

MAREK SLOVÁK / 3. 6. 2025

Amerikánka podruhé: Taušova renesanční Amerikánka (a předrevoluční artificiální/neobarokní film)

Neobaroko a pojednání o něm na internetových stránkách má přinejmenším jednu věc společnou: přesahování vymezeného rámu a rámce, které umožní překračování hranic a případné pokračování. Přibližně něco takového zaznělo na konci první části textu,[1] který zasazoval a následně přesazoval *Amerikánku* (2024) Viktora Tauše do několika kontextů. Pokud si někdo nevzpomíná nebo článek nečetl či ho nechce číst, tak následující řádky jednotlivé koncepty (kreativní film, reklamní a videoklipová estetika, artificiální film, neobaroko) v krátkosti připomenou, jelikož se s nimi bude nadále pracovat. Ostatní mohou přeskočit k následujícímu oddílu.

Ze spíše kritických kategorií se jednalo o kreativní film a reklamní a videoklipovou estetiku. První označení – **kreativní film** – publicista Jaromír Blažejovský přejal z polské žurnalistiky a označoval i vyhodnocoval jím tuzemská díla první poloviny devadesátých let, jež se vyznačovala stylistickou okázalostí (dekorativní abiciózností: výtvarnou, choreografickou, stříhovou, hudební...) a vypravěčskou nekompetentností (scénáře nehodné celovečerní stopáže).[2] Druhé označení – **reklamní a videoklipová estetika** – Jan Bergl asociuje taktéž s porevolučním obdobím a některými stejnými tituly, ale na rozdíl od Blažejovského jde v historickém vymezení až do dvacátého prvního století a místo hodnocení je pro něj primární působení. Obrazy audiovizuálních počinů jsou tudíž estetizované, povrchní až manýristické, jenže proto působivé. Zachycení nálady je podstatnější než zápletka, provázanost nebo užívání omšelých dějových a žánrových schémat.[3]

S cílem systematizace velmi blízkých, v něčem se překrývajících i doplňujících a v jiných oblastech protikladných kategorií jsem navrhl termín **artificiální**. S kreativním filmem a reklamní-videoklipovou estetikou má společný důraz na přebujelost stylu, který na sebe, svou zdobnost a zároveň konstruovanost, strhává pozornost. Oproti nim se odlišuje především ve dvou věcech. Jednak v tom, že i když vyprávění ustupuje do pozadí, stále je v něčem komplexní a okázalé užíváním alternativních forem jako nespolehlivost, metafikčnost či síťovost. Jednak estetickým účinkem, protože předpokladem je zaujetí dvojího přístupu, přepínání mezi dvěma krajními polohami. Pohroužením, protože v některých vyprávěních je možné zabloudit například jako v bludišti, i distancováním, jelikož je možné obdivovat dílo jako konstrukt – a stejně tak imerzí, protože se lze vpíjet do světů příběhu, u nichž je promyšlený každý detail v předkamerovém prostoru, i odstupem, jelikož na sebe jednotlivé dílčí prvky mizanscény i post-produkční složky (hudba, zvuk, střih, grading...) upozorňují. Poslední pojem – **neobaroko** – je zastřešující, jelikož pod sebe zahrnuje ostatní (artificiální, syntetizující reklamní-videoklipovou estetiku a kreativní film), zároveň je perspektivou, která je pro předchozí i tento text určující.

Kulturní teoretik a sémiotik i veřejný intelektuál Umberto Eco psal v *Otevřeném díle* o době, kterou charakterizoval jako neobarokní, protože určenou otevřeností a polyvalentností, což v polovině minulého století platilo spíše pro avantgardu, zatímco pro masmédia byly tyto aspekty nedůležité.[4] S takovým historickým pojetím nesouhlasil Omar Calabrese, který v knize *Neo-Baroque: A Sign of the Times* chápal neobaroko a postmodernismus jako spřízněné (podobně jako Blažejovský kreativní film a Bergl reklamně-videoklipovou estetiku spojovali s postmodernou, byť každý s jiným hodnotícím znaménkem).

Na Calabrese víc než na Eca navázala Angela Ndalians, která v několika studiích, kapitolách ve sbornících i knihách prokazuje, že neobaroko jako koncept spojený s postmoderními rysy a překonávající pevně dané časové-historické vymezení představuje přístup, jak analyzovat formální vlastnosti děl. Mezi ně řadí mimo jiné ty dále vypsané. Vzporování přímému vývoji a uzavřenosti seriálovou formou, která čítá i různé textuální (např. originál/kopie) a mediální (např. transmedialita) vazby. S komplikováním toho, co je začátek a konec, souvisí i uspořádání do systému složeného ze zprvu nespojitých prvků, které se posléze uskupují do vzorců, a zvýšená míra seberefekčnosti a sebereflexivity. Bořeny jsou i prostorové vztahy, protože

neobarokní se neomezuje rámem ani rámcem, a tak pokračuje dál, byť by přesahování rámu byla jenom iluze. Uvedená znejasňování hranic vedou i ke zhroucení reprezentace: při reprezentaci světa není určující podobnost s realitou, hranice mezi obojím jsou podrobeny zkoušce. Úlohou publika je projít narativním labyrintem, dávat pozor na limity i přesahování rámu, zároveň rozpoznávat a oceňovat konstruovanost. Ztrácí-li se v neobarokním střed, potažmo je nestálý, tak je zároveň obnovován situováním diváctva jakožto toho jediného stabilního do centra.[5]

