

MAREK SLOVÁK / 24. 11. 2020

# Síťové vyprávění v české kinematografii: od deviace k normě

Na konci září mělo premiéru melodrama režiséra Rudolfa Havlíka *Bábovky*, natočené podle knihy Radky Třeštíkové. Publicistickou obcí bylo poprvé ve větší míře rozpoznáno, že snímek náleží k určitému typu vyprávění tvořícího alternativu ke klasickému narativu. Co bylo v dřívějších recenzích označováno za mozaikovitě vyprávění a co bylo srovnáváno s dřívějšími filmy s podobnou strategií, bylo nyní pojmenováno jako síťová narace. Jí se myslí vyprávění, které má více než dvě nebo tři hlavní postavy. Nejedná se o skupinu se společným cílem jako ve válečných či katastrofických počinech, nýbrž o řadu protagonistů s různými cíli. Publikum se neptá, zda jich dosáhnou, zajímá se, jaké jsou mezi nimi vazby. Dochází k náhodnému setkání, nebo setkání na společenské události. Postavy jsou propojeny situováním dění do prostoru, provázány prostřednictvím médií či putujícího objektu. Vzhledem k neznámosti pojmu následuje kontextualizace, kterou lze při obeznámenosti přeskočit k další podkapitole.

Pojem definoval a popularizoval teoretik a historik David Bordwell, a to nejprve v knize *Way Hollywood Tells It*,<sup>[1]</sup> ve které síťové vyprávění uchoпил jako alternativu rozmáhající se v devadesátých letech, a v *Poetics of Cinema* v kapitole *Mutual Friends and Chronologies of Chance*<sup>[2]</sup> zmapoval historii, určil společné postupy, analyzoval vybrané tituly a vypsál síťově odvyprávěné snímky do roku 2007. Problematice se věnoval i na blogu *Observations on Film Art* ve dvou rozborech: *Grand Hotelu* (1932)<sup>[3]</sup> jakožto díla popularizujícího daný způsob vyprávění a *One Crowded Night* (1940)<sup>[4]</sup> jakožto béčkového filmu těžícího z popularizace. Zabýval se i proměnami jako rozšíření prostoru<sup>[5]</sup> v souvislosti se snímkem *Babel* (2006) ad.<sup>[6]</sup> Poukázal na vyčerpanost schématu zápletky na festivalu v Benátkách.<sup>[7]</sup> Pouze jednou zmínil český film: *Horem*

*pádem* (2004).[8]

Na předního neoformalistického blogera reagovalo několik teoretiků. Charles Ramirez Berg ve studii *A Taxonomy of Alternative Plots in Recent Films: Clasifying the „Tarantino Effect“*[9] vytváří taxonomii nekonvenčních zápletek, přičemž síťovému vyprávění jich odpovídá pět. Velký vliv připisuje Tarantinovi, jehož filmy podnítily ostatní k experimentování. Peter Parshall v knize *Altman and After: Multiple Narratives in Film*[10] vychází z obou Běček (Bordwell, Berg) a přichází s rozlišením ansámblového filmu, ve kterém je spousta hvězdně obsazených postav se společným cílem, a filmu s více zápletkami, ve kterém má každá postava vlastní linii i cíl. Druhé, s více zápletkami, rozděluje na mozaikové a síťové, Bordwellově definici odpovídají obě kategorie.

## **Deviace**

Síťové vyprávění, přehlížené v publicistice, na tom bylo lépe v akademickém diskurzu. Lenka Petrlová obhájila roku 2006 práci *Síťový narativ v české kinematografii od roku 1993 do současnosti*,[11] opomíjí ale několik filmů, analyzuje jediný, ostatní diskutabilně zařazuje do Bergovy taxonomie. Před ní Vladimír Škuta absolvoval neoformalistickým rozborem *Atraktivní deviace Knoflíkářů*. [12] *Knoflíkáři* (1997) Petra Zelenky jsou vůbec prvním českým síťově odvyprávěným filmem. V tomto případě však nelze psát o Tarantinově efektu, Zelenka se inspiroval *Nocí na Zemi* (1991) Jima Jarmusche. Čerpá i z českých zvyklostí. Povídkové počiny u nás po revoluci až na výjimky nevznikaly. Producent Čestmír Kopecký navrhl propojení příběhů.[13] První část *Štěstí z Kokury*, plánovaná jako samostatný film, posloužila pro zarámování. Mezi dodatečně napsanými *Civilizačními návyky*, *Poslední slušnou generací*, *Pitomci a Duchem amerického pilota* původně nebyly spojitosti.

První síťově odvyprávěný film užívá řadu postupů pro provázání linií. Vyskytuje se zde postava taxikáře, která je představena ve stejnojmenné druhé části, poté v *Generaci* přiváží manželský pár a do studia odváží postavu z *Ducha*. V třetí části *Návyky* se domníváme, že jedna postava spáchala sebevraždu, ale v *Pitomcích* se stává jednou z ústředních. Ke konci *Generace* je nájezdem kamery na fotografii odhaleno, že zemřelý pár z *Návyků* byli snoubenci rodičů z *Generace*. Vedle setkávání a odkrytí vztahů používá Zelenka další konvenci: nehodu. Na základě ní psychiatr z *Návyků* zavolá do

rádia, ve kterém je duch pilota z *Kokury*. Po nehodě a odkrytých vazbách je užito média. Rádio slouží k propojení a umožňuje rekonstruovat dění. Relaci slyšíme na začátku a na konci; poslouchá ji taxikář v druhé části; zní po nehodě ve třetí a také v poslední „povídce“. V ní zazní stejná slova jako ve třetí části, a tak jsme nuceni přeuspořádat události. Nápomocné jsou motivy a putující objekty. Odhalujeme, že v pořadí druhý *Taxikář* se odehrál jako poslední. Taxikář „na konci“ nalézá talisman pilota/ducha (propojení *Kokury*, *Taxikáře* a *Ducha*) a jeho zákazníci si všimli ukousnutých knoflíků, za což je zodpovědný manžel z *Generace*.

*Knoflíkáři* byli úspěšní; recenzenti oslavovali zrod talentu[14] a film se v návštěvnosti za rok 1998 umístil na 14. místě z celkového počtu premiér, z českých na místě třetím. *Samotáři* (2000), napsaní Petrem Zelenkou a režírovaní Davidem Ondříčkem, úspěch *Knoflíkářů* s více než půlmilionovou návštěvností překonali. Zatímco Zelenkův film poskytoval popiskem „česká komedie o náhodě a synchronicitě dějin“ preferovanou interpretaci, *Samotáři* byli pojímáni jako generační výpověď.[15] Tvůrci navazovali jak na předchozí díla (Zelenka na *Knoflíkáře*, Ondříček na *Šeptej*), tak na zahraniční vzory. Úvodní dialog parafrázuje ten z *Pulp Fiction – Historiky z podsvětí*, o Tarantinově efektu ale psát nelze. Zelenka[16] je inspirován jinou „síťovou“ reflexí (ne)navazování vztahů – *Singles* (Mládí, 1992) Camerona Crowea. Opět se pro provázání spoléhá na konvence.

