

Články

SOUČASNÝ ČESKÝ HRANÝ FILM: POD DIKTÁTEM PENĚZ

Jan Lukeš

1. „Hlavně ne umění!“

Ve spíše bezděčně vzniklém seriálu o současném českém filmu¹ dospíváme k jeho třetí části. V té první jsem se ještě před listopadem 1989 pokusil na příkladě snímků *Proč?* (1987) a *Bony a klid* (1987) doložit, jak se česká kinematografie druhé poloviny osmdesátých let snažila alespoň občasnými otázkami atakovat vymezené ideologické hranice, jak ale současně tím, co si na ní cenila i většina skrytě opoziční kritiky, zůstávala vlastně stále v mezích zvnějšku vnuceného řádu tvorby, bez patrnější schopnosti nahradit jej autonomním řádem uměleckým. V té druhé jsem na produkci let 1990, 1991 a první poloviny roku 1992 naznačil, jak po pádu předlistopadového cenzurního ne-řádu a po překonání přechodného období chaosu hrozí naší kinematografii – a nejen jí² – nová podřízenost: tentokrát zase řádu peněz, pragmaticky odkazujícího do říše blouznivých iluzí takřka jakékoli vztažení se k vyšším duchovním horizontům. Že se tato podřízenost stala od té doby alespoň zčásti už reálným faktem, na to chci ukázat v této části třetí, a zároveň upozornit na příčiny, které k tomu mimo obecných zákonů společenské transformace také vedly.

„Hlavně ne umění,“ dostalo se scenáristovi Josefu Klímovi a režisérovi Vítu Olmerovi upozornění hned na první schůzce s producentem jejich budoucího filmu *Nahota na prodej*³ a tento výrok jako by nejlépe vyjadřoval stav, v němž se valná část české filmové tvorby po listopadu 1989 ocitla. Pozoruhodně koresponduje s takřka totožnou výzvou, jaké se prý dostalo „zkraje sedmdesátých let“ Pavlovi Juráčkovi, když po nástupu normalizace odešel pracovat do SRN: „Jen žádné umění, pane Juráčku, řekl mu německý televizní producent, když sjednávali smlouvu,“ vzpomíná podle vyprávění Antonína Máši Eva Kantůrková.⁴ Co se zdálo leckomu po zkušenostech zlatého filmového věku šedesátých let u nás v budoucnu nemožné, dostavilo se s železnou nutností nejpozději v roce 1992: jestliže o produkci roku 1991 bylo možné hovořit jako o kuriózním prolnutí myšlení ještě nevymaněného z utilitárního vztahu k bývalé moci

-
- 1) Srov.: Jan Lukeš, *Otázky bez odpovědí*. „Iluminace“ 1, 1989, č. 1, s. 78 – 94; též, *Odpovědi bez otázek*. „Iluminace“ 4, 1992, č. 2, s. 45 – 55. Oba články obsahuje též má kniha *Orgie střídmosti*, Praha, Národní filmový archiv 1993, s. 45 – 56 a 86 – 95.
 - 2) Srov. též: Jan Lukeš, *Obrana cenzury. Od ne-řádu k chaosu a od chaosu k řádu*. „Zápisník o Šaldovi“ (K 80. výročí knihy *Duše a dílo* 21. 2. 1993), s. 3 – 5, též in: „Tvar“ 4, 1993, č. 18 (6. 5.), s. 6 – 7.
 - 3) Josef Klíma a v doslovu své knihy *Nahota na prodej*, která je literárním zpracováním stejnojmenného filmu, Praha, Cinéma a Mht 1993, s. 106.
 - 4) Eva Kantůrková, *Památník*. Praha, Český spisovatel 1994, s. 41.

a současně už modelovaného stejně utilitárními vztahy tržními,⁵ rok 1992 znamená zřejmý a nedvojsmyslný přeliv k pólu druhému.

Proč, to na příkladě své spolupráce s režisérem Zdenkem Sirovým a dramaturgyní Věrou Kalábovou také ukazuje Kantůrková: „Federální vláda převedla státní podnik Barrandov na českou vládu, takže filmová studia zcela vypadla ze státního rozpočtu a nový ředitel Václav Marhoul nemohl než rozpustit tvůrčí skupiny, nedávno nově zrekonstruované, dát výpovědi všem režisérům a dramaturgům, taky Věře Kalábové, a zastavit práce na většině roztočených filmů. To poslední by patrně udělal, i kdyby se neocitl ve finančních potížích, těžko by chtěl přebrat většinou dost nekvalitní dědictví. Zdenek Sirový jako jeden z mála na Barrandově točil i za tohoto přelomu, byli to *Černí baroni*, a tento skluz v tématu je pro dobu charakteristický: jen žádné velké umění!“⁶

Tedy do třetice: žádná Černá hvězda,⁷ ale *Černí baroni*, šikovně ještě slučující svou látkou jakýs takýs mravní odkaz k tíživé minulosti padesátých let s téměř jistým komerčním úspěchem, založeným na popularitě Švandrlíkovy předlohy jako lidového čtiva opravdu nejširších vrstev. Sirový bez skrupulí odložil ambice proskribovaného a „trezorového“ režiséra, tak jako se rok předtím rozhodl Vít Olmer točit místo *Obecné školy Tankový prapor*, a jeho kalkul vyšel dokonale: v žebříčku nejnavštěvovanějších filmů za léta 1991 – 1992 se *Černí baroni* umístili na druhém místě (vidělo je 1 631 021 diváků a tržby činily 29 293 774 korun), hned právě za *Tankovým praporem* (2 430 276 diváků, 31 084 934 korun tržeb).⁸ A umění? To zůstalo kdesi u cesty, dokonce i té kraťouchové, která dělí film Sirového od Olmerova: v něm ještě najdeme alespoň náznaky snahy o obrazovou atmosféru, specifiku filmové řeči, kdežto *Černí baroni* jsou už jen nudnou a těžkopádnou ilustrací.

