

MICHAEL ŠENOVSKÝ / 25. 2. 2026

„Tady už dávno není nic pravý...“ Střepy pro Evu a Opera ve vinici jako reflexe lidové kultury i sebe samých

Dvojice snímků *Střepy pro Evu* (r. Rudolf Adler, 1978) a *Opera ve vinici* (r. Jaromil Jireš, 1981) jsou pozoruhodným, nikoliv však ojedinělým případem vzniku na sobě nezávislých děl, která shodou okolností zpracovávají podobná témata s překvapivě podobným uměleckým přístupem. V kontextu druhé poloviny sedmdesátých a počátku osmdesátých let nešlo o žádný mimořádný úkaz, období normalizace dalo vzniknout v československé kinematografii řadě trendů, které vyrostly z vytěžování podobných námětů a vypravěčských schémat, přičemž tyto trendy se nezdálo, že by se protínaly. Dvojice snímků *Střepy pro Evu* a *Opera ve vinici* na sebe však i v těchto souvislostech strhává pozornost tím, jak podobné vypravěčské vzorce a strategie uplatňuje, a to navíc k dramatizaci překvapivě podobné tematiky.

Obecně řečeno, tyto filmy můžeme umístit do průsečíku dvou proudů normalizační kinematografie sedmdesátých let – mladistvé romance na jedné straně a etnografické sondy na straně druhé. Co mám těmito označeními na mysli? Mladistvé romance představují široké pole snímků, které si pro účely tohoto textu omezím na díla, která své vyprávění budují kolem vývoje milostného vztahu dvou mladých lidí, tj. náctiletých či mladých dvacátníků. Etnografické sondy naopak nejsou určeny pouze obecným modelem vyprávění, který mezi sebou sdílejí, nýbrž i souborem tematických a referenčních materiálů ze skutečného světa, které zpracovávají do vlastního fikčního světa. Tímto prostředím je odlehlá venkovská periferie, do které přijíždí hlavní postava z městského prostředí, a obecný model vyprávění se odvíjí od toho, jak hrdina nebo hrdinka proniká do místní komunity. Následně dochází k rozmanitým interakcím a

konfliktům s místními obyvateli vyplývajícím z odlišnosti hodnot zastávaných oběma stranami, nakonec však střetnutí obvykle vedou ke vzájemnému porozumění.

Mladistvé romance nabývaly různorodých podob, jelikož filmaři prozkoumávali umělecké možnosti tohoto vypravěčského schématu, testovali, jaké příběhy se skrze něj dají vyprávět, jakými vypravěčskými a stylistickými postupy se dá ozvláštnit.

Milenci v roce jedna (r. Jaroslav Balík, 1974) prozkoumávali skrze mladistvou lásku strasti s vyrovnáváním se s válečnými traumaty a začleňováním se zpět do společnosti, ve fantaskní komedii *Dívka na koštěti* (r. Václav Vorlíček, 1971) milostný příběh naopak sloužil jako dějová kostra pro komediální vědeckofantastické prvky. Nejistotu dospívání a rané dospělosti spojenou s hledáním vhodného pracovního uplatnění i svého místa ve světě pomocí milostných motivů tematizovaly snímky jako *Rodeo* (r. Antonín Máša, 1972), *Dneska přišel nový kluk* (r. Vladimír Drha, 1982) nebo *Muž s orlem a slepicí* (r. Ivo Novák, 1978), v němž se objevil Svatopluk Skopal v roli ne nepodobné té ve *Střepech pro Evu*. Případně se milostné vztahy v pubertálním věku uplatnily jako nástroj, s jehož pomocí se zpracovalo společensky obtížné téma jako školní šikana ve filmu *Metráček* (r. Josef Pinkava, 1971). Samozřejmě stále vznikaly i žánrově čisté snímky, které skrze schéma mladistvých romancí usilovaly o věrohodný náhled do života dospívající generace, příkladem budiž *Velikonoční dovolená* (r. Jiří Hanibal, 1971), jemně navazující na veristické tradice české nové vlny.

