seriálová myšlenka – neuzavřenost, polyvalentnost, odolávání přímého vývoje.[18]

Na Eca a později Omara Calabrese s jeho knihou *Neo-Baroque: A Sign of the Times* (1992) navázali další, především Angela Ndalians, která vychází z Ecova termínu neobaroko a z Calabreseho náhledu na neobaroko jako něco, co lépe umožňuje analýzu formálních projevů postmoderních děl.[19] Ndalians v notoricky známé eseji o televizních seriálech a v knize zasvěcené problematice neobaroka termín definuje tak, že je pro něj příznačné neomezení rámem a rámcem. Místo uzavřenosti otevřenost: velkolepost, která vtahuje do možného nekonečna, přinejmenším do více směrů. Místo jasného ohraničení rozšíření prostřednictvím iluze, že něco hranici přesahuje (např. 3D efekt ve filmech). Místo rámování světa a reprezentace reality je hranice rámu buď znejasněna, či naopak je přitahována pozornost k rámu. Místo relace realita–reprezentace se hlavní stává ambivalence: umělá realita je přenesena do prostoru publika, které ale má rozpoznat faleš celého procesu; má obdivovat, jak je co uděláno.[20]

Ndalians vymezuje neobaroko, které spojuje hlavně s postmoderními počiny (blockbustery a seriály), vůči klasickému hollywoodskému filmu, jež vnímá jako obdobu renesančního modelu: uzavřená forma (vycentrované rámování, narativní vývoj, rozřešení), vizuální a zvuková složka podřízeny soudržnosti vyprávění, snaha o fotografický realismus a transparentní reprezentace, obdoba okna do reality.[21] Baroko, potažmo neobaroko, není tudíž omezeno pouze sedmnáctým stoletím, ale jde o koncept umožňující znovu promýšlet vztah divák – podívána a nabízí náhled, jak vhodněji reflektovat formu děl, která jsou stylisticky ornamentální, narativně

roztříštěná, přitom rám a rámeček přesahující, mnohdy k jiným médiím a textům se odkazující. Je-li artificiální syntézou kreativního kina (bez hodnocení, s důrazem na okázalost vyprávění místo dožadování se norem) a reklamní/videoklipové estetiky (přejímající a revidující otázku působnosti), pak neobaroko je celková zastřešující perspektiva, která umožňuje analyzovat a interpretovat jistou tendenci českého porevolučního filmu. Tendenci, již je *Amerikánka* vyvrcholením – a vrcholným dílem.

### **Analytické poznámky k Amerikánkám prizmatem neobaroka a artificiálního filmu**

„Jsem skála. Jsem útes. Jsem síla, kterou nedokážete zlomit,“ citují některá kritická pojednání film, načež se mu snaží vnutit jednotu a řád. Rozpoznávají a deskriptivně zmiňují systém tří časových rovin (minulá, porevoluční, současná) a jasného centra v podobě protagonistky, kterou sledujeme ve třech různých etapách jejího života, přičemž mezi sebou její různé vývojové fáze v některých chvílích rozmlouvají, protože celé vyprávění je založeno na vzpomínkách. Mnohem příhodnější by ale bylo ocitovat jinou pasáž, která je výstižnější, protože místo statickosti, asociované s klasickou – renesanční estetikou, upřednostňuje otevřenost a alespoň zdání nekonečnosti, což je příznačné pro estetiku neobarokní: „Dívám se do té tváře a tohle jsem taky já. Další z mých mnoha já – Amerikánka.“

Analyticky-konzervativní kritici by mohli tvrdit, že postava Emy Černé, přezdívané Amerikánka, je pouze hraná třemi různými a různě starými herečkami (Klára Kitto, Julie Šoucová, Pavla Beretová). Zastírali by tím ovšem, že sledujeme několik Amerikánek: kromě zmíněných hereček se ve filmu objeví taky reálný předobraz hrdinky a jeho divadelní „inkarnace“ v podání Elišky Křenkové a Terezy Ramby.

Identita je dále tříštěna a fragmentována tím, že místo jednoho problematického dětství, dospívání a dospělosti na pozadí historicky definujících momentů ve výsledku sledujeme kolektivní portrét deprivilegovaných, které ovšem systémy nezničily. Přestože se snímek ve svém epilogu dobere reálného předobrazu, jehož skutečné osudy komentář mimo obraz osvětlí a dovypráví, k něčemu opravdovému a ke skutečnosti se nedostáváme. Z voice-overového dodatku se dozvídáme, že takové byly osudy mnohých.

*Amerikánka* neobarokně přesahuje ohraničení jedním dílem, rozprostírá se do řady různých médií a forem, aniž by bylo možné určit jejich jednoznačnou hierarchii. Jako



nástěnné malby z období baroka vytváří dojem, že přesahuje vymezený rám. Úplnější obrázek dostáváme při znalosti divadelní hry, knihy či tzv. živého traileru v podobě inscenace-performance *Snowflakes*. *Amerikánka* je totiž transmediální,[22] protože své obsahy rozprostírá napříč médii. Avšak místo konvenční – renesanční podoby transmediality, v níž by existovalo konkrétní centrum, na které je navázán přidružený obsah a rozšíření, je upřednostňován neobarokní polycentrismus (při absenci středu neskládají jednotlivé střípky soudržný a jednotný celek) a polyvalence (určující je mnohost v uchopení jednoho námětu).