Analytické poznámky k *Amerikánce* optikou renesančního filmu

Předchozí studie se zaměřovala na *Amerikánky* jakožto příkladné artificiální počiny, které se projevují neobarokně. Důraz byl kladen na to, co z rámu přechází: od transmediality (několik divadelních verzí, knižní novelizace, film, živý trailer na něj...) [6] přes komplexnost vyprávění (sebereflexivnost, ne/spolehlivost, modernistické putování mysli) až k vybraným dílčím složkám stylu (proměnlivé rámování a nekonvenční rozzáběrování dialogových sekvencí). Následující rozborová část, než přejde k většímu ohlédnutí do zdejší minulosti, se naopak – a pro některé nepochybně překvapivě – zaměří na to, v čem je jedna konkrétní filmová *Amerikánka* **klasická**. Ndalianis píše o **renesančním modelu**, který spojuje s realismem André Bazina a zejména normativním a normotvorným klasickým hollywoodským vyprávěním, jak jej zadefinovali David Bordwell a Kristin Thompson (i Janet Staiger) a nadále již jenom stvrzovali v dalších mediálních výstupech.[7] Ndalianis soudí, že renesanční model klasicky odvyprávěného hollywoodského filmu vystihuje uzavřená forma: styl, vyznačující se vycentrovanými kompozicemi a nepřesahováním rámu, je podřízen příčinně-provázanému, k rozřešení a jednotě směřujícímu vyprávění, přičemž takový systém narace a stylu tvoří uzavřený svět příběhu.[8]

Bordwell a Thompson by s Ndalianis nejspíš nesouhlasili co do vnímání publika, které je podle nich aktivní, zatímco podle Ndalianis je v renesančním-klasickém modelu pasivní. Nechme diváctvo a teoretický nesoulad stranou, ať raději promluví autorstvo a posléze výběrově kritická obec. Režisér Viktor Tauš v různých otištěných nebo podcastových rozhovorech zmiňoval, že s projektem strávil až patnáct let života (při dobře sedmnácti verzích scénáře), než si ujasnil, o čem chce vyprávět: o transgeneračním přenosu, o transformativní síle naděje v jednotlivých aktech (!) životů.[9] I scenárista David Jařab, jenž se ucházel o Českého lva, zdůvodňuje jiné

neúplně konvenční filmařské volby přes postavu: Amerikánka je opuštěná, a tak sama, tudíž bylo potřeba vytvořit osobu/y v ní. Téma/leitmotiv si ale interpretuje odlišně: *Amerikánka* je příběhem o přežití.**[10]** Tauš se dále rozpovídal, jak pro něj byla primární tvorba světa, jenže v návaznosti na příběh a titulní postavu/y. Sebejistě tvrdil, že ve výsledném díle není nic, co by nemělo jasný, předem určený význam, přestože interpretace není nezbytná a je možné jít jenom po emoci. Dokládá to ozřejmícím postupem, že práce na samotném filmu pro něj začíná spolu se scénografem Janem Kadlecem.**[11]** Ten, nominovaný za svou práci na Českého lva, argumentoval, že měl jasný koncept, a tak například každá barva má zdůvodnění. Jelikož zastával funkci tzv. production designera, tudíž se vedle scénografie podílel i na kostýmech, uvedl i konkrétní příklad: červený dres, nošený protagonistkou, je podle něj obrazem umělé exkluzivity spojované s vykonávanou profesí, přitom maskuje vnitřní bolest a činí z protagonistky rukojmí. Že jednotlivé filmařské volby nejsou nahodilé, dokládá i na sošku taktéž nominovaný kameraman Martin Douba s tím, že barva je výraznější, protože má evokovat přístup dětí vybarvujících obrázky. Z podobného důvodu volil centrální kompozice, protože chtěl evokovat dětské leporelo.**[12]**

Vedle třinácti nominací na Českého lva získala *Amerikánka* tři ceny od Sdružení české filmové kritiky za film, režii a nejlepší audiovizuální počin (Jan Kadlec). Navzdory rozdílným až rozporuplným názorům se při reflexi snímku objevovaly i názory v něčem přitakávající klasičnosti-renesančnímu modelu. Viktor Palák v *Odvážných palcích* sice promlouval o díle jako zajímavém a osobitém, svým pojetím až experimentálním, ale s pevnou strukturou. S takovým soudem souzněl i Jan Bergl, který pro podcast čtvrtletníku *Film a doba* připodobnil Taušův opus magnum k duu kreativních/neobarokních počinů *V žáru královské lásky* (1990) Jana Němce a *Don Gio* (1992) Šimona a Michala Cabanových. *Amerikánku* ale oproti nim vymezil jako koncepční a s pevnou strukturou, přestože všemi třemi tituly můžeme bloudit jako labyrintem a ztrácet se v jednotlivých liniích i časových pásmech.**[13]** Máme co dočinění s neobarokními, tudíž postklasickými, *Amerikánkami*, k čemuž se klonila předchozí studie pro *Filmový přehled*, nebo bylo pro vše výlučné a přečnívající v kontextu české současné audiovize přehlédnuto, na kolik je *Amerikánka* renesanční, a tudíž klasická? Následující řádky a odstavce se pro zodpovězení zaměří na dříve opomenuté věci spojené se stylem: jak předkamerovým prostorem (kostýmy, rekvizity, barvy, výprava), tak i vybranými věcmi souvisejícími s post-produkčním zpracováním

(hudba, zvuk, střih).