Jenže „číslo hovoří“, říkávalo se na vojně, a čísla začala neúprosně hovořit i ve filmové tvorbě. *Černí baroni*, na nichž koprodukčně participovalo Filmové studio Barrandov, měli premiéru 4. 6. 1992 a přesně o dvacet dní později schválila česká vláda projekt a. s. Cinepont na privatizaci FSB, stal se tedy tento snímek vlastně labutí písni státně-monopolní kinematografie. Její faktický rozpad začal ovšem už prvním filmem natočeným v soukromé produkci, *Tankovým praporem*, k zákonnému stvrzení vzniklé situace došlo však až schválením zákona č. 273/1993 Sbírky zákonů ze dne 15. října 1993 „o některých podmínkách výroby, šíření a archivování audiovizuálních děl, o změně a doplnění některých zákonů a některých dalších předpisů“. Teprve jím byly zrušeny paragrafy dekretu prezidenta republiky č. 50/1945 Sb. o opatřeních v oblasti filmu, v nichž se mimo jiné pravilo, že „k provozu filmových ateliérů, k výrobě osvětlených filmů kinematografických [...], k laboratornímu zpracování filmu, k půjčování filmů, jakož i k jejich veřejnému promítání je oprávněn výhradně stát“. Už předtím klesla však role státu ve finanční podpoře výroby a distribuce na minimum a pro možná desítky okamžitě vzniklých soukromých výrobních a distribučních

5) Srov.: J. Lukeš, *Odpovědi bez otázek*, s. 53. (Též J. L., *Orgie střídmosti*, s. 93.)

6) E. Kantůrková, c. d., s. 54.

7) Na scénáři filmové adaptace tohoto svého románu z roku 1974 začala Kantůrková spolu se Sirovým a Kalábovou pracovat zřejmě hned po uvedení *Smuteční slavnosti* (1969) v roce 1990 – srov.: J. Lukeš, *Orgie střídmosti*, s. 156 a E. Kantůrková, c. d., s. 47.

8) TOP 100 – ČSFR 1991/1992, „Filmový přehled“ 1993, č. 5, s. 45. V první desítce se vedle čtyř amerických filmů umístily už jen samé české: 1. *Tankový prapor*, 2. *Černí baroni*, 3. *Sám doma* (USA), 4. *Slunce, seno, erotika*, 5. *Discopříběh* č. 2, 6. *Tanec s vlky* (USA), 7. *Ježíš* (USA), 8. *Mlčení jehňátek* (USA), 8. *Obecná škola*, 10. *Kamarád do deště II – Příběh z Brooklynu*.

společností se zisk či alespoň rovnováha mezi výdaji a zisky stala hlavním kritériem činnosti.

Akcelerovaný vývoj nových ekonomických podmínek dolehl tíživě na celou kinematografii a na všechny tvůrce, přece však se začalo ukazovat, že zejména zástupci starší generace nedovedou a nechtějí svou představu o budoucnosti českého filmu odpoutat od různé míry účasti státu, zatímco tvůrci mladší a nejmladší se s novým podnikatelským rámcem svého úsilí hodlají vyrovnat mnohem praktičtěji, bez nároků i komplexů z minula.⁹ Rozhořelému sporu ekonomickému se přitom dostalo i vyhrčeně hodnotícího aspektu tvůrčího a etického, a to jak ve vztahu k úrovni celé poválečné éry naší kinematografie, tak zejména ve vztahu k její vrcholné etapě, šedesátým létům.¹⁰ Role se při tom pozoruhodně proměnily: ti, kteří v šedesátých letech platili za uměleckou opozici vůči režimu (za jehož peníze však svá díla natáčeli) a i v dalším dvacetiletí prosluli jako věční kverulanti, Jiří Krejčík či Věra Chytilová, stali se teď nejvášnivějšími obhájci privilegovaného postavení filmové tvorby, odsuzující šmahem všechny, kteří by si dovolili zpochybnit mesiášské poslání umělcovo a přiřadit jeho práci demokraticky na roveň jiným profesím. Tvůrci mladší a nejmladší, spolu se svými kritickými soupeřnými, ocitli se pod touto optikou v pozici jednoduchých pragmatiků, navíc nezdárných synů nevážících si otcovského dědictví a bezohledně jej zaprodávajících, ne-li přímo rozprodávajících.

Nejjasněji vzplanul v tomto směru spor obou koncepcí – dostávající často až příděch sporu generačního – v případě privatizace barrandovského studia. Jeho příští osud pod nově přejmenovaným majitelem, a. s. AB Barrandov (od 1. 1. 1993), jako by se leckomu stal osudem českého filmu vůbec, bez ochoty připustit, „že (v našich podmínkách zřejmě opravdu nezbytná!) péče o hodnotnou kinematografickou tvorbu neznamena monopol na fabriku, kde se filmy vyrábějí“.¹¹ Poté, co a. s. AB Barrandov představila své plány, prohlásil Jiří Krejčík, v té době předseda Unie Českého filmového svazu a Českého televizního svazu (FITES), český film nejprve rovnou za mrtvý,¹² nedlouho nato, v hysterické televizní diskusi věnované budoucnosti české kinematografie, rozloučil se s ním pak vůbec ironickým pozdravem „Na shledanou v horších časech!“¹³ Poslední zoufalý pokus ovlivnit ještě nějak v předvečer schválení

9) Pěkně to ukázal např. televizní Klub Netopýr z 22. 8. 1992, v němž o přítomnosti a budoucnosti českého filmu s Antonínem Přídalem debatovali režiséři Jiří Krejčík, Ladislav Smoljak, Fero Fenič, Zdeněk Tyc a Jan Hřebejk. Krejčík, legenda předlistopadové české kinematografie, zůstal tu se svými abstraktně moralistními apely vlastně zcela osamocen. Srov. o tom: Jan Lukeš, *Obrácená znaménka*. „Lidové noviny“ 5, 27. 8. 1992, č. 201, příloha „Národní 9“, č. 35, s. 4.

10) Názorně to ukázala nekoherentní debata na toto téma 5. 10. 1992 v Divadle Na zábradlí, jejíž sestřih se pak 13. 10. 1992 objevil na televizních obrazovkách. Srov. k tomu: Jan Foll, *Kino '60*. „Lidové noviny“ 5, 10. 10. 1992, č. 239, s. 5; Jiří Cieslar, *Čekání na Koperníka (Nad debatou o českém filmu v Divadle Na zábradlí)*. „Literární noviny“ 3, 12. – 18. 11. 1992, č. 45, s. 6 (též in: Jiří Cieslar, *Filmové zápisky 90 – 93*. Praha, Gryf 1993, s. 57 – 61).