*Amerikánka* se tudíž inkarnovala do přibližně jedenácti divadelních verzí,[23] které se proměňovaly s ohledem na prostor, do něhož byly situovány (ZOO s klecí pro tygry, vzletová ranvej, azylový dům, dětské sanatorium...), i vzhledem k dispozicím a kapacitám hereček (těhotenství Terezy Ramby vedlo k zase jiné podobě). *Amerikánka* taktéž existuje jako divadlo ve filmu.[24] Zachovává model dvou hereček ztvárňujících jednu postavu, jež se sebou v různých fázích života vede dialog/vnitřní monolog, ale díky dis/kontinuitnímu střihu, zužitkovávajícímu záběry z různých verzí, má svým pojetím blíže modernistickému proudu (s)vědomí. O doslovnější společenský přesah a aktivistický apel *Amerikánky* obohacuje živý trailer *Snowflakes*,[25] v němž skupina dětí, hrajících ve filmu, vypovídá o své zkušenosti z dětských domovů. A další rozměr přidávají dodatečné texty, především rozhovory zpřesňující, jak to bylo s předobrazem postavy.[26]

Delší časový úsek než divadlo a divadlo ve filmu, jež zahrnují pouze období dětství a část dospívání, je zmapován jak ve snímku, tak v knize. Přestože knihu napsal scenárista snímku David Jařab, obě varianty jsou jinak organizovány a odvyprávěny i vystavěny. Kniha i film se odehrávají v několika časových rovinách a opakují se tytéž prostory (domov, dětský domov, u pěstounů, pasák). Román[27] je ovšem vyprávěn ve třetí osobě a a strukturován do kapitol s jednoznačnými názvy v podobě uvedení konkrétního místa a roku, a tak si lze nechronologické a nelineární vyprávění složit do jednoho soudržného a jasně přehledného celku. V něm má každá postava své jméno i funkci, i když k ní povětšinou existuje někdo, kdo je k ní paralelní (např. dvojice pasáků). Oproti tomu ve snímku je vše subjektivní a subjektivizované, s montáží, v níž se prolíná hned několik časových rovin, rozlišitelných mnohdy díky barevnému kódování prostor. Orientace i organizování je možné, ale díky krajní subjektivizaci a permanentní ne-spolehlivosti rekonstrukce fabule a strukturování syžetu pozbývá

smyslu.

Pro období baroka a vymezené časové období sedmnáctého století přesahující koncept neobaroka je charakteristické překračování rámu a zároveň fragmentarizace.

*Amerikánka* ve své ne-rekonstruovatelnosti přesahuje i kombinuje rámy obrazů, zároveň tříští i spojuje časo-prostor. Ukázkovým příkladem toho jsou pasáže, při nichž je užito split-screenu, kdy v jedné polovině je jedna verze Amerikánky, v druhé druhá, která je buď starší, nebo stejně stará, ale zjevně v jiném rozpoložení. Jako by spolu vedly dialog různé životní etapy, případně odlišné nálady, či dokonce osobnosti, nebo se střetávala emocionálnější stránka s rovinou spíše racionální podle poněkud ne úplně přesného rozdělení na pravou a levou hemisféru mozku. V jednom celém rámu se díky rozdělení obrazu spojují/rozčleňují/zmnožují dva obrazy, které vedou k mnohosti, jež je v tomto případě interpretační. Klíčem k výkladu může být, jestli jde o stejnou herečku, nebo o různé představitelky, a taktéž, v jakých barvách kostýmů vystupují. Podstatné však je, že i při nalezení klíče k výkladu tento nepředstavuje jasný bod, kterému by se vše podřizovalo, protože se to split-screen od split-screenu liší. Platí, že hlavní je neobarokní polyvalence a polycentrismus.

Co se týče roz-záběrování a vnitro-záběrové montáže pasáží, v nichž spolu postava/y mluví, *Amerikánka* taktéž vzdoruje renesančně-klasickému modelu s jeho konvencemi nasnímání dialogu/vnitro-monologové akce prostřednictvím figury záběr-protizáběr. Nejpatrnější je to při rozhovoru dospívající Amerikánky s pěstounem při jízdě autem, kdy jejich tváře vidíme pouze ve zpětných zrcátkách, zatímco v záběrech dominuje exteriér s přesaturovanou barevnou paletou (zelená louka, modrá oblaka), jež kontrastuje s desaturovaným venkovním prostředím pašáku. I v případech, kdy je konvence záběr-protizáběr užito, je tato figura zároveň narušena, protože rozzáběrování rozestavením postav v předkamerovém prostoru na sebe strhává pozornost a střihovou skladbou oddělené záběry-rámy vypadáváním postav z rámu si vzájemně kolidují. Příkladná je v tomto dialogová konfrontace Amerikánky s pěstounkou kvůli ukradeným penězům.[28]