Na automobilovou nehodu, když Jakub s Hankou odvezou havarovaného do nemocnice, kde ho operuje Hančin stalker Ondřej. Na rádio, protože v něm pracuje Petr pouštějící záznamy matek včetně Robertovy, a zmíní se o rozchodu s Hankou, což uslyší Ondřej. Na další média. Robert si natáčí konfrontaci Hany a Jakuba s Ondřejem, o Ondřejově deviaci se dozvídá jeho žena. Na záminky k setkání. Ondřejova žena překládá u rodičů Hanky. Propojení se dosahuje i skrz motivy. Zatímco v *Knoflíkářích* to byla navracející se dialogová témata (vulgarismy v *Kokuře* a *Generaci*, dezinformace v *Generaci* a *Návycích*), v *Samotářích* jsou skoro stejné promluvy různých postav. Petr vydává za svou Robertovu zkušenost z Bangkoku; Robert se Vesny ptá na znamení, jako se ho ptala dívka v baru, kde pracuje Vesna; Jakub, Ondřej i Petr Hance říkají, že s havarovaným člověkem to byl osud. V *Knoflíkářích* byly vztahy nefunkční: úchylní rodiče, rozhádaní manželé, mrtvý pár, nevěry. *Samotáři* sjednocení dosahují pomocí příběhu o znovu-ustanovení páru. Začátek: Robert dopomohl rozchodu Hanky a Petra. Konec: Vesna dává Hanku a Petra dohromady.

## Debuty a díry: Brno, Plzeň, Ostrava a Zlín

Zelenka et al. se snažili o vztahovou črtu,[17] zavedli a popularizovali netradiční způsob vyprávění. Další jako určující upřednostnili místo. Ukázalo se, že síťové vyprávění je vhodné pro debutant(k)y. Vladimír Morávek[18] chválenou[19] prvotinu *Nuda v Brně* (2003) zasadil do titulního města a dění omezil na hospodu a panelový dům, kde na sebe postavy naráží. Volbou černobílého materiálu a tématy první lásky a generačních střetů vzdával hold československé nové vlně a filmům *Černý Petr* (1963) a *Lásky jedné plavovlásky* (1965) Miloše Formana. Přidal hravou sebeuvědomělost: vševědoucí komentář vypravěče, postavy glosují opakující se hudební leitmotiv, postava ztvárněná Miroslavem Donutilem jako televizní herec ad.

Tomáš Řehořek v *Proměnách* (2009) a zkušenější Ivo Macharáček v *Intimitách* (2014) zvolili Zlín. Vycházeli ze zahraničních síťových vyprávění,[20] přitom čerpali i z vlastní zkušenosti a lokálních problémů (scenárista Evžen Gogela označuje *Intimity* za autobiografické; predátorský mistr v *Proměnách* má reálný předobraz).[21] *Intimity* navyšují počet postav, přičemž orientaci komplikuje achronologická prezentace. Sedm linií, v každé pár napříč společenským a generačním spektrem. Až na jeden je spojuje návštěva non-stopu, který spolu s barevným laděným linií napomáhá se zorientovat. *Proměny* mají postavy konfrontované s nenaplněnými očekáváními. Město je zdůrazňováno v montážních sekvencích, kdy je snímáno často z nadhledu. Zastřešující téma vyvstane při rekonstruování dění, které je opětovně nechronologické. Začíná se flashforwardem, ve kterém dojde k autonehodě, při níž pár snažící se o dítě srazí matku ženy, která si chvíli předtím vylívala vztek na ex-partnerovi. Nehody zde fungují jako strukturní princip. Jsou vždy na konci každého aktu, poté se vyprávění zaměří na jinou postavu.

Pozoruhodným a ve světovém kontextu výlučným experimentem s možnostmi síťové narace je *Hany* (2014) debutujícího režiséra Michala Samira. Ačkoliv se film odehrává v Plzni, situování není na rozdíl od výše uvedených určující. Naopak je skrýváno, aby symbolika království hniujícího kvůli špatným rodičovským vlivům, nevybouřenému mládí a od života odřízlych umělců nabyla všeobecné platnosti a vystihla generaci dětí prázdnoty. *Hany* se spoléhá na osvědčené. Postavy jsou v jednom městě, potkávají se v jednom baru, některé bydlí ve stejném bytě, rodinné vazby jsou odhalovány až posléze (básník a matka) a ke střetu dojde díky demonstraci. Osvědčené zpřístupňuje

netradiční dílo.

Žádné hrátky s chronologií, pokud nepočítáme rytmizující auditivní flashforwardy objevující se na začátku a na konci prvního aktu. Naopak čas projekce, který se až na epilog kryje s časem syžetu. Snímání ve zdánlivě jednom záběru sugerující přístup fly-on-the-wall, resp. můry přitahované ke světlu. Autentické promluvy skupiny postav, které jsou v rozporu s výrazně stylizovanými řečmi jiných. Snahu o pohroužení publika dovnitř příběhu skrze kameru, dialogy a synchronizované trvání dění/projekce (jako ve filmu *Horký den v Porto Alegre* [2007]) narušují postupy odhalující konstruovanost. Vyprávění je rámováno čtením na literárním večeru, přičemž deklamace se vztahují k dění, a Jan Foll v cameu hovoří o vzorci A-B-A1. Vzorec poskytuje klíč k formální strategii: kamera v detailech sleduje mládež v interiéru (A), aby jízdou s distancovaným rámováním následovala přechod starších postav v exteriéru (B) a vrátila se k první skupině (A1). Království se rozpadá, koncepční *Hany*, nabývající vzhledem k posledním událostem na aktuálnosti,[22] nikoliv.

Jitka Rudolfová, rodačka z Jablonce,[23] absolvovala FAMU *Zoufalci* (2009) o Jablonečácích, kteří činí rozhodnutí, jestli setrvají ve velkoměstě, nebo budou žít jako komunita. Skoro dekádu po *Samotářích* další výpověď,[23] vycházející ze zkušenosti autorky i jejích blízkých, čerpající z poetiky Věry Chytilové[24] a experimentující s možnostmi síťového vyprávění.[25] První polovina obsahuje komentář postav mimo obraz jakožto proud vědomí, epilog druhé poloviny odhalí, že flashforwardy se společným bydlením byly nespolehlivé představy.

Miroslav Krobot debutoval *Kameňákem* pro lidi chodící do Dejvického divadla: *Dírou u Hanušovic* (2014). Ve Vikanticích u Šumperka se odehrává snímek podvracející tradici lidových komedií[26] tvářemi i suchým humorem dejvického divadelního souboru. Odvyprávěn a strukturován je jako troškovské řachandy. Postavy se potkávají (dům, hospoda, kostel), jsou mezi nimi vztahy rodinné (nemocná matka a dvě dcery) a milostné (dcera a starosta, dcera a nápadník, jedna žena na dva muže). Dění je variované, zdání vývoje zajišťují running gagy (pán přicházející pozdě, avantýry sestry). Každodennosti se povedlo dosáhnout Pavlu Göblovi v adaptaci hry *Ještě žiju s věšákem, plácačkou a čepicí*, ve které nejde o místopis, ale živočichopis nádražáků, a tak síťové vyprávění tvoří dramatickou strukturu autentického díla.