Tatáž vypravěčská pružnost filmů pro mladé rovněž poskytovala vládnoucímu režimu vhodný prostor, na němž se mohl pokoušet o ideové působení na mladou generaci a propagovat hodnoty, které byly považovány za společensky potřebné. V této tvůrčí linii tak vznikla komedie *Můj brácha má prima bráchu* (r. Stanislav Strnad, 1975) a její pokračování *Brácha za všechny peníze* (r. Stanislav Strnad, 1978), konvenující se státní politikou usilující o populační růst. *Anna, sestra Jany* (r. Jiří Hanibal, 1975) si zase vypůjčila zápletku romantické komedie záměn k tomu, aby mohla děj zasadit do prostředí spartakiády a zakomponovat do vyprávění masové spartakiádní scény. Tendenčnost námětů nemusela být využita jen pozitivně, mohla se uplatnit i pro jemnou společenskou kritiku. *Čistá řeka* (r. Štěpán Skalský, 1978) v sobě zkombinovala žánry ekologické agitky a investigativního dramatu, aby skrze mladou generaci v bezpečně vymezených mantinelech poukázala na korupci některých složek státní výroby.

Stejným způsobem se přistupovalo i k narativnímu schématu etnografických sond, v jejichž rámci filmaři realizovali rozmanité náměty a jejich rozličná umělecká řešení. Obvykle umísťovali hlavní postavy do odlehle periferie proto, aby prostřednictvím jejich interakce s místním prostředím a jeho obyvateli neotřelým způsobem ztvárnili jejich osobnostní vývoj nebo zpracovali známý příběh v ozvlášťujícím fikčním světě. *Dým bramborové natě* (r. František Vlácil, 1976) s Rudolfem Hrušínským v hlavní roli upomíná v omezené míře na režisérovu dřívější modernistickou estetiku, a socialistický realismus přítomný v knižní předloze tak nahrazuje lyrismem reflektujícím melancholickou subjektivitu doktora Meluzína v jeho vztazích v novém prostředí. Další režisér spjatý s šedesátými lety, novovlnný tvůrce Hynek Bočan, v rámci své plodné spolupráce se spisovatelem Janem Kostrhunem využil venkovského umístění pro čtveřici snímků. Jeden z nich, *Plavení hříbat* (1975), přímo vytěžil jak vzorec etnografické sondy, tak prázdninové romance, aby pojednal o tématech navracení se do rodného kraje, obnovování zpřetrhaných vztahů a přehodnocování životních postojů na prahu dospělosti. Druhým novovlnným tvůrcem v podobné pozici byl Jiří Menzel, pod jehož režii Zdeněk Svěrák a Ladislav Smoljak uzpůsobili etnografickou sondu do ideologicky nezávadné, přesto však vtipné satiry českého chalupářství *Na samotě u lesa* (1976).

Oproti tomu ve snímku *Na konci světa* (1975) vybudoval Ivo Novák prorežimní žánrovou detektivku, v souladu s neostalinistickou normalizační doktrínou zatráktivňující působení pohraniční stráže v padesátých letech. Ve stejném revizionistickém duchu se nesl i film *Tam kde hnízdí čápi* (r. Karel Steklý, 1975), na stejné dějové premise oslavující kolektivizaci a odsuzující obrodné procesy pražského jara. Smířlivější, byť stále ideologicky úslužný přístup při vyrovnávání se s rozporuplnou minulostí zaujal Vladimír Čech u *Sedmého dne večer* (1974). Hlavním hrdinou se zde stal bývalý trestanec z uranových dolů figuruje jako podezřelý v kriminálním příběhu, který tematizoval možnost nápravy a předsudky mířené na dřívější odpůrce režimu.

Mezi oběma proudy plynule přecházel během své normalizační tvorby režisér Karel Kachyňa. Ve filmech *Láska* (1973) a *Smrt mouchy* (1976) komplikované milostné vztahy mladých hrdinů poskytují Kachyňovi záminku k nenápadnému experimentování s filmovým stylem. Snímky *Vlak do stanice Nebe* (1972) a *Cukrová bouda* (1980) propojily etnografické sondy s válečnými filmy a prozkoumávají jak dopad válečného odloučení na životy dětských postav, tak jejich seznamování se s cizím, nepřátelským

světem. Etnografickou sondu si před *Operou ve vinici* vyzkoušel i Jaromil Jireš ve filmu *Causa Králík* (1979), ovšem v tomto případě ji spojil se společensko-kritickým rámcem zavrhuječím venkovské šmelinářství.