11) Jan Foll, *Syndrom zmizelého nepřítele*. „Lidové noviny“ 6, 4. 10. 1993, č. 230, s. 2.

12) Srov.: Jan Lukeš, *Postmodernisticky o postmoderně*. „Iluminace“ 5, 1993, č. 3, s. 146. Srov. též rozhovor Jana Folla s ředitelem AB Barrandov: *Doba osvícenství skončila. S Václavem Marhoulem o Barrandovu v příštích deseti letech*. „Lidové noviny“ 6, 8. 7. 1993, č. 155, příloha „Národní 9“, č. 27, s. 1 a 4.

13) Šlo o pravidelný nedělní pořad Debata, vysílaný 3. 10. 1993 – srov. Jan Foll, cit. v pozn. 11. Parafrázi Krejčíkovy výroky vtiskl si pak režisér Tomáš Petráň do titulu svého anketního filmu *Vítejte v horších časech. Zpráva o stavu české kinematografie* (Česká televize 1993), zachycujícího dobře celou škálu názorů jednotlivých tvůrců, producentů i představitelů státu.

zákona o kinematografii další vývoj nevyšel, stejně jako předchozí snaha Věry Chytilové vnutit tisku pochyby o zákonnosti privatizace Barrandova poukazem na trvající právní platnost Benešova dekretu. Za hranice legality byla by tak totiž uvržena veškerá dosavadní polistopadová soukromá filmová produkce, paradoxně včetně vlastního Chytilové filmu *Dědictví aneb Kurvahošigutntag*. Neargumentované, zaujaté a emocionálně přepjaté televizní vystoupení Krejčíkovo a Chytilové, které zřejmě mělo vyburcovat také širší veřejnost, mělo pak dopad spíše opačný: obnažilo nepřenositelnost starých vzorců chování do nových podmínek a vcelku mizivý ohlas odpůrců komercializace českého filmu i u jejich vlastních kolegů.

Na druhé straně nelze přehlížet, že k této komercializaci v reálu skutečně došlo, a to nejen co do hluboké proměny výrobních a distribučních vztahů, ale také co do ducha souběžně vznikající filmové tvorby. Nový zákon legalizoval vlastně faktický stav, jenom tím však, že z něj na poslední chvíli vypadl korunový příplatek k ceně nebo půjčovnému videokazet, přišel například Státní fond České republiky pro podporu a rozvoj české kinematografie o 35 miliónů Kč, tj. téměř o polovinu veškerých svých příjmů na rok 1994. Státní podpora kinematografie se tak při výrobních cenách celovečerních filmů, které se v letech 1993 a 1994 vyšplhaly už nad 40 milionů korun, může omezit jen na vskutku nepatrný podíl, zatímco od soukromých výrobců lze zejména v této fázi „prvotní akumulace kapitálu“ jen stěží očekávat, že by své peníze vkládali do projektů ziskově předem nejistých, umělecky náročných a experimentálních, určených spíše menšinovému publiku.

Příznačné pro současnou kulturně-politickou situaci ovšem je, že při schvalování zákona o audiovizí se proti předkladateli, tehdejšímu ministrovi kultury Jindřichu Kabátovi (KDU-ČSL), postavili v Parlamentu v otázce korunových příplatků k videokazetám i koaliční partneři z ODS. Ten na to pak reagoval výhrůžným výrokem: „Tato skutečnost mě povede bohužel k jisté radikalizaci požadavků v oblastech, kde jsem se doposud smířil s částkou, která mi připadala rozumná.“¹⁴ Jenže to už jen sám vyslovil, co si cvrlikali snad i vrabci na střeše: totiž že ve vládě vzešlé z voleb v červnu 1992 nezaujala kultura příliš respektovanou, natož podporovanou pozici. „Ministr se může profilovat jako extrémní zastánce dotací, nebo jako extrémní zastánce neúčasti státu. Já vidím svou cestu někde mezi těmito extrémy,“ definoval Kabát svůj přístup hned po nástupu do funkce.¹⁵ Jeho střední cesta nevedla však k úspěchu ani ve vládě, ani u veřejnosti, a když se pak začal nejpozději od poloviny roku 1993 dopouštět i konkrétních chybných rozhodnutí, začalo se pod ním jeho křeslo povážlivě kymácet. Snaha o radikálnější intervenci ve prospěch kultury, manifestovaná právě nad zákonem o audiovizí, přišla pozdě¹⁶ a možná nakonec i ona vedla v lednu 1994 ke Kabátově demisi.¹⁷

Pokud se někdo domníval, že Pavel Tigrid, kterého KDU-ČSL obsadila na uvolněné místo, svou přítomností ve vládě její vztah ke kultuře nějak radikálně změní, bohužel se zmylil. Po vyžádané stovce dnů hájení nepřišel Tigrid s vizí inspirovanou nemalou

14) (rk) [Roman Krasnický], *Filmový fond přišel o peníze. Poslanci po několikahodinovém jednání odmítli příplatek k ceně videokazet*. „Lidové noviny“ 6, 16. 10. 1993, č. 241, s. 3.

15) Jan Lukeš – Pavel Janáček, *Volím střední cestu. Jindřich Kabát (KDU-ČSL) o svém putování mezi kulturou a vněm*. „Lidové noviny“ 5, 4. 7. 1992, č. 156, s. 1 a 8, cit. místo s. 1.

16) Srov.: Jan Lukeš, *Pozdě bycha honiti*. „Lidové noviny“ 6, 18. 10. 1993, č. 242, s. 2.

17) Srov.: Jan Lukeš, *Konec Kabátovy střední cesty*. „Lidové noviny“ 7, 18. 1. 1994, č. 14, s. 1.

státní podporou kultury ve Francii, kde strávil dlouhá léta v emigraci, nýbrž spíše se sebelikvidačním programem, podle něhož „role ministerstva se bude cílevědomě zmenšovat, subvence budou ve stále menší míře proudit ze státních zdrojů a cílem je, aby se starost o kulturu přenesla do samosprávy, do sféry veřejnoprávní či občanské, na sponzory, mecenáše, donátory.“¹⁸ Pokud jde o kinematografii, avizoval toto stanovisko už předtím Tigrídův náměstek Michal Prokop, když při televizní besedě o přítomnosti a budoucnosti českého filmu, uspořádané při příležitosti prvního ročníku ankety Český lev,¹⁹ striktně vymezil jediné dva zdroje financování filmové výroby, které nemusejí podléhat tlaku trhu: televizi a Státní fond České republiky pro podporu a rozvoj české kinematografie. I z nich by se ale prý neměl financovat takový film, u něhož se rovnou předpokládá prodělek veřejných peněz.