Začíná ustavujícím záběrem, v jehož středu, do kterého je vzhledem k pravidlu zlatého řezu situována divácká pozornost, se nachází mluvící postavy. Konvenční způsob (ustavující záběr, pravidlo zlatého řezu) narušují výtvarné kvality obrazu, které na sebe strhávají pozornost. Dominují dvě satureované barvy ve dvou oddělených

horizontálních liniích (zelená tráva a modrá oblaka) a vertikála vedená uprostřed obrazu nad adoptovanou/osvojenou dvojicí sester, oblečených jízlivě v panenkovsky růžové, a adoptivní/pěstounskou matkou, jež má na sobě džínovinu reprezentující hrdinčinu touhu po západním. V následném dialogu se sice dodrží figura záběr–protizáběr, ale ten znovu vyžaduje, aby byl oceněn pro svou konstruovanost, spočívající jak ve způsobu nasnímání, tak v upozornění na hranice rámu. Zatímco Američanka je snímána sama v detailu a díky mírnému pohybu kamery v neklidném záběru, „matka“ a „sestra“ jsou v tzv. americkém plánu – od kolen nahoru – v distancovanějším záběru, akcentujícím vztah Američanky k nim i mezi sebou. Rozzuřená matka přeběhne ze středu do levé části obrazu, až vypadne její hlava z rámu. Rámy a rámce jsou v neobaroku určeny k tomu, aby přesahovaly a něco z nich přečnívalo...

...a taktéž proto, aby publikum pobídly k reflexi konstruktů jakožto konstruktů. Neobarokní počiny jsou totiž sebe-reflexivní. Filmová *Američanka* – na rozdíl od knižní i některých divadelních – reflektuje sebe samu jako médium. Není nám zprostředkován pouze proud vědomí titulní postavy, jako by tomu bylo v modernistických dílech, a nesledujeme a neslyšíme jenom myšlenkovou hru, jako je tomu v některých post-klasických filmech.

Američanka si, jak řekne v komentáři mimo obraz, zkouší skládat své vzpomínky, zároveň přiznává, že jsme to, co si nepamatujeme – a že si místa, lidi nebo situace spojuje s konkrétní barvou spíše než s čímkoliv jiným. Její krajně subjektivizované, mnohdy nepochybně nespolehlivé vzpomínky či zprostředkované počítky jsou místy prezentovány jako umělé: protetické.[29] Její osobní žitá zkušenost se mísí s umělými – syntetickými, simulovanými – vzpomínkami, které jsou odvislé od její zkušenost s médii. Figuru absentujícího otce pro ni reprezentuje výstřižek s postavou Rockyho, který pro ni zároveň představuje naději na lepší život: únik z komunistického Východu na demokratický Západ a (zdánlivě funkční) rodinu. Kvůli zkreslené dětské perspektivě a nedostatku informací nerozpoznává, že se snaží dosáhnout nemožného, co jí bratr nalhal v dobré víře a v naději na útěchu. Američanka se honí za simulakrem – a *Američanka* dává sebereflexivně najevo, že je jedním ze simulaker. Místy užívá estetiky ošoupané VHS, jež se vyznačuje zrněním, neostrotí i pásy danými zjevně častým přehráváním – přemítáním o minulosti i možné budoucnosti. V jednom vysoce sebereflexivním momentu protagonistka vykřičí frustraci i zlobu a křivdy, čímž si jako

vypravěčka, jejíž hlas určuje tok obrazů, podmaní médium. V rapidmontáži[30] vidíme extrémně rychle převíjené dosavadní dění, které je ve snímku dále vyobrazeno v souvislosti s porevolučním bohem videopůjčoven – a ztrátou iluzí a nadějí, které si deprivilegovaní slibovali od změny režimu.

Rockyovský leitmotiv je víc než pouhou intertextovou hříčkou, díky níž si mnozí vybaví i na *Amerikánku* přenositelnou hlášku z *Rockyho Balboya* (2006): „Nikdo nerozdává tak tvrdý rány jako život. Nejde o to, jak inkasuješ. Tady jde o to, kolik ran uneseš, přesto se znovu zvedneš. Kolik ran dokážeš přijmout a nezastaví tě.“ Místo individualistického schématu „from zero to hero“ o naplnění amerického snu se tuzemský boxerský snímek vzdává klasicky-renesančního dosažení cíle a dospívá k poznání, že je třeba nebýt zuřícím býkem. Narážka na kultovní sportovní snímek Martina Scorseseho zde není náhodná – v *Amerikánce* z něj v určitých chvílích zazní Mascagniho *Cavalleri Rusticana: Intermezzo*. Podobně užití dalších italských skladeb (Raffaella Carrà – *Rumore*, Gigliola Cinquetti – *Non ho l'età*, Caterina Caselli – *Perdono*) je řízeno tím, jak funguje Amerikánčina protetická paměť. Skladby, které určovaly kulturní krajinu šedesátých a sedmdesátých let, jsou užity jako něco, co si protagonistka na základě své mediální zkušenosti zpětně spojuje s určitými životními situacemi nebo historickými milníky ve svém životě. Skutečná a syntetická paměť se mísí, publikum se má opájet a zároveň reflektovat nápaditost této konstrukce.

