

Univerzita Karlova v Praze  
Filozofická fakulta

Ústav řeckých a latinských studií

## Bakalářská práce

Kateřina Honsová

Odraz současné řecké společnosti a literatury v  
národní kinematografii

Reflection of contemporary Greek society and  
literature in national cinematography

## Poděkování

Bakalářská práce byla vypracována na Ústavu řeckých a latinských studií. Děkuji všem kolegům za cenné rady a milou společnost. Děkuji také zaměstnancům Národního filmového archivu, zvláště paní Jaroslavě Fikejzové. Především však děkuji svému vedoucímu práce PhDr. Konstantinovi Tsivosovi, Ph. D. za nekonečnou trpělivost a množství zkušeností, které mi předal.

## Prohlášení

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci vypracovala samostatně, že jsem řádně citovala všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

Souhlasím s prezenčním zpřístupněním své práce v univerzitní knihovně.

V Praze dne 28. července 2015

Kateřina Honsová

## **Abstrakt**

První část bakalářské práce obsahuje výsledek studie a stručný přehled vývoje řecké kinematografie, od jejího „příchodu“ do Řecka až po současnost.

Ve druhé části je definována na základě odborných pramenů společnost a zvláště rodina. Poté je zde zpracován k doplnění informační výchozí pozice stručný historicko-sociální vývoj v zemi. Pro dokreslení praxe rodinného fungování v různých obdobích jsou zpracovány tři filmy „Tetička z Chicaga“, „Aniny zasnuby“ a „Špičák“, ve kterých je rozebrána společnost a rodina, v souladu s cílem práce. Stručné reference o evropské aktuálnosti tématu jsou uvedeny v poznámce.

Ve třetí části je popsán vývojový trend řecké kinematografie, podpořený genealogickými fakty, dále je zde představen výčet řeckých filmů, zejména těch, které byly natočeny na základě literární předlohy.

## **Klíčová slova:**

Film, literatura, kinematografie, rodina, Řecko, řecká společnost

## **Abstract**

The first part contains a brief overview on the development of Greek cinema, since it's coming to Greece in the present.

The second part is defined on the basis of professional sources, the society, and the family. Afterwards there is included short historical and social developments in the country. Three films, "Aunt from Chicago," "Anna's engagement" and "Dogtooth", illustrate the practice of family functioning in different periods, by discussing the society and the family, in line with main of the work.

The third part presents a list of Greek films, which were shot based on literary works.

## **Key words (anglicky):**

Film, literature, cinematography, family, Greece, greek society

## **Poznámka**

Řecké názvy jsou v celé bakalářské transliterovány podle ICU a v souladu s Českou terminologickou databází knihovnictví a informačních věd (zkráceně TDKIV).

V kapitole Stručný přehled řecké kinematografie jsou uvedeny jak české názvy, tak z originálu. Pokud je na prvním místě označení uveden český název, tak je to distribuční, či festivalový název. Nebo je to název filmu, který byl takto uveden už v české literatuře. Jestliže je český název uveden v závorce, je to autorčin překlad.

Všechny citace v uvedeném textu jsou prací autorky (včetně překladů z originálů), pokud není uvedeno jinak.

# OBSAH

ÚVOD.....	8
1. STRUČNÝ PŘEHLED ŘECKÉ KINEMATOGRFIE.....	10
1.1 První období (1898–1939).....	10
1.2 Druhé období (1939–1960).....	12
1.3 Třetí období (1960–1970).....	13
1.4 Čtvrté období (1970 – současnost).....	15
2. POJEM SPOLEČNOST.....	18
3. RODINA JAKO ZÁKLADNÍ SOCIÁLNÍ JEDNOTKA.....	20
3.1 Sociologie rodiny.....	20
3.2 Typologie rodiny.....	21
3.3 Sňatkový trh.....	21
4. HISTORICKO-SOCIÁLNÍ VÝVOJ V ŘECKU.....	23
5. PŘEDSTAVENÍ VYBRANÝCH FILMŮ.....	28
5.1 Film Tetička z Chicaga.....	28
5.1.1 Rozbor rodiny ve filmu Tetička z Chicaga.....	28
5.1.2 Společnost ve filmu Tetička z Chicaga.....	30
5.2 Film Aniny zásnuby.....	31
5.2.1 Rodina ve filmu Aniny zásnuby.....	31
5.2.2 Společnost ve filmu Aniny zásnuby.....	32
5.3 Film Špičák.....	33
5.3.1 Rozbor rodiny ve filmu Špičák.....	34
5.3.2 Společnost ve filmu Špičák.....	36
5. 4 Shrnutí.....	37
6. NÁRODNÍ KINEMATOGRFIE – KINEMATOGRFIE NÁRODNÍHO	

DĚDICTVÍ .....	39
6.1 Koncept kinematografie národního dědictví.....	39
7. LITERATURA V KINEMATOGRAFII.....	41
7.1 Zpracování antické literatury jako zdroje pro kinematografii .....	41
7.2 Současná literatura inspirující kinematografii .....	42
ZÁVĚR .....	45
RESUMÉ .....	47
SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY A PRAMENŮ .....	48
SEZNAM PŘÍLOH.....	52
PŘÍLOHY .....	1

## ÚVOD

Bakalářská práce s názvem *Odras současné řecké společnosti a literatury v národní kinematografii* byla vybrána z toho důvodu, že řecká kinematografie je v České republice téměř neznámá. Z literatury dostupné v českém jazyce se mnoho o řecké kinematografii nedozvíme. Nejvíce prostoru jí věnuje kniha *Dějiny filmu 1895-2005* od Jerzyho Płażewskiho. Zbylá odborná literatura, pokud se také věnuje řecké kinematografii, tak zejména dvěma režisérům, a to Michalisovi Kakojanisovi a Theovi Angelopulosovi.

Tato práce se pokusí přiblížit řeckou kinematografii od jejího počátku po současnost. Dále se zaměří na obraz specifické řecké společnosti, jelikož pro sedmé umění je největší inspirací právě živý, svérázný svět kolem nás, svět, který obklopuje režiséra, scénáristu a všechny filmové tvůrce.

Je zde také uvedeno, jak tematiku společnosti zpracovávají tři vybraní řečtí režiséři a zvláště, jak ve svých filmech zobrazují rodinu. Další velkou inspirací je předloha z literatury, která bývá velmi často zapracovávána ve filmu. Úlohou literatury jako předlohy pro filmové ztvárnění zachytí závěr práce.

Co se týče kompozice této bakalářské práce, úvodní část se věnuje stručnému nástinu řecké kinematografie, kde se klade důraz na důležité, navíc přelomové snímky a s nimi související směry v kinematografii. V této části byl vynechán krátkometrážní a dokumentární film.

Stěžejním úsekem práce je nástin historicko-sociálního vývoje v Řecku a popis, jak tuto společnost a základní prvek společnosti, rodinu, vidí vybraní režiséři, a jak ji ztvárnili ve svých snímcích.

Východiskem pro práci se staly tři řecké filmy od tří různých režisérů, ze tří různých období. Jeden film je z 50. let, druhý ze 70. let dvacátého století a třetí z prvního desetiletí jednadvacátého století. Kritérium pro výběr filmů bylo dvojí: v první fázi pro volbu bylo důležité tematické zaměření, tedy jestli je v hlavní části filmů obraz rodiny. S ohledem na celkový rozsah pojednávaného námětu se široké pole novořecké kinematografie zúžilo pouze na filmy od 50. let minulého století.

Třetí část bakalářské práce se věnuje zpracování řecké literatury ve filmu. Bude zde představeno zpracování řecké antické literatury a samozřejmě i novořecké podklady pro filmové adaptace.



Cílem bakalářské práce je postihnout vývoj řecké kinematografie a poukázat na tu část, co zachycuje vývoj společnosti skrze kamerovou čočku a také představit stručný výčet filmových adaptací na základě zfilmovaných na základě antické a současné řecké literatury.

Formulace základního tématu bylo východiskem této bakalářské práce. Analýza historicko-sociálního vývoje byla použita s ohledem na validitu informací a jazykovou přesnost.

Při práci byly použity překlady z řeckých originálů. Důvodem k výběru filmů vedla charakteristická fakta a data (uspořádání rodiny a rodinných vazeb ve společnosti). Možnost jejich komparace vznikala s ohledem na recepci stereotypů, proměn řecké rodiny v řecké kinematografii v padesátých, sedmdesátých letech a v době po přelomu tisíciletí.

Práce dodržuje systémový přístup, chronologické řazení, porovnávání faktů a dat v příslušné časovosti.

# 1. STRUČNÝ PŘEHLED ŘECKÉ KINEMATOGRAFIE

Řecko je do značné míry jako filmová země neznámé. Za jeho hranicemi se dostalo věhlasu pouze hrstce filmů.

Řeckou kinematografii můžeme rozdělit do čtyř hlavních období: první období zahrnuje léta 1898–1939, druhé období 1939–1960, třetí období, tzv. „zlatá éra“, je vymezena desetiletím 1960–1970 a do čtvrtého období spadá současná kinematografie začínající rokem 1970.

Dělení řecké kinematografie se malou měrou odlišuje od dělení světové filmové historie, která se rozčleňuje na pět velkých období: „raná kinematografie (zhruba do roku 1919), pozdní éra němého filmu (1919–1929), rozvoj zvukového filmu (1929–1945), poválečné období (1945–60. léta dvacátého století) a současná kinematografie (od 60. let do současnosti)“ (Thompsonová a Bordwell, 2007, s. 17).

## 1.1 První období (1898–1939)

Počáteční krůčky kinematografie můžeme zaznamenat na jaře roku 1898, kdy se v Aténách konalo první veřejné promítání filmů bratří Lumierů (Soldatos, 2001, s. 18). Avšak prvními průkopníky kinematografie na území Balkánu byli bratři Manaki. Narodili se ve vesnici Avdela v dnešním Řecku. Fotografovali a natáčeli na celém území historické Makedonie a Epiru. Kameramani Manaki po sobě zanechali asi 2000 metrů filmového materiálu, který zaznamenává oficiální návštěvy, ceremonie, festivaly i pohřby. Je to velmi cenný materiál zvláště pro etnology jako např. *Makedones stin kremala (Makedonci na šibenici, 1906)* (Soldatos, 2001, s. 18).

Výroba filmů začíná založením první produkční společnosti *Athini* v roce 1910, založil ji Spyros Dimitrakopulos alias Spyridion. Z jeho pera se nám zachovaly čtyři krátkometrážní filmy: *O Spyridion pu porevese? (Quo Vadis?) (Spyrindione, Quo Vadis?, 1911)*, *O Spyridion bembis (Spyrindion dítě, 1912)*, *O Spyridion chameleon (Spyrindion chameleon, 1912)*, *I dyo tycheri (Dva šťastlivci, 1914)* (Soldatos, 2001, s. 18). V tomto období byl jednou z dominantních osobností Josef Hepp, který „byl nejlépe placeným profesionálem v zemi“ (Karalis, 2012, s. 7). Zdokumentoval průběh balkánských válek,

zvláště známé jsou jeho záběry ze vstupu řeckých vojsk do Soluně, 26. října 1912 (Soldatos, 2001, s. 19).

Na začátku první světové války, v letech 1914/15 byl natočen první řecký celovečerní film *Golfo*. Drama bylo ztvárněno Kostasem Bachatorisem na motivy bukolické idyly Peresiadise (Soldatos, 2001, s. 19). Období politické nejistoty, začínající balkánskými válkami a plynulým přechodem do první světové války a následnou tzv. maloasijskou katastrofou, nepřálo začínajícímu sedmému umění. Až na pár odchylek byla filmová produkce omezena na válečné zpravodajství. Mezi výjimky patří hlavně tvorba komedií, které byly ovlivněny americkými groteskami té doby, jako např. komedie z r. 1922 *Vilar v ženských lázních ve Faliru* (*O Vilar sta jinekia lutra tu Faliru*) (Soldatos, 2001, s. 26).

Zlom v dějinách řeckého raného filmu přišel v roce 1927 se založením první opravdové produkční společnosti *Dag Film*. Společnost založili bratři Gaziadiasové. Jejich filmovou prvotinou bylo milostné drama *Láska a vlny* (*Eros ke kymata*, 1928). S jejich druhým filmem *To limani ton dakryon* (*Přístav slz*, 1929) se v Řecku narodilo moderní městské melodrama. Za svého pětiletého působení produkční společnost *Dag Film* zrealizovala sedm velmi úspěšných filmů (Soldatos, 2001, s. 32).

Velký úspěch filmů z produkce *Dag Film* inspiroval k založení dalších produkčních společností jako např. *Ajax Film*, *Olympia Film*, ale nejvýraznější mezi nimi byla společnost *Hellas Film*, která jako první produkovala film *Lajarni* (1930), kterému se dostalo mezinárodního uznání. Ve stejném roce byl v Universal Studios v Americe produkován první řecký zvukový film *I grothia tu sakati* (*Pěst mrzáka*) (Karalis, 2012, s. 23).

Mistrovské dílo této doby je *Dafnis a Chloé* (1931) od Oresta Laskose. Tento první realistický řecký film je adaptací Longosova milostného románu. Filmu *Dafnis a Chloé* je připisováno prvenství s prvními odvážnými nudistickými scénami v evropské kinematografii. Jako první evropský film zobrazuje herce nahé.