Střepy pro Evu a *Opera ve vinici* taktéž přebírají sdílená schémata mladistvých romancí a etnografických sond, aby je doplnily o motivy jiných žánrů a tím vybudovaly svá vlastní, unikátní vyprávění. Liší se však v tom, že schémata z těchto dvou proudů kombinují navzájem a přidávají k nim metafikční reflexi. Oba filmy tak zobrazují příběhy pražských mladíků přijíždějících na český (či moravský) venkov, kde si místní komunity udržují folklorní tradice a s nimi spjatou lidovou identitu. Pražští mladíci postupně do místní komunity pronikají, seznamují se tak nejen s tamějšími zvyky, obyčejí a svéráznými obyvateli, nýbrž i se zajímavou a půvabnou dívkou. Přestože vztah s ní z různých důvodů nemá dlouhého trvání a hlavní hrdinové v dané lokalitě nesetrvávají natrvalo, prožitá zkušenost se nějak otiskla do jejich charakteru. Přitom vyprávění v každém snímku jistým způsobem tematizuje vlastní způsob vypovídání o venkovském prostředí, jeho obyvatelích, tradicích a identitě.

V tomto významu navazují na pojetí metafikce Torbena Grodala z jeho knihy *Moving Pictures: A New Theory of Film Genres, Feelings, and Cognition*. To spočívá v distancování se od filmového díla, které skrz různé rámce zviditelňuje fikční vzorce, kterými je uspořádáno. Odhalováním těchto postupů se narušují ideologické účinky ve fikci obsažené a divák si uvědomuje nástroje, kterými se na něj filmové dílo snaží působit.^[1]

Debut Rudolfa Adlera tento přístup rozvíjí zcela otevřeně. Hlavní hrdina, Petr (Svatopluk Skopal), je studentem režie na FAMU a jeho profesor (A. F. Šulc) mu po zhlédnutí prvního hrubého sestřihu jeho dokumentu o sklářství doporučí, aby vyjel přímo mezi skláře samotné, seznámil se s nimi a poznal na vlastní kůži nejen jejich práci, nýbrž i jejich osobní životy. Odtud se začíná odvíjet jak hlavní zápletka snímku, tak i jeho ústřední téma. Jak pravdivě zachytit prostředí sklárny a jeho obyvatele? O zodpovězení této otázky se nesnaží pouze Petr, nýbrž implicitně i sám Adler. Petr totiž plní roli autorského avatara reprezentujícího samotného Adlera a jeho dějová linka slouží jako metafora pro uměleckou výzvu, se kterou se musel režisér potýkat. Petr i Adler se pokoušejí pravdivě přenést na film sklářské prostředí, Adler při své snaze využívá postavu Petra k tomu, aby na jeho příkladu ukazoval a komentoval

umělecké problémy, které se při takové snaze objevují.

Hned jakmile Petr přijede do sklářského závodu a začne se svým skromným týmem pořizovat první záběry, tamní skláři jej začnou pošťuchovat, aby odložil kameru, takto přece ten jejich život nepozná. Od začátku se buduje napětí mezi tím, jak Petr vnímá okolní skutečnost jako materiál pro svůj dokument, a tím, jak tato skutečnost existuje sama o sobě. Adler toto napětí vtěluje to vztahu mezi Petrem a starým sklářem Josefem Tomaškou (Josef Rozínek), který je nositelem starých tradic ruční výroby skla a z toho důvodu nejvhodnějším aktérem do Petrova dokumentu. V první scéně Tomaška ve sklárně vypráví historku o tom, jak vyráběl sklo pro anglickou princeznu. Jak skončí, Petrův kameraman Ivan (Ivan Vojnár) poznamená, že ty nejzajímavější momenty se jim nikdy nedaří natočit. Tato scéna se později dostává do kontrastní paralely s tím, když Petr se svým štábem navštíví Tomašku doma. Přestavují nábytek, vyměňují žárovky, přesouvají Tomašku z jednoho místa na druhé. Než si stihnou scénu připravit, tak jim usne. O něco později si místo pro natáčení chystají na Tomaškově zahradě a během tohoto procesu dojde k hádce mezi starým sklářem a jeho budoucím zetěm Zdeňkem (Pavel Zedníček), ovšem ještě předtím, než začnou točit. Ivan se jen suše ptá Petra: „No tohle by se ti mohlo hodit, ne?“