### **Za rám/ec textu: otevřenost místo uzavřenosti**

Neobarokní, jak mnohokrát zaznělo výše, přesahuje hranice rámu, čímž vytváří iluzi pokračování, zatímco taktéž vyžaduje úžas nad okázalým předváděním své konstrukce. Jinde v této studii zaznělo, že u textů zdání přesahování dost dobře není možné, zvláště když jsou limitovány počtem znaků. Tento již začíná přetékat tzv. do basketballu, jak se říkalo v žurnalistických kruzích, či přesněji a pregnantněji: za vymezený rámeček 16NS. Naštěstí web, na rozdíl od tiskovin, umožňuje díky své databázové „logice“ překračování: hypertextově provázat více článků. *Amerikánka* jakožto jeden z nejlepších tuzemských porevolučních počinů si zaslouží víc než jenom cca 10K analytických poznámek v kontextu teoretického konceptu neobaroka. A i porevoluční artificiální film, kombinující kreativní senzibilitu a reklamní/videoklipovou estetiku, si už pro své spíše opomíjené zaslouží nadhled. Nadhled, který není ryze

evaluativní a který se neomezuje na první polovinu devadesátých let – a pokud, tak více do hloubky. „Jsem skála. Jsem útes. Jsem síla, kterou nedokážete zlomit,” opakuje jako motivační řeč Američanka – a tohle je studie, kterou nelze jen tak ukončit.

---

### **Poznámky:**

[1] Viz Redakce Heroine, Film, který se zřejmě nepodobá ničemu, co v Česku vzniklo. Taušova Američanka nenechá nikoho chladným. *Heroine.cz*. Dostupné online: <<https://www.heroine.cz/kultura/film-ktery-se-zrejme-nepodoba-nicemu-co-v-cesku-vzniklo-tausova-amerikanka-nenecha-nikoho-chladnym>> [vyd. 23. 9. 2024, cit. 23. 10. 2024].

[2] Viz Radomír Kokeš, Nejen bolavě autentický příběh o naději. Američanka provokuje stylem vyprávění i výtvarnou estetikou. *Heroine.cz*. Dostupné online: <<https://www.heroine.cz/kultura/nejen-bolave-autenticky-pribeh-o-nadeji-amerikanka-provokuje-stylem-vypraveni-i-vytvarnou-estetikou>> [vyd. 23. 9. 2024, cit. 23. 10. 2024].

[3] Viz Jindřiška Bláhová, Američanka se vymyká všemu, co dosud v české kinematografii vzniklo. *Respekt.cz*. Dostupné online: <<https://www.respekt.cz/tydenik/2024/41/amerikanka-se-vymyka-vsemu-co-dosud-v-ceske-kinematografii-vzniklo?srsId=AfmB0ooJWA9nxT40MZ00maFmMJtdLON3-7-AX2MP7QdOBnANXAJ0TF1M>> [vyd. 4. 10. 2024, cit. 23. 10. 2024].

[4] Pro kritickou reflexi, eklekticky kloubící postřehy odjinud, viz Martin Pleštil, Bolestivé fragmenty paměti a útok obrazů / Američanka. *Cinepur.cz*. Dostupné online: <<https://www.cinepur.cz/rubriky/5540-bolestive-fragmenty-pameti-a-utok-obrazu-amerikanka>> [vyd. 7. 10. 2024, cit. 23. 10. 2024].

[5] Např. tematická akce v Kampus Hybernská, viz HYB4 Film, Hledání v českém filmu anebo zapomenuté klenoty tuzemské kinematografie. Dostupné online: <<https://www.facebook.com/events/1555827971688168?ref=newsfeed>> [cit. 23. 10. 2024].

[6] Viz Pavel Sladký, Jan Bergl, Film a doba 59 – Amerikánka. Kaleidoskop, nebo labyrint? O paměti, kostýmech, nezlomnosti a obrazech v Taušově novém filmu. *Film a doba*. Dostupné online: <<https://open.spotify.com/show/6f0tSAINxN3BxfwJ6iHBst>> [vyd. 30. 9. 2024, cit. 23. 10. 2024].

[7] Viz Martin Pleštil, c. d.. Dostupné online: <<https://www.cinepur.cz/rubriky/5540-bolestive-fragmenty-pameti-a-utok-obrazu-amerikanka>> [vyd. 7. 10. 2024, cit. 23. 10. 2024]; viz Pavel Sladký, Jan Bergl, Film a doba 59 – Amerikánka. Kaleidoskop, nebo labyrint? O paměti, kostýmech, nezlomnosti a obrazech v Taušově novém filmu. *Film a doba*. Dostupné online: <<https://open.spotify.com/show/6f0tSAINxN3BxfwJ6iHBst>> [vyd. 30. 9. 2024, cit. 23. 10. 2024].