Třicátá léta jsou v duchu nového zvukového filmu. V počátcích, v letech 1932–1935 v Řecku naprosto selhávaly snahy o koordinaci zvuku a obrazu ve filmech. Na území Řecka byla totiž naprostá absence kvalitně vybavených zvukových studií. Poslední marný pokus o natočení zvukového filmu na řecké půdě datujeme do roku 1934. Filmy byly

posílány buď do Německa, nebo do Egypta, kde byly namlouvány. Výsledkem je zhroucení filmového průmyslu v Řecku na několik let, v období 1936–1938 byla řada řeckých filmů vyrobena právě v Egyptě (Karalis, 2012, s. 31).

## 1.2 Druhé období (1939–1960)

Po úpadku vlastní filmové produkce v údobí od roku 1932 do roku 1938 dochází k oživení řecké kinematografie paradoxně v roce 1939 a dále pokračuje v období německé okupace. Hlavní osobností se stal Filopimenas Finos, který na několik dekád dominoval filmové scéně. V roce 1942 založil produkční společnost *Finos Film*. Prvním filmem společnosti je *Hlas srdce (I foni tis kardias)* režirovaný Dimitrisem Ioannopulosem v roce 1943. (Soldatos, 2002a, s. 51). Ke konci okupace se na scéně objevuje jedno z nejdůležitějších jmen řecké poválečné kinematografie, Jorgos Tzavellas, se svým filmem *Potlesk (Chirokrotimata, 1944)* (Soldatos, 2002a, s. 54).

Filmová výroba začala bezprostředně po osvobození, kdy v zemi vypukla občanská válka. Jedním z nejlepších filmů té doby jsou *Nezetročení otroci (Aduloti sklavi, 1946)* od režiséra Viona Papamichalise (Soldatos, 2002a, s. 59). Zajímavostí je, že v tomto filmu debutuje jeden z nejpopulárnějších řeckých hudebních skladatelů Manos Chatzidakis. Během občanské války Alekos Sakellarios natočil film *Němci se vracejí (I Jermáni xanarchonde, 1948)*, který je považován za jeden z nejlepších filmů řecké kinematografie. Dalším úspěšným filmem byl *Opilec (O methystakas, 1948)* od již zmíněného režiséra Jorgose Tzavellase (Karalis, 2012, s. 52).

Po občanské válce se hlavním znakem řecké kinematografie stala všehochuť žánrů. Na scéně byly zastoupeny dobové filmy, komedie i dramata z městského prostředí, v padesátých letech dominuje melodrama. „Po roce 1950 se ozvala v řeckém filmu velmi hlučně mladá generace, jejímuž úsilí napomáhal velký rozvoj kin a zájem obecnosti o filmy domácí výroby. Tato renesance řeckého filmu byla ovlivněna neorealismem“ (Sadoul, 1963, s. 403).

Za první neorealistický film je považován *Hořký chléb (Pikro psomi, 1951)* režiséra Gregorise Grigoria (Soldatos, 2001, s. 108). Důležitým přínosem tohoto filmu bylo, že byl

natočen v ryším filmovém provedení bez divadelních prvků. Také jako první v Řecku líčí pronásledování řeckých Židů a vyhlazení jejich komunity v koncentračních táborech.

Jedním z nejvýznamnějších režisérů té doby byla Maria Plyta, první řecká režisérka. Režirovala 25 filmů mezi lety 1950–1971. „Ve svém filmu *I lykena* (Vlčice, 1951) vytvořila první charismatickou a nezávislou ženskou postavu v řecké kinematografii“ (Karalis, 2012, s. 60).

V tomto období začíná tvořit také Michalis Kakojannis, který debutoval se svojí prvotinou *Smršť v Aténách* (*Kyriakatiko xypnima*) v roce 1954 (Sadoul, 1963, s. 403). O rok později uspěl s filmem *Stella*, který vypráví o láskách kabaretní herečky. „Předměstské prostředí zvyšovalo působivost tohoto po technické stránce znamenitě udělaného filmu“ (Sadoul, 1963, s. 403). Po *Stelle* vznikl v řecké kinematografii nový smysl pro vnímání vizuálního prostoru ve filmu a také se začala více zobrazovat otázky rovnosti pohlaví. „Kakojannis jako první vytvořil kompletní vizuální jazyk uvolněním kamery od statické tradice z předválečných let“ (Karalis, 2012, s. 72).

Dalším významným režisérem byl Nikos Kunduros, který debutoval s filmem *Kouzelné město* (*Majiki poli*, 1954), kde popisuje život v chudých čtvrtích hlavního města. Další dva jeho filmy *I paranomi* (*Ilegálové*, 1959) a *To potami* (*Řeka*, 1960) byly zákázány. „Z historického a estetického hlediska Kundurosovy filmy přispěly na začátku 70. let 20. století ke vzniku tzv. „nového řeckého filmu“ (Karalis, 2012, s. 78).

### 1.3 Třetí období (1960–1970)

Šedesátá léta se v řecké kinematografii nazývají „zlatou érou“, a to díky počtu filmů, které byly natočeny, např. mezi roky 1966 a 1967 vzniklo celkem 118 filmů (Karalis, 2012, s. 79). V šedesátých letech se objevují nové žánry, hlavně muzikály a hudební komedie, které se staly velmi populární. V roce 1960 také vznikl *Týden řecké kinematografie* v Soluni, který byl v roce 1966 přejmenován na *Festival řecké kinematografie* a od roku 1992 až dodnes je známý jako *Mezinárodní filmový festival v Soluni* (Soldatos, 2002a, s. 262). V tomto období šedesátých let se řecký film stává známým i za svými hranicemi a získává ocenění na mezinárodním poli, jako např. Melina Merkuri za svůj herecký výkon ve filmu *Nikdy v neděli* (*Pote tin Kyriaki*, 1960) obdržela

cenu pro nejlepší herečku na festivalu v Cannes a Manos Chatzidakis získal Oscara za píseň Nikdy v neděli a další (Karalis, 2012, s. 93).

V té době se také objevují první pokusy o noir filmy s postavami charakteristickými pro svou cyničnost a necitelnost. Mezi první pokus, mimořádně povedený, se řadí film *O dolofonos agapuse poly* (*Vrah, který hodně miloval*, 1960) režiséra Iona Daifase (Karalis, 2012, s. 93).

Dalším významným filmem, který se nejvíce přiblížil stylu černého filmu, byl *Englima sta Paraskinia* (*Zločin v zákulisí*, 1960) režiséra Dinose Katsuridise. Také nesmíme zapomenout na film *Efialtis* (*Noční můra*, 1961), který byl prvotinou režiséra Errika Andreu. Ke stejnému žánru patří film *Amfivolies* (*Pochybnosti*, 1964) od režiséra Grigorise Grigoria (Karalis, 2012, s. 94).

Rok 1961 přinesl dva důležité filmy v řecké kinematografii. První z nich je Tzavellasova *Antigona*, která získala mnohá ocenění a také vynesla na mezinárodní výsluní herečku Irini Pappa. Ve stejném roce Kakojannis také zpracoval antické drama, a to *Elektru*. Kakojannisova *Elektra* je považována za jeho poslední mistrovské dílo. Jedním z jeho celosvětově nejznámějších filmů je *Řek Zorba* (*Alexis Zormba*, 1964) natočený na motivy novely Nikose Kazantzakise. Film získal ze sedmi nominací na Oscara nakonec tři, a to za vedlejší ženskou roli, za kameru a za výpravu.

Ústředními tématy na začátku 60. let byla nová městská realita, zejména v Aténách, traumata z nedávné historie a také téma emigrace a exilu. Téma života na předměstí zpracoval např. režisér Alekos Alexandrakis ve svém filmu *Předměstí snů* (*Synikia to oniro*, 1961), jenž je považován za jeden z nejlepších projevů neorealismu v řecké kinematografii (Karalis, 2012, s. 107). V roce 1964 vznikl historický velkoformátový film *O diogmos* (*Odsun*, 1964), ve kterém režisér Gregoriu líčí situaci maloasijských uprchlíků během německé okupace (Karalis, 2012, s. 110).

Nejznámější film, snažící se vypořádat s minulostí, je *To vloko* (*Blokáda*, 1964), jediný řecký film režiséra Adonise Kyru, který v tomto filmu zobrazuje kontroverzní otázku řeckého odboje ale i kolaboraci s Němci během 2. světové války (Karalis, 2012, s. 110).

Musíme také zmínit jedinečnou osobnost řeckého filmu, režiséra Takise Kanellopulose. Natočil pouze sedm filmů a všechny v nezávislé produkci. Jeho prvním

celovečerním filmem bylo *Uranos (Nebe, 1962)*, které filmoví kritici řadí mezi jedno z nejosobitějších protiválečných děl všech dob. Dalším filmem je *Ekdromi (Exkurze, 1966)*. „Kanellopulos je jedním z režisérů, který upřednostňuje obraz před dialogy“. Jeho posledním úspěšným filmem byl *Parenthesi (Závorka, 1968)* (Karalis, 2012, s. 114).

Hlavní produkcí v 60. letech byly komedie a melodramata, přibližně 450 filmů těchto žánrů vzniklo mezi lety 1960 až 1967. Z úspěšných komedií můžeme zmínit snímek *Mia treli treli ikojenia (Bláznivá, bláznivá rodina, 1965)* režiséra Dinose Dimopulose. Z melodramat *Katigoro tus anthropus (Obviňuji lidi, 1966)* z dílny stejného režiséra (Karalis, 2012, s. 118).

V roce 1967 se změnil režim v zemi, k moci se dostává vojenská junta, což přineslo změny i v kinematografii. Většina filmů z období diktatury měla válečné téma. Hlavním režisérem tohoto režimu se stal Řekoameričan James Paris (Karalis, 2012, s. 138).

#### 1.4 Čtvrté období (1970 – současnost)

V roce 1970 se na scéně objevuje nové jméno Theo Angelopoulos se svým prvním celovečerním filmem *Rekonstrukce (Anaparastasi)*, který hned získal pozornost kritiky a byl uveden na filmovém festivalu v Berlíně. Toto dílo se postavilo do čela nového hnutí, tzv. „nového řeckého filmu“, které se objevilo na scéně.

V roce 1971/72 vzniká takzvaný „nový řecký film“, který nezavádí pouze nová témata (současná situace a aktuální problémy ve společnosti) ale hlavně nový styl natáčení. Pro tvorbu tzv. nového řeckého filmu je typický skoro až dokumentární styl. Mezi nejpovedenější filmy této školy se řadí mistrovské dílo *Evdokie (1971)* od režiséra Alexise Damianose, které otevírá tuto novou kapitolu řecké filmové historie. Další je *Vulgarisův film Aniny zásnuby (To proxenio tis Annas, 1972)* a také film *Dny roku 36 (Meres tu '36, 1972)* od Thea Angelopulose a další (Karalis, 2012, s. 148). Nové řecké kino je pro vývoj řecké kinematografie zásadní i přesto, že se žádný film nestal kasovním trhákem.

Spolu s novým hnutím byly produkovány i tzv. tradiční filmy. Mezi nejúspěšnější patřila komedie *Co jsi dělal za války, Thanasi? (Ti ekanes ston polemo, Thanasi, 1971)* od režiséra Dinose Katsuridise. Tento film se ihned stal u publika velmi populárním (Soldatos, 2002b, s. 68).

Po pádu diktatury v roce 1974 se mění situace nejen ve společnosti, ale i v kinematografii. Filmoví tvůrci mohou začít točit, co chtějí. Počátečním rokům po diktatuře dominují dokumentární a experimentální filmy. Prvním úspěšným filmem bylo *Putovní divadlo* (*O thiasos*, 1975) od Angelopulose, které bylo promítáno v Cannes, kde získalo cenu kritiků. Dalším jeho filmem byli *Lovci* (*I kyniji*) z roku 1977, kteří vyhráli hlavní cenu na filmovém festivalu v Chicagu. Lze říci, že Theo Angelopulos byl jedním z mála řeckých režisérů, který byl úspěšný i v zahraničí a ovlivnil mladé filmaře nejen ve své vlasti, ale i v celé Evropě. Dalším úspěšným filmem 70. let 20. století byla adaptace *Ifigenie* od Kakojannise. Tento film byl nadlouho posledním řeckým filmem, který byl nominován na Oscara, až v roce 2010 se takovým filmem stal *Špičák* režiséra Lanthimose.

Ke konci 70. let minulého století se publikum odvrací od kina a spíše zůstává doma u televizi. „Do roku 1980 kina přišla o 50 % svých návštěvníků“ (Karalis, 2012, s. 181). To vedlo k útlumu v produkci filmů, v roce 1980 vstupuje do vzniklé situace stát a přebírá kontrolu nad *Řeckým filmovým centrem*, které začíná hrát hlavní roli v produkci nových filmů. Centrum financuje produkci, ale jeho finanční podpora už není dostatečná na péči o distribuci filmů (Karalis, 2012, s. 181).