Český film se tak po rozpadu federace, v druhém roce samostatnosti, ocitá v jakémsi začarovaném kruhu. Výrobní krize roku 1992 byla zjevně zažehnána,²⁰ stát tím, že nelpěl dogmaticky na liteře stávajícího zákona, umožnil nástup soukromých výrobců a distributorů a počet filmů začal znovu stoupat.²¹ Jenže pokud si český film dosud udržel zájem publika²² a dokázal tak úspěšně čelit přívalu zahraniční produkce, zejména americké, nemusí tomu tak být i v budoucnu. Producenti se děsí teprve nadcházející privatizace kin:²³ ta jsou většinou ve značně zanedbaném stavu, jejich rekonstrukce a provoz bude vyžadovat velké investice a může se stát, že se ocitnou v rukou zahraničního kapitálu, který bude dávat přednost cizí produkci, případně se zcela změní jejich využití.²⁴ Pak se naskytá otázka, pro koho se budou české filmy

18) Jiří Peňás, *Kultura se na stát musí spoléhat stále méně. Ministr kultury Tigríd začíná pracovat na pomalém zániku svého ministerstva*. „Mladá fronta Dnes“ 5, 18. 4. 1994, č. 90, s. 11.

19) Anketu podobnou americkým Oscarům pořádala Vachler Art Company, soutěžily snímky, které měly v Čechách premiéru v roce 1993, a ceny udělovali diváci (nejúspěšnější film podle návštěvnosti v kinech za první měsíc promítání podle údajů Unie filmových distributorů), odborná porota (nejlepší český film roku 1993, režie, scénář, kamera, hudba, výtvarné zpracování, střih, nejlepší ženský a mužský herecký výkon, nejslabší český film, nejlepší zahraniční film, dlouholetý umělecký přínos české kinematografii) a čtenáři časopisu Cinema (nejlepší film). Slavnostní vyhlášení proběhlo 25. 2. 1994 v pražské Lucerně, záznam z něho vysílala 26. 2. Česká televize a po něm následovala zmíněná beseda za přítomnosti Pavla Taussiga jako moderátora a dále Josefa Abraháma, Jiřího Ježka, Čestmíra Kopeckého, Václava Marhoul, Michala Prokopa, Aleše Danielise, Theodora Pištěka a Jaroslava Brabce.

20) V letech 1990 a 1991 se počet hraných celovečerních filmů pohyboval zhruba na úrovni posledních let předlistopadových, tedy kolem pětadvaceti až třiceti, v roce 1992 poklesl k jedné desítky. Údaje dosti kusých pramenů zejména pro první dvě popřevratová léta se liší podle toho, zda vycházejí z roku výroby, či uvedení snímku, zda počítají také filmy televizní, v kinech třeba ani neuvedené, apod., pro další rok je už k dispozici *Filmová ročenka 1992*, Praha, Národní filmový archiv 1993. Přesto v textu uvádím pro snadnější orientaci důsledně u každého filmu nejen jeho výrobce a rok výroby, nýbrž také datum premiéry, a to podle údajů časopisu *Filmový přehled*.

21) Např. v Českém lvu se hodnotilo čtrnáct celovečerních snímků roku 1993, z toho byl ovšem jeden animovaný (*Tisíc a jedna noc*, r. Garik Seko, KF a. s. – Studio Jiřího Trnky / Südwestfunk Baden Baden / Gold Film Pforzheim 1993), Polákovy filmy *Kačenka a strašidla* a *Kačenka a zase ta strašidla* patří zase výrobně do roku 1992, stranou zůstala Kachyňova televizní *Kráva* apod.

22) V Českém lvu se mezi deseti nejnavštěvovanějšími filmy roku 1993 podle údajů Unie distributorů objevily hned čtyři české: 1. *Jurský park* (USA), 2. *Konec básníků v Čechách...*, 3. *Žhavé výstřely II* (USA), 4. *Nahota na prodej*, 5. *Osobní strážce* (USA), 6. *Nesmrtelná teta*, 7. *Sestra v akci* (USA), 8. *Šakalí léta*, 9. *Přepadení v Pacifiku* (USA), 10. *Dracula* (USA).

23) Při besedě cit. v pozn. 19 na to důrazně upozorňoval zejména ředitel společnosti Space Films Jiří Ježek.

24) Na příkladě nadcházející privatizace Filmového podniku Praha a už reálné privatizace kin v některých pražských obvodech na tuto skutečnost poukázala Mirka Spáčilová, *Privatizace pražských kin: dvě varianty*, „Mladá fronta Dnes“ 5, 1. 3. 1994, č. 50, s. 11: z kina Arbes se stala herna, z Majáku tržiště, jiná kina byla uzavřena.

vyrábět, když je nebude kde promítat, aby se tak alespoň dostaly zpět náklady na jejich výrobu. Ty ostatně dostoupily u některých titulů (*Nesmrtelná teta*, *Akumulátor I*) tak astronomických částek, že je nemůže pokrýt ani jejich případný prodej do zahraničí. Soutěžit přitom zejména s hollywoodskou produkcí výpravnou nákladností nebo dokonce nápodobou jejich žánrových klíšé prostě není možné, vracet se k prvorepublikové praxi filmů co nejlevnějších, spíchnutých za pár natáčecích dnů, je však dnes už také vyloučeno.