*Sluneční stát* (2005) Martina Šulíka[27] a *Nikdy nejsme sami* (2016) Petra Václava nejsou prvotiny, ovšem k síťovému vyprávění jakožto toposu místa náleží. Ostrava je pro čtveřici kamarádů ve *Slunečním státu* determinující, sociální drama omšele užívající normy (hospoda místem setkávání, promiskuita spojující postavy) nachází pozitiva v pospolitosti přátel.[28] *Nikdy nejsme sami* funguje jako palimpsest *Paralelních světů* (2001) a *Cesty ven* (2014), křížených nihilismem Todda Solondze. Václav ve své kritice radikalizace společnosti vnáší do síťového vyprávění postupy uměleckého filmu, když přepíná mezi černobílou a barvou pro vyjádření maniodepresivity postav(y), a umělecké ztvárnění narušuje žánrovým kombinováním sociálního dramatu a satiry. Vytvořil hybrid na pomezí tuzemského a evropského, na pomezí vlastního zájmu o postavy na okraji a síťového vyprávění amerických nezávislých děl, kde jsou postavy karikatury a typy-argumenty proti negativním jevům.

### **Skřítek, miliardář, instalatér, mámy a tátové po koitu**

*Sluneční stát* a *Cesta ven* ukazují, že síťové vyprávění je vhodné nejenom pro debuty, které s nižšími náklady mohou těžit z omezení lokací a menší finanční zátěže u herců/hereček. Volba nekonvenčního schématu zápletky může být způsob, jak budovat tvůrčí značku a posunout na jinou úroveň, co je pro poetiku tvůrce/tvůrkyně příznačné. Alice Nellis[29] se zapsala jako režisérka a scenáristka ansámblových snímků, v nichž osobní neznamena politické, i když spory byly u voleb (*Ene Bene* [1999]) nebo vycházely z minulosti (*Výlet* [2001]). Nellis zůstala u většího počtu postav, ale v síťových filmech je sledujeme v samostatných liniích. Důraz je kladen na téma: mateřství v různých podobách, s převládající perspektivou a dominujícím slovem žen (*Mamas & Papas* [2010]) a odpuštění křivd (*Andělé všedního dne* [2014]). Co dříve ukazovala na příkladu jedné rodiny či na příběhu jedné ženy rozhodnuté si přeuspořádat život, může nahlédnout na postavách z různých vrstev.

*Mamas & Papas* jsou netradiční s ohledem na síťové vyprávění. V něm by nehoda fungovala pro spojení linií, zatímco zde zůstává pouze v jedné z nich. Rodinná spojitost mezi párem snažícím se o dítě a párem, ve kterém herečka nechce dítě, je odhalena hned. Pár s herečkou do vyprávění vstupuje až po půlhodině, aby přibyla perspektiva v otázce mateřství. Tematické ambicióznosti ve snaze zprostředkovat různé pohledy odpovídá i vracení vyprávění, kdy je stejná událost ukázána očima jiného páru. Ve výpustkách jsou důležité věci, další jsou naznačeny, například jestli

pár snažící se o dítě adoptoval dítě cizinky. Místo propojení jsou postavy rozdělovány, jedna tráví čas v zahraničí. V kontextu tuzemských síťových filmů jsou *Mamas & Papas* unikátní, protože místo časoprostorových vztahů akcentují téma.

Alice Nellis se od mateřství jako údelu posunula v *Andělích všedního dne*[30] k poznání, že ženy by měly mužům provádět felaci. Nedostatečně nosné téma, vycházející z předlohy bestselleristy Michala Viewegha, zpracovala vstřícně: osm postav (ne)přichází do styku během jednoho dne v jednom městě. Přehlednost zajišťují záběry na hodiny odpovídající vyznění „štěstí je čas“. Novum je přítomnost vševědoucích andělů ovlivňujících dění.

Tomáš Vorel st.[31] před Alicí Nellis užil nadpřirozené postavy, a to v návaznosti na *Cestu na Karlštejn* z povídkového snímku *Pražská pětka* (1988). Ve *Skřítkovi* (2005)[32] se navrací i k vedlejšímu páru z *Cesty z města* (2000). Vedle domácích tradic čerpá, jak by řekl Dr. Šteindler uvádějící povídky *Pětky*, z „Chaplina, Bustra Kýtna, Harolda Lojda“. Celovečerní groteska je „kaskádou (...) komických situací, parodující buržoazní přežitky rozvinuté společnosti“ (Dr. Šteindler). Navzdory epizodičnosti, příznačné pro „síťové“ lidové komedie, je soudržnosti dosaženo prostřednictvím postavy syna a znovu-ustanovením manželského páru. Na rozdíl od většiny síťových filmů je užito postupů strhávajících na sebe pozornost: zvuků, výtvarné stylizace.

*Ulovit miliardáře* (2009) podle knihy Martina Nezvala předběhlo kapitalistické satiry, na rozdíl od nich však nepracuje výsměšně s estetikou reklamy, nýbrž s ošklivostí: mizanscéna je zaplněna podnikatelským neobarokem a obraz je snímán na Red One ve 4K, zvýrazňující nevzhledné, expresivní výkony korespondující se šklebem nad neoliberalním kapitalismem, mediokracií a oligarchizací. Od miliardáře se odvíjí síť postav pro znázornění provázání symbolického a finančního kapitálu. *Instalatér z Tuchlovice* (2016)[33] se oprostil od poetiky divadla Sklep, experimentování však zůstalo. Instalátér je zpasivnělou postavou, její funkcí je spojit příběhy, poukázat na problémy (domácí násilí, rasismus...).

Pokračovat ve společenské kritice a oprášit dřívější poetiku se pokusil Juraj Jakubisko[33] v *Post Coitum* (2004) scenáristy Marcela Bystroně.[34] „Mrazivá city-komedie“ je smysluplná[35] jako píseň Richarda Krajčá: „srdce mé je kůň s

handicapem.” Všichni spí se všemi, setkávají se na pohřbu/svatbě, volají si/fotí se. Jediné výstřelky představují novovlnné hrátky se stylem,[36] který dává řád projevům pudů:[37] od změny formátu přes navození stavu postav (barvoslepost, zhulenost) k zpředmětňování médií (fotografie, videokamery). Bystroňova „rodinná komedie” *Po hlavě... do prdele* vyčnívá[38] upínáním se k vzorům: „povídky” jsou po tarantinovsku vyprávěny nechronologicky, po soderberghovsku jsou odlišovány barevně a po figgisovsku pomáhá split-screen časové souslednosti. Film vypovídá pouze o tom, co si Bystroň myslí o Jakubiskové a o kritikách.

### **Rodinný přítel, dezertér a nápadník v pelíšku s klauny a vrahy**

Ze všech tvůrců a tvůrkyň se k síťovému vyprávění nejvíc uchýloval scenárista Petr Jarchovský,[39] jemuž sloužilo k reflexi minulosti a k ukázání, že doba minulá má dopady na současnost. Hitem, který v návštěvnosti překonal milion diváků a diváček, byly *Pelíšky* (1999). Jarchovský vycházel z autobiografické předlohy Petra Šabacha *Hovno hoří* a z vlastní rodinné zkušenosti. Režisér Jan Hřebejk[40] se inspiroval zahraničními filmy o dospívání v těžkých časech (zejména *Amarcord* [1973] Federica Felliniho).[41] *Pelíšky* měly být dvoudílným televizním snímkem, což dopomohlo ke struktuře: zimní bezčasí roku 1967 v první polovině, jaro 1968 v polovině druhé a invaze sovětských vojsk v srpnu 1968 jako epilog.