„Co si první pamatuju? Máma byla **barevná**,“ zazní jako vůbec první věty, které slyšíme jako komentář mimo obraz dospělé vypravěčky, jejíž místy nespolehlivé, zkušeností s médii poznamenané a co do vizuálního řešení převážně dětskou optikou filtrované vzpomínky sledujeme. Ocitované usměrňuje interpretaci: vyprávění jako bloudění pamětí, stylistické prvky jako věc interpretace i emocionálního prožitku pro postavu/y i publikum. Výše zmiňovaná slova Viktora Tauše a Jana Kadlece jsou v rozboru a výkladu přesná. Nejenom matka, živící se prostitucí, je spojována s červeným **kostýmem**, ale ten si oblékne i malá Američanka, pro niž je však moc velký, i její dcera, kterou zanechala v dětském domově, kde sama byla. („Červená. Líbí se jí červená. Když jsem ji rodila, hrozně jsem se bála, že bude jako já,“ řekne její vnitřní hlas, aby explicitní vyznění o transgeneračním přenosu nezůstalo nepochopeno.) Taktéž prostor panelového domu a pozdější obrazy prostituce dospělé Američanky jsou asociovány s rudě nasvícenou scénérií.

Jedna barva tak plní hned několik funkcí, vyjádřeno strukturalistickou terminologií. Symbolickou, protože je spojena s transgeneračním přenosem společenských patologií z matky na dceru, a to včetně špatné volby životních partnerů (přítel-pasák je v lokomotivě s červeně namalovanými stěnami). Dekorativní/ornamentální, color gradingem ještě posílená barva na sebe strhává pozornost. Obojí by odpovídalo neobarokní perspektivě. Je zde ale ještě kompoziční motivace, která nám jednak napomáhá zorientovat se, jednak souvisí s vývojem protagonistky. Navzdory roztříštěnému skladebnému řádu, kdy postupně skládáme jednotlivé části skládačky, víme, že červená rovná se domov plus prostituující se rodič plus přenos traumat. V klimaxu dospělou Američanku, sešněrovanou červeným, čím dál tím užším kostýmem, z něj vysvobozuje její mladší já. Vývoj je v stvrzen rozmanitějším šatníkem, který do sebe začleňuje i dříve obávané, co bylo překonáno: na košili je motiv psa, který byl dříve hrozbou.

Podobně se to má s dalším barevným kódováním. „Ředitelka byla fialová“, zazní ve voice-overu, a tak nejen kostým ředitelky, ale i fialové závěsy dětského domova či fialově nasvícená scéna vyjadřují autoritativní dopad dané osobnosti i její proměnlivou moc. Fialová převládá, když se v linii v dětství protagonistka ocitá v dětském domově, a zcela dominující je v kanceláři, když ředitelka Američance vyhrožuje zavřením na

tzv. psychinu poté, co nechala jejího bratra poslat do pasťáku. Fialovou i jí blízké barvy nalézáme v průběhu snímku: vzory jsou i na munduru „bachaře“ pasťáku, na jehož normalizační a normalizující šustákovce převládá modrá. Ta je interpretovatelná jak jako s autokratickým prostředím asociovaná (takto nasvícená „díra“, do které jsou chovankyně pasťáku zavírány, pyžamo v dětském domově i pracovní dres v nápravném zařízení), tak i jako věc vzdoru proti autokratům moci (džínová bunda a rifle bratra). A opět: v epilogu značí protagonistčin progres, když košile s psem je tmavě modrá, a tak představuje přijetí i toho špatného v jejím životě.

I výrazná žlutá je leitmotivem. navázaným na zastřešující téma usilování o naplnění amerického snu a jeho zhroucení jakožto nedosažitelné iluze. Klíč je stále stejný: postavy – prostředí – motiv/téma. Přes určitou cykličnost, založenou na repetici a variaci, je ve výsledku podstatný klasicko-renesanční vývoj. Vidíme-li Američanku bratra na začátku ve žlutém tričku, reprezentujícím příslib západního, musíme ke konci spolu s hrdinkou v pasáži ztráty iluzí zjistit, že triko s americkým nápisem byla laciná kopie, jejíž faleš nebyla schopna jako malá i dospívající prokousnout. Přesto jí (i jím: bratrem) byla utvářena: kvůli velikosti nepadnoucí triko má na sobě, když vede dialog sama se sebou nebo prochází svými vzpomínkami, i když dosáhne plnoletosti a utíká/ujíždí z pasťáku. Žlutá je tudíž projekcí nenaplněných snů: do ní je halen jak dětský domov v linii v dospělosti, tak i porevoluční zjištění v kopírovací místnosti i skladu, jak je to se zemí zaslíbenou doopravdy. Mladá Američanka, prostupující jednotlivými časoprostorovými rovinami, jakoby sloužila renesančnímu modelu: provádí nás bludištěm, které představuje její paměť, žlutý dres symbolizuje sjednocující témata a dospíváme (spolu s ní) k završení představující protagonistčin vývoj: zbavení rudých šat-traumat.