Není náhodou, že ve filmu o sklářích máme scény, ve kterých postava režiséra zápasí s tím, jak o sklářích natáčet. Vyprávění systematicky poukazuje na to, jak se Petrovi nedaří natočit skutečné, neinscenované momenty ze životů v místní komunitě a namísto toho si se štábem přizpůsobuje realitu pro potřeby svého dokumentu. Adler se takto vyjadřuje k vypravěčským strategiím svého vlastního snímku, k tomu, jak jeho i jakýkoliv jiný film usilující o výpověď o skutečných lidech konstruuje vlastní obraz reality. Ta je filmaři pro potřeby záznamu na filmové médium proměňována a zkreslována, protože výsledný film neodpovídá svému předobrazu, nýbrž představám tvůrců o tom, jak by měl být zpracován. Ilustruje to nejlépe rozhovor mezi Petrem a Evou (Jana Pehrová). Tomaška je v nemocnici a Petr prohlásí, že pohřeb starého skláře by byl bezvadný konec. Na Evinu větu, že by se mu Tomaškova smrt vlastně hodila, jen opakuje, že by to byl krásný konec. Eva je pohoršená nad Petrovým přístupem k lidskému životu, Petr obhájí svá slova jako svou tvůrčí metodu.

Ve *Střepech pro Evu* vznáší Rudolf Adler pochybnost nad tím, zdali je vhodné nahlížet na syžetový model etnografických sond jako na spolehlivého posla zpravujícího o

autentické životní zkušenosti opravdových lidí v odlehlých komunitách. Ještě lépe řečeno, Adler zviditelňuje tvůrčí praxi, již ostatní režiséři v sedmdesátých letech ve vztahu k etnografickým sondám uplatňovali. Prostředí odlehlých venkovských oblastí sloužilo filmařům často jen jako pozadí k vyprávění jiných příběhů, případně k prosazování normalizační ideologie a samo o sobě důležité nebylo. Filmy typu *Tam kde hnízdí čápi*, *Na konci světa* nebo *Sedmého dne večer* se zajímají o regionální oblasti jen jako o místo, kam mohou tyto žánrové atrakce a normalizační agitaci zasadit. *Střepy pro Evu* vynášejí na povrch překrývání identity skutečných míst fikčními vzorci a podrobují jej kritice. Vyprávění kritiku tohoto přístupu reprezentované postavou Petra vtěluje do postavy jeho milenky Evy, a tak to konstrukce metafikční roviny snímku zapojuje i schéma romance filmů pro mladé.

Metafikční reflexe vykonstruovanosti obrazu zobrazovaných míst v etnografických sondách přirozeně není jediným, dokonce ani hlavním tématem *Střepů pro Evu*. Vyprávění se předně zaměřuje na konflikt mezi tradicí a modernizací, řemeslnou prací a velkovýrobou, teorií a praxí a jak se tyto konflikty promítají do mezilidských vztahů uvnitř sklářské komunity a nakolik z nich vyvěrají. Schéma etnografické sondy a romance pro mladé poskytuje divákům vstupní bod, skrz který mohou nejen do tohoto fikčního světa nahlédnout, ale i zvážit limitace tohoto náhledu.

Jaromil Jireš uchopil rozmýšlení nad pravdivým zobrazením folklóru ještě otevřeněji než Rudolf Adler, ale jeho pojetí je zároveň zaměřeno jiným směrem. Jirešova tvůrčí spolupráce s hudebníkem a autorem námětu i scénáře Vladimírem Mertou uplatnila kombinaci stejných dvou schémat jako *Střepy pro Evu*, aby prozkoumala tvůrčí odkaz Františka Hřebečka, známějšího jako Fanoš Mikuletský (Josef Kemr), autora zlidovělé moravské hudby. Vyprávění začíná pohledem pražského studenta, muzikanta a nadšence do bigbítu Honzy (Jan Hartl). Jeho náhodná cesta na moravské Podluží, seznámení se s místními folklórními zpěváky, pražským profesorem etnografie (Radovan Lukavský) a samotným Fanošem mění jeho názor na lidovou hudbu a otevírá diskuzi o její autenticitě.