Dvě rodiny, jeden panelový byt umožňující setkávání se, svátky (Vánoce) a schůzky (třídni), společenské události (svatba) a vpád velkých dějin. Konvence síťového vyprávění se potkávají s tradicí tuzemského vyprávění, a tak jednotlivé epizody (např. vánoční rituály) lze roztáhnout na celý akt a mezi liniemi srovnat podobnosti a odlišnosti v prožívání Štědrého dne. Koherence je dosaženo skrz paralely u linií a motivy, jako je mezigenerační konflikt (otec a dcera v jedné, otec a syn v druhé domácnosti) či láska (kluk zamilovaný do sousedky, jejího otce si po smrti ženy vezme teta z klukovy rodiny). Zatímco jiné síťové filmy napomáhají v porozumění odlišením linií, *Pelíšky* v zájmu o postavy nalézají shody pomocí písni komentujících dění, např. „copak nemáš kouska citu v těle?” u sebevraždy či „láska (...) každý na ni svůj lék má” u učitele přicházejícího s nabídkou kvalitního sexu.

Jarchovský s Hřebejkem se skoro po dvou dekadách snažili navázat na úspěch *Pelíšků* ambiciózní trojicí *Rodinný přítel, Dezertér a Nápadník* (2017). Trilogie *Zahradnictví*



zžitkovává strategii populární na festivalovém okruhu a chce být – podobně jako Viscontiho či Bergmanovy filmy – rodinnou ságou. Přitom nemá obdoby ve světovém kontextu. Dosud nevznikla epika, která by byla síťově odvyprávěným prequelem. Díly jsou rozlišeny žánrově, od melodramatu přes dramedii ke komedii, a zaměřením na jinou část rodiny (Jindřichova, Ottova, nejmladší generace) a etapu (okupace a osvobození; 1947–1953; konec padesátých let).

Přes tyto odlišnosti byly filmy pojaty jako celek. Navrací se místa, kde se rodiny scházejí/pracují: zahradnictví, kadeřnictví, u Jindřicha doma. Některé postavy se navracejí významněji a funkčněji než jiné: prostořeká Marie slouží pro odlehčení dění i pro jeho rytmizování (v každé části se objeví krátce před hodinou); rodinný přítel jako představa některých žen spojí závěr prvního a třetího dílu. Navrací se motivy a pointují visící příčiny. Na konci *Rodinného přítele* je zmíněno dědičné právo na lustr, v závěru *Nápadníka* se tato problematika uzavře. Pro provázání slouží deník jako putující objekt přecházející z matky na dceru, zatímco každá „epizoda“ uzavírá svá témata: malá hrdinství za těžkých dob v *Rodinném příteli*, osobní selhání vinou těžkých dob v *Dezertérovi* a mládí vzdorující předchozí generaci utvářené dobou v *Nápadníkovi*.

*Pelíšky* mohly posloužit jako model pro ostatní filmaře, ale Jarchovský k síťovému vyprávění vždy přistoupil jinak. *Horem pádem* (2004)[42] bylo prvním filmem dvojice Hřebejk–Jarchovský, který se vyjadřoval k soudobé společnosti, zejména k xenofobii a rasismu, opomenuty však nebyly ani rodinné a historické křivdy kvůli migraci. Žádná inspirace kinematografickými klasikami, naopak vliv *Pulp Fiction*, které je v úvodu parafrázováno, a *Traffic – Nadvláda gangů* (2000), ve kterém měla každá linie jiný barevný kód.[43] Žádná nehoda, společné bydlení, událost; pouze tři linie, které jsou spojeny cizím dítětem. Linie zůstávají až na tři případy oddělené, postavy o sobě neví, ani když se setkají s dalšími protagonisty.

Jarchovského další scénář *Klauni* (2013) má též tři linie, které se odvíjejí od tří postav-mimů, jež se však až do posledního aktu neseťkávají (jen kolem sebe projedou). Most mezi nimi tvoří student-výzkumník, který se zajímá o jejich minulost a rozpad souboru za komunismu. Jarchovský zde podvrací očekávání publika: nehledej za vším komunismus, nýbrž ženu. Režisující Viktor Tauš, který později produkoval *Zahradnictví*, vzdává poctu českým mimům (v čele s Borisem Hybnerem) a komikům

(Kaiser a Lábus). Snímek natáčí jako festivalový kus se sebevědomým stylem. Každá ze tří postav je snímána jinak: od distance, se záběry skrz různé objektivy (Oskar), přes delší záběry a jízdy (Max) až k detailnějšímu rámování (Viktor).

O méně smířlivější, neostalgický pohled na minulou etapu[44] se pokusil zkušený televizní režisér Viktor Polesný. Jako svou prvotinu zfilmoval román Vladimíra Párala[45] *Milenci a vrazi* (2004).[46] Jeden panelový dům, rodinné a milostné vztahy, velké dějové výpustky vedoucí ke skákání mezi lety (léto 1966, 1985, 1989), množství postav rozlišovaných za pomoci známého obsazení. Jako v *Pelíšcích*, jen tentokrát se snahou vypovědět o (de)formování charakterů kvůli době a místu (Ústí nad Labem).

### **Cena za vánoční štěstí: láska k obchodákům**

Viktor Tauš před *Klauny* režíroval melancholické *Sněženky a machry po 25 letech* (2008). Pokračování normalizačního kultu kriticky[47] bilancovalo vývoj společnosti a spojovalo autobiografickou historii herců/hereček s jimi ztvárňovanými postavami. Jako vyprávění se ocitalo mezi ansámblovým filmem, ve kterém se skupina postav sjíždí na víkend na chatu z důvodu třídního srazu, a síťovým vyprávěním, ve kterém různé postavy a skupiny měly vlastní cíle. Synchronicita dění je vyjádřena prací s hloubkou ostrostí a situování postav do více plánů. *Decibely lásky* (2016) v šedesáti letech debutujícího Miloslava Halíka by rády navázaly na normalizační hit: *Discopříběh 1 a 2* (1987, 1991) Jaroslava Soukupa. V plzeňských ulicích stále existuje Rudolf Hrušínský ml. Všichni zpívají hlasem non stop žijícího Michala Davida. V tržním kapitalismu má v sobě každý malého Michala Davida, jenom Karel Gott má zlatou rakev, jak v cameu zazpívá. Producentské dílo promující sběratele céček sblízuje síťové vyprávění s nekonečným seriálem. U obou si má cílová skupina klást otázky, kdo je v jakém vztahu s kým a kdo ukřivdil komu.

Na tradice tuzemské kinematografie navázal a tyto síťovým vyprávěním ozvláštnil i Zdeněk Troška svými lidovými komediemi. Po trilogii *Slunce, seno...* natočil tři *Kameňáky*,[48] tvořené ze známých vtipů stvrzujících stereotypy, a tři díly *Babovřesky*, tvořené pro změnu z product placementu. *Kameňáky* a *Babovřesky* se mohou zdát zaměnitelné: jsou situované do jednoho místa, další část navazuje na předchozí a vývoj postav až na kariérní povýšení neexistuje. Co do konstrukce jsou však odlišné.

*Babovřesky* se snaží o sjednocení každého dílu rámcem, kdy jedna z drben píše dopis, co se za vymezené období stalo. Postav, jejich typů i míst pro setkávání je méně (radnice, zámek, kostel, návěští, hospoda). *Kameňáky* mají širokou škálu postav i prostředí (domov, zámek, škola, vojenská základna, nemocnice ...), a tudíž i spoustu linií střetávajících se na společenské události (otevření bordelu, fotbalový zápas). Rámec chybí, o to důsledněji se pracuje s žánrovými vzorci (převlekové komedie), zatímco *Babovřesky* by rády tyto narušovaly (nespolehlivým americkým šťastným koncem). Pokračování *Kameňák 4* (2013) a *Vánoční Kameňák* (2015) byla bez Trošky, se scénářem Marcela Bystroně, který nejdelší síťově odvyprávěný projekt posunul ke komunální satíře.