Pokud by se člověk zaměřil ne na to, co je po vzoru renesančního modelu v rámu mizanscény, nýbrž na vzájemně provázanou **montáž, hudbu a zvuk**, mohl by dojít k jinému závěru. K poznání, že tyto dva komponenty jsou tím, co neobarokně přesahuje. V kaleidoskopu nejasně spolehlivých vzpomínek a různých projekcí jsou to ale různé typy ejzenštejnovské montáže (intelektuální, smyslová, rytmická...), které systematizují a dávají řád proudu vědomí a zpytování svědomí. Demonstrováno na jedné sekvenci: *Američanka* sice převážně hýří všemi barvami, ale když přepne do černobílé, nečiní tak pouze z důvodu vyvarování se manýrismu a upoutání pozornosti na svou zkonstruovanost. Navzdory tomu – či vedle toho – posiluje i napojení na titulní

postavu, protože ta takto ve své rané dospělosti vnímá kvas sametové revoluce. Zároveň na ni zpětně nahlíží jako na monochromatické fandění jednomu týmu PL Demokracie (Pravda, Láska), jehož dresy představují správné hodnoty vzývané většinovou společností. Avšak pro ni jakožto deprivilegovanou vedly v tzv. „divokých devadesátkách“ k definitivní ztrátě iluzí, vykořisťování a kolektivnímu prostituování se. Konvenční posílení prožitku postavy, a tudíž i publika, jde v uvedeném příkladu ruku v ruce se společensko-kritickým vyzněním, podpořeným alegorickými a symbolickými obrazy a záběry (zdánlivě?) archivního materiálu. A hlavně: tyto vizuální prvky jsou dalším střípkem do skládačky (výjevy soulože, figura partnera-pasáka-převozníka), díky němuž porozumíme dřívějším zábleskům budoucího dění, a tak i vyprávění. Kde nezní po celou dobu voice-over, ačkoliv i ten zde usměrňovává cokoliv přesahujícího, tam jeho funkci supluje doprovodná hudba. *Rumore* od Raffaelly Carrà vyjadřuje (svou kompozicí) jak euforii spojenou se změnou režimu, tak (svým textem) hrdinčiny obavy, když italská popová ikona pěje, že se necítí bezpečně a raději by se vrátila zpět, ale rozhodla se, že to zvládne vše sama. Vskutku historický film emocí a nemocí jednotlivých dob.

Rumore vystupuje do popředí, protože zazní pouze jedinkrát, i když nikoliv v kuse. Další italské populární písně, reprezentující aspoň nějakou formu západního v uzavřené východní Evropě, jsou užity jako leitmotiv s proměňujícím se vyzněním, poukazující na cykličnost dějin a osobní vypořádání se s nimi. *Perdono* Cateriny Caselli, jež prvně zaznělo ve stejnojmenném melodramatu (1966) Ettore Maria Fizzarottiho, zastává podobnou úlohu jako fialová nebo modrá barva: díky tomu rozpoznáváme, v jakém typu prostor se zrovna ocitáme, a umocňuje se napojení na hlavní postavu, jejíž myšlenkové pochody i posuny v nich jsou tímto akcentovány. Caselli zpívající vyznání lásky kombinované s omluvou se nejvýrazněji rozezná na třech místech. Poprvé na začátku, když je protagonistka jako malá odvážena do dětského domova a jako dospělá se do něj navrácí („Opustil jsi mě a já skončila v jeho náručí“). Podruhé, když zažívá radostné chvíle v dětském domově a když přijíždí její bratr, s nímž se tam vidí naposled („Odpusť mi. Trápím se ještě víc než ty.“). Potřetí, když jako dospělá opouští dětský domov, přitom sledujeme i akty vzdoru vůči Velké sestře, dohlížejší na chovankyně pašťáku („Odpusť mi. Nejvíc jsem ublížila sama sobě.“) Cesta, kterou Američanka podniká, vede ke smíření: akceptování minulosti, pozitivního náhledu i na to, co se zprvu a bez odstupu jeví jako tragické.

Non ho l'età od Giglioly Cinquetti je další italskou milostnou písní o nešťastné lásce, která *Amerikánku* rámuje jako tragickou romanci/melodrama o absentující otcovské figuře a následkem toho i mužů. Text skladby o dívce toužící po romantické lásce, ale příliš mladé, aby s nimi šla ven a milovala je, doprovází montáže transgeneračního přenosu špatných voleb životních i partnerských (Amerikánčina matka odcházející se v prologu prostituovat, píseň jako vyzváněcí tón Amerikánčina partnera-převozníka). Osudová životní láska je traktována jako něco nedostižného, co je předmětem falešné iluze tvořené uměním (feliniovská pasáž divadelní inscenace, zatímco titulní hrdinka beztak končí zavřená v díře). Pro diváctvo nevšímající si systematického užití hudby a neznalé italštiny je i tento vzorec explicitně osvětlen v závěru protagonistkou: „Já si myslím, že věřila tomu, že na jednom z těch obláčků najde muže svého srdce. Nestihla to.“ Podobně se to má se zbývajících italskými kompozicemi, ať je to ze *Zuřícího býka* (1980) Martina Scorseseho známá *Cavalleria rusticana* od Pietra Mascagniho či *Ma che freddo fa* od Nady, jejíž „muži mě zklamali, ukradli mi z tváře úsměv, který se nikdy nevrátí“ zastupuje vnitřní pochody prostituující se titulní padlé ženy. Obdobně výhradně americké písně zní, když se objeví a příslib amerického včetně svobody přinese bratr.

Na italských šlágrech je pozoruhodná ještě jedna věc: ačkoliv se proměňuje jejich ne/příslušnost ke světu příběhu, protože se přechází od nediegetické k diegetické hudbě a vice versa, neobarokní překračování rámu je zkonvencionalizováno, uzpůsobeno renesančnímu modelu klasicismu. Skladby tvoří v toku obrazů určitou významovou, tonální, rytmickou i vypravěčskou návaznost: kontinuitu, kdy fungují jako hudební můstky přemosťující různé časoprostory. A zároveň zdroj hudby, i když ta se rozléhá jako v barokních kostelech a vytváří zdání přesahu k nebeským výšinám, je nakonec určen a situován zpět do vymezeného prostoru.