Honzův mimoobrazový komentář na začátku filmu naznačuje, jakým tématům se bude snímek věnovat: „Kdybych ti o něm vyprávěl jen pravdu, řekneš, bla bla, vyprávíš pohádku... tak vyprávím baladu.“ Problém pravdivosti, jaká je pravá podoba místního folklóru, co to vlastně folklór je, z čeho pramení jeho autenticita, zdali má nějakou

hodnotu, jaký vztah k němu mají místní, jak jeho podobu ovlivňují cizí návštěvníci se svými zromantizovanými představami, tyto myšlenky se prolínají s hlavní dějovou linií. Po příjezdu do Podluží, kam ho nalákalo jeho seznámení s místní folklorní kapelou, Honza odpočívá na úbočí kopce a kochá se krajinou. Náhle zpoza horizontu vykročí průvod v lidových krojích a Honza jej fascinovaně pozoruje, vidí před sebou tu tradiční manifestaci lidové kultury, kvůli které přijel. Do rámu však vjíždí filmová kamera se členy natáčecího štábu a domnělá manifestace lidové kultury se ukáže být inscenací pro etnografický dokument. Režisér a profesor etnografie si jej následně bere za asistenta; vysvětluje mu, co se za léta výzkumu v Podluží dozvěděl, a mimo jiné spolu vedou tento rozhovor:

Profesor: „[Místní] nechápou, že jste přijel až z Prahy kvůli jejich folklóru, za který se oni podvědomě stydí.“

Honza: „A co ty maškary včera ve vlaku? Co to bylo? Ty byly pravý, nebo taky jen pro vaši kameru?“

Profesor: „Tady už dávno není nic pravý.“

Film tak glosuje sám sebe a přímo artikuluje své hlavní téma. Stejně jako Adler ve *Střepech pro Evu*, tak i Jireš skepticky komentuje omezení svého filmu ve věrné reprezentaci kulturní identity dané oblasti. Problematika pravosti nezůstává jen v rovině slovního komentáře, nýbrž strukturuje i vyprávění. Fanoš odhalí svým přátelům, že lidové písničky, které se zpívají po celém Podluží a jezdí je poslouchat turisté, vůbec lidové nejsou. Napsal je sám Fanoš a jako lidové je dával hrát, jelikož bylo jednodušší tímto způsobem prodat svou tvorbu. Mezi obyvateli Podluží to vzbudí pozdvižení, jejich tradiční folklór najednou tolik tradiční není. Honza si vezme za svůj úkol, aby pravda vyšla najevo a Fanošovo autorství bylo připsáno náležitým písním, jenže naráží na nevoli na všech stranách. Ochranný svaz odmítá Fanošův nárok zvážit, znamenalo by to vysoké úhrady za ušlé tantiémy. Ani sám Fanoš se o prokazování svého autorství zprvu příliš nezajímá, nestojí o komplikace, slávu nebo omezování přístupnosti své tvorby. Když se přece jen vydá do Československého rozhlasu, vyjevuje se před ním problém, že na tantiémy za písně s autorem by nebyly peníze. Než aby si své písně nárokoval, rozhodne se raději svou tvořivost vložit do vlastní lidové opery.

Opera ve vinici je tak rozbořem toho, jak jsou to na jedné straně osobní zájmy, které se promítají do toho, co vnímáme jako pravdivé, a na straně druhé osobní předsudky, které proměňují, jak vnímáme umění a kulturu nezávisle na jejich vnitřních vlastnostech. Otázka, zdali mají být považovány písně napsané Fanošem za lidové, se neřeší podle jejich estetických rysů nebo jejich vztahu ke kulturním tradicím, nýbrž podle toho, jak to vyhovuje zájmům zainteresovaných osob. Zástupce ochranného svazu (Miroslav Zounar) a zaměstnanci rozhlasu by z ekonomických důvodů upřednostnili, kdyby Fanoušovy písně zůstaly bez autora. V případě právníka ochranného svazu to znamená až ochotu se soudit a stavět do cesty byrokratické překážky, aby jím preferovaná pravda zůstala zachována. Představitelé univerzity se o Honzovo pojetí moravského folklóru nezajímají, jelikož, jeho slovy: „A když jim tam tu skutečnost přineseš, tak tě s ní ve jménu tý svojí skutečnosti úplně klidně vyrazej.“ Jejich představy o podobě kultury a jejího pravdivého pochopení nejsou z důvodu názorové rozdílnosti slučitelné. Stejně tak je to s Evou (Lenka Kucharská), se kterou má Honza krátký román. „Co na nás máš? Kroj oblékáme párkrát do roka, abychom zazpívali papalášům do ouška v jakémsi šmajchlsklépku a ty v tom vidíš bůhvíjaké umění.“ Její vlastní zkušenost ovlivňuje její postoj k lidové kultuře a staví se do ostrého kontrastu s Honzovým romantickým idealismem.