Troškovy lidové komedie dokazují, že alternativu lze využít jako volbu pro řešení problému (jak udělat film z vtipů?) a pro zatraktivnění vyprávěcího schématu. Autoři/autorky vztahových dramedíí volí síťové vyprávění z tržních důvodů, zasáhnou větší publikum zahrnutím více generací, etnik i orientací. Dramaturgyni *Knoflíkářů* Olze Dabrowské[49] u *Ceny za štěstí* (2009) chyběl dramaturg. Psychologie, motivace a jednání postav se podřizují odhalování rodinných vazeb. Ponaučení, že ve velkoměstě mohou být ženy kvůli nevěře šťastné jen jako lesby, sděluje Milan Cieslar v *Duši jako kaviár* (2004).[50] V ní se setkávají (ne)známí členové rodiny na pohřbu, poté na sebe naráží v jednom paneláku či nevědomky při běhu městem. V *Láska je láska* (2012) téhož režiséra se dozvídáme, že normativní společnost je spokojená, když si handicapovaná žena vezme gaye, ne Roma, a pro starší už jsou jen pomůcky a pilulky. Dvě rodiny sousedí, potkávají se. Na konci je pohřeb i svatba.

Zesilování konvencí síťového vyprávění je pro „vztahové“ filmy příznačné stejně jako spoléhání na prověřené. *Lidé v hotelu* (1932) popularizovali síťové vyprávění v Hollywoodu. V České republice lidé na hotel nemají, a tak jsou v nákupních střediscích. Romantické komedie kapitalistického realismu jsou zasazeny do brněnské Vaňkovky jako v televizní *Definici lásky* (2012) Jána Sebechlebského, nebo do Globusu jako v *Křídla Vánoc* (2013)[51] Karin Krajčo Babinské. Přání postav jsou realizována zásahem shora. *Křídla Vánoc* mají nadpřirozenem blízko k *Andělům všedního dne* a *Skřítkovi*.

Pokud je dění situováno do hotelu, ambice jsou vyšší. Namísto nápodob hollywoodských vzorů slepí tvůrci pošilhávají po festivalových filmech à la *Million*

*Dolar Hotel* (2000) Wima Wenderse. *Blízko nebe* (2005) Dana Svátka má anglické dialogy, jazz a Afroameričan(k)y, aby bylo českým filmem pro evropské publikum. Multikulturní soužití nahlíží prostřednictvím barevných filtrů, mění hledisko i vypravěče. *Grandhotel* (2006) v režii Davida Ondříčka[52] a podle scénáře Jaroslava Rudiše a Marka Epsteina je zasazen do Ještěd. Topos místa je vystřídán črtou „třicetnicotníků“.[53] Bez nadhledu. Výšin se dosahuje, leda když postavy letí balónem.

## **Norma**

„Uvnitř každého velkého příběhu je spousta malých,“ mudruje jedna z více než deseti postav *Bábovek*. Melodrama zesiluje konvence síťového vyprávění, přičemž tyto uzpůsobuje normám klasické narace. Postavy se nemusí znát osobně, ale ví o sobě přes média. Některé postavy jsou rodinně spřízněny, což je odtajněno brzy, nebo jako překvapení ke konci. Jiné sdílí milence. Další spolu pracují, nebo jsou ubytovány v hotelu. Napomáhá hvězdné obsazení. Nechybí nehoda, která všechny svede k sobě, vše směřuje k svátkům. Přesto je snímek tradičně vystavěn do tří aktů (uvedení do děje, komplikace, vyvrcholení), jimž odpovídá vývoj linií, a uprostřed i ke konci každého aktu je montáž, díky níž víme, kde se postavy nachází, co dělají. Mezi scénami se přechází velmi hladce pomocí dialogových háčeků a zvukových můstků, paralely v montážích jsou srozumitelné. Zesílení konvencí síťového vyprávění není jen pro snadnější uzpůsobení vyprávění klasickému, ale i s ohledem na žánr: melodrama je založeno na potlačování emocí, závěry bývají excesivní.

Síťová narace se ukazuje jako životaschopný fenomén, který až na několik výjimek z akademické půdy nebyl reflektován, přestože od *Knoflíkářů* vzniklo přes čtyřicet (!) takto odvyprávěných titulů. Rozsáhlý korpus se dá rozdělit do několika kategorií: od autorské poetiky (Zelenka, Jarchovský, Nellis, Bystroň, Vorel), z níž vystupují reflexe minulosti (Jarchovský s Hřebejkem, Polesný), přes topos města (zlínského, ostravského, brněnského, plzeňského opusy), který se jako vhodný ukázal pro debutanty (Řehořek, Morávek, Samir, Krobot, Rudolfová), až k lidovým komediím (Troška) a vztahovým dramedióm (Cieslar, Dabrowská, Havlík), z nichž jsou rozpoznatelné ty zasazené do obchodního domu (Babinská, Sebechlebský) či hotelu (Svátek, Ondříček).

Vladimír Škuta označil ve své bakalářské práci *Knoflíkáře* za deviaci.[54] Jí zůstávají, protože se vymykají tradici jak ansámblového, tak povídkového filmu. Komerčně a poměrně i kriticky úspěšná díla jako *Samotáři* a *Pelíšky*[55] deviaci popularizovala. Popularizace vedla jednak k experimentování s možnostmi síťového vyprávění, a to hlavně ze strany začínajících režisérů, jednak k zatraktivnění dřívějších schémat zápletek, k nimž se navraceli zavedení tvůrci. S výrazným rozšířením se veškeré odchylky začaly uzpůsobovat normě, stávat se vhodným pro žánrové podívané. Žádné rozšiřování v prostoru a globální témata, naopak lokální problematika; žádné experimentování s rozšířením v čase či kombinováním žánrů, jako tomu bylo u zahraničních síťových filmů. Takový by byl příběh síťového vyprávění za víc než dvě dekády: řada kategorií/linií se prolíná, co bylo deviací, stalo se normou.

---

### **Zdroje:**

Vladimír Škuta, *Atraktivní deviace Knoflíkářů*. Brno: Masarykova univerzita, Filosofická fakulta, Ústav filmu a audiovizuální kultury 2009.

Lenka Petřelová, *Síťový narativ v české kinematografii od roku 1993 do současnosti*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, Filosofická fakulta, Katedra divadelních a filmových studií 2016.

---

David Bordwell, *Way Hollywood Tells It: Story and Style in Modern Movies*. Kalifornie: University of California Press 2006.

David Bordwell, *Poetics of Cinema*. Londýn: Routledge 2007.

Peter Parshall, *Altman and After: Multiple Narratives in Film*. New Jersey: Scarecrow Press 2012.

Charles Ramírez Berg, A Taxonomy of Alternative Plots in Recent Films: Classifying the „Tarantino Effect“. *Film Criticism 30th Anniversary: Special Double Issue on Complex Narratives* 2006, č. 31, s. 5–61.

---

Luboš Ptáček (ed.), *Panorama českého filmu*. Olomouc: Rubico 2000.

Peter Michalovič – Vlastimil Zuska, *Juraj Jakubisko*. Bratislava: Slovenský filmový ústav 2005.