Druhé užití *Perdono* k vyjádření radostných chvil v dětském domově začíná a po přerušení pokračuje jako nediegetické, aby se mírně ztišilo a byl ukázán jeho diegetický zdroj: rádio. Třetí a poslední zapojení písně začíná, když ji zestárlá ředitelka pouští na gramofonové desce a sledujeme, jak dospělá Amerikánka odjíždí, zatímco se šlágr dál nese vzduchem z tlampačů před domovem. Stejně tak *Non ho l'età* je vposledku diegetická skladba, protože je nastavena jako vyzvánění na partnerově-pasákově-převozníkově mobilním telefonu. Později se line napříč prostory z divadelního představení až do díry, z níž nemůže Amerikánka, které se romantické

lásky nedostává, uniknout.

Obdobně je tomu u **zvuku**, který činí z díla systém. Zazní-li například na konci jedné scény v dětském domově „Můžu ti dělat sestru a chvíli bydlet u vás,” následuje sekvence u pěstounů v růžovém domečku, který je nakonec jenom pro jednu ze dvou adoptovaných panenek. Vedle kontinuitu zesilujících dialogových háčeků, jakým byl výše uvedený, jsou ve filmu užity i tutéž funkci plnící zvukové můstky, jako když hlas partnera ve vyprávěcí rovině s dospělou Američankou začne už v předcházející scéně s mladým pasákem, s nímž se čerstvě zletilá protagonistka seznámila za revoluce. Je jedno, zda jde o jednu a tutéž postavu, nebo dvě stejného typu, protože vazba již byla utvořena. Slyšíme-li zvukový efekt, u nějž nevíme, na kolik se vztahuje k celkovému rámu, po nějaké poznáme proč. Co mají znamenat zvuky nůžek, které prvně slyšíme, když matka opouští děti, které skončí v dětském domově? O desítky minut později sledujeme, jak dospělá Američanka nechává svou dceru ve stejné instituci, což je doprovázeno záběrem dětí, které se za pomoci nůžek vystřhávají z fialového závěsu. Ze zvuku se posléze stane rytmický hudební podkres, který se o trochu později navrátí, když se Američanka rozhodne zanechat dceru na chvíli u své matky. Přenos, opouštění, navrácení, cyklus a vývoj.

Ndalianis o klasickém systému píše, že sice jeho hranice slouží jako membrány, protože jimi vstupují vnější prvky, ale ty se postupně stávají součástí uzavřené formy. Tu určuje formální jasnost a symetričnost v uspořádání.^[14] U *Američanky* cokoliv, co v případě předkamerového prostoru (kostýmy, rekvizity, barvy) i mimo něj (zvuk, hudba, střih) neobarokně přečnívalo, bylo nakonec – i za pomoci mimoobrazového prostoru – navráceno zpět. Je-li pro pro-klasický-renesanční model příznačný reprezentační modus, vyznačující se realismem, tak navzdory veškerému jeho narušování se k němu snímek v epilogu přikloní. Jednak projekcí fotografií dětí z dětských domovů, jednak dovysvětlujícím voice-overem rámujícím komplexní vyprávění jako biografii, jejíž autentičnost má být stvrzena i cameem reálných předobrazů. V této skládačce do sebe nakonec vše zapadne. Barevné kódování (fotografie s různou barvou), významy spojené s kostýmy (Američanka s trikem se psem a malá Američanka v zelené kombinující barvy, které ji utvářejí) i rekvizitami (rockyovská fotografie) i témata a motivy řečené explicitně v dialogu nebo vyplývající mimoděk (hledání lásky, transgenerační přenos...). Navrátíme se i do stejných prostor, kombinujících v sobě prvky z ostatních míst, a kamera spíš než roztěkanou mysl, již se uzpůsobuje i

rychlost střihu, se zklidní a svým pojetím začne mít blíže dokumentární observaci z ruky – a záběry jsou v úplném závěru delší.

Tradice: poetologická vsuvka před závěrem

Zdá-li se být dílo post-klasické/neobarokní, obvykle se ve snaze jej vztáhnout ke klasickému/renesančnímu poukazuje na to, že má své tradice, a tak navzdory prvotnímu okouzlení ze zdánlivě neobvyklé formy se dospěje k závěru, že jde o docela konzervativní počín. U *Amerikánky* tím, na co film navazuje, nejsou pouze (neo)barokní/reklamně-videoklipové snímky od devadesátých let dál.. Je jím i alegorická linie československé nové vlny (vybrané tituly Jana Němce či Věry Chytilové) a tvorba do ní náležících i z ní vybočujících osobností jako Juraj Herz či Ester Krumbachová.[15] A Taušovo dílo toho má hodně společného i s žánrovou, formálně však taktéž experimentující linií šedesátých let, představovanou Oldřichem Lipským a scenáristou Milošem Macourkem – zejména s dvojicí snímků *Limonádový Joe aneb Koňská opera* (1964) a *Happy End* (1967). S prvním *Amerikánka* sdílí stylistickou okázalost a upozorňování na svou konstruovanost, která je však konvencionalizována: odůvodněna žánrem parodie. S druhým má společnou hru s uspořádáním vyprávění, které je i přes zdánlivé experimentování tradiční: spoléhá se na schémata, na něž je publikum navyklé.