Osmdesátá léta se nesou v duchu hledání identity a také zkoumání lidské sexuality v řecké kinematografii. Jedním z prvních filmů, který líčí do té doby tabuizované téma homosexuálů v řecké společnosti, je film *Anděl* (*Angelos*, 1982) od režiséra Jorgose Katakuzina (Soldatos, 2002b, s. 230). Mezi nejdůležitější filmy té doby se řadí film *I timis tis agapis* (*Cena lásky*, 1983) režisérky Tonii Marketaki (Karalis, 2012, s. 205). Dalším ceněným filmem je *Rebetiko* (1983) režiséra Kostase Ferrise. *Rebetiko* získalo cenu Stříbrného medvěda na filmovém festivale v Berlíně v roce 1984. Tento rok přinesl ještě jeden významný film, a to Angelopulosovu *Cestu na Kytheru* (*Taxidi sta Kythira*), která vyhrála cenu kritiků na festivalu v Cannes (Karalis, 2012, s. 209).

„Po roce 1986 dochází ke zhroucení kinematografie, všechny filmy jsou produkovány Řeckým filmovým centrem“ (Karalis, 2012, s. 218). Od této doby už je velmi málo filmů, které by získaly celosvětový ohlas, ale i ohlas v samotném Řecku. Mezi výjimky patří druhý řecký film režiséra Nikose Papatakise *Fotografie* (*I fotografia*, 1987) (Soldatos, 2002b, s. 297). Dalším zajímavým filmem je *Konec jedné éry* (*Telos epochis*, 1994) režiséra a zároveň producenta Antonise Kokkinose (Karalis, 2012, s. 235).



S příchodem nového tisíciletí se situace moc nemění, zvolna se zvyšuje počet natočených filmů, ale stále málo z nich je úspěšných. Mezi ty úspěšné filmy se řadí film *Špetka koření* (*Politiki kuzina*, 2003) Tasose Bulmetise a dalším jsou *Nevěsty* (*Nyfes*, 2004) Pandelise Vulgarise. Posledně jmenovaný získal několik cen na Filmovém festivalu v Soluni (Karalis, 2012, s. 263).

Po několika letech skomírání se dnes v Řecku mluví o „novém řeckém hnutí“. Jeho rozmach začíná v letech 2008–2009, kdy propuká v Řecku ekonomická krize. Od té doby Řecko vyprodukovalo více než desítku mezinárodně oceněných filmů, jmenovat lze *Špičák* (*Kynodondas*, 2009) Jorgose Lanthimose, *Strella* (2009) Panose Kutruse, *Platonská akademie* (*Akadimia Platonos*, 2009) Filippose Tsitose a další (Blažek, 2012, s. 32).

V průřezu mnoha desetiletí je možné sledovat osoby talentované na filmový jazyk, které debutovaly na plátně. Vznikly nové filmové ateliery, které se staly i místem setkávání. Mistři filmového zvuku a střihači přišli na nové triky. Divák je proti vznikající fabulaci bezmocný. Mnohdy ji ani nepoznává. Filmová scéna se výrazně změnila od statické k paralelně se pohybující. Herci se svěřeným rolím věnovali s vrozeným půvabem i pracovním nasazením. Vznikly snímky okouzlující i strhující. Ke svému přišly skvělé kamerové úspěchy. Zachycují se neotřelé okamžiky. S ekonomickými poměry prosakuje na veřejnost nevole ve filmařském prostředí, řecká kinematografie sklídila mnoho pozoruhodných ocenění. Založilo se divácké žánrové i tvůrčí společenství. Filmová tvorba ovlivňuje a formuje společnost i její charakter.

## 2.

## POJEM SPOLEČNOST

Všichni jsme součástí celku, ať už se považujeme za součást rodiny, určitého národa, civilizace či společnosti. Pojem společnost můžeme chápat jako malou skupinu jednotlivců, nebo i v nejširším slova smyslu jako synonymum pro lidstvo jako celek, obyvatele státu, národ. Podle sociologů výraz společnost „patří k pojmům, které jsou nejspornější, nejméně jednoznačně definované, a které proto mohou vyjadřovat všechno a nic“ (Velký sociologický slovník, 1996, s. 1195). Jelikož však existuje věda o společnosti, sociologie, tak pochopitelně vzniká potřeba pojem společnost definovat, přestože je jeden z nejširších, nejobecnějších, neurčitých, nepřesných. Společnost souvisí s hodnotou, etikou, mravním uvědoměním, úrovní kultury, (která je vyvážená různými způsoby i do jiných zemí), s mnohými rozličnými hledisky.

Při snaze definovat pojem společnost narážíme na problém, dokonce lze říci, že určit přesně tento výraz je skoro nemožné. Jak říká Geistův *Sociologický slovník*, tak pojmenování společnost je termín, kterým se „označují jak relativně malé skupiny, tak i celé lidstvo, případně celé sociálně“ (Geist, 1992, s. 442). Společností se označuje větší lidská jednotka, která je teritoriálně organizována, obnovována, doplňována sexuální reprodukcí svých členů. Přesahuje svým trváním život jednotlivých členů, socializuje své členy ve svých specifických institucích. Nebo též, jak se můžeme dočíst ve *Velkém sociologickém slovníku*, tak „v obecném smyslu je použití pojmu společnost závislé na základní teoretické perspektivě toho, kdo pojem společnost používá“ (Velký sociologický slovník, 1996, s. 1195). Jde o specifický sociální útvar, zpravidla účelově uspořádaný s vlastním (od jiných sociálních útvarů odlišným) hodnotovým systémem, jímž realizuje své cíle. Např. se sjednocuje se státem, jeho vysokými cíli pro vznik, se sociální ochranou – bezpečím pro existenci. Obsahuje souvislosti: přírodní území a jeho hranice, etnické kořeny, teritoriální změny, historickou minulost, hierarchickou posloupnost.

Jak vidíme, je velmi těžké říci, co znamená společnost, každý z nás ji může chápat trochu odlišně, i když jsme z jedné kultury. V sociální skutečnosti existuje celá řada forem a typů tzv. společností mající osobitou strukturu a charakteristické rysy, kterými se od sebe odlišují.

Avšak co z velké části ve spojitosti s termínem společnosti chápeme stejně s menšími, či většími odchylkami, je pojem rodina. „Rodina je nejdůležitější společenská skupina“ (*Velký sociologický slovník*, 1996, s. 940). Jedná se o nejvýznamnější mediátor, který zabezpečuje přenos kulturních prvků (Havlík, 2007, s. 34). V této práci je právě kladen důraz na tuto nejdůležitější společenskou skupinu, a to zejména z hlediska, jak nám je rodina prezentována ve vybraných řeckých filmech „*I thia apo to Sikago*“ (*Tetička z Chicaga*, 1957), „*Aniny zásnuby*“ (1972) a „*Špičák*“ (2009).

## **3. RODINA JAKO ZÁKLADNÍ SOCIÁLNÍ JEDNOTKA**

### **3.1 Sociologie rodiny**

Analyzovat rodinu v individualizované moderní společnosti je obtížné. V probíhající globální revoluci lidé rozebírají a znovu sestavují základní zákonitosti rodiny. Uvolňuje se těsné sejetí manželství s jeho prokreační funkcí, rodičovství je v manželství méně povinné a cesty k němu méně jednotné. Ztrácí i na podmínce heterosexuální výlučnosti.

Proto je rodina zakotvena v každém civilizovaném právním řádu. Většinou se jedná o občanský zákoník, trestní kodex, zákon o rodině, registrované partnerství, vymezení pojmu domácnost, dluhy, pohledávky, závazky, povinné osoby apod.

Zhruba za sto let přešlo Řecko od království přes diktaturu po demokracii, prožilo dvě války i válku občanskou. Změnila se podstatně demografie obyvatelstva. Výrazně zapůsobil celkový akcelerační boom, multikulturalismus spojený s migrací, naladění obyvatel na výraznou atmosféru ve společnosti, měna jako oběživo a kupní síla, politické klima. Rodina jako jednotka ve vědomí lidí, formována cizí osvětou, vlastní praxí a socializací, naznala značných změn.

V Řecku je rodina zakotvena v občanském zákoníku (konkrétně články 1349-1709), kde jsou předpisy upravující rodinné vztahy. Upravuje jak vztahy mezi manželi, tak i vztahy mezi rodiči a dětmi. Další právní předpisy, které se zabývají rodinou, jsou například zákon o matrikách (zákon 344/1976), dále zákon o stanovách řecké církve (zákon 590/1977), také existuje zákon upravující podobu civilního sňatku (prezidentský dekret 391/1982). Pochopitelně je také zakotvena v trestním kodexu a občanském soudním řádu. Zvláště důležitá jsou ustanovení v řecké ústavě, která zajišťují rovnost žen a mužů, osobnostní a náboženskou svobodu v člancích 4 a 5.

Rodina zdá se být základem státu, je všeobecně proklamováno. Vymezení pojmu rodina je také velmi složité, existuje celá řada definic. Podle jedné z definic je „rodina nejdůležitější společenská skupina a instituce, která je základním článkem sociální struktury i základní ekonomickou jednotkou“ (Velký sociologický slovník, 1996, s. 940).

Pro sociology je rodina morfostatická instituce, což znamená, že by neměla měnit svůj tvar a měla by odolávat vnějším vlivům, jako například ekonomickým bouřím (Možný, 2002, s. 13). Rodinu chápeme jako „skupinu jedinců spojených pokrevními svazky, manželstvím nebo adopcí, která vytváří ekonomickou jednotku a její dospělí členové zodpovídají za výchovu dětí“ (Giddens, 1999, s. 552). Rodina vždy chrání své členy. Je a byla jednou z jistot člověka, a dnes to platí obzvlášť.

### **3.2 Typologie rodiny**

Právě sociologie definovala jako první určitou typologii rodin (Lenderová, 1999, s. 119). Představíme si typologii rodiny, se kterou budeme v této bakalářské práci pracovat.

Typologie rodiny:

- rodina manželská – akcentuje fakt vzniklého manželství;
- rodina orientační – rodina, v níž se jedinec narodil;
- rodina prokreační – rodina, kterou jedinec zakládá;
- rodina pokrevní – rodina, v níž je podstatné pokrevní příbuzenstvo;
- rodina patriarchální – rodina, ve které otec zaujímá dominantní postavení;
- rodina rozšířená – rodina, která je tvořena příslušníky tří a více generací (Lenderová, 1999, s. 119).

Kromě výše vyjmenovaných typů rodiny se v této práci setkáme také s pojmem nukleární rodina (také jádrová či základní), která se skládá pouze z rodičů a jejich dětí. Při vymezování pojmu rodina je také potřeba uvést funkce rodiny, které jsou reprodukční, materiální, výchovná, socializační a emocionální. Hlavní funkcí je samozřejmě funkce reprodukční, která se promítá do ostatních funkcí. Neméně důležitou úlohou rodiny je přenos kulturních vzorů a zachování kontinuity kulturního vývoje.

### **3.3 Sňatkový trh**

Další pojem, který se vyskytuje v práci, je sňatkový trh. Jak zmiňuje Možný „výraz sňatkový trh je samozřejmě metaforou“ (Možný, 2008, s. 117). Tato metafora nám sděluje,

že v každé společnosti existuje prostor, v němž se setkáváme s potencionálními budoucími partnery. Každý člen společnosti tímto prostorem v určité fázi svého života prochází. Někteří se mohou na sňatkový trh dokonce vrátit, a to i několikrát. Příčinou návratu na sňatkový trh bývá ovdovění nebo odluka.

Rodina v řecké společnosti zaujímá důležitou roli. Je zakořeněnou životní filozofií, díky čemuž je zobrazována v řeckém umění po několik desetiletí, a to i ve filmovém umění. Můžeme se s tématem rodiny setkat od doby černobílých filmů až po současnou filmovou produkci.

V současné světové filmové produkci je v souvislosti s rodinou dovoleno vše, což zkresluje postavení rodiny, její skutečnou realitu, význam a mnohdy ochromuje i zdravý selský rozum.

## 4. HISTORICKO-SOCIÁLNÍ VÝVOJ V ŘECKU

Demografický vývoj Řecka ve dvacátém století je pevně spjat s dalším historickým vývojem země. Jelikož první polovina 20. století na území Balkánu byla poměrně nestabilní, tak i počet a demografické složení obyvatelstva kolísalo (viz tabulka č. 1).

Začátek minulého století se nesl v duchu tzv. „Velké myšlenky“<sup>1</sup> a s tím spojenými expanzními snahami Řecka. K největšímu nárůstu obyvatel došlo po Balkánských válkách, které skončily v roce 1913. Tehdejší Řecké království získalo území Epiru, Makedonie, Thrákie, Severní Egejské ostrovy a Krétu. Od roku 1917 do roku 1920 narostl počet obyvatel o necelé dva miliony sedm set tisíc lidí. (Přesné počty jsou uvedeny v tabulce č. 1 v příloze).

Závažné události, které ovlivnily složení obyvatel, byla tzv. maloasijská katastrofa z roku 1922. Dne 30. ledna 1923 se v Lausanne podepsala konvence, v níž byla stvrzena výměna obyvatel mezi Tureckem a Řeckem. Z Řecka odešlo 470<sup>2</sup> tisíc Turků a Řeků muslimské víry, avšak do Řecka přišlo přes milion dvě stě tisíc uprchlíků.

