

ODPOVĚDI BEZ OTÁZEK

Jan Lukeš

I.

„S pádem mnohých zákazů a tabu vzroste, zdá se, škála možností umělcova sebevyjádření, zároveň však padne i mýtus odvahy jako kritérium hodnoty stvořeného díla. A přiznejme si, že tento mýtus hraje v českém umění i kritice posledních zejména dvaceti let roli přinejmenším stejně destruktivní jako konstruktivní.“¹⁾ Bylo možno doufat, že hypotéza vyslovená někdy v říjnu 1988 nad několika novými českými filmy dojde vůbec ještě někdy svého prověření?

Bylo i nebylo: situace sice vskutku připomínala ono nekonečné a vposledku marné čekání na Godota,²⁾ už to však, že se podobné úvahy začínaly vyslovovat nahlas a hlavně veřejně, svědčilo pro naději na změnu. Zda k lepšímu či horšímu, to se může dnes, kdy tato změna nastala, jevit jako otázka ještě nemístnější než tehdy, kdy se k ní schylovalo. Vždyť svoboda je přece živnou půdou umělecké tvorby, bez ní umění degeneruje a stává se pouhou službou mocným, jak jsme toho byli s přestávkami svědky téměř půl století...

Už jen proto musely počátkem roku 1990 zaznít kacířsky názory Jiřího Menzela, že vlastně cenzura nebyla tak špatná věc, neboť mimo jiné bránila přívalu komerce a braku ze západu, pod nímž se teď bude domácí produkci jen špatně dýchat.³⁾ Menzel si svou prostořekou představu o blahodárném „vlivu cenzury na kulturu národa“, jak to bylo interpretováno, řádně „odnesl“ a byl za ni, mimo jiné i ve spojitosti se svými údajnými filmařskými úlitbami

1) Jan Lukeš, *Otázky bez odpovědí*. „Iluminace“ 1, 1989, č. 1, s. 78–93, cit. místo s. 79.

2) Tamtéž, s. 78.

3) Viz o tom: Vladimír Pistorius, *Skřítek pana Menzela*. „Lidové noviny“ 3, 13.1. 1990, č. 3, s. 5, a Jiří Menzel, *Milé Lidové noviny*. „Lidové noviny“ 3, 24.1. 1990, č. 6, s. 4.

režimu, osočován téměř další dva roky. Přitom možná ve skutečnosti neměl na mysli o mnoho více, než co v jednom ze svých románů pregnantně vyjádřil John Updike. Když je jeho hrdinovi, spisovateli Henry Bechovi, při universitním čtení položena otázka, „zda v současné poezii zbývá nějaké místo na rým“, odpovídá: „Já píšu jen prózu – ale mám dojem, že rým je jedním z prostředků, kterými si věci znesnadňujeme, kterými vytváříme hru z pouhého nic, abychom mohli vyhrát nebo prohrát, a zmírnit tak co? Mlhavost života. Paul Valéry kdesi říká, že první verš přichází jako dar od bohů a nestojí nás nic, kdežto druhý verš tvoříme sami, slovo za slovem, s vypětím všech svých schopností, takže s tím prvním, nadpřirozeným, harmonuje, takže se *rýmuje*. Valéry měl za to, jak si vzpomínám, že naše životy a myšlenky a řeč jsou jakýmsi 'zevšednělým chaosem' a že despotismus přísné prozódie nás dohání takříkajíc ke vzpouře, které bychom jinak nebyli schopni. K tomu bych jen dodal, a poněkud polemicky, že rým je věc velmi starobylá, že udává rytmus a že mnohé v našem přirozeném životě je charakterizováno rytmem.“⁴⁾