Teoretizující závěr: renesanční v neobarokním, barokní v klasickém

Druhá část textu se vůči první může jevit jako pouhé intelektuální cvičení, jelikož je vedena jako protiargument k dřívější zastávanému stanovisku. První část předpokládala, že Taušovo opus magnum je ukázkovým příkladem toho, co Ndalianis a další označují jako neobaroko, a že *Amerikánka* vzešla z porevolučních trendů porůznu pojmenovávaných jako kreativní film či reklamně-videoklipovitá estetika. Tato navazující studie naopak dospívá k tomu, že *Amerikánka* vše neobarokní vsazuje do klasického-renesančního rámce a navazuje na dekády existující tradice. Bylo-li dřívější pojednání teze a toto antiteze, v závěru by měla přijít syntéza. Tvzení, že rozhoduje preferované teoretické paradigma (klasické-renesanční vs. postklasické-barokní), které determinuje výsledný náhled, by bylo alibismem.

Argumentaci, že film je renesanční, protože v něm nakonec vše do sebe zapadne, by šlo jednoduše vyvrátit. Například poukazem na to, že k neobaroknímu patří i narativní

ekvilibristika spočívající ve spojení linií. Nelze tudíž jednoznačně posoudit, co je platnější: zda teze, či antiteze. Spíše než o vyvrácení jednoho a přitakání druhému je v rámci syntézy lepší rozpoznat, že v neobarokním je obsaženo renesanční (a vice versa). Píše-li Sean Cubitt, že i u neobarokního jde o koherenci, protože zapadnutí dílku skládačky vyvolává úžas, platí, že tato soudržnost je zároveň znakem klasického. Poznamenává-li dále, že neobarokní protagonist(k)a obývá prostředí se vševědoudcností, tak s ohledem na renesanční model tato narativní a časoprostorová omnipotence posiluje komunikativnost vyprávění. Je-li neobarokní repetitivní, založené na opakování a zastřešujícím vzorci, pak tento vzorec je i tím, co by rozpoznali a jako doklad klasického používali strukturalisticky orientovaní badatelé. Pokud má být neobarokní střihová skladba montáží afektů, tak klasicistním ekvivalentem je zesílená kontinuita.[16]

Co do historické kontextualizace by šlo provést podobný – podle někoho úhybný, podle autora těchto řádků syntetizující – pohyb. V textu *Amerikánky poprvé* byl tzv. umělejší film, kloubící (a v něčem revidující) kreativní a reklamní-videoklipovitou estetiku, spojován s porevoluční etapou.[17] I Jaromír Blažejovský v souvislosti s kreativními a Jan Bergl s reklamně-videoklipovými snímky psali o postmoderně/postmodernismu.[18] Jak ale ukázal předposlední oddíl této studie, pokud kreativní i reklamní estetika souvisí s porevolučním kvasem, tak umělejší estetika přesahuje dějinné zlomy, protože není podmíněna technologickými determinanty a oproti kreativnímu kinu volí alternativní formy vyprávění (narativní komplexnosti). Umožňuje tak zahrnout i dramaturgicky ošetřené počiny nové vlny či žánrové, formálně experimentující podívané z daného období, které by nesplňovaly definiční znaky Berglova či Blažejovského modelu.

Takové chápání je podobné tomu, jak Ndalians konceptualizovala neobarokní v případě klasické hollywoodské kinematografie. Ačkoliv ta odpovídá renesančnímu modelu, začíná si „milostnou aféru“ s barokním, což autorka dokládá na příkladu velké epiky s rozlehlým předkamerovým prostorem, okázalými kostýmy a velkolepou výpravou. Spolu s nejvýraznějšími filmy D. W. Griffitha, Ericha von Stroheima či Josefa von Sternberga zmiňuje i pronikání vizuální bohatosti a hvězd do veřejného prostředí. [19] Totéž můžeme vztáhnout jak k filmové *Amerikánce*, odpovídající uzavřené (klasické-renesanční) i otevřené (postklasické-neobarokní) formě, tak k *Amerikánkám*

rozprostírajícím se v divadelních, knižních i jiných provedeníh napříč médii a zasahujícím i do společnosti svou osvětovou kampaní ohledně podmínek lidí opouštějících dětský domov.[20] Amerikánčinu mantru, již byla završena minulá studie, je tak dobré vnímat nejen jako Taušovo autorské gesto, jak činí auteursky-formalisticky orientovaná publicistika, ale i jako doklad její renesančně-neobarokní mnohosti, syntetizující zdánlivě protikladné, případně vůči sobě paralelní prvky: „Jsem skála. Jsem útes. Jsem síla, kterou nedokážete zlomit.”

Poznámky:

[1] Marek Slovák, Amerikanky poprvé: porevoluční kreativní film a Taušova neobarokní Amerikanka. *Filmový přehled*. Dostupné online: <
<https://www.filmovyprehled.cz/cs/revue/detail/amerikanky-poprve-porevolucni-kreativni-reklamni-film-a-tausova-neobarokni-amerikanka>> [vyd. 30. 12. 2024, cit. 22. 02. 2025].

[2] Viz Jaromír Blažejovský, Amerika. *Film a doba* 40, 1994, č. 3, s. 162–163. Srov. 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> [vyd. 2022, cit. 22. 2. 2025].

[3] 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. 22. 2. 2025].

[4] 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.

[5] 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> [cit. 22. 2. 2025]; Angela Ndalianis, Lost, fan culture and the neo-baroque. In: *Anuario calderoniano*, n. 5, 2012, p. 35-50. Dostupné online: <

https://www.academia.edu/58560755/Lost_fan_culture_and_the_neo_baroque> [cit.

22. 2. 2025]; Angela Ndalianis, 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> [cit. 22. 2.

2025]; Angela Ndalianis, Virtuosity, Special-Effects Spectacles, and Architectures of the Senses. In: *Neo-Baroque Aesthetics and Contemporary Entertainment*. Cambridge, Massachusetts: THE MIT Press, 2005, s. 151–207. Dostupné online: <

https://www.academia.edu/32634954/Neo_Baroque_Aesthetics_and_Contemporary_Entertainment_pd> [cit. 22. 2. 2025].