Vyprávění se od Honzovy perspektivy v druhé polovině odchýlí k Fanoušovi, a tím nazná proměny i rozvíjené metafikční téma. S tímto přeostřením dojde v kontextu schématu etnografických sond k neobvyklému kroku, jelikož se upustí od úhlu pohledu cizince ve prospěch „domorodce“. První polovina se držela Honzova hlediska a množila perspektivy nahlížení na pravdivost a autenticitu folklóru, čímž naplňovala slova profesora etnografie, že „tady už dávno není nic pravý“. Souběžně s tím se změní i metafikční uchopení tématu. Fanoušovo rozhodnutí zrežírovat ve vesnici se zapojením všech obyvatel vlastní operu vloží totiž do vyprávění další vyprávění. Vložený příběh nejenže zrcadlí vztahy a konflikty ve fikčním světě filmu, zároveň je i pomáhá posouvat dál. Milostný trojúhelník mezi Evou, Adámkem (Svatopluk Skopal) a Ondrou (Oldřich Navrátil) se přenesení do opery, kde Eva hraje hlavní hrdinku, o kterou se uchází chrabrý chasník (Adámek) a podlý kníže (Ondra). Hranice mezi příběhy se rozmazává, rivalita mezi soky v lásce se přelévá mezi fiktivním a skutečným světem.

Reflexivita *Opery ve vinici* není ve výsledku tak jasně zacílená a jednoduše čitelná jako v Adlerově počínu. Debata o autenticitě a pravosti lidového folklóru v první části se

jen částečně dotýká filmového média a způsobu, jakým audiovizuální zachycení lidové kultury nemůže být úplně věrné skutečnosti. Režírování opery ve druhé části snímku pak představuje obrat v tematickém přístupu. Můžeme jej číst jako komentář Jaromila Jireše k filmu jako celku – Fanoš si vytváří vlastní obraz lidového folklóru podle své umělecké představy, využívá krojů, skládá písně, angažuje místní a vše realizuje, jak sám chce. Nabízí se paralela s Jirešem samotným, který totéž provádí při natáčení *Opery ve vinici*, čímž se sebe-uvědoměle poukazuje na vykonstruovanost filmem prezentovaného obrazu tradičního venkova. To je ovšem v souladu s Honzovými slovy z úvodu, že bude vyprávět baladu. Vyprávění volí odpovídající tón a prostředky, které obraz venkova poetizují, ať se jedná o subjektivizující vsuvky, dekorativní kompozice, nenarativní hudební montáže nebo postavu komedianta Kocfelda (Lubomír Kostelka).

V kontextu soudobé kinematografie jsou oba filmy, *Střepy pro Evu* i *Opera ve vinici*, zajímavým úkazem. Zatímco nebylo nezvyklé využívat schémata etnografických sond a mladistvých romancí pro uplatňování pestré škály tvůrčích přístupů, propojit je za účelem metafikčního prozkoumání limitů filmového média ve věrném vypovídání o tradiční kultuře je neobvyklá souhra náhod. Navzdory tomu s daným námětem a danou tematikou pracují odlišně – Rudolf Adler svůj film pojímá s dokumentaristickou vnímavostí a *Střepy pro Evu* se blíží spíše sociologické studii usilující o exaktní podchycení složité sítě mezilidských a společenských vztahů ve fikčním světě (a přitom lehce zpochybňují možnosti jejich zobrazení). Podobná vnímavost není zcela cizí ani Jirešově snímku, v jeho případě ale pramení spíše z baladického lyricismu každodennosti upomínajícího na novou vlnu. Zachycení efemérní atmosféry lokální kultury je pro něj přednější. Reflexivita je potom společným jmenovatelem, který ozvláštňuje dvě ozkoušená schémata, a zachovává je přitom v čistší podobě, než je zvykem. Ve *Střepech pro Evu* a *Operě ve vinici* těžiště zájmu zůstává na etnografických sondách a jejich prostředích.

Poznámky:

[1] Torben Kragh Grodal. *Moving Pictures. A New Theory of Film Genres, Feelings, and Cognition*. Oxford: Clarendon Press 1997, s. 217–220.