Rytmus, to je především řád, a dokonce i volný verš se bez jeho podvědomého respektování neobejde: smysl každého porušení rytmu je patrný právě jen na jeho pozadí. Jakkoli to může znít absurdně, i cenzura byla takovým řádem: sice zvnějšku vnuceným, nedobrovolným, ale ustavujícím dosti jasná pravidla, ať máme na mysli tzv. cenzuru předběžnou či následnou. Překážky, které cenzura stavěla tvůrci do cesty, mohly jej vyhnat do prostor neoficiálního tvoření, do samizdatu, či do svobodného světa mimo hranice této země, tedy do emigrace. Mohly také jeho tvorbu zcela zastavit, ať už z jeho dobrovolného rozhodnutí, či z neschopnosti pracovat mezi zúženými mantinely. Tvůrce mohl však cenzuru také pragmaticky vzít jako samozřejmý prostředek vítězné moci, jak prosadit sebe samu, a pak záleželo už „jenom“ na vztahu jeho samotného k této moci, jak se zachová: zda jí bude sloužit, ať už s plným vědomím, či v domněnání, že se mu podaří najít látky, na kterých by si alespoň nezadal, anebo zda podstoupí riziko skrytého souboje s ní, v němž využije možností, jež moc k tvorbě nabízí, k tomu, aby ji samotnou zpochybnil.

Zvláště tento poslední způsob vztahu tvůrce a moci má v Čechách své hlubinné tradice, dané už od národního obrození vývojem v nesvobodném státě a zčásti i bez vlastní politiky. Tu umění v nejednom případě de facto suplovalo a sebe sama tak také z větší části definovalo z trvalé opozice vůči shůry vnuceným společenským pořádkům. Prvorepublikové intermezzo

4) John Updike, *Milenci a manželé*. Praha 1984, s. 34–35.

přineslo sice už zjevné plody vymaňování se z jednostranné závislosti, totalita nacistická a pak komunistická ji však obnovily v ještě umocněné míře.

Zůstaneme-li jen u období poúnorového, nesmíme ovšem přehlédnout výrazné rozdíly vztahu mezi tvůrcem a mocí nejen pokud jde o jednotlivé druhy umění, ale také pokud jde o jednotlivá vývojová období. U filmu, slučujícího umění s průmyslovou výrobou a obchodem a navíc podléhajícího státnímu monopolu, nepřípadala v oblasti dlouhometrážního hraného filmu cesta nějakého „filmového samizdatu“ prakticky v úvahu a stejně i naděje na tvorbu v exilu byly minimální (mohly se týkat nanejvýš několika individualit, jejichž tvorba na sebe v zahraničí nějak upozornila, a pak těch, kteří teprve venku vůbec začali tvořit, ovšem většinou už zcela mimo československý kontext⁵⁾). Emigraci, stejně jako druhé variantě postoje, tj. tvůrčí odmlce, ostatně v praxi předcházela přímý či alespoň kuloární zákaz práce. Ti, které takový zákaz nepostihl, museli si samozřejmě zodpovědět dilema, může-li být filmař bez kamery vůbec ještě filmařem...

Spisovateli stačí papír a psací stroj, a i když se jeho rukopisy nepromění ve vydané knihy, proces jeho tvorby to – alespoň teoreticky – nemusí nijak ovlivnit. Naproti tomu filmař, režisér, potřebuje ke svému tvůrčímu aktu prostředky a zabezpečení technické i finanční, jichž se v ideologicky usměrňované totalitě mohl domoci jedině tehdy, když vyšel vstříc jejím nárokům. Může se někdo divit, že už jenom prostá touha tvořit, nezůstat se svými uměleckými vizemi jen v říši snů, vedla většinou k rozhodnutí přijmout předem dané limity?

Z hlediska vývojového ovšem ono dilema navíc vůbec nevyhlíželo takto černobíle. Sami filmaři připravovali už za války zestátnění kinematografie, a když přišel únor 1948, většina z nich ani nepostrehla, že zaměnila svobodnou tvorbu za službu režimu. Její řád přijali za svůj zcela bez odporu, stejně jako většina ostatních umělců; kohoutovské optimistické veršovánky mohou přitom být doslovným důkazem, jak ztotožnění se s jeho rytmem i rýmem bez nejmenšího pokusu o vzpouru proti němu nevede ke zmírnění mlhavosti života, nýbrž naopak k jejímu prohloubení. A řečeno s přímocha-

5) Z období po roce 1968 k těm prvním patří z režisérů Menzel, Němec, Passer, Jasný, Kadár, Forman. Menzel nabídky k odchodu do zahraničí nakonec nepřijal, Němec se hraným filmem neuchytil, Passer a Jasný splynuli s masou. Jedině Forman dosáhl světového věhlasu, ponechav si zřetelné stopy své poetiky z domova. K těm druhým se řadí například Bernard Šafařík, který ještě inklinuje k českému tématu, a Otakar Votoček, u něhož už zcela vítězí kosmopolitní směřování. U všech, kteří odešli, je ovšem patrné, jak zápas s nesvobodným řádem totalitní cenzury byl okamžitě nahrazen zápasem se svobodným ekonomickým řádem západní demokracie – tak jako tomu je teď, po roce 1989, i v Československu (viz o tom dále v textu).

rostí filmu Ladislava Pecháčka a Dušana Kleina *Dobří holubi se vracejí* (1988), osobní „řád a práce“ byly tak vposledku vyměněny za „řády práce“...