Podivně dvojsmyslnou roli za této nejasné situace sehrává aktuální hodnotová reflexe současného českého filmu, filmová kritika. Část jejich předlistopadových představitelů jako by se o český film přestala z těchto hledisek vůbec zajímat, další část na něj pohlíží jen s despektem, z výšin „kultovně“ postmoderních a nezávislých, a tak hlavní tón udává často to nej povrchnější kritikaření novinové, zhlédnuvší se ve „zběsilosti srdce“ západní pátrací žurnalistiky, přitom však namnoze zcela postrádající její smysl pro kontext i etiku soudu. Právě pro tuto odnož filmové kritiky se čísla stala vším: miliony nákladů, miliony diváků, miliony tržeb jsou jí fetišem, o němž se domnívá, že je svou exaktní měřitelností tím nejlepším sudidlem nejen komerční úspěšnosti filmu, ale také jeho umělecké úrovně.²⁵ Abstraktní apely starých jsou jí namnoze právem směšné, rozpoznat však za nimi reálné obavy o ducha českého filmu a kultury, to nedovede. Náhle se ukazuje, že i ti, kteří uměli vzdorovat předlistopadovému diktátu ideologie, rádi se ztotožní s polistopadovým fátlem trhu, jehož praktickému fungování se podle nich může vzpírat jenom snílek nebo naiva.

Jenže právě na naivech a snílících, ochotných překračovat bariéry, vždycky umění, včetně filmového, stálo, zatímco role těchto „hlídacích psů demokracie“, jak si rádi teď říkají, se vyjevuje nakonec jen jako tristně služebná. Místo toho, aby to byli oni, kdo budou vládní kulturní ne-politice²⁶ konstruktivním oponentem, jsou začasť jenom její hlásnou troubou, neboť na rozdíl od většiny tvůrčích kulturních aktivit staví je jejich účinkování v téže oblasti jako žurnalisty právě díky dnešnímu politickému systému do privilegovaného postavení. Z jeho výšin, navíc při denním spěchu za informací, komentářem, recenzí a při zvyšujícím se tlaku konkurence, nutícím být stále rychlejší, razantnější, čtivější, bulvárnější, se ovšem věci musí jevit prostě a srozumitelně, a tak se někdy může i zdát, jako by se dnes role výrobců filmů a jejich kritiků dokonce navzájem proměňovaly. Zatímco ti první, pokud jsou jen trochu osvěceni, si už uvědomují, že nemůže jít jen o okamžitý profit, nýbrž také o zachování určitého hodnotového a mravního klimatu české kinematografie,²⁷ ti druhí se opájejí nejrozumnějšími žebříčky a anketními názory z lidu, jako by prostřednost byla tím nejhlavnějším kritériem a tedy i poslední metou umění.

A nenechme se mýlit ani skutečností, že to byla právě žurnalistika, která přivedla k pádu ministra Kabáta: nehledě na to, že byl dosti snadným cílem, nešlo při jeho

25) Např. „skromné náklady – patnáct milionů“ jsou pro Mirku Spáčilovou v recenzi *Žiletky – pocity, obrazy, miliony*, „Mladá fronta Dnes“ 5. 18. 2. 1994, č. 41, s. 11, patrně hned jedním ze základních handicapů Tycova filmu, pochopitelně vedle toho poklesku, že režisér při něm myslel více na své sebevyjádření než na diváka.

26) Charakteristicky se k této věci vyslovil Pavel Tigrid 13. 4. 1994 v televizním diskusním pořadu *Ve středu...*: že kdyby tato vláda vůbec používala zprofanovaný termín kulturní politika, nemohl by v ní být.

27) Tak se na besedě cit. v pozn. 19 vyjadřovali téměř všichni přítomní.

kritice nikdy o podstatné otázky vládního pojetí přístupu ke kulturní sféře jako takové, nýbrž o vlastně marginální problémy úředního provozu. Právě při schvalování zákona o audiovizí bylo však možné dohlédnout až na dno filozofie vládní politiky: nemá-li stát zájem vydávat finance na cokoli dříve, než si na to příslušná sféra vydělá, zakládá do vědomí budoucích generací namnoze přizemní kritéria toho, na co peníze zbyly, přesvědčen zřejmě, že tvrdé lokty jsou víc než uvážlivé pěstění kontinuity tradic a hodnot, i kulturní solidarity.

2. „Kult blbosti“

Ale abych zase kritiku nezatratil se vším všudy: na rozpoznání asi nejhoršího filmu období, které tu sleduji, se shodla zcela jednoznačně a i její zásluhou obržela *Kanárská spojka* (JAM Media, pro sdružení JAM Media, KAREA, Air Columbus, 1993, premiéra 8. 9. 1993) režiséra Ivo Trajkova (nar. 1965) v anketě Český lev „ocenění“ za nejslabší film roku: *Lva plyšového*. „Tenhle film je blbost a je natočen jako blbost, ale doufám, že se budete bavit,“ řekl při premiéře jeho tvůrce, sebevědomě však současně označil *Kanárskou spojku* za „nejhorší film, který uvidí co nejvíc lidí“. Módně postmoderní „kult blbosti“,²⁸ který se tu manifestoval tak nezastřeně, bylo by možné odbýt mávnutím ruky, kdyby se v něm ovšem nezračily právě i širší souvislosti situace českého filmu, do níž kromě všech zmíněných limitů vstupuje také programový kalkul a vědomá manipulace s nevkusem. Opravdu se domnívám, že v této crazy detektivce zaplacené několika firmami jako v podstatě jejich celovečerní reklama (scénář napsal Trajkov spolu Aleksandarem Kolevskim na námět Vladislava Kučíka), máme i my už co do činění s vlivem těch, které Milan Kundera nazval ve svém románu-eseji *Nesmrtelnost imagology*²⁹ a kteří dnes právě prostřednictvím reklamy a stále bulvárněji zaměřených médií vytvářejí jako by jediný a jediné přijatelný životní styl a *de facto* tak formují i povědomí o tom, co je kultura. Celodenní práci unavený manažer či podnikatel chce hlavně klid, nenáročnou duševní stravu a zábavu a ani si nevšimne, že tak jako předtím co řadový občanek zdvihl stádně ruku na schůzích a při volbách, teď má třeba stejně stádně chodit v košili, co „krásně voní, jako citróny“, anebo relaxovat na Kanárských ostrovech. „Ideologie patřily historii, kdežto vláda imagologie začíná tam, kde historie končí,“ napsal Kundera³⁰ a *Kanárská spojka* je právě takovým jedním slepým koncem historie českého filmu, byť by se sebevíc vydávala za postmoderně sofistikovaný útvar. Čekají nás těžké časy, necháme-li si vnutit tento kult blbosti, který ve skutečnosti není ničím jiným než snobismem slabých a nevzdělaných...