[8] Hlavní text sice rozporovat nebude, ale poznámka pod čarou ano. Vedle Pleštilem a Berglem uvedených přirovnání zazněla další, která jsou přinejmenším problematická. František Fuka ve své podcastové reflexi *Amerikánku* vnímal jako surrealistickou, a to nejspíš na základě osoby scenáristy Davida Jařaba, jenž je součástí surrealistického spolku a má za sebou několik divadelních a filmových surrealistických děl. Taušův snímek je sice podobně obrazoborecký, snažící se o osvobození mysli a akcentující nevědomí, ale přisouzení škatulky „surrealistické” je sporné proto, že film je místo jistého automatismu až příliš svázán osvědčenými způsoby návazností (dialogové háčky, zvukové můstky, komentář mimo obraz...), místo arytmičnosti má rytmus postavený na variacích a řád je upřednostněn před nahodilostí, a tak se nesetkává deštník a šicí stroj na pitevním stole. Srov. František Fuka, Film: Amerikánka – 30 %. *Fukocast*. Dostupné online: <<https://open.spotify.com/episode/4HB0tLTelWyQrVBQeNXFBE>> [vyd. 26. 8. 2024, cit. 23. 10. 2024]. (Pro taktéž ne tak nadšené přijetí – ve srovnání se zbytkem kritické obce – viz Viktor Palák, Iva Přivřel-Čermáková, Klára Tasovská, Odvážné palce 26/9/2024: Ještě nejsem, kým chci být fr. Klára Tasovská, Amerikánka, Rebel Ridge, Janžurka a další. *Odvážné palce*. Dostupné online: <<https://open.spotify.com/show/7JpsEAcEd1KetKIE6kV39e>> [vyd. 26. 9. 2024, cit. 23. 10. 2024].)

Problematičtější je midcultová kritika Kamila Fily, který sice správně určí, kde by se „na ose” obraz-čas a obraz-pohyb mohla *Amerikánka* ocitnout, jenže tak činí prostřednictvím špatné definice přinejmenším obrazu-pohybu a základního

nepochopení toho, k čemu post-strukturalistovi Deleuzeovi tyto termíny sloužily. Viz Kamil Fila, Alena Julie Novotná, 35: *Amerikánka: Ketaminové ptáče. Hodný, zlý a kritický*. Dostupné online: <  
<https://open.spotify.com/episode/6ziDAQCsnY69PVNS0555T0>> [vyd. 27. 9. 2024, cit. 23. 10. 2024].

Pro rozhovor s tvůrcem, který svůj počin rámuje určitým způsobem, viz Anarvin, Viktor Tauš, *Amerikánka* cílí čistě na emoce, popisných filmů je až až. Rozhovor s Viktorem Taušem. *TotalFilm Podcast*. Dostupné online: <  
<https://open.spotify.com/episode/7wJRFIF3J86d1kynmUVyWz>> [vyd. 23. 9. 2024, cit. 23. 10. 2024]. Tauš se obecně v rozhovorech spíše chytá toho, jak je zrovna výhodné snímek rámovat (nebo jak je rámován částí kritické obce), a tak ustanovuje preferovaný (a pro propagaci v různých kruzích výhodný) náhled. K jeho pro-feministickému čtení viz Julie Pátá, Viktor Tauš, Umění může být platformou pro změnu, říká režisér Viktor Tauš o filmové Amerikánce. *ČT Art*. Dostupné online: <  
<https://art.ceskatelevize.cz/inside/umeni-muze-byt-platformou-pro-zmenu-rika-reziser-viktor-taus-o-filmove-amerikance-Bbt9c>> [vyd. 30. 9. 2024, cit. 23. 10. 2024]; viz Lili, Viktor Tauš, Viktor Tauš: *Amerikánka* je nejvíc feministický film od revoluce, který jsme tu měli. *Real Talk*, Dostupné online: <  
<https://www.youtube.com/watch?v=PQedVHsbTLO>> [vyd. 8. 10. 2024, cit. 23. 10. 2024]