Tady leží počátek i našich dnešních nesnází: jakkoli se pak postupem let i filmaři začali vymaňovat ze svého služebného postavení, zůstával nadále řádem jejich tvorby, vůči němuž se definovali, vlastně řád zevnějšku vnucený, nikoli onen vnitřní, osobní. V permanentním zápase člověka mezi „zevšednělým chaosem“ jeho života a přirozenou touhou po harmonii se jen pomalu prosazovaly osobnější koncepty, a i ty se vyhrobovaly vlastně výhradně v opozici vůči konceptu „harmonie“ stranovládní. Bylo tomu tak i v nejlepších chvílích tvorby 60. let, kdy vlastně nastal ideální stav, že za státní peníze mohl být totalitní režim umělecky demontován.

O to důkladnější byla ovšem čistka „vítězů“ po roce 1969. Nastala obdobná situace jako před dvaceti lety, s tím rozdílem ovšem, že tentokrát už snad nikdo nemohl nevidět, že se nejedná o nic jiného, než o restauraci despotismu, který proti sobě už jednu vzpouru vyvolal. Teprve teď nastalo skutečné třídění, zbavené iluzí prvních revolučních roků, také ovšem zbavené ze strany moci těch nejkriklavějších metod útlaku. Charakteristické je právě **nahrazení cenzury předběžné cenzurou následnou**, čímž byla tíže strachu z možných následků přenesena v maximální míře na umělce samotného.

A jako před dvaceti lety, byli na tom filmaři zase hůř než jiní: pokud nebyli rovnou vyloučeni z jakékoli další práce, museli si právě teď nejvíce klást otázku, jakou cestou v profesi pokračovat. Byly vlastně jen dvě: buď se pokusit o štěstí v zahraničí, anebo se znovu podřídít rytmu udávanému stranou. Ta první byla ovšem opravdu jen pro hrstku vyvolených a zdaleka ne vždy vedla i k úspěchu.⁶⁾ Na tu druhou se vydali nejen konjunkturalisté, kteří teď vycítili svou příležitost, ale i většina ostatních, kteří neměli na svém kontě takový škrálop, aby je režim vyloučil ze hry rovnou. Situace ostatně nebyla hned zcela jasná, ještě na počátku 70. let vzniklo několik slušných filmů, a tak se mohlo zdát, že přece bude s tvorbou 60. let nějaká kontinuita zachována.

Naděje se nesplnily a česká kinematografie se začala v průběhu 70. let beznadějně propadat kamsi do své minulosti, ochromena znovu řádem ideologických požadavků režimu a jím sloužících cenzurních zásahů. Teď ovšem byli filmaři sami sobě cenzory, to bylo na tom právě to ničující a degradující. Řada z nich té situaci podlehla a skončila i přes svou třeba lepší minulost u děl vysloveně účelových. Jiným, zejména od nástupu nové

6) Vzpomeňme jen dvacetiletého ahasverského putování Jiřího Weisse cizinou, završeného až v roce 1990 snímkem ve francouzsko-německé koprodukcí *Marta a já*, podržujícím si však navzdory tak dlouhé pauze výrazné české rysy.

filmařské generace na přelomu 70. a 80. let a s uvolňujícími se poměry ve společnosti, se podařilo alespoň zčásti setřást trauma porážky Pražského jara a pustili se skrytě do nové demontáže moci, byť zejména později znovu jen pod heslem obrody socialismu, čili přestavby. Málokdo na té i oné straně si ovšem asi dělal iluze o upřímnosti této snahy o rehabilitaci socialismu: stejně jako při restauracích režimů, ani při jejich reformách se dějiny neopakují...