Luboš Ptáček – Romana Veselá (eds.), *Současný český a slovenský film – pluralita estetických, kulturních a ideových konceptů*. Olomouc: Univerzita Palackého 2010.

Luboš Ptáček – Petr Kopal (eds.), *Film a dějiny 6: Post-komunismus. Proměny českého historického filmu po roce 1989*. Praha: Casablanca 2016.

Luboš Ptáček, *Umění mezi alegorií a ideologií. Proměna reprezentace v českém historickém filmu a televizním seriálu*. Praha: Casablanca 2019.

---

Jan Dušek, Točí se: Samotáři. *Cinema* 12, 1999, č. 104, s. 58–60.

---

Jaroslav Sedláček, Samotáři. *Cinema* 4, 2000, č. 108, s. 60–64.

---

Jan Vojtěchovský, Točí se: Kameňák. *Cinema* 12, 2002, č. 140, s. 74–76.

Ondřej Vosmík, Rozhovor: Petr Zelenka. *Cinema* 3, 2002, č. 131, s. 46–48.

---

Jaroslav Sedláček, Kameňák. *Cinema* 2, 2003, č. 142, s. 86–87.

Jaroslav Sedláček, Režiséři pod vlivem: Jan Hřebejk. *Cinema* 3, 2003, č. 143, s. 50–53.

Jaroslav Sedláček, Nuda v Brně. *Cinema* 6, 2003, č. 146, s. 90–92.

Jaroslav Sedláček, Rozhovor: Jan Hřebejk. *Cinema* 8, 2003, č. 148, s. 12–15.

Jaroslav Sedláček, Režiséři pod vlivem: David Ondříček. *Cinema* 10, 2003, č. 150, s. 72–75.

Jaroslav Sedláček, Kameňák 2. *Cinema* 1, 2004, č. 153, s. 64–65.

Jaroslav Sedláček, Režiséři pod vlivem: Alice Nellis. *Cinema* 1, 2004, č. 153, s. 72–76.

Jaroslav Sedláček, Točí se: Horem pádem. *Cinema* 2, 2004, č. 154, s. 30–32.

- Jaroslav Sedláček, Rozhovor: Jan Hřebejk. *Cinema* 2, 2004, č. 154, s. 33.
- Aleš Hudský, Juraj Jakubisko. *Cinema* 5, 2004, č. 157, s. 60–63.
- Jaroslav Sedláček, Post Coitum. *Cinema* 6, 2004, č. 158, s. 38–40.
- Jaroslav Sedláček, Jiří Langmajer. *Cinema* 6, 2004, č. 158, s. 42–43.
- Jaroslav Sedláček, Peníze jsou až na prvním místě. *Cinema* 6, 2004, č. 158, s. 48–51.
- Alena Prokopová, Horem pádem. *Cinema* 9, 2004, č. 161, s. 58–61.
- Jaroslav Sedláček, Petr Forman. *Cinema* 9, 2004, č. 161, s. 62–63.
- Jaroslav Sedláček, Duše jako kaviár. *Cinema* 10, 2004, č. 162, s. 54–56.
- Monika Valentová, Jan Budař. *Cinema* 10, 2004, č. 162, s. 58–59.
- Jaroslav Sedláček, Milenci a vrazi. *Cinema* 12, 2004, č. 164, s. 54–57.
- Jaroslav Sedláček, Svět podle Párala. *Cinema* 12, 2004, č. 164, s. 60–63.
- Jaroslav Sedláček, Portrét: Petr Zelenka. *Cinema* 2, 2005, č. 166, s. 50–53.
- Jaroslav Sedláček, Tomáš Vorel. *Cinema* 3, 2005, č. 167, s. 62–65.
- Jaroslav Sedláček, Skřítek. *Cinema* 3, 2005, č. 167, s. 66–67.
- Jaroslav Sedláček, Martin Šulík. *Cinema* 4, 2005, č. 168, s. 62–65.
- Jaroslav Sedláček, Sluneční stát. *Cinema* 4, 2005, č. 168, s. 66–68.
- Monika Valentová, Rozhovor: Marcel Bystroň. *Cinema* 5, 2005, č. 169, s. 8–9.
- 
- Kamil Fila, Rozhovor: Petr Jarchovský. *Cinema* 9, 2006, č. 185, s. 46–49.
- Kamil Fila, Grandhotel. *Cinema* 10, 2006, č. 186, s. 42–43.
- Jaroslav Sedláček, Rozhovor: David Ondříček. *Cinema* 10, 2006, č. 186, s. 38–41.
- František Fuka, Po hlavě do prdele. *Cinema* 12, 2006, č. 188, s. 88–89.

---

Jaroslav Sedláček, Portrét: Jan Hřebejk. *Cinema* 9, 2007, č. 197, s. 46–50.

---

Jaroslav Sedláček. Rozhovor: Olga Dabrowská. *Cinema* 5, 2008, č. 205, s. 52–55.

Petr Stránský, Sněženky a machři po 25 letech. *Cinema* 1, 2009, č. 213, s. 32–35.

---

Zdeněk Holý, Zoufalci. *Cinepur* 1–2, 2010, č. 67, s. 65.

Kamil Fila, Sněženky a machři po 25 letech. *Cinepur* 1–2, č. 61, s. 40.

Eliška Děcká, Sluneční stát o tom, jak Ostrava zamotala Šulíkovi hlavu. *Cinepur* červenec, 2005, č. 40, s. 57.

Jakub Arpel, Skřítek. *Cinepur* květen, 2005, č. 39, s. 54.

Kamil Fila, Skřítek. *Cinepur* květen, 2005, č. 39, s. 55.

Helena Bendová, Post Coitum. Srdce s handicapem. *Cinepur* září, 2004, č. 35, s. 62.

Martin Švoma, Je umělej!!! Aneb několik nejistých tendencí současného českého filmu. *Cinepur* listopad, 2003, č. 30, s. 22–23.

redakce, Anketa. *Cinepur* listopad, 2003, č. 30, s. 31–34.

Barbora Šťastná – Marek Duda, Rozhovor: Vladimír Morávek. *Cinepur* červenec, 2003, č. 28, s. 16–17.

Zuzana Zemanová, Nuda v Brně. *Cinepur* červenec, 2003, č. 28, s. 65.

Michal Böhm, V díře mezi lyrickým dramatem a lidovou komedií. Díra u Hanušovic. *Cinepur*, 2014, č. 95, s. 35.

Táňa Zabloudilová, Generační výpověď z kavárny, kde nikdo nemá co říct. Hany. *Cinepur*, 2004, č. 94, s. 44.

Ondřej Pavlík, Zlevněná láska z obchodáku. Křídla Vánoc. *Cinepur*, 2014, č. 91, s. 48.

---

Jan Fol, Ohlédnutí zdrženlivého šakala. *Premiere* 11, 2000, s. 76–82.



David Mise, Samotáři. *Total Film*, 4, 2000, č. 2, s. 91.

---

Michal Kříž, Andělé všedního dne. *Film a doba* 4, 2004, s. 228.

Jan Bernard, Útěkáři (ZOUFALCI). *Film a doba* 2-3, 2010, s. 158.

Jaromír Blažejovský, Muka ozvláštnění (GRANDHOTEL). *Film a doba* 4, 2006, s. 251.

Jaromír Blažejovský, Magazín ukájení po roce 2000 (MILENCI A VRAZI). *Film a doba* 4, 2004, s. 240–242.