[9] Pro úplnost je na místě dodat, že při ohlášení mezinárodního uvedení na áčkovém festivalu Black Nights v Tallinnu České filmové centrum (Czech Film Center) zveřejnilo na svých webových stránkách text, v němž byla *Amerikánka* přirovnána k tvorbě Terrence Malicka, Harmony Korinea, Benha Zeitlina či Gakyryüe Išiho (dříve známého jako Sogo Išii). Jeden z mála textů, zohledňující možné mezinárodní tradice, se shoduje s komentářem Ludka Čertíka na ČSFD, a tak byl pravděpodobně napsán stejným autorem. Pokud by připodobnění měla být nějak interpretována, dalo by se napsat, že Taušův film je taktéž jednou velkou modernistickou montáží, jež je řízena vnitřním monologem (jako pozdní Malick), je nesena hyperrealistickými, vysoce stylizovanými obrazy a vzorci opakování a variací (jako pozdější Korine) – a vedle dětské optiky a magického realismu (jako Zeitlinova filmografie) si zachovává známky punku vůči dobové produkci (jako Išii). Zajímavý je dodatek, kdy ve statusu stojí, že *Amerikánka* „představuje stylisticky ojedinělý počin v letošní české celovečerní

produkcí”, čímž je dáno za pravdu jak hlasům o výlučnosti (Kokeš, Bláhová), tak těm, kteří hledají nějaké analogie pro možnost popisu filmu, který je stejně unikavý jako jeho titulní hrdinka (Pleštil, Bergl). Viz Czech Films at 2024 Tallinn Black Nights Film Festival. *Czech Film Center*. Dostupné online: <<https://www.filmcenter.cz/en/news/czech-films-at-2024-tallinn-black-nights-film-festival>> [vyd. 18. 10. 2024, cit. 23. 10. 2024].

[10] O některých titulech zde nebude náležitě pojednáno nejenom s ohledem na omezený počet znaků, ale i proto, že byly náležitě reflektovány jinde a jinými. Například *Michálkovu* Ameriku z perspektivy post-strukturalistické filozofie nedávno pro *Filmový přehled* interpretoval Benjamin Slavík, viz Benjamin Slavík, Amerika: Michálkovo simulakrum Franze Kafky a amerického noiru. *Filmový přehled*. Dostupné online: <<https://www.filmovyprehled.cz/cs/revue/detail/amerika-michalkovo-simulakrum-franze-kafky-a-americkeho-noiru>> [vyd. 16. 10. 2024, cit. 23. 10. 2024].

[11] Jaromír Blažejovský, *Dějiny české kinematografie II. Studijní opora*. Brno: Ústav filmu a audiovizuální kultury, Filozofická fakulta, Masarykova univerzita 2022, s. 222. Dostupné online: <[https://is.muni.cz/auth/el/phil/jaro2024/FAVBPa050/152683745/DCKII\\_studijni\\_opora\\_verze\\_2022\\_x](https://is.muni.cz/auth/el/phil/jaro2024/FAVBPa050/152683745/DCKII_studijni_opora_verze_2022_x)> [vyd. 2022, cit. 23. 10. 2024].

[12] Viz Jaromír Blažejovský, Amerika. *Film a doba* 40, 1994, č. 3, s. 162–163.

[13] Tamtéž.

[14] Problematice síťového vyprávění se v tuzemsku věnovalo zanedbatelné množství textů. S výjimkou několika diplomových prací jsem se popularizačním způsobem pokusil vepsat na mapu porevoluční díla a nastínit jejich možné kořeny i proměnu v čase, viz Marek Slovák, Síťové vyprávění v české kinematografii: od deviace k normě. *Filmový přehled*. Dostupné online: <<https://www.filmovyprehled.cz/cs/revue/detail/sitove-vypraveni-v-ceske-kinematografii-od-deviace-k-norme>> [vyd. 24. 11. 2020, cit. 23. 10. 2024].

[15] *Normalem* jakožto historickou fikcí, která traktuje skutečnou minulost skrz dějiny kinematografie, jsem se na větší ploše zabýval v kapitole šesté knihy z řady *Film a dějiny*. Viz Marek Slovák, Minulost jako kinematografická pastiš Normal, Protektor, Ve



stínu. In: *Film a dějiny 6: Post-komunismus*. Praha: Casablanca – Ústav pro studium totalitních režimů 2016, s. 105–128. Dostupné online: <[https://www.academia.edu/32561443/Film\\_a\\_dejiny\\_6\\_Post\\_komunismus\\_chapter\\_n\\_6\\_Minulost\\_jako](https://www.academia.edu/32561443/Film_a_dejiny_6_Post_komunismus_chapter_n_6_Minulost_jako)> [cit. 23. 10. 2024].

[16] Viz Jan Bergl, Počátky reklamní estetiky v českém hraném filmu. *Filmový přehled*. Dostupné online: <<https://www.filmovyprehled.cz/cs/revue/detail/pocatky-reklamni-estetiky-v-ceskem-hranem-filmu>> [vyd. 21. 5. 2020, cit. 23. 10. 2024].

[17] Viz Jaromír Blažejovský, Amerika, s. 162–163; Jan Bergl, Počátky reklamní estetiky v českém hraném filmu.

[18] Viz Umberto Eco, *Otevřené dílo: Forma a neurčenost v současných poetikách*. Praha: Argo 2015. Cit přes americký překlad: Umberto Eco, *The Open Work*. Harvard: Harvard University Press 1989, s. 218.

[19] K uvažování o neobaroku v souvislosti s audiovizí a hollywoodským spektáklem napomohla Wollenova esej, viz Peter Wollen, Baroque and Neo-Baroque in the Age of Spectacle. *Point of Contact* 3, 1993, č. 3, s. 9–21.