Jen slabou útěchou může být srovnání *Kanárské spojky* s koprodukčním výtvozem česko-italským, který pod názvem *Zkouška paměti* (Česká pojišťovna / Altafilm / Movie-tone of Italy / Rai 2, 1993, premiéra 7. 10. 1993) natočil v Čechách Ital Marcello Aliprandi. Obskurní příběh melodramatického pátrání po osudech dávné lásky (scénář

28) Srov.: Jan Lukeš, *Kult blbosti*. „Lidové noviny“ 6, 11. 9. 1993, č. 211, s. 5.

29) Milan Kundera, *Nesmrtelnost*. Brno, Atlantis 1993, s. 117 – 121.

30) Tamtéž, s. 119.



Zkouška paměti (1993, Marcelo Aliprandi)

Někdejší hvězda italských mafiánských filmů Franco Nero v poněkud skurilní roli spisovatele a scenáristy Paula Herzoga, pronikajícího do tajů pražského podsvětí.

Foto Bruno Sbrighi

napsal Aliprandi spolu s Vivianou Giraniovou) přenesl tu hlavního hrdinu, ztělesněného Frankem Nerem, ze současnosti do patnáct let staré disidentské historie a nechá jej rozplétat estébácké nitky tak dlouho, až se mu nakonec zadrhnou kolem krku. Motivická i vyprávěcí klišé italských mafiánských příběhů, umístěná do české reality, jsou tu na rozdíl od *Kanárské spojky* prezentována se smrtelnou vážností, dokonce se snahou o kafkovsky existenciální přesah, bloudění po starých hřbitovech a márnících „magické Prahy“ vyznívá však jen jako romantická, bezděčně směšná veteš.

V poetice amerických akčních filmů a otrlé ležérnosti jejich hrdinů se zase zhlédl *Nahotou na prodej* (Heureka Film, 1993, premiéra 28. 1. 1993) Vít Olmer (nar. 1942). Na sestupné dráze, vymezené jeho předchozími tituly *Bony a klid* (1987) – *Ta naše písnička česká II* (1990) – *Tankový prapor* (1991)³¹ ocitl se tak zase o stupeň níže, tentokrát ovšem už bez svého předchozího scenáristy Radka Johna. Námět z prostředí rozmáhajících se bílých i romských mafií a obchodníků s prostitucí dodal nový spoluscenárista, novinář Josef Klíma, a je příznačné, že látku, jejíž autenticita a „žhavost“ se ověřuje v reálu vlastně až s odstupem,³² považoval režisér za potřebné

31) Srov.: J. Lukeš, *Odpovědi bez otázek*, s. 54. (Též J. L., *Orgie střidmosti*, s. 94.)

32) Dokonce do těch detailů, jakou byla vražda manželky Ivana Jonáka, ve filmu představitele bosse „bílé mafie“, 7. 4. 1994 na pražském sídlišti Petrovice. Jonák, majitel diskotéky Discoland, byl Olmerem do filmu angažován právě jako člověk, „který má v podsvětí opravdu jakési jméno. Ať už v jakémkoli smyslu.“ Tak to alespoň napsal Josef Klíma v reportážním doslovu o natáčení filmu v kn. cit. v pozn. 3, s. 116.



Nahota na prodej (1993, Vít Olmer)

*Naturalistické finále: smrt cikánského psychopata Fuka (Julij Timofějev)
při mastrubaci do výfuku auta.*

Foto Heureka Film

„vyšperkovat“ takovými samúčelnými motivy, jako je pouliční bitva Romů se skiny či závěrečná scéna, připomínající bezmála boj na frontové linii. Producentské „Hlavně ne umění“ předcházelo právě tomuto snímku, nepochopitelné však je, proč objednaný a nezapíraný tah za zábavností musel být poznamenán tolika stereotypy, když se jinak sami autoři snaží své postavy divákovi přiblížit právě jejich explicitní skepsí vůči jakýmkoli srovnáním reality u nás a jinde.

Naopak na rádobyhumorné konfrontaci turismu propadlých zahraničních hejlů s podnikavými číčky ranného polistopadového kapitalismu je postaven další z odstrašujících produktů času, bez skrupulí namnoze střídajícího normalizačně loajální opusy za křečovitě výjevy z našich návratů ke světovosti. Jeho tvůrce, Milan Růžička (nar. 1937), má za sebou právě takovou dráhu, a tak snad možná i proto s typickou švejkovskou ne-sebeúctou přivedl na svět opus s názvem *Trhala fialky dynamitem* (Hošna Film Brno, 1992, premiéra 19. 11. 1992). Nevadilo by snad ani, že v ní scenáristé, herci Helena a Jiří Růžičkovi, Mirko Halm a sám režisér, v podstatě jen naruby obrátili zápletku filmu Zdeňka Trošky *Slunce, seno, erotika* (1991), v němž matka a syn Růžičkovi ostatně také hráli, ale spíše to, že od něj převzali i jeho hrubozrnnou poetiku, umrtvenou ovšem ještě nebyvalou primitivností technickou. Navzdory časovému námětu vrátil se tímto snímkem český film kamsi hluboko do let sedmdesátých a otevřel doširoka prostor bulvární lacinosti a neumětelských, připomínajícím pionýrské krůčky české kinematografie.