Paradoxním důsledkem tohoto vývoje – utvrzovaným navíc z valné části i soudy odbojné dobové kritiky – bylo ovšem to, jak už bylo naznačeno, že přes všechnu snahu o emancipaci od režimní cenzurní harmonie nebyla s to tato tvorba dosíci nějaké harmonie vlastní, setrvávajíc stále ve vnuceném rámci a vymezujíc tak sebe samu jen v opozici vůči němu. Kladla sice čím dál odvážnější otázky, odpovědi však na ně nenalézala buď vůbec, anebo jen dílčí, jimiž sice přispěla ke zviditelnění režimního ne-řádu, nedovedla jej však nahradit jinou alternativou. Ve zjitřeném čase předlistopadových let, v tušení společenských změn, dostalo názorové opozičnictví vskutku až mýtický nádech a proměnilo se v takřka jediné hodnotící kritérium, zatímco tvorba, která nenápadně žila ze svých vlastních duchovních zdrojů – např. právě Menzelova nebo Smoljakova a Svěrákova – nebyla vnímána zdaleka tak důsažně a dokonce byla nejednou svorně režimem i kritikou přehlížena pro svůj údajný idylismus a malou společenskou angažovanost. Místo obyčejného obrazu lidské pospolitosti ve *Vesničce mé střediskové* (1985) nebo v *Nejisté sezóně* (1987) dávala kritika přednost symbolům křížů na stěně a mystice v Zábranského *Domu pro dva* (1988), ačkoli se dalo tušit, že tu jde jen o záměnu jednoho zvnějšku přijatého konceptu za jiný (a jeho rozvinutí v *Massebě*, 1989 a *Stavení*, 1990 to svou tezovitostí vzápětí potvrdilo).

Listopad 1989 stal se ve smyslu toho, co tu bylo zatím řečeno, našemu filmu nemilosrdnou zkouškou. Takřka ze dne na den zmizelo to, co tvorbu zásadně limitovalo, a před tvůrci se rozevřela doslova propast. Ideologický cenzurní řád padl a byl nahrazen u nás neznámými či zapomenutými vztahy tržními. A právě jim mínil Menzel ve své úvaze vtisknout řád nový – a myslím, že ne proto, že by bůhvíjak věřil v „osvíceného cenzora“, ⁷⁾ nýbrž proto, že až moc dobře poznal, jak po čtyřicetileté existenci pod komunistickou egidou našim tvůrcům zoufale chybí jejich opravdu vlastní centrum securitatis, vědomí jejich vlastního, autonomního, na zvnějšku nezávislého řádu, dobrovolně přijatého a zmáhaného. Místo něho přichází, opět zvnějšku, řád peněz, vůči němuž jsou vzhledem ke své nezkušenosti ještě bezbrannější

7) Viz Vladimír Pistorius, cit. dílo.

než vůči ideologickému diktátu. Nemyslím, že by býval Menzel sám mínil svá slova o zavedení cenzury vážně: mám je spíše za varovnou metaforu, jejíž platnost je možné dnes, po třech letech, už zcela reálně prověřit na konkrétní produkci.

II.

Radikální změnu poměrů signalizoval hned po listopadu 1989 osud tzv. trezorových filmů z 60. let. Cyklus Filmy z trezoru v pražském Paláci kultury na jaře 1990 s více než tisícovými návštěvami na jedno představení byl prvním a zároveň asi i posledním souhrnnějším pokusem o prezentaci pokladů, o jejichž uvedení do kin sváděla kritika ještě před několika měsíci urputné tahanice s ÚV KSČ. Teď se i ty nejatraktivnější filmy v kinech sotva mihly a vrátily se zase do krabic: najednou nebyl zájem, příliš mnoho událostí odvádělo od umění a nakonec – politika a publicistika začaly fungovat a to začalo ovlivňovat i pohled na poslání umění. Celkem bez zájmu prošly nejen snímky, které po jejich dokončení neviděli namnoze ani sami jejich autoři, ale i snímky, jejichž výroba byla kdysi zastavena ve stadiu polotovarů (*Archa bláznů*, FSB 1970, 1990, r. Ivan Balada; *Pasták*, FSB 1968, 1990, r. Hynek Bočan) a byly dokončeny až teď. Vesměs šlo o vrcholná díla československé kinematografie vůbec, v nichž v 60. letech reformisté a nová vlna dospěli až ke konceptu autorského filmu a v nichž se už proti řádu moci rodil autonomní řád tvůrců.