---

David Bordwell, 1932: MGM invents the future (Part 2). Online: <  
<http://www.davidbordwell.net/blog/2015/03/22/1932-mgm-invents-the-future-part-2>  
>, [cit. 25. 10. 2020].

David Bordwell, Grandmotel. Online: <  
<http://www.davidbordwell.net/blog/2017/06/19/grand-motel>>, [cit. 25. 10. 2020].

David Bordwell, Lessons from BABEL. Online: <  
<http://www.davidbordwell.net/blog/2006/11/27/lessons-from-babel>>, [cit. 25. 10. 2020].

David Bordwell, An appetite for artifice. Online: <  
<http://www.davidbordwell.net/blog/2006/12/25/an-appetite-for-artifice>>, [cit. 25. 10. 2020].

David Bordwell, Telling the big story: Network narratives at Venice 2019. Online: <  
<http://www.davidbordwell.net/blog/2019/09/11/telling-the-big-story-network-narratives-at-venice-2019>>, [cit. 25. 10. 2020].

Marek Slovák, Exkluzivní recenze: Hany. Online: <  
<https://filmserver.cz/clanek/7478/exkluzivni-kritika-hany>>, [cit. 25. 10. 2020].

Igor Dostál, Rozhovor: Proč „zlínský“ film Intimty nesměl do multikin?. Online: <  
<https://www.zlinskynocnik.cz/web/zpravy/-rozhovor-proc-zlinsky-film-intimty-plny-hvezd-nesmel-do-multikin/>>, [cit. 25. 10. 2020].

Martin Toman, Režisér Tomáš Řehořek: Bez zápalu pro věc to ale nejde. Online: <<http://www.nekultura.cz/film-rozhovor/reziser-tomas-rehorek-bez-zapalu-pro-vec-to-ale-nejde.html>>,

Lukáš Král, „Jediný kritik filmu je divák, který si zaplatí vstupenku,“ říkají autoři povídkového snímku Intimity. Online: <<https://www.kinobox.cz/clanek/9681-jediny-kritik-filmu-je-divak-kteri-si-zaplati-vstupenku-rikaji-autori-povidkoveho-snimku-intimity>>, [cit. 25. 10. 2020].

Redakce, Režisérka Rudolfová: Bezútesné věci může člověk dělat kdykoliv, říká Jitka Rudolfová. Online: <<https://www.ceskenoviny.cz/zpravy/reziserka-rudolfova-bezutesne-veci-muze-clovek-delat-kdykoli/407167>>, [cit. 25. 10. 2020].

Štěpán Kučera, Nepřítel se schoval za iluzi svobody, říká Jitka Rudolfová. Online: <<https://www.novinky.cz/mff-kv-2010/clanek/nepritel-se-schoval-za-iluzi-svobody-rika-jitka-rudolfova-25646>>, [cit. 25. 10. 2020].

---

## **Poznámky:**

[1] David Bordwell, *Way Hollywood Tells It: Story and Style in Modern Movies*. Kalifornie: University of California Press 2006.

[2] David Bordwell, *Poetics of Cinema*. Londýn: Routledge 2007.

[3] David Bordwell, 1932: MGM invents the future (Part 2). Online: <<http://www.davidbordwell.net/blog/2015/03/22/1932-mgm-invents-the-future-part-2>>, [cit. 25. 10. 2020].

[4] David Bordwell, Grandmotel. Online: <<http://www.davidbordwell.net/blog/2017/06/19/grand-motel>>, [cit. 25. 10. 2020].

[5] David Bordwell, Lessons from BABEL. Online: <<http://www.davidbordwell.net/blog/2006/11/27/lessons-from-babel>>, [cit. 25. 10. 2020].

[6] David Bordwell, An appetite for artifice. Online: <<http://www.davidbordwell.net/blog/2006/12/25/an-appetite-for-artifice>>, [cit. 25.

10. 2020].

[7] David Bordwell, Telling the big story: Network narratives at Venice 2019. Online: <http://www.davidbordwell.net/blog/2019/09/11/telling-the-big-story-network-narratives-at-venice-2019>>, [cit. 25. 10. 2020].

[8] David Bordwell, *Poetics of Cinema*. Londýn: Routledge 2007, s. 249.

[9] Charles Ramírez Berg, A Taxonomy of Alternative Plots in Recent Films: Classifying the „Tarantino Effect“. *Film Criticism 30th Anniversary: Special Double Issue on Complex Narratives*, 2006, č. 31, s. 5–61.

[10] Peter Parshall, *Altman and After: Multiple Narratives in Film*. New Jersey: Scarecrow Press 2012.

[11] Lenka Petrlová, *Síťový narativ v české kinematografii od roku 1993 do současnosti*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, Filosofická fakulta, Katedra divadelních a filmových studií 2016.

[12] Vladimír Škuta, *Atraktivní devíce Knoflíkářů*. Brno: Masarykova univerzita, Filosofická fakulta, Ústav filmu a audiovizuální kultury 2009.

[13] Vladimír Škuta, *Atraktivní devíce Knoflíkářů*. Brno: Masarykova univerzita, Filosofická fakulta, Ústav filmu a audiovizuální kultury 2009, s. 20.

[14] Jaroslav Sedláček, Portrét: Petr Zelenka. *Cinema 2*, 2005, č. 166, s. 50–53.

[15] Jan Dušek, Točí se: Samotáři. *Cinema 12*, 1999, č. 104, s. 58–60.

[16] Ondřej Vosmík, Rozhovor: Petr Zelenka. *Cinema 3*, 2002, č. 131, s. 46–48.

[17] Srov. Jaroslav Sedláček, Samotáři. *Cinema 4*, 2000, č. 108, s. 60–64. Srov. David Mise, Samotáři. *Total Film*, 4, 2000, č.2, s. 91. Srov. Martin Švoma, Je umělejší!!! Aneb několik nejistých tendencí současného českého filmu. *Cinepur* listopad, 2003, č. 30, s. 22–23.

[18] Barbora Šťastná – Marek Duda, Rozhovor: Vladimír Morávek. *Cinepur* červenec, 2003, č. 28, s. 16–17.

[19] Zuzana Zemanová, Nuda v Brně. *Cinepur* červenec, 2003, č. 28, s. 65. Srov. Jaroslav Sedláček, Nuda v Brně. *Cinema* 6, 2003, č. 146, s. 90–92.

[20] Igor Dostál, Rozhovor: Proč „zlínský“ film *Intimity* nesměl do multikin?. Online: <<https://www.zlinskynocnik.cz/web/zpravy/-rozhovor-proc-zlinsky-film-intimity-plny-hvezd-nesmel-do-multikin>>, [cit. 25. 10. 2020].

Martin Toman, Režisér Tomáš Řehořek: Bez zápalu pro věc to ale nejde. Online: <<http://www.nekultura.cz/film-rozhovor/reziser-tomas-rehorek-bez-zapalu-pro-vec-to-ale-nejde.html>>, [cit. 25. 10. 2020].

[21] Lukáš Král, „Jediný kritik filmu je divák, který si zaplatí vstupenku,“ říkají autoři povídkového snímku *Intimity*. Online: <<https://www.kinobox.cz/clanek/9681-jediny-kritik-filmu-je-divak-kteri-si-zaplati-vstupenku-rikaji-autori-povidkoveho-snimku-intimity>>, [cit. 25. 10. 2020].