[6] Pro novelizaci spolucenáristy viz David Jařab, *Amerikánka*. Praha: Ikar 2024.

Záznam divadla/divadlo ve filmu lze zhlédnout na stránkách ČT, viz ⅓ Amerikánka – Divadlo ve filmu. Česká televize. Dostupné online: <

[https://www.ceskatelevize.cz/porady/12961000270-divadlo-ve-](https://www.ceskatelevize.cz/porady/12961000270-divadlo-ve-filmu/419234100101001/)

[filmu/419234100101001/](https://www.ceskatelevize.cz/porady/12961000270-divadlo-ve-filmu/419234100101001/)> [cit. 22. 2. 2025]. Promo featurette o vztahu divadelních

variant a filmové „adaptace” viz Amerikánka (2024) Z divadla do filmu. *Totalfilm.cz*.

Dostupné online: <https://www.youtube.com/watch?v=nbrR9_0Q1V0> [vyd. 6. 11.

2022, cit. 22. 2. 2025].

Pro info o dalším rozšíření 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. 22.2. 2025].

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. 22. 2. 2025].

O problematice transmediality (zároveň odkazující ke kanonickým textům v dané oblasti) 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].

[7] Viz David Bordwell, Janet Staiger, Kristin Thompson, *The Classical Hollywood Cinema: Film Style and Mode of Production to 1960*. London: Routledge 1988.

[8] Srov. Angela Ndalians, *Virtuosity, Special-Effects Spectacles, and Architectures of the Senses. (Neo-)Baroque Visuality*. In: *Neo-Baroque Aesthetics and Contemporary Entertainment*. Massachusetts: Massachusetts Institute of Technology, 2004, s. 151–160.

[9] Pro podcastové rozhovory, z nichž jsou čerpány Taušovy názory v tomto textu, viz Tereza Šindlerová, Viktor Tauš, *Amerikánka aneb Příběh o holce, kterou nedostali! O koprodukčním filmu české televize. Kavky*. Dostupné online: <
<https://www.ceskatelevize.cz/porady/11300376595-amerikanka/13811-podcast/>>
[cit. 22. 2. 2025]; 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. 22. 2. 2025].

Pro relevantní tištěné interview, odkrývající pozadí vzniku i v některých případech jednotlivé filmařské volby, viz Marika Pecháčková, Viktor Tauš, *Strom s balvanem ve větvích. Heroine*, Praha: Next Page Media, s. r. o., 2024, s. 54–67; viz Petr Szczepanik, Viktor Tauš, *Najít si svou skupinu diváků na co nejvíce místech světa. Rozhovor s Viktorem Taušem. Iluminace*, roč. 28, č. 1, 2016, s. 129–148. Dostupné online: <<https://iluminace.cz/pdfs/ilu/2016/01/07.pdf>> [vyd. 1. 3. 2025, cit. 22. 2. 2025].

[10] Viz Český lev – ČFTA, 32. Český lev – nominace – nejlepší scénář. *Youtube.com*. Dostupné online: <<https://www.youtube.com/watch?v=9tWV77naMeY>> [cit. 22. 2. 2025].

Vnímání *Amerikánky* jakožto příběhu o přežití, tj. svým způsobem survivalu, je samo o sobě pozoruhodné, protože docela ojedinělé. Snímek je totiž obtížně žánrově zařaditelný. Pracuje s prvky a postupy boxerských děl, sebereflexivně se upíná ke kultovní rockyovské sérii, ale klade víc důraz na život jakožto boj. Vzhledem k motivu cesty a útěcích i návratech je taktéž road-movie, jenže s vyzněním, že je třeba zastavit a spočinout. Zaměření na dospívající hrdinku spolu se sociálně-historickým kontextem by značilo příslušnost k tzv. problémovému dětskému filmu, avšak s tím, že to ani tak nejsou jedinci, u nichž je nutná náprava, ale samotný systém, potažmo systémy/režimy. Ikonografie i témata evokuje westerny, ale dospívá se k závěru

nemožnosti úniku na Západ – a westernová změna doby neznačí progres, nýbrž pro protagonistku/y hrozbu a úpadek. Dobové zasazení i reflexe změny režimů by dílo kategorizovalo jako historické – s tím, že nejde o faktickou věrnost nebo přesnost (jak říká Tauš: „historický film emocí”).

[11] Pro povídání o spolupráci s production designerem a důrazu na tvorbu světa viz Tereza Šindlerová, Viktor Tauš, Amerikánka aneb Příběh o holce, kterou nedostali! O koprodukčním filmu české televize. *Kavky*. Dostupné online: <
<https://www.ceskatelevize.cz/porady/11300376595-amerikanka/13811-podcast/>>
[cit. 23. 10. 2024]. Pro zmínky o významu jednotlivých prvků viz Amerikánka (2024) – Příběh o holce, kterou nedostali – 4K teaser trailer. *Totalfilm.cz*. Dostupné online: <
<https://www.youtube.com/watch?v=9UiC572NJho>> [29. 2. 2024, cit. 23. 10. 2024].