Jestliže tak rychle opadl zájem o snímky, k nimž se mnozí tvůrci 70. a 80. let vztahovali jako k nedostižné tvůrčí metě (dokonce namnoze i ti, kteří sami svým dílem představovali s 60. léty kontinuitu), pak tím méně jej bylo možno očekávat u většiny děl současných, vymezujících se už takřka výhradně v opozici vůči režimu, postrádajících však většinou metaforický přesah svých vzorů. Společný nepřítel padl a v tomtéž okamžiku ztratila se této tvorbě půda pod nohama, neboť s ním padl i onen mýtus odvahy jako kritérium hodnoty díla. Jestliže dosud působil spíše konstruktivně, protože sebezáchovně, teď se rázem vyjevila jeho odvrácená, destruktivní tvář: mimo popěračského gesta nenajdeme v těchto filmech o mnoho víc než suché ilustrace několika abstraktních tezí. Zatímco před listopadem bylo možno nad filmy jako *Proč?* (1987, r. Karel Smyczek) či *Bony a klid* (1987, r. Vít Olmer) hovořit o otázkách bez odpovědí, teď jako bychom zase dostávali hotové odpovědi, ale bez skutečně jitrivých otázek.

Pominu-li tvorbu pro děti a už řečené snímky po listopadu jen dokončované, pak zejména u produkce prvního popřevratového roku je závislost na minulosti takřka absolutní. Je to samozřejmě dáno tím, že společenské

události nikterak nerespektují výrobní termíny, a tak se rozdělané filmy ocitly na střídě historických časů jako pod zvětšovacím sklem. Řada tvůrců se ovšem snažila zachránit, co se dalo, urychlenou aktualizací, vmontováváním dodatečných motivů a zvukových i obrazových dokumentů z doby těsně před listopadem i z vlastních převratových událostí. Tím však ještě více potvrdili závislost svého vidění na hranicích vymezených mocí, a to paradoxně vlastně už v době, kdy sama tato moc přestala existovat.

Takřka klasickým příkladem tu může být *Křížová vazba* (FSB 1990, r. Antonín Kopřiva), jeden z mnoha normalizačních mravoličných příběhů, který se marně snaží ztéci vyšší myšlenkové horizonty formálně do děje vsouvány odkazy na dění ve společnosti. Stejně rychlokvašené metody použili i další tvůrci – jejich narychlo spíchnutá a horečně předělávaná díla snad jednou v budoucnu poslouží jako zajímavý psychologický dokument doby, při svém vzniku však prezentovala jen udýchanou didaktičnost a epizodickou nespojitost. Tak zejména *Začátek dlouhého podzimu* (FS Zlín 1990, r. Peter Hledík), ale i *Zkouškové období* (FSB 1990, r. Zdeněk Troška), nepřehledně kombinující dosud tabuizované téma homosexuality s obrazem studentské revolty.

Ilustrativnost a doslovnost se stala zátěží i novému snímku scenáristy Radka Johna a režiséra Víta Olmera *Ta naše písnička česká II* (FSB 1990). Odkaz v názvu na film Zdeňka Podskalského z roku 1967 má ironický podtext, protože však tentokrát – na rozdíl od předchozího svého snímku *Bony a klid* – měli autoři možnost říci všechno naplno (film byl původně zakázán, točilo se až po listopadu), samotnému dílu tento přesah schází. Ztráta dosavadního nepřítele, ale také dosavadního zákonodárce v doslovném i přeneseném smyslu se tu projevuje ve srovnání s *Bony a klid* přímo frapantně: publicistické zdokumentování korupčnictví a kariérismu v jedné ze sfér bývalého režimu ztratilo ve chvíli, kdy přestalo být metaforou kritiky systému i metaforou ve smyslu uměleckém, svou uměleckou hodnotu i apelativnost nedořečenosti.