Po této katastrofě se země ocitla v hluboké vnitřní krizi. Výměna obyvatel přinesla významné změny v jejich demografické podobě. Uprchlíci se usazují v různých částech Řecka, například na území Makedonie nebo v Aténách, kde si budují vlastní čtvrtě jako Nea Smyrna. Uprchlíci nakonec byli důležitým faktorem, který dopomohl k rozvoji řecké ekonomiky (Artemi, s. 4). Jejich přínos nebyl pouze v otázce nové pracovní síly, ale také v obohacení místního života, co se týče kultury. Jako příklad stojí za povšimnutí vznik tzv. maloasijské školy v literatuře.

Další historické události, které velmi ovlivnily řeckou společnost, byly především druhá světová válka se svými následky. K výrazné změně etnické skladby došlo kvůli vyhlazení židovské komunity v Řecku. Podle dostupných údajů válku nepřežilo sedmdesát procent obyvatel tohoto výrazného společenství (Králová, 2012, s. 62). Nejvíce je to patrné

---

<sup>1</sup> Tzv. koncepce Velké myšlenky spočívá ve snaze o vytvoření sjednoceného řeckéh říše s hlavním městem Konstantinopolí.

<sup>2</sup> Údaje se liší, v každé literatuře jsou rozdílné.

ve městě Soluni, kde do té doby byla židovská komunita největší v zemi. Další smutnou událostí, které změnila zemi, byl hladomor v zimě roku 1941/1942, který nepřežilo asi 100 tisíc lidí (Clogg, 1992, s. 124).

Řecko se v padesátých letech začíná vzpamatovávat z dlouhého období nestability a utrpení. Obnova země přichází později než ve zbytku Evropy. Je to kvůli občanské válce, která následovala na území po druhé světové válce. Občanská válka v Řecku končí až na podzim v roce 1949, kdy se může začít s celkovou obrodou země.

Do druhé světové války bylo Řecko převážně agrární zemí. Většina obyvatel bydlela v malých, izolovaných komunitách v hornatých oblastech a na ostrovech (Jeorgas, s. 33). Žilo se v tradičních rozšířených rodinách, kde hlavou rodiny byl nejstarší muž.

Padesátá léta jsou ve znamení velkých změn. V této době se dokončila elektrifikace ve velkých městech a započala se i ve zbytku země, byly zbudovány vodní i tepelné elektrárny a také začala činnost řady moderních průmyslových podniků (Hradečný, 1998, s. 493).

Co se týče zahraniční politiky, tak se Řecko zcela orientuje na Spojené státy americké, které se snaží získat výsadní postavení ve východním Středozeří (Hradečný, 1998, s. 481).

V té době dochází k vyliďňování venkova a soustřeďování obyvatelstva do dvou hlavních městských aglomerací, do Atén a Soluně. V důsledku této vnitřní migrace dochází ke změně struktury společnosti, a to ke vzniku nukleární rodiny.

Většina přistěhovalců z venkova nemohla ve městě najít práci. Jedním východiskem ze složité existenční situace se stala emigrace, zvláště do Německa a Ameriky. V letech 1955–1971 ze země odešlo celkem 13,6 % ekonomicky aktivního obyvatelstva (Hradečný, 1998, s. 486).

Tato vnitřní emigrace do měst mění pochopitelně rozložení obyvatelstva v zemi. Postupně dochází k jeho úbytku na venkově a logicky k jeho početnímu zvyšování v městských aglomeracích (viz tabulka č. 2 v příloze). To vede k sociálním problémům a k rozšíření skupiny chudých občanů ve městech v důsledku nedostatku práce.

Jednu z velkých společenských změn přinesl rok 1952, kdy ženy dostaly volební právo od svých 21 let, bez ohledu na jejich vzdělání (Athanasiadu, s. 6). Avšak volební právo nepřineslo v praxi tak velikou změnu v postavení ženy ve společnosti.



V Řecku v této době zcela převažoval model patriarchální rodiny. Hlavou a živitelem rodiny byl manžel a žena působila výhradně v domácnosti, její životní náplní byla výchova dětí a starost o domácnost. Rozvržení hierarchie v rodině se nemění. Společenský život žen a mužů byl v té době oddělen. Muži trávili svůj volný čas s přáteli v kavárnách, kde hráli vrhcáby atd. Ženy se zdržovaly doma, kde se navzájem navštěvovaly a trávily volný čas povídáním, při kterém vykonávaly ruční práce jako šití, či vyšívání.

Šedesátá léta jsou ve znamení průmyslového rozvoje v zemi. Začátek šedesátých let byl obdobím optimismu, pokud se jedná o politický vývoj. Tento optimismus se však nenaplnil. V průběhu šedesátých let dochází k nestabilitě politické scény. Postupně dochází k politické polarizaci společnosti. Tato prohlubující se vnitropolitická krize v zemi postupně vede až k vojenskému převratu v roce 1967.

Řecká společnost v té době prochází transformací, postupně vzniká městská střední třída. Také se v této dekádě emancipuje řecká mládež a stává se z ní hybná síla společnosti. Co se týče sňatkové trhu, stále je zcela běžným fenoménem dohodnuté manželství. Forma patriarchální rodiny neustále přetrvává.

V období vojenské junty, která byla u moci od dubna 1967 do roku 1974, dochází k represím a k tzv. očištění všech institucí, zejména státní správy, soudnictví a školství, od tzv. nespolehlivých elementů, zvláště liberálů a levicově orientovaných občanů. Velká část těchto „nespolehlivých jedinců“ skončila v pracovních táborech na místních ostrovech, jako např. na ostrově Jiaros.

Společnost, zvláště mladí, se politicky více profilují nalevo. Začínají se vyskytovat antiamerické nálady, kvůli údajné americké tiché podpoře vojenské junty. Na začátku sedmdesátých let začíná hnutí za emancipaci žen ve společnosti. K nárustu feministického hnutí pak dochází pak v druhé polovině 70. let minulého století. Viditelně protestují proti projevům sexismu a mužské dominanci v řecké společnosti.

Po pádu diktatury se země postupně transformuje na demokracii. Osmého prosince roku 1974 se konalo referendum, ve kterém obyvatelé rozhodli, že se země stane republikou. O rok později byla schválena nová ústava, kde bylo řečeno, že stát má pečovat o zdraví i sociální zabezpečení svých občanů, o jejich vzdělání a zaměstnání (Hradečný, 1998, s. 525).

Další změnou bylo zrovnoprávnění postavení žen ve společnosti, v roce 1975, v článku 4 v řecké ústavě je napsáno, že všichni muži a ženy jsou si rovni před zákonem a že mají stejná práva a povinnosti (Athanasiadu, s.6).

V roce 1981 se dostává k moci první socialistická vláda, kterou vytvořila politická strana Panhelénské socialistické hnutí (PASOK). S vládou PASOKu přicházejí změny, výrazně se zvyšují platy, mzdy i důchody státních zaměstnanců. Dochází k rozšiřování pracovních míst a nárůstu počtu pracovníků státního a veřejného sektoru. Tímto umělým zaměstnáváním zde bojují proti nezaměstnanosti, a také si tím odměňují členy a příznivce režimu. Vzniká klientelismus v nesmírné šíři, který má pro zemi fatální následky.

Během vlády PASOKu bylo modernizováno a demokratizováno rodinné právo v zemi. Například se zavedl civilní sňatek, bylo také jasně napsáno v zákoně, že o rodinných záležitostech mají rozhodovat oba manželé a že mají stejnou zodpovědnost v manželství. Došlo k restrukturalizaci institutu manželství. Byla zrušena praxe věna. Také žena už nemusí po sňatku přijímat jméno manžela (Athanasiadu, s. 6).

Z dnešního pohledu lze chápat devadesátá léta jako mezník v ekonomice a politice v Řecku. Můžeme říci, že tam vznikají zárodky dnešní ekonomické krize. V tomto období začíná viditelněji bujet veřejný a státní sektor, přetéká klientelismus a množí se případy korupce. Země se začíná čím dál víc zadlužovat, třeba i kvůli Olympijským hrám, které se konaly v roce 2004. V tomto období je jedním z dalších závažných fenoménů přistěhovalectví, a to převážně obyvatelstva z Albánie nebo z bývalé Jugoslávie.

Od devadesátých let dochází ke změnám i ve společnosti, zvyšuje se počet neúplných rodin, zvláště v městských aglomeracích, zarážející trend vykazuje klesající porodnost (viz tabulka č. 3), zvyšující se počet svobodných matek atp. Tyto ukazatele vedly mnohé sociology i ke tvrzení, že se řecká rodina nachází v krizi.

Z oficiálního výzkumu struktury řecké rodiny z 80. let 20. stol., který ukázal různé zajímavosti, vyplynulo zjištění, že nukleární rodina v Řecku si zachovala částečnou formu tradiční, rozšířené rodiny. Průzkum byl proveden v Aténách a je prokázáno, že členové širší rodiny žijí ve vzájemné blízkosti, dokonce i ve vedlejších domech a udržují spolu přirozený kontakt (Jeorgas, s. 38).

Současnou řeckou společnost svírá ekonomická krize, která vypukla v Řecku v roce 2009. Od té doby se situace nezlepšila, spíše se problém stále prohlubuje. Tato, pro stát

izochronní těžká situace v zemi, pochopitelně ovlivňuje i tamější společnost. Dochází zde k velké emigraci mladých lidí, převážně do Velké Británie, Německa, rozkladu rodinných vazeb a mezigeneračnímu nepochopení.

## 5. PŘEDSTAVENÍ VYBRANÝCH FILMŮ

### 5.1 Film *Tetička z Chicaga*

Černobílá komedie *Tetička z Chicaga* z roku 1957 je snímek z filmové produkce společnosti *Finos Film*. Režiroval ji již zmíněný režisér Alekos Sakellarios, který se svými komediami a adaptacemi divadelních her překonal všechny režiséry své doby (Soldatos, 2002a, s. 105).

Hlavní postavu otce Charilaose si zahrál herec Orestis Makris, který ztvárnil vysloužilého důstojníka, jenž velmi tvrdou rukou vychovává své čtyři dcery. Zvrat přichází v polovině filmu, kdy přijede teta z Chicaga, Charilaosova sestra. Tetu Kalliopi si ve filmu zahrála herečka Jeorjia Vasiliadu. Tetička celou rodinu obrátí vzhůru nohama a naprosto změni chod rodiny i zavedená pravidla. Změna začíná u výměny nábytku v bytě, jako například kompletní přeměna obývacího pokoje, až po styl oblékání dívek a dokonce dochází i ke změně jejich stavu ze „svobodná na vdaná“. Za velmi krátkou dobu se totiž tetičce povede provdat tři neteře s použitím důvtipných triků, jako je např. házení džbánů z balkónu před potenciální ženichy. Na konci filmu se dokonce zvládá sama znovu vdát (Triandafyllidis, 2000, s. 76).

#### 5.1.1 Rozbor rodiny ve filmu *Tetička z Chicaga*

Hrdiny tohoto filmového snímku jsou členové rodiny orientační a jeden člen z rodiny pokrevní, a to teta.

Nyní se zaměříme na rodinu orientační, tímto pojmem se označuje rodina, ve které se člověk narodil. Je konstituována otcem, matkou a dětmi, popřípadě i prarodiči. Postupně si představíme jednotlivé členy orientační rodiny.

Matka je zde zobrazena jako mateřský, ochranný typ, který stojí oddaně po boku svého manžela. Splňuje základní a postulované povinnosti, jež se od každé matky očekávaly: rodit děti, starat se o ně, a nejen o ně, ale o celou domácnost a samozřejmě i o manžela. Matka po celou dobu filmu stojí v pozadí, můžeme říci, že hraje podružnou úlohu a výrazněji na sebe neupozorňuje. Není nám vykreslena její osobnost do větších detailů.

Avšak dozvídáme se, že si uvědomuje, že dcery už mají věk na vdávání, a říká svému manželovi: „jsi otec dívek na vdávání a je tvojí povinností postarat se o jejich budoucnost“ (*Tetička z Chicaga*, 12:22). Z této věty nám vyplývá, že o podobě budoucnosti dcer rozhoduje pouze otec. Dcery se na ztvárnění své budoucnosti nepodílejí, či velmi málo a matčina role je pouze poradní. Pokouší se říci, že by celá rodina měla více chodit do společnosti, aby se dcery dostaly na sňatkový trh, avšak to se neseťká se souhlasem otce.

Role otce rodiny je naopak zde jednou z hlavních rolí. Je to otec, který o všem rozhoduje, zastupuje rodinu na veřejnosti a doma vládne tvrdou rukou. Jak sám říká, „mám rád řád a disciplínu“ (*Tetička z Chicaga*, 5:02), a tento řád a disciplínu aplikuje ve své rodině. Jak říká jeho přítel Xenofon, „to není rodina, to je četa“ (*Tetička z Chicaga*, 5:27). Otec ve filmu představuje symbol starých časů, starých pořádků. Jako symbol starých pořádků ho můžeme vidět díky jeho názoru na způsob výběru budoucích manželů pro své dcery. Je toho názoru, že výběr manželského partnera má být v rukou rodičů. V několika scénách je patrné, jak nemůže uvěřit, že dcery jeho známých se provdaly či provdají z lásky. Na tomto příkladu vidíme, jak zde dochází ke změně ve společnosti, co se týče otázky způsobu vzniku prokreační rodiny. Je zde nastíněna transformace od dohodnutých sňatků k sňatkům z lásky, která je „dnes vlastně jediným legitimním důvodem k založení rodiny“ (Možný, 2008, s. 18). Avšak postupně můžeme sledovat částečné změny v otcově myšlení. V podstatě přijímá změny, které nastoluje jeho sestra bez výrazných protestů.