Angela Ndalianis se tematikou neobaroka zabývá dlouhodobě, věnovala jí knihu a řadu studií či kapitol v knihách editovaných někým jiným. Stále vlivná je její kniha *Neo-Baroque Aesthetics and Contemporary Entertainment* (Cambridge, Massachusetts: THE MIT Press 2005) a kapitola o proměnách seriality jakožto projevu neobaroka (The Neo-Baroque and Television Seriality. In: Lucy Mazdon and Michael Hammond [eds.], *Approaches to the Contemporary Television Serial*, University of Edinburgh, Edinburgh 2005. Dostupné online: <[https://www.academia.edu/1000096/Television\\_and\\_the\\_neo\\_baroque](https://www.academia.edu/1000096/Television_and_the_neo_baroque)> [cit. 23. 10. 2024]). Ze zmíněné knihy je dostupná jedna z kapitol (Special-Effects Spectacles, and Architectures of the Senses. In: *Neo-Baroque Aesthetics and Contemporary Entertainment*, c. d., s. 151–207. Dostupné online: <[https://www.academia.edu/32634954/Neo\\_Baroque\\_Aesthetics\\_and\\_Contemporary\\_Entertainment\\_pd](https://www.academia.edu/32634954/Neo_Baroque_Aesthetics_and_Contemporary_Entertainment_pd)> [cit. 23. 10. 2024].

Pro zdarma přístupné dílčí studie viz Angela Ndalianis, From Neo-Baroque to Neo-baroques? *La Constitución Del Barroco Hispánico Problemas Y Acercamientos* 33,

2008, č. 1, s. 265–280. Dostupné online: <  
[https://www.academia.edu/1066630/\\_From\\_Neo\\_Baroque\\_to\\_Neo\\_baroques](https://www.academia.edu/1066630/_From_Neo_Baroque_to_Neo_baroques)> [cit. 23.  
10. 2024] a Angela Ndalianis, Lost, fan culture and the neo-baroque. *Anuario  
calderoniano* 5, 2012, s. 35–50. Dostupné online: <  
[https://www.academia.edu/58560755/Lost\\_fan\\_culture\\_and\\_the\\_neo\\_baroque](https://www.academia.edu/58560755/Lost_fan_culture_and_the_neo_baroque)> [cit.  
23. 10. 2024].

[20] Teze v podstatě prostupuje celou knihou, srov. Angela Ndalianis, *Neo-Baroque  
Aesthetics and Contemporary Entertainment*.

[21] Tamtéž, s. 158–160. Pasáž k přečtení i zde: Angela Ndalianis, Virtuosity, Special-  
Effects Spectacles, and Architectures of the Senses. In: *Neo-Baroque Aesthetics and  
Contemporary Entertainment*, s. 151–207. Dostupné online: <  
[https://www.academia.edu/32634954/Neo\\_Baroque\\_Aesthetics\\_and\\_Contemporary\\_Entertainment\\_pd](https://www.academia.edu/32634954/Neo_Baroque_Aesthetics_and_Contemporary_Entertainment_pd)  
> [cit. 23. 10. 2024].

[22] O fenoménu transmediálního vyprávění a/vs. brandingů v případě československé  
a české audiovizuální jazykové komunikace jsem pojednal v jiném článku pro *Filmový přehled*. V něm je také  
obsažena (re)definice termínu a případná literatura pro zájemce a zájemkyně o danou  
tematiku, viz Marek Slovák, Od Českých hradů a zámků po ONEMANSHOW:  
transmediální historie. *Filmový přehled*. Dostupné online: <  
<https://www.filmovyprehled.cz/cs/revue/detail/transmedialni-historie>> [vyd. 10. 4.  
2024, cit. 23. 10. 2024].

[23] Některá tato představení byla během covidové pandemie i živě uváděna ve  
vybraných kinech, k čemuž vznikla i upoutávka, viz Film naživo: Amerikánka (2020) CZ  
HD trailer. *Totalfilm.cz*. Dostupné online: <  
<https://www.youtube.com/watch?v=BYNxLRbUiO8>> [vyd. 2. 7. 2020, cit. 23. 10.  
2024].

[24] Nikoli záznam divadla, nýbrž divadlo ve filmu – zpracování hned několika  
divadelních inkarnací filmovým jazykem, především stříhem majícím podobu proudu  
vědomí založeného na asociacích – je stále ke zhlédnutí v iVysílání České televize, viz  
1/3 Amerikánka – Divadlo ve filmu. *Česká televize*. Dostupné online: <[1/3 Amerikánka –  
Divadlo ve filmu | Česká televize](#)> [cit. 23. 10. 2024]. O rozdílech mezi médii a  
variantami – divadelní verzí a kinofilmem – je krátký promo featurette, viz Amerikánka

(2024) Z divadla do filmu. *Totalfilm.cz*. Dostupné online: <  
[https://www.youtube.com/watch?v=nbrR9\\_0Q1V0](https://www.youtube.com/watch?v=nbrR9_0Q1V0)> [vyd. 6. 11. 2022, cit. 23. 10.  
2024].