Svodům učinit ze vznikajícího díla rezonanční desku právě probíhající převratových událostí neodolali ani Michael Kocáb a Karel Smyczek ve filmu *Pražákům, těm je hej* (FSB 1990), stylizovaném hraném dokumentu o skupině Pražský výběr. Také on je cele obrácen do minulosti a soustředěn obsahově ke zmáhání překážek kladených byrokratickým aparátem svobodné tvorbě, přičemž se alespoň v náznaku snaží usilování skupiny vymezit i imanentně. Množství hudebních čísel, vsunutých videoklipů a parodické stylizace jej výrazně odlišují od analyticky moralistního tónu filmu Antonína Máši, který jediný má za východisko tázání, vtělené i do titulu: *Byli jsme to my?* (FSB 1990). Odpověď je bohužel umělecky nevyrovnaná a poselství až

apoštolsky stylizované hlavní figury devalvováno nechtěně autoparodickými epizodami, jimiž měla být látka původní Mášovy divadelní hry Noční zkouška rozšířena na výpověď o době a společnosti jako celku.

Mášův film, odměněný v roce 1990 na MFF v Karlových Varech navzdory svým slabinám Cenou poroty „za téma“, uvalil celkem zbytečně na svého tvůrce podezření z konjunkturalismu a teprve televizní uvedení z něj alespoň něco setřelo. Naproti tomu *Stavení* (FSB 1990) Miloše Zábranského zůstane asi trvale výstražným pomníkem zcestí, na něž se nadějný tvůrce dostal mj. i za pomoci kritiky, která mu dost jasně už při *Domu pro dva* neřekla, v čem tkví nebezpečí jeho stále abstraktnějšího hledání nadosobního řádu.

Mohlo by se říci, že právě Zábranský se vymanil z utilitaridy pouhých reakcí na řád vnucovaný mocí a ustavil svůj vlastní, na ní nezávislý. V jeho vzdálení se světu je však zase obsažena především negace, zatímco pozitivní pól je hledán bez vnitřní přesvědčivosti, s nudným školometstvím a s jen chatrně předstíraným zápasem. Rytmikál *Kouř* (FSB 1990) Tomáše Vorla je v tomto smyslu pravým opakem *Stavení*, žánrově, myšlenkově i životním pocitem, a přestože si pro sebe rozhodně nereklamuje jeho univerzalistické ambice, je v něm skryta vize osobního řádu, harmonie a rytmu, v jehož duchu je snímek i co do formy výrazně stylizován. Ani Vorel neodolal výzvě listopadových událostí, aby na ně ve filmu reagoval, jediný on to však zvládl v poloze umělecké metafory, navíc metafory, která svým významem jasnozřivě nadzdvihla revoluční samet a ukázala jeho rub.

Co zbývá z produkce „roku jedna“? Skandalózní klímovská adaptace Jana Němce *V žáru královské lásky* (FSB 1990), v níž z původní látky mnoho nezbylo a kterou lze považovat buď za zcela ojedinělé vymanění se z jakýchkoli mantinelů ideologických i ekonomických, anebo naopak za důkaz toho, že tvorba bez řádu vede jen k samoučelu, jakkoli krásnému. Už před dvaceti lety připravovaná látka mohla být asi natočena právě jen v Československu roku 1990, kde už padla cenzura myšlení a ještě nevyvstal dohled peněžní...

A pak už jen dvě kriminálky – *Divoká svině* (FSB 1990, r. Jan Kubišta), *Silnější než já* (FSB 1990, r. Petr Šícha) – také navzdory svému žánru usilující i o obraz minulého společenského milieu, a několik filmů historických, jejichž poselství se evidentně opět symbolicky a v paralelách vztahuje k normalizačním létům (*Svědék umírajícího času*, FSB v koprodukcii s ST Bratislava 1990, sestřih televizního seriálu z roku 1983, r. Miloslav Luther; *Poslední motýl*, FSB v koprodukcii s Francií 1990, r. Karel Kachyňa; *Král kolonád*, FSB 1990, r. Zeno Dostál). Patřily by sem možná i tři filmy o období 50. let (*Jen o rodinných záležitostech*, FSB 1990, r. Jiří Svoboda; *Tichá bolest*, FSB 1990, r. Martin Hollý; *Vracenky*, FSB 1990, r.

Jan Schmidt), u nich by ovšem bylo zbytečné o nějaké symbolice mluvit: jsou nezakrytou analýzou bezpráví, jímž se komunistický režim živil stejně v 50. letech jako o dvacet let později. Překvapuje jen stranická omezenost filmu Svobodova, který beze změny – a také aniž by jej umělecky překonal – přebírá dvacet let starý koncept *Doznání* Costy-Gavrasy, zřejmě jako důsledek ještě předlistopadového vzniku filmu.