[22] Srov. Táňa Zabloudilová, Generační výpověď z kavárny, kde nikdo nemá co říct. *Hany. Cinepur*, 2004, č. 94, s. 44. Srov. Marek Slovák, *Exkluzivní recenze: Hany*. Online: <<https://filmserver.cz/clanek/7478/exkluzivni-kritika-hany>>, [cit. 25. 10. 2020].

[23] Štěpán Kučera, Režisérka Rudolfová: Bezútesné věci může člověk dělat kdykoliv, říká Jitka Rudolfová. Online: <<https://www.ceskenoviny.cz/zpravy/reziserka-rudolfova-bezutesne-veci-muze-clovek-delat-kdykoli/407167>>, [cit. 25. 10. 2020].

[24] Štěpán Kučera, Nepřítel se schoval za iluzi svobody, říká Jitka Rudolfová. Online: <<https://www.novinky.cz/mff-kv-2010/clanek/nepritel-se-schoval-za-iluzi-svobody-rika-jitka-rudolfova-25646>>, [cit. 25. 10. 2020].

[25] Srov. Jan Bernard, Útěkáři (ZOUFALCI). *Film a doba* 2–3, 2010, s. 158. Srov. Zdeněk Holý, Zoufalci. *Cinepur* 1–2, 2010, č. 67, s. 65.

[26] Srov. Michal Böhm, V díře mezi lyrickým dramatem a lidovou komedií. Díra u Hanušovic. *Cinepur*, 2014, č. 95, s. 35.

[27] Jaroslav Sedláček, Martin Šulík. *Cinema* 4, 2005, č. 168, s. 62–65. Srov. Eliška Děcká, Sluneční stát o tom, jak Ostrava zamotala Šulíkovi hlavu. *Cinepur* červenec,

2005, č. 40, s. 57.

[28] Jaroslav Sedláček, Sluneční stát. *Cinema* 4, 2005, č. 168, s. 66–68.

[29] Jaroslav Sedláček, Režiséři pod vlivem: Alice Nellis. *Cinema* 1, 2004, č. 153, s. 72–76.

[30] Michal Kříž, Andělé všedního dne. *Film a doba* 4, 2004, s. 228.

[31] Jaroslav Sedláček, Tomáš Vorel. *Cinema* 3, 2005, č. 167, s. 62–65.

[32] Jaroslav Sedláček, Skřítek. *Cinema* 3, 2005, č. 167, s. 66–67. Srov. Jakub Arpel, Skřítek. *Cinepur* květen, 2005, č. 39, s. 54. Srov. Kamil Fila, Skřítek. *Cinepur* květen, 2005, č. 39, s. 55.

[33] Aleš Hudský, Juraj Jakubisko. *Cinema* 5, 2004, č. 157, s. 60–63.

[34] Monika Valentová, *Rozhovor: Marcel Bystroň*. *Cinema* 5, 2005, č. 169, s. 8–9.

[35] Helena Bendová, Post Coitum. Srdce s handicapem. *Cinepur* září, 2004, č. 35, s. 62. Srov. Jaroslav Sedláček, Post Coitum. *Cinema* 6, 2004, č. 158, s. 38–40.

[36] Peter Michalovič – Vlastimil Zuska, *Juraj Jakubisko*. Bratislava: Slovenský filmový ústav 2005, s. 164–173.

[37] Jaroslav Sedláček, Jiří Langmajer. *Cinema* 6, 2004, č. 158, s. 42–43.

[38] František Fuka, Po hlavě do prdele. *Cinema* 12, 2006, č. 188, s. 88–89.

[39] Srov. Kamil Fila, *Rozhovor: Petr Jarchovský*. *Cinema* 9, 2006, č. 185, s. 46–49.

[40] Jaroslav Sedláček, Režiséři pod vlivem: Jan Hřebejk. *Cinema* 3, 2003, č. 143, s. 50–53. Srov. Jaroslav Sedláček, Portrét: Jan Hřebejk. *Cinema* 9, 2007, č. 197, s. 46–50.

[41] Jan Foll, Ohlédnutí zdrženlivého šakala. *Premiere* 11, 2000, s. 76–82.

[42] Jaroslav Sedláček, Točí se: Horem pádem. *Cinema* 2, 2004, č. 154, s. 30–32. Jaroslav Sedláček, Petr Forman. *Cinema* 9, 2004, č. 161, s. 62–63. Srov. Alena Prokopová, Horem pádem. *Cinema* 9, 2004, č. 161, s. 58–61.

- [43] Jaroslav Sedláček, Rozhovor: Jan Hřebejk. *Cinema* 2, 2004, č. 154, s. 33. Srov. Jaroslav Sedláček, Rozhovor: Jan Hřebejk. *Cinema* 8, 2003, č. 148, s. 12–15.
- [44] Viz Luboš Ptáček – Romana Vesedlá (eds.). *Současný český a slovenský film – pluralita estetických, kulturních a ideových konceptů*. Olomouc: Univerzita Palackého 2010, s. 87–101. Srov. Luboš Ptáček – Petr Kopal (eds.). *Film a dějiny 6: Post-komunismus. Proměny českého historického filmu po roce 1989*. Praha: Casablanca 2016. Srov. Luboš Ptáček, *Umění mezi alegorií a ideologií. Proměna reprezentace v českém historickém filmu a televizním seriálu*. Praha: Casablanca 2019, s. 99–134.
- [45] Jaroslav Sedláček, Svět podle Párala. *Cinema* 12, 2004, č. 164, s. 60–63. Srov. Jaromír Blažejovský, Magazín ukájení po roce 2000 (MILENCI A VRAZI). *Film a doba* 4, 2004, s. 240–242.
- [46] Jaroslav Sedláček, Milenci a vrazi. *Cinema* 12, 2004, č. 164, s. 54–57.
- [47] Srov. Petr Stránský, Sněženky a machři po 25 letech. *Cinema* 1, 2009, č. 213, s. 32–35.
- [48] Jan Vojtěchovský, Točí se: Kameňák. *Cinema* 12, 2002, č. 140, s. 74–76. Jaroslav Sedláček, Kameňák. *Cinema* 2, 2003, č. 142, s. 86–87. Jaroslav Sedláček, Kameňák 2. *Cinema* 1, 2004, č. 153, s. 64–65.
- [49] Jaroslav Sedláček. Rozhovor: Olga Dabrowská. *Cinema* 5, 2008, č. 205, s. 52–55.
- [50] Jaroslav Sedláček, Duše jako kaviár. *Cinema* 10, 2004, č. 162, s. 54–56.
- [51] Ondřej Pavlík, Zlevněná láska z obchodáku. Křídla Vánoc. *Cinepur*, 2014, č. 91, s. 48.
- [52] Jaroslav Sedláček, Rozhovor: David Ondříček. *Cinema* 10, 2006, č. 186, s. 38–41.
- [53] Jaromír Blažejovský, Muka ozvláštňení (GRANDHOTEL). *Film a doba* 4, 2006, s. 251. Srov. Kamil Fila, Grandhotel. *Cinema* 10, 2006, č. 186, s. 42–43.
- [54] Viz Vladimír Škuta, *Atraktivní deviace Knoflíkářů*. Brno: Masarykova univerzita, Ústav, Filosofická fakulta 2009.

[55] Luboš Ptáček (ed.), *Panorama českého filmu*. Olomouc: Rubico 2000, s. 211–212.