Další základní složkou orientační rodiny jsou děti. V tomto filmu máme čtyři děti stejného pohlaví, a to dcery. Věk dcer se pohybuje od 15 do 26 let. Kromě té nejmladší, patnáctileté, jsou všechny tři už účastnicemi sňatkového trhu. Tedy lépe řečeno, mohly by být na sňatkovém trhu, ale jelikož jsou neustále pod dohledem svého otce, tak nedochází k žádným situacím, při kterých by se mohly setkat s potenciálními budoucími partnery.

Po příjezdu tety dochází ke změnám a nakonec se jim podaří úspěšný odchod ze sňatkového trhu (šťastné uzavřené manželství), aniž by se musely vyskytovat na „nevhodných místech, jako jsou pláže nebo party, kde se tančí rock-and-roll, kam je otec nepouští. Stejně jako matka nám dcery nejsou zcela charakterově vylíčeny.

Scenárista filmu dcerám věnuje užší prostor i přesto, že se z veliké části komedie točí kolem jejich budoucího osudu. Nejsou nám podány informace, co si děvčata myslí, jak

se osobně cítí, ani jako budoucí manželky atd. Pouze vždy naprosto bez protestů přijímají přicházející fakta tak, jak jim je předloží buď otec, či později jejich teta.

Nyní se budeme věnovat rodině pokrevní, tímto termínem označujeme rodinu, v níž je podstatné pokrevní příbuzenstvo. V tomto snímku nám pokrevní příbuzenstvo představuje teta. Teta Kalliopi se vrátila do své vlasti po několika letech, které strávila v Chicagu. Představuje symbol změny a pokroku, jak sama říká „svět jde kupředu“ (Tetička z Chicaga, 35:12). Je zde zobrazena jako strůjce změn. Nejen co se týče modelování situací spjatých s procesem namlouvání jejích neteří, jak již bylo řečeno, ale i vymyšlením seznamovací taktiky s vizí vdavek. Teta je moderní hrdinka, která se během pobytu v USA osvobodila od starých zavedených pravidel. Opustila dogmata nedynamických kořenů a zaběhaných „osvědčených“ rodinných strategií.

Film nám velmi zábavnou formou prezentuje konzervativní myšlení v tehdejší Řecku, jež se v té době začíná měnit. Je nám představena tradiční patriarchální rodina. Je zde také upozorňováno na otázku sociálních problémů, v tomto případě formou poukázání na důležitost uzavření dobrého manželství. I v poválečné kinematografii je podporována představa, že nejdůležitější v životě mladé dívky je najít si dobrého manžela (Komninos, 2001, s. 75). V rolích budoucích partnerů jsou nám prezentována zaměstnání, která v té době představovala tzv. „dobrou partii“, jako např. advokát, právník, stavební inženýr či doktor, představitelé střední vrstvy. Ovšem překvapivě státní úředník není zcela vhodný adept na budoucího manžela. Mění se tím pohled na postavení – společenskou prestiž.

### **5.1.2 Společnost ve filmu Tetička z Chicaga**

Z kulturně-historického pohledu je zde také vykreslen obrat společnosti k americké kultuře. Na americkou kulturu je pohlíženo jako na kulturu, kterou je vhodné následovat a kopírovat. Posun k variantnímu chování: toto vidíme ve změně oblékání dcer, nebo ve způsobu zábavy mládeže, jako je např. poslech americké hudby, rock-and-rollu, která je mezi mladými lidmi velmi populární (Daniil a Korkonelu, s. 24)

Společnost rodiny je spíše inspirativní, proaktivní než deprimující a degradující.

## 5.2 Film *Aniny zásnuby*

Snímek *Aniny zásnuby* je z roku 1972, kdy byla v Řecku u moci plukovnická junta. Film se řadí do tzv. „nového řeckého filmu“, toto hnutí právě vzniká na začátku 70. let minulého století. Tento snímek byl celovečerním debutem režiséra Pandalise Vulgarise (*Soldatos*, 82). Název *Aniny zásnuby* není zcela výstižný, v originálu je použito slovo *to proxenio*, které v doslovném překladu znamená sjednávat sňatek, takže v přesném překladu se snímek jmenuje *Anin dohodnutý sňatek*.

Hlavní hrdinkou filmu je Anna, chudá dívka z venkova, která se v mládí přestěhovala do středostavovské rodiny v Aténách, kde pracuje jako služka. Annu ztvárnila herečka Anna Vajena. Anna dosáhla k věku na vdávání a stará paní domu pro Annu dohodla ženicha.

Film nám převypráví pouze dva dny Anina života. Dny, které by jí mohly přinést životní změnu. Snímek začíná v neděli ráno, kdy jde Anna domů z kostela. Přichází do domácnosti někde v Aténách, kde žije a pracuje. Připravuje pohoštění na rodinný „dýchánek“. Celá rodina se schází u jednoho stolu, kde je všem řečeno, že se našel vhodný ženich pro Annu a že se přijde na Annu nápadník skutečně podívat, k čemu později dochází. Téhož večera rodina dovolí Anně si vyjít s dohodnutým ženichem, Kosmasem. Při této schůzce sledujeme pokusy o sblížení těchto dvou lidí. Po návratu Anny se však atmosféra v domácnosti mění a Annu životní změna nečeká.

### 5.2.1 Rodina ve filmu *Aniny zásnuby*

Hrdiny tohoto snímku jsou členové rodiny rozšířené, tj. rodina tvořena v tomto případě příslušníky tří generací. Setkáváme se zde s typickou patriarchální rodinou. V domě žije stará matka, její dcera s manželem a Anna, která je považována za člena rodiny, (jako by byla adoptovanou dcerou), ale není brána z žádného pohledu jako rovný partner.

Hlavou rodiny je nejstarší muž, žijící v domě, tj. manžel dcery staré matky. Svoji nadřazenost a moc ukazuje ve scénách, kde on stanoví pravidla, kdy a na jak dlouhou půjde Anna s Kosmasem ven. Na konci je to také ten, kdo jí říká, že svatba nebude a že zůstane v domácnosti, jak vyjádří: „Pojďme začít znova“ (*Aniny zásnuby*, 1:09:07).

Hlavní hrdinkou filmového příběhu, jak již bylo zmíněno, je Anna. Pojmenování Anna je spojováno se služkou v této rodině, ač je také do určité míry brána jako člen rodiny. Je představitelkou všech dívek, které byly donuceny ekonomickou situací odejít ze svého rodného prostředí za prací do města, aby pomohly své vlastní rodině. To z ní dělá symbol skupiny lidí, která nemá práva rozhodnout o podobě své budoucnosti, jelikož je svázána sociálními podmínkami, které mají. Můžeme ji chápat jako oběť, jak svého pohlaví, které nemá stejná práva jako muži, ale také jako oběť prostředí, z něhož pochází rovnou postižení. Teoreticky má možnost volby, mohla by jít pracovat do nějaké továrny, což by byla určitě cesta k její svobodě, ale vychování jí neumožní se vzepřít, není schopná revolty činem. Kvůli tomu zůstává v domácnosti, bez vidiny lepší budoucnosti. Změna se stává neverbalizovanou domněnkou a iluzí.

### **5.2.2 Společnost ve filmu Aniny zásnuby**

Tento snímek nám ukazuje podobu městské buržoazní třídy v Řecku. Vidíme, že i na přelomu šedesátých a sedmdesátých let minulého století byl ženský a mužský svět stále oddělen. Celá rodina je sice na své zahradě, ale muži sedí v jednom koutě a ženy v druhé části zahrady. Ženy klevetí a prohlížejí si módní časopisy, zatímco muži popíjejí a hrají vrhcáby. Z tohoto snímku můžeme usuzovat, že postavení žen z tzv. lepší společnosti není zrovnoprávněné, stále jsou vyloučeny z rozhodování.

Další témata, která nám režisér filmu představuje, jsou neomezená moc rodiny nad Annou. A rozdíly mezi vyšší a nižší třídou. Tyto distinkce v přístupech a hodnotě ženy vysledujeme, když si rodina uvědomí, že když přijdou o Annu, tak jejich život už nebude tak pohodlný jako byl do teď. Ze strachu o sebe raději změní své názory a na Annu uplatní psychologický nátlak. Po tomto nátlaku Anna zůstává ve svém "bídém" životě. Jsou zde ostře vylíčeny vztahy moci a podřízenosti.

Otázka útlaku v tomto filmu nemá jenom jednoduchý třídní charakter, ale můžeme spíše říci, že tento zobrazovaný tlak je zde zároveň emocionální povahy (Soldatos, s. 84).

Tato filmem popsaná realita dohodnutých sňatků byla skutečností pro stovky tisíc žen, které pocházely z nižší třídy. Hlavní hrdinka není prakticky schopná se postavit k „věci čelem“ a účinně zabojovat, ale tento film je právě hlasem, který žádá společenské



změny. Donutí nás se zamyslet nad osudem bezbranné dívky stržené nepříjemnou mašinérií zvykovosti, pokrytectví a účelové manipulace do letargie a vyvolává v nás emoce – lítost nad jejím osudem.

### 5.3 Film Špičák

Ze současné řecké kinematografie si nyní představíme originální snímek z roku 2009 *Špičák*. Režisérem a zároveň spoluscénáristou filmu je významný současný představitel řecké kinematografie Jorgos Lanthimos. Je to režisérův druhý celovečerní snímek. Dílo mělo velký ohlas jak u domácího publika, tak i za hranicemi a získal mnohá ocenění. Jako první řecký film od 70. let 20. století, kdy byla nominována Kakojanisova *Ifigenie*, byl *Špičák* nominován na Oscara v kategorii Nejlepší cizojazyčný film, získal cenu Un Certain Regard na MFF v Cannes 2009 a mnohá další ocenění na prestižních mezinárodních filmových festivalech.

Hlavními protagonisty filmu je pětičlenná rodina. Jedná se o orientační rodinu, tj. otec, matka a tři jejich děti – dvě dcery a syn. Otce ztvárnil herec Christos Sterioglou, který je hlavou rodiny a ostatní členy ovládá a manipuluje s nimi. Matku si zahrála herečka Michele Valley. Rodina žije na předměstí ve svém velkém domě se zahradou a bazénem, ze kterého vychází pouze otec rodiny. Ostatní členové nevycházejí, dokonce ani děti pravděpodobně za celý život vůbec nikdy nevyšli z domu do okolního světa. Jediný „prvek“ z vnějšího světa, který děti znají, je Christina, která pracuje v otcově firmě. Dostává se do prostředí izolované rodiny za jediným účelem, a to aby uspokojovala sexuální potřeby syna. Skrze ni se do domácnosti dostanou videokazety, které neprošly otcovou „cenzurou“. Tyto videokazety, které shlédne nejstarší dcera, se stanou rozbuškou, což způsobí, že si nejstarší dcera uvědomí, že existuje i jiný svět, než ten, který zná.

Děti věří v otcovu „teorii“, že okamžik, kdy budou moci vyrazit do nebezpečného světa, nastane, až jim vypadne špičák.<sup>3</sup> Jedinou možností, jak se dostat do vnějšího světa, je vyrazit tam autem. A jak jim říká otec, řídit se naučí, jakmile jim naroste druhý špičák po tom, co jim první zub vypadl.

---

<sup>3</sup> Odtud pochází název filmu.

Touha nejstarší dcery poznat okolní svět pomalu roste. Až se dostane do bodu, kdy se rozhodne, že si svůj špičák vytluče z pusy. Po vyražení špičáku (symbol překročení nesmyslných pravidel) se ukryje v kufru otcova auta, kde stráví noc.

Druhý den ráno otec odjíždí autem do práce. Jako poslední záběr snímku divák uvidí, že kameraman je zaměřen na kufr auta, který se ale vůbec neotevře a nedovolí do něj nijak nahlédnout. Zůstává nezodpověditelnou otázkou, jestli z kufru auta přirozeně zvědavá dcera vylezla a dostala se do vnějšího světa, či nikoliv. Scénář si dále divák napíše podle svého uvážení sám.

### 5.3.1 Rozbor rodiny ve filmu Špičák

Jak již bylo zmíněno výše, ve filmu se setkáváme pouze s rodinou orientační, a to s pětičlennou rodinou, která je složená z matky, otce a tří dětí, dvou dcer a jednoho syna. Nemůžeme říci, že je zde jen jedna stěžejní postava hlavním hrdinou snímku. Nejpodstatnější postavou v tomto filmu je celá rodina.

Nyní si představme roli otce. Je to živitel rodiny, což vyplývá z toho, že jako jediný má zaměstnání. Je pravděpodobně velmi oddaný otec, i když poněkud pro nás zvráceným způsobem. Jak nám sám režisér filmu v jednom rozhovoru říká, tak otec „se snaží udržet svoji rodinu pohromadě navždy tím, že své děti drží daleko od jakéhokoliv vlivu okolního světa a je přesvědčen, že je to nejlepší způsob jak je vychovat“ (Jahn a Lanthimos). V rámci ochrany se dopouští z dnešního pohledu různého druhu násilí na svých dětech, jako například, když několikrát udeří dceru do obličeje jím nalezenou kazetou, kterou dcera potají shlédla a pak napodobovala to, co na ní viděla.