Jak je z přehledu produkce roku 1990 vidět, vskutku až na jednu dvě výjimky zůstala zcela v zajetí předlistopadového opozičního myšlení, bez zřetelnějších a hlavně úspěšnějších známek hledání či dokonce nalezení nového, nezakomplexovaného, svobodného myšlení a tvoření. Samozřejmě, vzhledem k výrobním lhůtám nebylo možno ani jiné výsledky očekávat, nicméně četnost dýchavičných snah o zabudování listopadových motivů do již rozpracovaných filmů nasvědčuje tomu, že hledání nového řádu tvorby bude vskutku nemalým oříškem. Mezi tím začínají ovšem situaci komplikovat ještě zcela nové vlivy: rozklad státního kinematografického monopolu, vznik soukromých filmových společností, konkurence zahraniční produkce – zkrátka ještě se filmaři nezbavili toho, myslet jen ve vztahu k moci, a už se dostávají pod nový tlak, nutící je myslet primárně ve vztahu k penězům. Rok 1991 je ve znamení pozoruhodného prolínání obojího, přičemž doposud jednotný kontext se začíná zcela nově strukturovat a hierarchie žánrů se značně proměňuje.

Pokud jde o výrobu státních studií, beznadějným propadákem ve stylu Zábranského *Stavení* se stává infantilní lennonovská meditace Milana Cieslara *Někde je možná hezky* (FSB 1991), vězící v minulosti až po krk, bez nejmenšího odstupu. Pointu tvoří už zaběhnuté klišé, listopadové události, ostatně stejně jako v příběhu dvou normalizačních komiků, jemuž dal Václav Křístek nepochopitelně matoucí název *Vyžilý Boudník* (FSB 1991). Oba filmy se v kinech opravdu jen mihly, naprosto bez diváckého zájmu. Mnohem ambiciózněji spojila minulost s polistopadovou přítomností Irena Pavlásková ve svém *Corpu delicti* (FSB 1991): kritizuje naši malodušnost, činí tak však s hysterickou povýšeností, která její postavy mění v karikatury. Motiv, jímž film zasahuje už do současnosti, zůstává v zajetí normalizačního špiclománie. Ne vždy byla pochopena parodie na normalizační pionýrské tábory Ondřeje Trojana *Pějme píseň dohola* (FSB 1991), vycházející z podobné poetiky jako Vorlův *Kouř*, ještě nebezpečněji však balancující na hranici mezi záměrnou persiflází a bezděčným kýčem. Téma těží opět z minulosti, pojetí je však od ní zcela osvobozeno a tím zřejmě právě mate.

Skutečným případem je inspirován debut Filipa Renče *Requiem pro panenku* (FS Zlín 1991), který usiluje o vykreslení širších okolností, za nichž mohlo docházet k trýznění mentálně retardovaných chovanek v jednom ústavu sociální péče, zároveň však už naznačuje, že režisér je pro úspěch

filmu ochoten využít i dosti laciných hereckých a inscenačních efektů. Film nevyniká nijak zvláštní myšlenkovou či psychologickou hloubkou, právě pro zmíněnou vnější efektnost patřil však k nejnavštěvovanějším.

Mozartovská féerie *Mí Pražané mi rozumějí* (K.F. a.s. 1991) Věry Chytilové konfrontuje minulost s přítomností a občas z toho vzejde i vtip; jinak je ze snímku cítit bezradnost vedoucí jen k samoučelným hříčkám. Do kin se snad ani nedostala, stejně jako nebyl k vidění hraný dokument Jaromila Jireše *Antonín Dvořák* (FSB v koprodukcí s Francií).

Něco takového si ovšem soukromníci dovolit nemohou, u jejich prvních projektů je proto patrná snaha sázet na jistotu danou buď návazností na úspěšné divácké tituly – *Slunce, seno, erotika* (National film v koprodukcí s FSB 1991, r. Zdeněk Troška), *Discopříběh II* (Renata Film 1991, r. Jaroslav Soukup) – nebo známou knižní předlohou – *Tankový prapor* (Bonton 1991, r. Vít Olmer). Nad scénářem Tankového praporu se Olmer znovu sešel s Radkem Johnem, a tak můžeme po linii *Bony a klid – Ta naše písnička česká II – Tankový prapor* sledovat další dobově příznačný krok této dvojice, tentokrát už ke zřetelné komerci, byť ve Škvoreckého námětu stále ještě s jistým způsobem reprezentativním intelektuálním zázemím.