Bohužel ne zrovna lichotivého srovnání nejen s Troškou, ale právě i s Růžičkou dosta-



*Dědictví aneb Kurvahošigutntag (1992, Věra Chytilová)
Bolek Polívka jako dědictvím, ale nikoli rozumem navštívený Bohuš Stejskal
a Karel Gott jako Karel Gott v jedné z mnoha sekvencí filmu
vypočtených na humor vpravdě lidový.
Foto Space films*

lo se také novému filmu Věry Chytilové (nar. 1929) *Dědictví aneb Kurvahošigutntag* (Space Films / Polytechna, 1992, premiéra 14. 12. 1992).³³ Čelná představitelka nové vlny šedesátých let, tvořící s nesporným uměleckým a etickým patosem i v následujících desetiletích, ale také tolerantní diskusi málo přístupná obhájkyně státní podpory filmové tvorby natočila paradoxně svůj snímek v soukromé produkci a navíc jako by zcela bez své obvyklé schopnosti metaforického přesahu a obrazové sugesce. Scénář o vesnickém křupanovi v restituci omylem zbohatlém a vzápětí zchudlém napsala společně s Bolkem Polívkou, ten také vytvořil hlavní roli a to se zřejmě stalo filmu osudným. Režijně nekorigované exhibiční Polívkovy kreace nasměrovaly film jen k dílčím povrchnostem, k výjevům až slabomyslné naivity, pro postavu jeho prošťáčka, který si v závěru, kdy konečně dědí doopravdy, chce koupit i samého Boha, však nezískaly ani sympatie, ani odpor. „Dnes je doba stejně bohatá na složitost mravů jako dříve, jen je těžké najít v čem,“ konstatovala později Chytilová skepticky³⁴ a jako by tím postihla výchozí limit nejen *Dědictví*, ale vlastně takřka všech těchto snímků,

33) Např. okamžitě po premiéře Petr Sládeček, *Dědictví aneb Troška dynamitu. Nad filmovou prohrout Věry Chytilové*, „Lidové noviny“ 5, 17. 12. 1992, č. 296, příloha „Národní 9“, č. 51, s. 4.

34) Jan Lukeš, *Polívka filmový i divadelní* [zpráva z Filmového smíchu Bolka Polívky v Rychnově nad Kněžnou 1. – 3. 10. 1993], „Lidové noviny“ 6, 4. 10. 1993, č. 230, s. 6.



Lepšie byť bohatý a zdravý ako chudobný a chorý (1992, Juraj Jakubisko).
*Dášu Veškrnovou (na snímku) a Deanu Horváthovou doplnil na obvyklou Jakubiskovu trojici
 ústředních postav Juraj Kukura, který jako hvězda německých televizních seriálů
 vnesl do své role emigranta i sebou samým závan velkého světa.*

Foto Mirofilm

které se třeba i v dobrém úmyslu, nejen z bulvárního příživnictví, snaží postihnout směšné, tragické a paradoxní projevy překotně se proměňující společenské skutečnosti. Překotnost prchajících událostí vede přitom ke stejné překotnosti i v samotné práci filmařů, k nahrazování svébytné filmové poetiky reportážním pseudodokumentarismem (který se ovšem ani stínem nemůže vyrovnat práci dnešních dokumentaristů skutečných) a v neposlední řadě přímo k vytrácení základního filmového řemesla.

A tak nakonec v této skupině filmů podle původních scénářů a na náměty ze současnosti, jimž se často blbost stala nejen předmětem zesměšnění, nýbrž bohužel i údělem, zůstávají pouze tři, které opravdu stojí za pozornost, z toho však jen jeden můžeme sem počítat na sto procent. *Městem chodí Mikuláš* (Česká televize, 1992, premiéra v ČST 25. 12. 1992) Karla Kachyni (nar. 1924), citlivý snímek z dětského prostředí, byl totiž uveden pouze na televizních obrazovkách, ačkoli by svým poselstvím lidství i svou obrazovou řečí mohl sloužit bezmála jako učebnice. *Všetko čo mám rád* (Charlie's / Slovenská televízia. S finanční podporou fondu Pro Slovakia a MK SR, 1992.) Martina Šulíka (nar. 1962) je zase filmem slovenským, i když ještě vznikl za společného státu, jako jeden z mála od listopadu 1989 se promítal i v Čechách a hlavně celou svou hanákovskou poetikou se po svém hlásí k odkazu nové vlny šedesátých let.

Ostatně Slovensko: už v roce 1992, v poslední rok společného státu, tam filmová výroba klesla na pouhé tři celovečerní snímky, v roce 1993 vznikly také tři, z toho ovšem dva v koprodukcii s Českou republikou, takže se k nim ještě dostaneme. Spíše asi bezděčným než vědomým rozloučením se společnou cestou Čechů a Slováků se stal autorský opus Juraje Jakubiska (nar. 1938), označený jako federální (ČSFR), *Lepšie byť bohatý a zdravý ako chudobný a chorý* (Mirofilm Praha, 1992, premiéra 11. 9. 1992). Také Jakubisko se nechal inspirovat zvichřenou dobou od převratu, dokonce jejími konkrétními politickými zákrutami a přímo či nepřímo i osudy některých jejích protagonistů. V návaznosti na předchozí dvě části spontánně vzniklé „trilogie o osudu a štěstí“ (*Vtáčkovia, siroty a blázni*, 1969; *Sedím na konári*, 1989) dovedl však toto balábile, zasazené do přitažlivého rámce jakéhosi road movie, se dvěma ženskými hrdinkami v popředí, pozdvihnout zároveň znovu i do roviny obrazného podobenství o věčném kolotání času, o hledání smyslu lidského života, o hodnotách toho, za čím se denně pachtíme, i toho, co nás přesahuje. Vzhledem k tomu, že film byl dokončen už v prosinci 1991, zní v něm jaksi nenáležitě, ale jak se ukázalo, dosti prorocky, i úvaha o tom, že možná „teď přichází doba, kdy je třeba emigrovat“. Jakubisko se svou ženou, Deanou Horváthovou, která ztvárnila jednu ze dvou hlavních postav (druhou hraje Dáša Veškrnová), vskutku po vzniku samostatného Slovenska odešel do Čech, jako mnozí jiní, jeho film zvažuje však i odvrácenou stranu takového aktu: totiž že „před neštěstím se nedá emigrovat“. Prohlubující se rozdíly ve vývoji České a Slovenské republiky dnes tento akcent možná ještě umocňují, současně však dávají ještě intenzivněji vnímat umělcovu víru, že „všechno má svůj čas“ a že se nakonec všichni, včetně jeho samého, sejdou v „očistci všech hříšných Slováků“. Vize takového očistce v bývalé disidentské kotelně patří v Jakubiskově filmu k nejbizarnějším, i ona je však přes svůj ironický podtext součástí tvůrčova úsilí nebýt jen rezonérem dobového blbství a chaosu, nýbrž také nositelem štafetového kolíku tradice a řádu (a to i co do výrazových prostředků).