Násilí se rodič – otec dopouští vždy, když cítí, že by mohl být ohrožen „bezpečný“ svět, který pro své děti ve své představě jako takový zdánlivě vytvořil a na setrvávání v něm trvá. V rámci ochrany své rodiny všechny členy ovládá a manipuluje jimi.

Matka v tomto filmu hraje více či méně tehdejší tradiční roli matky – ženy v domácnosti, toto se dá dovodit, protože to naznačuje její neustálá přítomnost doma. Splňuje základní postulované povinnosti konvenční matky. Jejím hlavním úkolem je zabavit děti a dopřát jim komfort tzv. „dobře fungující rodiny“. Spolupodílí se na výchově svých dětí, právě její hlas je slyšet z nahrávek, ze kterých se děti učí nová slova s

pozměněným významem slova. Takto jsou nám předkládány věci, které se vyskytují ve vnějším světě, jako například slovo moře, které je dětem interpretováno jako kožené křeslo. Jako další příklad si můžeme uvést slovo telefon, které pro děti představuje slánku. Je otázkou, kdo z rodičů vybírá nový význam pro slova a podle jakých kritérií tak činí.

Jako další členy rodiny si charakterizujeme děti. Není nám znám jejich přesný věk, ale můžeme z jejich vzhledu předpokládat, že už dosáhly dospělého věku. Teoreticky by mohly být účastníky sňatkového trhu, avšak když nevycházejí z domu, nemají možnost se s někým seznámit. Rodiče se starají o sexuální potřeby svého syna a zprostředkovávají mu sexuální služby. Je brána v úvahu sexuální potřeba pouze u syna, na dívky se v této otázce nebere zřetel, nemají tudíž stejné právo.

Ke konci filmu, když je násilně ukončena spolupráce s původně otcovou zaměstnankyní a zároveň synovou společnicí Christinou, rodiče zakročí tak, že dokonce donutí své vlastní děti k incestnímu styku. Jsou tímto opatřením nadřazovány potřeby jejich syna před potřebami a přáními svých dcer. Absence vyjadřování lidské rovnosti odrážející se v konkrétních projevech. Toto vnímání uspokojování sexuálních potřeb sám režisér vysvětluje těmito slovy „na chlapce se nahlíží tak, jako by si více zaslouhovali mít sex a měli právo dělat více věcí než dívky. [...] na chlapce jsou [rodiče] hrdí, že má sex. Aspoň tato mentalita je v Řecku“ (Jahn a Lanthimos).

Určitým vývojem v ději filmu prochází z dětí pouze nejstarší dcera. Postupně si zejména díky darům od Christini začíná uvědomovat, že existuje něco, co nezná a postupně se mění její chování. Nakonec dojde ke vzdoru a rozhodne se, že už je dospělá a nehodlá čekat, až ji vypadne špičák sám, tak se odhodlá k činu a vymlátí si ho. „Tuto vzpouru můžeme chápat symbolicky, ale i jako mladickou zpupnost obecně“ (Metzidakis, 2014, s. 378).

Děti nejsou pouze mimo kontakt s vnějším světem, ale nemají ani kontakt se svými emocemi (Metzidakis, 2014, s. 374). Neprojevují smutek, soucit ani další emoce, nedokážou se vcítit do pocitů druhých, nevykazují adekvátní chování ve vztahu ke vzniklým situacím. To můžeme vidět ve scéně, kdy nejstarší dcera prostě vezme nůž a řízne bratra do ruky, pravděpodobně, jen proto, že si hrál s jejím letadlem.

Cílem výchovy rodičů v tomto snímku není připravit své děti na veliký svět kolem nás, ale právě naopak. Krédem jejich rodičovského působení je vzbudit v dětech strach z

vnějšího světa, a to tak veliký strach, aby nikdy nedokázaly opustit svůj rodný domov. Jsou svými rodiči udržovány skoro až v panickém strachu z okolního světa, jako například když je jim kočka líčena jako nejnebezpečnější zvíře světa. Dokonce kočka domácí rozsápala jejich bratra<sup>4</sup> i přesto, že se ho otec pokusil zachránit.

Ztvárněná rodina v podobě uvedeného filmového zpracování je zde výrazným příkladem rodiny, která neplní základní požadavky, které se od funkce rodiny očekávají. Zcela určitě je zde zanedbána funkce výchovná, vzdělávací a funkce emocionální je posunutá do ambivalentního chování, takže asi nebude také zcela naplněna. Stínovou "postavou" tohoto tématického zpracování rodinného fungování proti bezpečnému světu je všudypřítomný zkreslovaný, akcentovaný strach, který kouká z každého neznámého kouta a je patrný z nedovoleného svobodného jednání pro termín "zvnějšku". Jde o silný kontrast oproti amerikanismu sebevědomé výchovy, i proti záměru vytvářet bezpečný domov bez iluzí strachu a lží.

Pokud rodina neplní základní požadavky a úkoly dané společenskou normou, tak se z ní stává rodina dysfunkční nebo v tomto případě můžeme mluvit o rodině afunkční, jelikož děti ohrožuje do budoucna v samotné existenci mašinerií institucionálně nepostižitelné patologie.

### **5.3.2 Společnost ve filmu Špičák**

Kulisami filmu je dům na okraji města, vysoké ploty okolo, společenská neprodyšnost a izolace, matoucí pojmenovávání věcí a jevů: letadla na obloze jsou hračkami. Malé žluté květy zombie. Rodinné prostředí brání zdravé sociální interakci s vrstevníky, se společností, která zde je pouze omezeně vyjádřitelná ve vlastním společenství rodičů a dětí. Výroky autorit – otce a matky jsou částečně matoucí. Prosociální komunikace je od života odtržená. Socializace je nevyhovující pro zdravé okolí.

---

<sup>4</sup> Rodiči vymyšlený bratr, na kterém je ukázáno, že nesmí opustit domov, dokud nebudou připraveni. Jak tvrdí, odešel dřív, aniž by byl připraven a zaplatil za to svým životem.

Celkově uzavřená komunita bez společnosti a běžného sociálního styku. Jde o divácky fascinující obrazy v síle autority ovládat druhé, v pokřiveném světě dospělácké dokonalé sebestřednosti.

## 5. 4 Shrnutí

Jak můžeme vidět na třech uvedených příkladech, které jsou jednoduše srovnatelné s konkrétními prameny a historickým vývojem, filmové umění netvoří pochopitelně přesné zrcadlo společnosti, přestože zachycuje reálné exteriéry, klade velký důraz na herecký výkon, vychází z kvalitní předlohy skutečnosti. Do určité míry ztvárnit aktuální problémy ve společnosti, může se i snažit o co nejvíce objektivní obraz, ale vždy tam je také zaznamenaná subjektivní část osobitého vidění a vnímání autorů filmů.

Nebo tvůrce vytvoří něco provokativního, až zcela absurdního, jako v případě snímku Špičák, kde film dává možnost divákovi k tvůrčímu přístupu, k osobnímu růstu, nebo přináší jen impulz se nad popisovanou skutečností zamyslet, položit si podle zkušenosti různé otázky, začít hledat odpovědi.

První film Tetička ze Chicaga odráží do určité míry věrohodně tehdejší poměry ve společnosti. Je nám prezentována tradiční, patriarchální rodina, kde je jasně stanovena hierarchie jednotlivých členů rodiny, vlastní zažitý pořádek. Můžeme ve snímku s jistotou pozorovat společenské změny, rozdíly mezi chápáním reality nové generace a pokolení vlastních rodičů a nejbližších příbuzných.

Zachycuje, jak se pomalu mění nahlížení na důvody manželské rodiny, už jsou také sňatky uzavírány z lásky. Dále tam uvidíme, jak je společnost ovlivněna vlivy zvenčí (ze zahraničí) americkou kulturou, bez většího napětí, zásadních mezilidských konfliktů.

Následující snímek Aniny zasnuby nám prezentuje kinematografii ze 70. let minulého století. Je zde prezentován obraz tehdejší maloměšťanské rodiny z Atén. Vidíme její životní styl, stereotypní bezpečné jednání, ale také jak je neochotná osobně běžně doma tvořit, až se sobecký parazitismus projeví, že se bojí o svoji pohodlnou budoucnost a učiní pro své zabezpečení konkrétní nekorektní kroky. Je nám ukázáno její pokrytecké chování, využít šikovně příležitost, jak manifestovat její moc nad momentálně slabším, společensky podlomeným jedincem.

Jako třetí film jsme analyzovali Špičák, absurdní příběh, snímek ze začátku jednadvacátého století. Tento film samozřejmě není výslovným obrazem současné řecké rodiny, ale za to nám ukazuje, jak se dokážeme kontinuálně absurdně chovat v rámci ochrany našich blízkých. Je to v realitě všedního rodinného života skutečně hodně přitažené za vlasy. Ale na druhou stranu v tom můžeme spatřovat například kritiku současného stylu života, vynucenou existenci v satelitních městech, na jejich okraji, v odloučenosti od komunitního vědomí a bez možnosti společenské korekce.

Opodstatněnou kritiku přehnané starosti o děti, která vede k patologické ochraně, žádný divák nemůže přehlédnout. Poukázání na ambivalentní rodičovské jednání, kdy je zde ta společensky daná nezřetelná hranice, kde je to ještě únosná pouhá starost a projev nazývaný rodičovská láska a kde už je to nezdravý výraz, daleko za tou přirozeně lidskou hranicí péči přehánějícího jedince.

Snímek se zabývá také dobově příznačnou, ale těžko zodpověditelnou otázkou: Kde je skutečná míra tolerovatelných milosrdných lží a mez už naprosto zkreslujících a neadekvátních informací? Jak postihovat takový zvrhlý výchovný mechanismus, dobře pro veřejnost skrytý, když společnost a její zdravé vědomí mlčí. Je za to někdo zodpovědný, když se k takovým „výchovným zásahům“ křivící přirozený lidský vývoj, nakonec nikdo povinný nepřihlásí. Okolní svět se přeci tváří, jako by se to nestalo.

## 6. NÁRODNÍ KINEMATOGRAFIE – KINEMATOGRAFIE NÁRODNÍHO DĚDICTVÍ

Národní kinematografie v nás evokuje kompletní tvorbu renomovaných autorů, proslulých filmařů a scénáristů. Nese jedinečnost, teritoriální vznešenost. Jinakost, preferenci inspirací ve své zajímavosti před kasovní produkcí. Vše, co si zaslouží tvůrčí a dobovou pozornost, nejen filmovou kritiku.

Týká se celé produkce, (nikoliv pouze celovečerních filmů), individualit, filmařských osobností, vývoje a proměny témat, neotřelého režijního stylu, specifiky filmového jazyka, fotogeničnosti, hereckého ztvárňování, způsobu rozvíjení kontinuálního, chronologického vyprávění, filmového jazyka. Něčeho, co mj. připomíná také krásno.

Vyzdvihuje práci s narativními liniemi, experimentování s technikami montáže, provokaci diváka (navyklého na pasivitu, většinou s tupou přímočarostí). Podtrhuje individuální existenční význam.

Poučuje aktuálními trendy a tendencemi, zaujímá zřetelné místo ve světové produkci. Ukazuje tematická a stylistická hlediska ve své zařaditelnosti do proudů doby, inklinuje k popsateľné významné tendenci svou individuální popřípadě i celkovou výlučností.

### 6.1 Koncept kinematografie národního dědictví

Koncept „kinematografie národního dědictví“ (*heritage cinema*) se začal objevovat na konci 80. a začátku 90. let 20. století. Pod tímto pojmem se obvykle rozumí žánr či produkční cyklus. Označení vzešlo z oblasti filmové kritiky. Samotný termín propojuje filmovou produkci se specifickou kulturní a zábavní aktivitou – s marketingem a konzumpcí kulturního dědictví coby „turistické atrakce“ (Skopal).

Národní kinematografie naznačuje, že se jedná o „kvalitní filmy“, které jsou zaměřené na střední vrstvy. Divákovi filmoví producenti nabízejí potěšení ve spektakulární projekci konzervativního postoje k národní minulosti, mnohdy poněkud nostalgicky, retrospektivně, oslavují hodnoty a životní styl privilegovaných vrstev.

Snímky se dotýkají odžitých témat a diskursů, které hrají významnou roli při určování „národního dědictví“ a identity při definování „dostatečné osobní původnosti“, a

sami se na těchto procesech podílejí. Jedná se velmi často o adaptace kanonických literárních textů či divadelních her a jsou produktem kultury, v níž výraznou roli hraje tzv. heritage průmysl, komodifikující minulost a její obrazy.

Národní minulost a identita jsou v těchto filmech obvykle svázány s vyššími společenskými třídami i s idylickými obrazy krajiny. Roli hraje neposkvrněnost stopami modernity, urbanizací, industrializací.