To už se nedá říci o *Černých baronech* (Space v koprodukcí s FSB, MTT a Riosport-Press 1992, r. Zdeněk Sirový), kteří sice vzhledem k popularnosti Švandrlíkovy takřka zlidovělé předlohy asi nezůstanou v návštěvnosti nijak pozadu, kteří však při svém nadbíhání nevysokým myšlenkovým nárokům zůstali i režijně zcela při zemi. Právě na látce *Černých baronů* můžeme už názorně sledovat zcela formální záměnu jednoho vnějšího řádu tvorby, ideologického, za druhý, ekonomický. Na jedné straně je to stav osvobozující z letitého traumatu, na straně druhé situace do budoucna tvůrce znovu potenciálně ohrožující, tak jak před tím varoval Jiří Menzel.

On sám přidržel se v *Žebrácké opeře* (FSB 1991) svého kopyta, jakkoli na sebe uvrhl adaptací Havlova textu podezření z konjunkturalismu. Jeho film je laskavým pohledem na lidské hříchy a marnost světa, zbaveným jak komplexů naší minulosti, tak touhy po uchvácení všech. Stejně jako Jan Svěrák v *Obecné škole* (FSB 1991) chce Menzel bavit, ale nikoli za každou cenu, a nechce jen svět popisovat, ale také o něm cosi hlubšího vypovědět. Zatímco ovšem Žebrácká opera je přece jenom poněkud sevřena havlovským intelektualismem, Obecná škola svou sdělností a zároveň nenápadně sdělovanou filozofií vztahu naší minulosti a přítomnosti pohybuje se už v řádu svéprávného nezávislého tvoření, které nejenom formuluje odpovědi, ale také znovu a jinak klade otázky. V tom je záruka úspěšného vzdoru novým, zvnějšku vnucovaným pravidlům.

SUMMARY

Answers Without Questions

Jan Lukeš

The author directly follows up with his study *Questions Without Answers* (Illuminace 1989/1), which was written as early as before the change of political regime in Czechoslovakia in November 1989 and which tried to show both the imposed and unconscious limits of artistic creation arising under the force of totalitarian power on the examples of Karel Smyczek's film *Proč?* (Why?) and Vít Olmer's film *Bony a klid*.¹⁾ The coup d'état brought freedom, but at the same time, the author's hypothesis came true and „the myth of courage as a criterion of value of the created work“ was definitely carried off. The way how authors see things is suddenly reverted: whereas formerly the more radical ones tried to ask provocative questions to spectators at least, without being allowed to answer them, now, owing to the political change, they seem to know any answer to anything beforehand, without having put any really exciting human questions in their works.

In the first part of the study the author develops his reflection in the general level, coming out of the political controversy, which aroused as early as in the beginning of 1990 stimulated by the statements of Jiří Menzel about censorship having also its profits actually. The statement, which bred ill blood in the pained post-revolution time, had, according to the author, also its deeper metaphoric meaning: it was a warning before the situation where the creative order delimited so far by the dictate from without falls and it will not be compensated immediately with an immanent creative order. The most of the Czech present-day film-makers lack for such an order sorely, because they have worked so far under the conditions that they were obliged to delimitate their works and themselves in relation to power above all. That is why they find themselves defenceless before the new order which offers itself temptingly, again as a solution from without: before the money order.

The second part of the study - the review of the Czech film production since 1990 till the half of the year 1992 - follows the shift from the politically motivated subjects, where the last traces of the pre-November limits can be found, to the films where the aiming at the commercial success prevails over the inner conveyance. Thus, the Czech present-day production shows marked symptoms of a further incessant decline rather than a rise - with the exception of such films as Vorel's *Kouř* (The Smoke) or Svěrák's *Obecná škola* (The Common School). This is caused by far not only by such circumstances as the break-up of the state cinematography or the foreign competition but, paradoxically, also by the loss of inner integrity of the film-makers themselves in the new social circumstances.

1) It is a paraphrase on the film *Bonnie and Clyde*. „Bony“ is a specific Czech expression meaning a sort of cheques for purchasing Western goods; the English translation could read then: The Cheques And Quiet.