[25] Pro základní informace o multižánrovém projektu viz Snowflakes: výpravný živý trailer k filmu Viktora Tauše Amerikánka. *PPF Nadace*. Dostupné online: <  
<https://www.jatka78.cz/cs/inscenace/snowflakes>> [vyd. 9. 8. 2023, cit. 23. 10.  
2024]. Pro více informací viz Radmila Hrdinová, Snowflakes jako živý trailer.  
*Novinky.cz*. Dostupné online: <<https://www.novinky.cz/clanek/kultura-snowflakes-jako-zivy-trailer-k-filmu-amerikanka-40440194>> [vyd. 9. 8. 2023, cit. 23. 10. 2024].

[26] Rozhovor se skutečnou Amerikánkou Zdenou Černou, jež je ve filmu pojmenována jako Ema Černá, je např. k přečtení v lifestyleovém magazínu s kosmetickými přípravky v ceně *Heroine*, viz Marika Pecháčková, Zdena Černá, „NO TY VOLE!“. *Heroine*, 2024, s. 68–73. V témže periodiku vyšlo i interview s režisérem o tom, co vnesl do snímku ze svého problematického dětství (alkoholismus matky, absence otce a upínání se k videokazetám) i dospělosti (závislost na drogách), viz Marika Pecháčková, Viktor Tauš, Strom s balvanem ve větvích. *Heroine*, 2024, s. 54–67. Jak zužitkovaly svou zkušenost i emoce herečky ztvárňující tři různé verze titulní postavy, je k přečtení např. zde: Eva Fraňková, Julie Šoucová, Pavla Beretová, Klára Kitto, Některým věcem se musíte postavit čelem. *ČD pro vás*16, 2024, č. 10, s. 8–12.

Tematické texty o aktivitách a aktivismu přesahujících snímek byly otištěny např. zde: Studie: Amerikána je stejná jako vaše děti. *Heroine*, 2024, s. 74; Veronika Sovadina Kašáková, Viktor Tauš, Můžete potkat ve vlaku: Odstraňujeme zdi mezi dětmi a životem. *ČD pro vás*, 116, 2024, č. 10, s. 38–39.

Dřívější rozhovor s režisérem a producentem Taušem pro odborné recenzované periodikum zase poodhaluje náročnost přípravy a průběžné proměny projektu, viz Petr Szczepanik, Viktor Tauš, Najít si svou skupinu diváků na co nejvíce místech světa. Rozhovor s Viktorem Taušem. *Iluminace* 28, 2016, č. 1, s. 129–148. Dostupné online: <  
[https://is.muni.cz/auth/el/phil/jaro2024/FAVBPa050/152683745/Iluminace\\_Rozhovor\\_Viktor\\_Taus.pdf](https://is.muni.cz/auth/el/phil/jaro2024/FAVBPa050/152683745/Iluminace_Rozhovor_Viktor_Taus.pdf)> [vyd. 1. 3. 2026, cit. 23. 10. 2024].

[27] Kniha, stejně jako film, se navrácí do stejných míst, které jsou v názvech kapitol pojmenovány jako „doma“, „dětský domov“, „u pěstounů“, „pasták“, ale zahrnuje i

dvojici „vybočujících“ lokací „cesta zpět“ a „útěk“. Na rozdíl od snímku je zjevnější, v jakém roce se co odehrává, potažmo jak dlouhé časové období je pokryto. Takto víme, že Američanka strávila v pasáku léta 1986–1989, než z něj utekla a přiletla se do revoluce – a před pasákem byla od osmdesátých let u pěstounů. Její dětství doma je zachyceno na přelomu sedmdesátých a osmdesátých let – a za matkou se na chvíli navrací roku 1986, při jednom ze svých útěků od pěstounů. Jako již dospělou a s vlastními dětmi se k ní na konci navracíme roku 2020. Viz David Jařab, *Američanka*. Praha: Ikar 2024.

[28] Rozebíraná pasáž je užitá jako otvírák jednoho z posledních trailerů, viz *Američanka* (2024) – oficiální HD trailer. *Totalfilm.cz*. Dostupné online: <<https://www.youtube.com/watch?v=GmMzuw0tczQ>> [vyd. 6. 5. 2024, cit. 23. 10. 2024].

[29] Viz Pavel Skopal, Žánr, divák a protetická paměť. In: *Žánr ve filmu*. Praha: Národní filmový archiv 2004, s. 32–38.

[30] Totožný postup, pouze uzpůsobený typu audiovizuálního obsahu, je užit i v upoutávce v „bodě obratu“ v přibližně jedné minutě času stopáže, viz *Američanka* (2024) – oficiální HD trailer. *Totalfilm.cz*. Dostupné online: <<https://www.youtube.com/watch?v=GmMzuw0tczQ>> [vyd. 6. 5. 2024, cit. 23. 10. 2024].