Řecká institucionální struktura současných subjektů národní kinematografie je brána jako tento směr umělecké tvorby podporující. Skládá se z Ministerstva kultury, školství a náboženských záležitostí, Řeckého filmového centra, Národního audiovizuálního archivu a Řeckého filmového archivu. Stará se o kulturní dědictví kinematografie na různých úrovních své možné kompetence.

Řecké filmové centrum začíná hrát důležitou roli pro národní tvůrčí situaci tohoto poměrně nového odvětví v 80. letech minulého století, kdy ho přebírá do své systematické činnosti stát. Centrum je pod dohledem Ministerstva kultury, školství a náboženských záležitostí a je financováno státem. Jeho cílem je ochrana, posilování a rozvoj filmové produkce v Řecku, propagace filmů v zahraničí, přilákání zahraničních producentů do země.

Řecký filmový archiv je neziskovou organizací, která se zaměřuje na výzkum, shromažďování a podporu řeckého a mezinárodního filmového dědictví.

Národní audiovizuální archiv je poměrně nový orgán, vznikl v roce 2006. Jeho posláním je trvalé uchování audiovizuálního a digitálního materiálu. Cílem archivu je shromažďování, archivování a udržování filmových podkladů, vytěžování soukromých pramenů a mapování autorských výsledků.

Národní kinematografie souvisí s použitelnou koncepcí, která je pravdivá, namířená na realizaci, vnesená do praxe. Algoritmika sociálního řízení a organizace života s ohledem na hospodářské činnosti, musejí mít adekvátní odezvu, jakou je podřízen život lidí kulturně specifické společnosti.



## 7. LITERATURA V KINEMATOGRAFII

Literární díla vždy byla inspirací pro ostatní umělecká odvětví, výtvarné umění i divadelní tvorba aj. čerpají z literatury. Jinak to nebylo ani u filmového umění. Poněkud těžké to na začátku měla filmová adaptace v Řecku, řecký intelektuál Fotos Politis (1890–1934) řekl, že toto nové umění je mor. Později svůj názor změnil, to když viděl první zvukový film, kdy prohlásil, že kinematografie je stejná, ne-li lepší než divadlo. (Karalis, 2012, s. 9)

Literatura násobí své umělecké a morální kvality kinematografií. Film není jen prostředkem k zobrazení vnějšího světa, ale svébytnou básnickou řečí, jejímž nejvyšším kritériem je fotogeničnost.

### 7.1 Zpracování antické literatury jako zdroje pro kinematografii

První filmovou adaptací starověkého díla je němý snímek režiséra Orestise Laskose z roku 1931 *Dafnis a Chloé*. Tento film je úspěšnou úpravou Longosova milostného románu z pastýřského prostředí se stejným názvem. Zajímavostí je, že všichni herci byli amatéři (Karalis, 2012, s. 25).

V roce 1961 vznikla adaptace Sofoklovi *Antigony*, kterou vytvořil režisér Jorgos Tzavellas. Tato poměrně riskantní práce byla přijata širokou veřejností i filmovou odbornou veřejností. Získala mnohá ocenění jako například cenu za režii a hlavní ženskou roli na festivalu v San Franciscu, kterou ztvárnila herečka Irini Papa.

O rok později byla natočena adaptace další starořecké tragédie, a to Euripidovi *Elektry*. Tento snímek se řadí mezi jedny z nejslavnějších filmů z dílny *Finos Film*. Režisérem byl Michalis Kakojannis. *Elektru* si zahrála herečka Irini Papa. Michalis Kakojannis „zkrátil dialogy o celých devadesát procent a chóru svěřil sice důležitou, ale zcela němou roli“ (Płażewski, s. 378). Snímek měl veliký úspěch v zahraničí, dokonce byl nominován jako nejlepší neanglicky mluvený film na Oscara. Celkově získal film více než 24 ocenění.

O necelých deset let později Michalis Kakojannis zfilmoval další řeckou tragédii, a to Euripidovu *Trójanky*. Film vznikl v mezinárodní koprodukcí. Tento snímek se zařazuje mezi jeho nejslabší (Karalis, 2012, s. 156).

Jedno z nejlepších zpracování antické literatury, je adaptace Aristofanovi komedie *Lysistrate* od režiséra Jorgose Zervulakose z roku 1972 (Karalis, 2012, s. 157).

V roce 1977 dokončil režisér Kakojannis svoji ideu zfilmovat Eripidovu trilogii a natočil *Ifigénii*. Jak již bylo zmíněno, tento snímek byl nominován na Oscara, byla to poslední ambice díla na vyšší ocenění až do roku 2010, kdy byl nominován *Špičák*.

## 7.2 Současná literatura inspirující kinematografii

Hned první řecký celovečerní film *Golfo* (1914) byl adaptací populární bukolické idyly Peresiadise z roku 1893. Film režíroval Kostas Bachatoris (Soldatos, 2001, s. 19). Tento příběh o nešťastné lásce později sfilmoval další režisér Orestis Laskos v roce 1955.

Dalším raným dílem je zfilmovaný román *Kerenia Kukla* (*Vosková panenka*) od spisovatele Konstantinose Xristomanose. Film režíroval Michalis Glytsos v roce 1916, ve kterém nám představuje atmosféru Atén v roce 1890. Další adaptace tohoto románu je z roku 1958 od režiséra Mavrikiose Novaka (Valukos, 2007, s. 269).

V roce 1930 vznikl film *Galazia keria* (*Modré svíčky*) režiséra Michalise Kznelakise. Snímek na motiv románu *To angathi* (*Trn*) od spisovatele Spyrose Potamianose. Film byl ve své době považován za úspěšný, a to jak po technické, tak po umělecké stránce.

Významný řecký režisér Jorgos Tzavellas v roce 1948 natočil snímek *Marinos Kontaras*. Tento film je adaptací stejnojmenné povídky spisovatele Kleanthise Michalidise, který publikoval pod pseudonymem Argyris Eftaliois (Valukos, 2007, s. 328).

V roce 1953 režisér Orestis Laskos natočil film *Orea tu Peran* (*Kráska z Peran*.) Snímek vznikl na základě stejnojmenného románu Dimitriose Papadopulose (Valukos, 2007, s. 572).

Dalším významným filmem, který se natočil na základě předlohy literárního díla je snímek *Englima sta Paraskinia* (*Zločin v zákulisí*, 1960) režiséra Dinose Katsuridise.

Scénář vznikl na základě románu stejnojmenného románu spisovatele Jannise Marise (Valukos, 2007, s. 156).

V roce 1960 vznikl film *Eroika* Michalise Kakojannise. Tento snímek je natočen na motivy stejnojmenného románu Kosmase Politise (Valukos, 2007, s. 194).

V roce 1964 byl natočen v mezinárodní koprodukcí Řecko – USA *Řek Zorba* režisérem Michalisem Kakojannisem. Snímek vznikl na základě románu řeckého spisovatele Nikose Kazantzakise, jehož původní název zní *Život a skutky Alexise Zorbase*. Film získal sedm nominací na Oscary, nakonec v roce 1965 vyzískal tři: za nejlepší herecký výkon ve vedlejší ženské roli, za kameru a za excelentní výpravu v černobílém filmu.

V roce 1969 řecký režisér Kosta Gavra ve Francii zfilmoval román z roku 1966 od spisovatele Vasilise Vasilikose.

Filmovou adaptací má i novela *I fonissa (Vražedkyně)* Alexandrose Papadiamandise, jejímž „stěžejním tématem je otázka viny a trestu, lidské a Boží spravedlnosti“ (Votavová Sumelidisová, 2014, s. 114). Režisérem stejnojmenného snímku je Kostas Ferris, který ho natočil v roce 1974. Tato novela byla později inspirací pro dalšího režiséra, a to Angelose Kovotsose, který ji zpracoval jako televizní film v roce 2004 (Kyriakos, 2001, s. 7).

Na základě románu *To numero 31328* Iliase Venezise, vznikl film s číselným názvem *1922* od režiséra Nikose Kundurose z roku 1978. Jak nám naznačuje název filmu, děj se odehrává za Maloasijské katastrofy. Snímek získal mnohá ocenění, jako například cenu za hlavní herecký ženský výkon na Filmovém festivalu v Soluni.

Ve stejném roce jako předchozí snímek, vznikl film *O ilios tu thanatu (Slunce smrti)* na motivy stejnojmenného románu spisovatele Pandelise Prevelakise.

O čtyři roky později natočil režisér Dimitris Makris snímek *To fragma (Přehrada)* na základě stejnojmenného románu od Spyrose Plaskovitise (Valukos, 2007, s. 217).

O čtyři roky později natočil režisér Dimitris Makris snímek *To fragma (Přehrada)* na základě stejnojmenného románu od Spyrose Plaskovitise (Valukos, 2007, s. 544).

Jedním z nejdůležitějších filmů z roku 1983 byl snímek *I timis tis agapis (Cena lásky)* režisérky Tonii Marketaki (Karalis, 2012, s. 205). Tento snímek je natočen na základě řeckého románu od spisovatele Konstantinose Theotokise.

V roce 1984 vznikl populární film *I kathodos ton ennea (Sestup devíti)* režiséra Christose Siopachase. Příběh je založen na předloze románu Thanase Valtinu (Karalis, 2012, s. 209).

I z jednadvacátého století máme zdařilé filmové adaptace, jednou z prvních je *I kardia tu ktinus (Srdce bestie)* z roku 2005, režiséra Renose Charalabidise. Je založen na stejnojmenném románu současného spisovatele Petrose Tatsopulose. Diváckou oblibu ani žádnou odbornou popularitu zatím nezískal, jelikož scénář není poveden (Karalis, 2012, s. 269)

I dnešní režiséři se stále vracejí ke klasickým dílům, jako příklad lze uvést film z roku 2008 *I sklavi sta desma tus (Otroci ve svých řetězech)* režiséra Tonise Lykuresise (Karalis, 2012, s. 271).

Nejen řečtí režiséři se nechali inspirovat řeckou literaturou, ze zahraničních tvůrců můžeme uvést amerického režiséra Martina Scorseseho, který v roce 1988 zfilmoval snímek na základě románu spisovatele Nikose Kazantzakise, *Poslední pokušení Krista*. Snímek získal v roce 1989 Oscara za režii.

Uvedený výčet, který vzhledem k zaměření práce je spíše orientační, vypovídá o tematické bohatosti, filmové odbornosti a celkově vývojově stoupající prestiži řecké kinematografie. Řecký film si v souvislosti se společenským vývojem hledá svou tvář. Filmaři se musejí vyrovnávat také s ekonomickými poměry. S novou, nastupující generací diváků se předpokládá od tvůrců jistá kvalitativní přeměna. Vkus a vývoj diváka by mohl být filmovou adaptací proaktivně formulován, vzhledem k obecnému snižování zájmu o čtenářství.

## ZÁVĚR

Hlavním cílem této bakalářské práce bylo popsat, jak se odráží současná řecká společnost a literatura v národní kinematografii. Při výběru tématického celku bylo prioritní snahou přiblížit českému občanovi (divákovi, čtenáři, zájemci) řeckou kinematografii. K tomu vedlo zjištění prováděné rozhovory, že Čechům je tato problematika neznámá. Dále je pro téma podstatné seznámit čtenáře práce s řeckými filmovými adaptacemi na podkladě literárních předloh, zachytit důležité momenty řecké kinematografie od jejího počátku, zrodu, až po současnost.

Dalším podstatným cílem je pokus o zmapování řecké společnosti, jejích proměn, se zaměřením na společenský status rodiny skrze řecký film. Úkolem bylo zjistit, zda-li vybrané snímky jsou přesným zrcadlem své doby a pokud ano, tak do jaké míry. Práce se proto zaměřila nejen na hlavní vývojové proudy filmové tvorby, ale podrobněji i na tři snímky řecké kinematografie: snímek *Tetička z Chicaga* od režiséra Alekose Sakellariose z roku 1958, dále filmové vyprávění *Aniny zasnuby* od režiséra Pandelise Vulgarise z roku 1972 a jako poslední, absurdní film *Špičák* od roku Jorgose Lanthimose z roku 2009.

Z uvedených příkladů je patrné, že zpracovaná filmová látka není přesným odrazem (zrcadlem) společnosti, či rodiny, avšak do určité míry divákovi zprostředkovávají tvůrci filmových děl obraz z té doby. To je například velmi zřetelně patrné na filmu *Tetička ze Chicaga*. Tento záměr do veliké míry zobrazuje tehdejší společnost, hierarchii rodiny a probíhající společenské změny.

Druhý popisovaný snímek režiséra Lanthimose *Špičák*, není zrcadlem současné rodiny (z logických i věcných souvislostí vyplývá, že o tom nemůže být pochyb). Ale právě v tomto filmu můžeme spatřovat kritiku současného životního stylu, společenskou slepotu a možnou ignoraci patologie výchovy.

Tématické zpracování se pro upřesnění pohledu věnuje také společensky – historickému vývoji a v této návaznosti filmovým snímkům, které vznikly na základě impulzu z řecké antické, samozřejmě i novořecké literatury. Vyplývá z něj, že se jedná o velmi bohatou látkovou i technicky různým způsobem nahlíženou problematiku, které si zasluhuje větší pozornost než je tématu dosavadně věnována.

Přínos této bakalářské práce může být spatřován v komplexním popisu, který propojuje historicko-sociální vývoj v Řecku s rozvojem řecké kinematografie a nabízí tak zajímavé souvislosti, které jinak zůstávají skryty.