[12] Pro parafrázované i nezmiňované medailonky k nominacím na Českého lva viz 32. Český lev – nominace – nejlepší zvuk. *Youtube – Český lev – ČFTA*. Dostupné online: <
<https://www.youtube.com/watch?v=brHwwHq4F9I>> [vyd. 20. 2. 2025, cit. 22. 2. 2025]; viz 32. Český lev – nominace – nejlepší hudba. *Youtube – Český lev – ČFTA*. Dostupné online: <
<https://www.youtube.com/watch?v=dBpxUglbeAk>> [vyd. 20. 2. 2025, cit. 22. 2. 2025]; viz 32. Český lev – nominace – nejlepší střih. *Youtube – Český lev – ČFTA*. Dostupné online: <
<https://www.youtube.com/watch?v=1WlzmYKiWGs>> [vyd. 20. 2. 2025, cit. 22. 2. 2025]; viz 32. Český lev – nominace – nejlepší masky. *Youtube – Český lev – ČFTA*. Dostupné online: <
<https://www.youtube.com/watch?v=Dh5d1VslURI>> [vyd. 16. 2. 2025, cit. 22. 2. 2025]; viz 32. Český lev – nominace – nejlepší kamera. *Youtube – Český lev – ČFTA*. Dostupné online: <
<https://www.youtube.com/watch?v=8FrhyCoU1qk>> [vyd. 16. 2. 2025, cit. 22. 2. 2025]; viz 32. Český lev – nominace – nejlepší scénografie. *Youtube – Český lev – ČFTA*. Dostupné online: <
<https://www.youtube.com/watch?v=0yJ1556dRpk>> [vyd. 16. 2. 2025, cit. 22. 2. 2025]; viz 32. Český lev – nominace – nejlepší kostýmy. *Youtube – Český lev – ČFTA*. Dostupné online: <
<https://www.youtube.com/watch?v=PW8otmasaJY>> [vyd. 16. 2. 2025, cit. 22. 2. 2025].

[13] Pro poslech podcastů viz Viktor Palák, Iva Čermák Přivřelová, 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. 2. 2. 2025]; 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].

[14] Viz Angela Ndalians, *Virtuosity, Special-Effects Spectacles, and Architectures of the Senses. The Quadratura Spectacle of S. Ignazio and the Digital Spectacle of Jurassic Park*. In: *Neo-Baroque Aesthetics and Contemporary Entertainment*. c. d., s. 160–171.

[15] Analogii s některými dřívějšími tvůrci i díly vytvářeli již jiní autoři, např. Jan Pleštil ve své kritice zmiňuje *Morgianu* od Juraje Herze, viz Martin Pleštil, Bolestivé fragmenty paměti a útok obrazů / Amerikánka. *Cinepur.cz*. Dostupné online: <<https://www.cinepur.cz/rubriky/5540-bolestive-fragmenty-pameti-a-utok-obrazu-amerikanka>> [vyd. 7. 10. 2024, cit. 22. 2. 2025]. Pro pojednání o *Morgianě* viz tematický text, fungující i jako rozcestník pro další zdroje – Martin Šrajer, *Morgiana. Filmový přehled*. Dostupné online: <<https://www.filmovyprehled.cz/cs/revue/detail/morgiana>> [cit. 22. 2. 2025]. Pro eseje/studie o renesanční umělkyni Ester Krumbachové viz Edith Jeřábková, Kateřina Svatoňová (eds.), *Ester Krumbachová*. Praha: UMPRUM 2022.

[16] Viz Sean Cubitt, *Neobaroque Film. Hollywood Baroque. The Steadicam Years*. In: *The Cinema Effect*. Massachusetts Institute of Technology, 2004, s. 217–245. Dostupné online: <https://www.academia.edu/4828958/The_Cinema_Effect_Seal_Cubitt> [cit. 22. 02. 2025]; viz Sean Cubitt, the supernatural in neo-baroque hollywood. In: Warren Buckland (ed.), *Film Theory and Contemporary Hollywood Movies*. New York/London: Routledge, 2009, s. 47–65.

[17] Viz Marek Slovák, c. d. Dostupné online: <<https://www.filmovyprehled.cz/cs/revue/detail/amerikanky-poprve-porevolucni-kreativni-reklamni-film-a-tausova-neobarokni-amerikanka>> [vyd. 30. 12. 2024, cit. 22. 02. 2025].

[18] Blažejovský v souvislosti s postmodernismem píše, že „vlna nového artismu je až manifestačně pražskou záležitostí a má spojení se zdejšími postmoderními divadly, souhrnně představenými ve Vorlově Pražské pětce“; dodává i, že „kritika nalepuje známku postmodernismu“. Bergl taktéž zmiňuje, že „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“. Viz Jaromír Blažejovský, Amerika. In: *Film a doba*. c. d., s. 162–163; viz Jan Bergl, c. d. Dostupné online: <<https://www.filmovyprehled.cz/cs/revue/detail/pocatky-reklamni-estetiky-v-ceskem-hranem-filmu>> [vyd. 21. 5. 2020, cit. 23. 10. 2024].

[19] Viz Angela Ndalianis, From Neo-Baroque to Neo-baroques?. In: *La Constitución Del Barroco Hispánico Problemas Y Acercamientos*, c. d., s. 271–273. Dostupné online: <https://www.academia.edu/1066630/_From_Neo_Baroque_to_Neo_baroques> [cit. 22. 2. 2025].

[20] Pro obeznámení se s osvětovým rozměrem vedle sociálních sítí snímku a jeho režiséra viz Studie: Amerikána je stejná jako vaše děti. In: *Heroine*, Praha: Next Page Media, s. r. o., 2024, s. 74; viz Veronika Sovadina Kašáková, Viktor Tauš, Mužete potkat ve vlaku: Odstraňujeme zdi mezi dětmi a životem. In: *ČD pro vás*, 10, roč. 16, 2024, s. 38–39.