## RESUMÉ

Σκοπός της προπτυχιακής εργασίας μου με τίτλο «Η αντανάκλαση της σύγχρονης ελληνικής κοινωνίας και λογοτεχνίας στην εθνική κινηματογραφία» είναι να περιγράψει την ανάπτυξη του ελληνικού κινηματογράφου δίνοντας έμφαση στην εξέλιξη της ελληνικής κοινωνίας μέσα από το φακό της κάμερας. Παράλληλα επιχειρεί κάποιες αναφορές στην πρόσληψη της ελληνικής λογοτεχνίας στις ταινίες. Άλλος σκοπός της εργασίας είναι να προσεγγίσει τον ελληνικό κινηματογράφο από τις απαρχές του μέχρι σήμερα. Επικεντρώνει στην εικόνα της ελληνικής κοινωνίας, ιδιαίτερα στην εικόνα της οικογένειας, σε τρεις επιλεγμένες ελληνικές ταινίες που γυρίστηκαν σε τρεις διαφορετικές δεκαετίες, καλύπτοντας την μεταπολεμική περίοδο μέχρι σήμερα. Πρόκειται για τις ταινίες «Η θεία από το Σικάγο» (1957), σε σκηνοθεσία Αλέκου Σακελλάριου, «Το προξενιό της Άννας» (1972), σε σκηνοθεσία του Παντελή Βούλγαρη και η ταινία «Κυνόδοντας» (2009), σε σκηνοθεσία του Γιώργου Λάνθιμου.

Στο πρώτο μέρος της εργασίας προτάσσεται μια σύντομη αναδρομή του ελληνικού κινηματογράφου. Σε αυτή την αναδρομή δεν γίνονται αναφορές στις ταινίες μικρού μήκους και το ντοκιμαντέρ. Στο δεύτερο μέρος επιχειρείται ένας ορισμός της κοινωνίας και ιδιαίτερα της οικογένειας με αναφορές σε ειδικές πηγές. Προκειμένου να έχουμε μια ολοκληρωμένη εικόνα γίνεται επίσης συμπληρωματικά μια σύντομη αναφορά στις ιστορικές και κοινωνικές εξελίξεις της μεταπολεμικής Ελλάδας. Το τρίτο μέρος της εργασίας ασχολείται με την επεξεργασία της ελληνικής λογοτεχνίας στην ταινία. Παρουσιάζεται η επεξεργασία της αρχαίας ελληνικής λογοτεχνίας και φυσικά η νεοελληνική για την προσαρμογή των ταινιών.

Το αποτέλεσμα της έρευνάς μου επιχειρεί να προσεγγίσει από διαφορετικές πλευρές το θέμα της εργασίας. Η αντανάκλαση της σύγχρονης ελληνικής κοινωνίας και λογοτεχνίας στον εθνικό κινηματογράφο είναι ένα φαινόμενο που αξίζει της προσοχής μας.

## SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY A PRAMENŮ

BLAŽEK, Jiří. Bez moře není ponorek: L Babise Makridise a nový řecký film. *Cinepur*. Praha: Sdružení přátel Cinepur, 2012, č. 84, s. [31]-35. ISSN 1213-516X.

CLOGG, Richard. *A concise history of Greece*. Cambridge: Cambridge University, 1992. ISBN 0-521-37228-3.

GEIST, Bohumil. *Sociologický slovník*. Praha: Victoria Publishing, 1993. ISBN 80-856-0528-7.

GIDDENS, Anthony. *Sociologie*. Vyd. 1. Praha: Argo, 1999, 595 s. ISBN 80-720-3124-4.

HAVLÍK, Radomír. *Úvod do sociologie*. 5. vyd. Praha: Karolinum, 2007, 128 s. ISBN 978-80-246-1385-7.

HRADEČNÝ, Pavel. *Dějiny Řecka*. Praha: NLN, 1998. ISBN 80-710-6192-1.

KARALIS, Vrasidas. *A history of Greek cinema*. New York: The Continuum International Publishing Group 2012. ISBN 978-1-4411-3500-1.

KOMNINOS, Maria. Representations of Women in Greek Cinema. *Journal of the Hellenic diaspora*. New York: Pella, 2001, č. 37, s. 75-90

KRÁLOVÁ, Kateřina. *Nesplacená minulost: řecko-německé vztahy ve stínu nacismu*. Vyd. 1. V Praze: Karolinum, 2012, 284 s. ISBN 978-80-246-2010-7.

KYRIAKOS, Konstantinos. Logotechnia ke ellinikos kinimatografos. To paradigma ton diaskevon ergon tu Alexandru Papadiamandi stin othoni. In: *Apo ti logotexnia ston kinimatografo*. Athina: Egokeros, 2011. ISBN 978-960-322-441-9.



LENDEROVÁ, Milena. *K hříchu i k modlitbě: žena v minulém století*. Vyd. 1. Praha: Mladá fronta, 1999. Kolumbus. ISBN 80-204-0737-5.

MOŽNÝ, Ivo. *Rodina a společnost*. Praha: Sociologické nakladatelství, 2008. ISBN 978-80-86429-87-8.

MOŽNÝ, Ivo. *Sociologie rodiny*. Vyd. 2., upr. Praha: Sociologické nakladatelství, 2002. ISBN 80-864-2905-9.

PLĄŻEWSKI, Jerzy. *Dějiny filmu 1895-2005*. Vyd. 1. Praha: Academia, 2009, 901 s. ISBN 978-80-200-1689-8.

SADOUL, Georges. *Dějiny světového filmu od Lumièrera až do současné doby*. 2. vyd. Praha: Orbis, 1963.

SOLDATOS, Jannis. *Enas Eonas Ellinikos Kinimatografos 1900–1970*. Thessaloniki: Kochlias, 2001. ISBN 960-8228-02-06.

SOLDATOS, Jannis. *Istoria tu elliniku kinimatografu 1900–1967*. Athina: Aegkeros, 2002. ISBN 960-322-123-6.

SOLDATOS, Jannis. *Istoria tu elliniku kinimatografu 1967–1990*. Athina: Aegkeros, 2002. ISBN 960-322-117-1.

THOMPSONOVÁ, Kristin a David BORDWELL. *Dějiny filmu: přehled světové kinematografie*. Praha: Akademie múzických umění v Praze a Nakladatelství Lidové noviny, 2007. ISBN 978-80-7331-091-2.

TRIANDAFYLLIDIS, Iason. *Tenies ja filima: ena afieroma ston Filopimena Fino ke tis tenies tu*. Athina: Exantas, 2000. ISBN 960-256-456-3.

VALUKOS, Stathis. *Filmografia elliniku kinimatografu 1914 - 2007*. Athina: Egokeros, 2007. ISBN 960-322-107-4.

*Velký sociologický slovník*. Vyd. 1. Praha: Karolinum, 1996. ISBN 80-7184-310-5.

## Elektronické zdroje

ARTEMI, Irinis. *I periodos tu mesopolemu ke i krisis stin elliniki kinonia*. [online]. [cit. 2015-07-02]. Dostupné z: [http://www.academia.edu/2440893/H\\_περίοδος\\_του\\_Μεσοπολέμου\\_και\\_οι\\_κρίσεις\\_στην\\_Ελληνική\\_Κοινωνία](http://www.academia.edu/2440893/H_περίοδος_του_Μεσοπολέμου_και_οι_κρίσεις_στην_Ελληνική_Κοινωνία)

ATHANASIADU, Christina. *I kinoniki thesi tis gynekas*. [online]. [cit. 2015-07-09]. Dostupné z: [http://repository.edulll.gr/edulll/bitstream/10795/1468/6/1468\\_03\\_Athanasiadou.pdf](http://repository.edulll.gr/edulll/bitstream/10795/1468/6/1468_03_Athanasiadou.pdf)

DANIIL, Anthula a Angeliki Korkonelu. *Ellinikos Kinimatografos*. [online]. [cit. 2015-07-13]. Dostupné z: <http://repository.edulll.gr/edulll/handle/10795/1019>

JAHN A LANTHIMOS: *Dogtooth: Interview with Yorgos Lanthimos*. [online]. [cit. 2015-06-10]. Dostupné z: <http://www.electricsheepmagazine.co.uk/features/2010/04/05/dogtooth-interview-with-giorgos-lanthimos/>

JEORGAS, Dimitrios. *Psycholojikes diastasis tis synchronis ikojenias*. [online]. [cit. 2015-07-10]. Dostupné z: <http://www.grsr.gr/index.php/ekke/article/viewFile/741/1048>

KOTZAMANIS, Andrulaki. *I dimografikes exelixis sti neoteri Ellada (1830-2007)*. [online]. [cit. 2015-07-14]. Dostupné z: [http://www.demography-lab.prd.uth.gr/Papers/4\\_KOTZAMANIS-ANDROULAKI%20neoteri%20ellada\\_2009.pdf](http://www.demography-lab.prd.uth.gr/Papers/4_KOTZAMANIS-ANDROULAKI%20neoteri%20ellada_2009.pdf)

METZIDAKIS, Stamos. No Bones to Pick with Lanthimos's Film *Doogtooth*. *Journal of modern Greek studies*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2014, 32 (2), s. 367-392 [online]. [cit. 2015-06-27]. Dostupné z: <http://muse.jhu.edu/login?auth=0>

SKOPAL, Pavel. *Kinematografé národního dědictví (Heritage cinema)*. [online]. [cit. 2015-07-22]. Dostupné z: <http://cinepur.cz/article.php?article=940>

VOTAVOVÁ SUMELIDISOVÁ, Nicole. *Antologie řecké literatury 20. století*. Brno: Masarykova univerzita, 2014. ISBN 978-80-210-7301-2. [online]. [cit. 2015-07-05]. Dostupné z: <https://digilib.phil.muni.cz/data/handle/11222.digilib/131526/monography.pdf>

## **Seznam citovaných filmů**

*Aniny zásnuby (To proxenio tis Annas, Pandelis Vulgaris, 1972)*

*Špičák (Kynodondas, Jorgos Lanthimos, 2009)*

*Tetička z Chicaga (I thia apo to Sikago, Alekos Sakellarios, 1957)*

## **SEZNAM PŘÍLOH**

Příloha A: Řecká populace 1821–2001

Příloha B: Řecká populace podle stupně urbanizace (v %)

Příloha C: Věková a genderová struktura složení obyvatelstva až do současnosti

## PŘÍLOHY

Příloha A: Řecká populace 1821-2001

Rok	Populace	Územní změny a uprchlíci
1821	938 765	+ 938 765
1828	753 400	(Peloponés, střední Řecko, Kyklady)
1840	850 246	
1853	1 035 527	
1861	1 096 810	+ 229 516
1870	1 457 894	(Jónské ostrovy)
1879	1 679 470	
1889	2 187 208	+ 344 067 (Thessálie, Arta)
1896	2 433 808	
1907	2 631 952	
1920	5 531 474	+ 2 666 011 (Makedonie, Epirus, Egejské ostrovy, Thrákie, Kréta)
1928	6 204 684	(-514 585 ze ztracených území, - 415 945 Turecká a Bulharská populace + 1 221 849 uprchlíků)
1940	7 344 860	
1951	7 632 801	+ 121 480 (Dodekanésy)
1961	8 388 553	
1971	8 768 641	
1981	9 740 417	
1991	10 259 900	
2001	10 964 020	

Zdroj: Kotzamanis, Andrulaki. *I dimografikes exelixis sti neoteri Ellada (1830-2007)*

Příloha B: Řecká populace podle stupně urbanizace (v %)

	městský	předměstský	venkovský
1853	7.1	13.5	79.4
1856	6.8	12.6	80.6
1861	8	15.8	76.2
1870	9.6	13.6	76.2
1879	10.5	14	75
1889	15.1	14	70.9
1896	15.7	14.2	70.1
1907	16.4	12.5	71.1
1920	22.9	15.2	61.9
1928	31.1	14.5	54.4
1940	32.8	14.8	52.4
1951	37.7	14.8	47.5
1961	43.3	12.9	43.8
1971	53.2	11.6	35.2
1981	58.1	11.6	30.3
1991	58.9	12.8	28.3
2001	59.7	13.1	27.2

Zdroj: Kotzamanis, Andrulaki. *I dimografikes exelixis sti neoteri Ellada (1830-2007)*

Příloha C: Věková a genderová struktura složení obyvatelstva až do současnosti

Roky	1971	1981	1991	2001	2011
Celkem obyvatel	8 768 732	9 739 589	10 259 900	10 964 020	10 815 197
Muži	4 286 748	4 779 571	5 055 408	5 427 682	5 303 690
Ženy	4 481 644	4 960 018	5 204 492	5 536 338	5 484 000
0 - 14 let	2 223 904	2 307 297	1 974 867	1 664 085	1 666 888
15 - 64 let	5 587 352	6 192 751	6 880 681	7 468 395	7 423 889
65 let a více	957 116	1 239 541	1 404 352	1 831 540	1 873 243

---

Zdroj: [http://www.statistics.gr/portal/page/portal/ESYE/BUCKET/General/nws\\_SAM01\\_GR.PDF](http://www.statistics.gr/portal/page/portal/ESYE/BUCKET/General/nws_SAM01_GR.PDF)