3. „Dvojky“

Už v české předlistopadové kinematografii bylo možné zaznamenat několik pokusů o to, využít komerční úspěšnosti určitého titulu ještě v jeho pokračování, které buď sleduje další osudy stejných hrdinů, anebo prostě variuje vyzkoušené téma.³⁵ Obrovský příval zahraniční produkce po převratu, v níž nejnovější „dvojky“ a „trojky“ často předcházely starší a téměř vždy kvalitnější „jedničky“, učinil tuto cestu za co největší „vyždímatelností“ příslušné látky pro naše filmaře ještě zjevnější a přitažlivější. Samozřejmě, i ve světové kinematografii by se našly případy, kdy další díly nemusely být nutně spojeny s primárním zaměřením k zábavnému žánru,³⁶ v zásadě však lze říci, že samotný princip pokračování je přímo podmíněn návštěvnickým efektem a nadějí na jeho opakování, a to obojí bývá zase spojeno s lehčími žánry, kriminálkou, komedií, filmem hudebním či erotickým apod. Svůj vliv tu jistě uplatňuje i televizní seriál

35) Mám na mysli např. snímky Václava Matějky (*Anděl s ďáblem v těle*, 1983; *Anděl svádí ďábla*, 1988) a zejména pak Zdeňka Trošky (*Slunce, seno, jahody*, 1983; *Slunce, seno a pár facek*, 1989; *Slunce, seno, erotika*, 1991) a Dušana Kleina (*Jak svět přichází o básníky*, 1982; *Jak básníci přicházejí o iluze*, 1984; *Jak básníkům chutná život*, 1987; *Konec básníků v Čechách...*, 1993 – o něm viz v textu).

36) Srov. např. *Kmotra I* (1972), *II* (1974) a *III* (1990) Francise Forda Coppoly.

a vůbec případné uplatnění filmu právě v televizi: nezřídka se dokonce točí současně dvojí verze toho kterého titulu, jedna určená pro obrazovku v podobě vícedílného seriálu, druhá po sestřihu jako film (či filmy) pro kina. Jaké s sebou tato praxe přináší důsledky ve stírání filmové specifičnosti, nemusím snad podotýkat.

Pro českou kinematografii je typické, že snímky, které bychom mohli označit jako „dvojky“ a které se tak většinou také samy deklarují, by stejně snadno mohly figurovat v předchozí kapitole. Tedy mezi filmy, které usilují i o nemalý společenský přesah a dokonce si nezřídka kladou za cíl i určité moralistní poslání. V tom se stále zračí jistá úcta před vychovatelskými a intelektuálními tradicemi našeho filmu, jež může být brzdou před pádem až na dno, ale také balvanem na cestě k opravdu osvobodivé zábavě, možná však i pokrytectvím tvůrců, kteří by se rádi zavděčili současně producentům, publiku i kritice.

Nepochybným průkopníkem přiznané komerce v českém filmu je Jaroslav Soukup (nar. 1946), a to právě i co do „nastavování“ už jednou úspěšných titulů. Nedal se nikterak zviklat obavami, že by jeho předlistopadové trháky *Discopříběh* (1987) a *Kamarád do deště* (1988) mohly snad svými pokračováními někomu připomínat jistou jeho režimní konformnost, a po *Discopříběhu* č. 2 (1991) natočil i *Kamaráda do deště II – Příběh z Brooklynu* (Renata film / Riopress / KF a. s. / JS Film, 1992, premiéra 1. 10. 1992). Oba filmy zaznamenaly nesporný divácký úspěch,³⁷ hravě přenesly svá témata přes zdánlivou bariéru společenského převratu, také však zřejmě už definitivně určily Soukupa navzdory jeho ambicióznější minulosti jako režiséra ryze komerčního. A to včetně schopnosti nemluvit, nýbrž konat, sehnat si na film financie, riskovat vložím vlastní kapitál a převzít dokonce i roli výkonného producenta. To se stalo už u dalšího Soukupova snímku, nazvaného *Svatba upírů* (JS Film. Pro KF a. s. / Českou pojišťovnu / SERVEX Plzeň. 1993, premiéra 29. 9. 1993), který sem řadím i proto, že také on je jakousi skrytou „dvojkou“: jednak tím, že vlastně jen obměňuje dosti tuhá schémata žánru upírského filmu, jednak tím, že přímo odkazuje na předchůdce, např. na *Ples upírů* (1967) Romana Polaňského. Pohlédneme-li pak vůbec na dosavadní Soukupovu tvůrčí dráhu, nemůžeme z jistého úhlu pohledu než smeknout obdivem: debut v povídkovém triptychu *Boty plné vody* (1976), pak *Drsná Planina* (1979) a po ní s výjimkou let 1985 a 1990 rok co rok jeden film. V popřevratové době drží Soukup dokonce počtem filmů primát, v návštěvnosti už teď možná také, jen duchovní i umělecká úroveň jeho tvorby jde stále níž a níž. Pravda, proti „řachandám“ a primitivnostem jako *Trhala fialky dynamitem* či *Vekslák* udržuje si Soukup stabilní profesionální filmařskou úroveň, zdá se však, že stále více proniká u něj (i u jeho spoluscenáristů Miroslava Vaice a Jaroslava Vokřála) sklon k sentimentalitě a melodramatu. V *Kamarádovi do deště II* tvoří tak nakonec cukrkandlovou pointu příběhu znovunalezené štěstí polepšené prostitutky s jedním z „kamarádů“ (Lukáš Vaculík), ve *Svatbě upírů* je romantická láska mladé dvojice (Rudolf Hrušínský nejml. a Iveta Bartošová) zase vlastně jediným svorníkem motivické bizarerie bez řádu a logiky, a bohužel i bez humoru a napětí. Nejvíce vadí však asi ono vytrvalé pošilhávání po „velkém světě“ Západu a jeho kinematografie: dříve třeba alespoň pro pubertální publikum působilo jako jistá náhražka zakázaného ovoce, co s ním však

37) Viz jejich umístění v tabulce uv. v pozn. 8.

teď, když hranice jsou otevřené a Soukupovy možnosti např. ve *Svatbě upírů* můžeme bezprostředně srovnávat s výpravností takového Coppolova *Draculy* (1992)?

Pravým opakem Soukupovým je v tomto ohledu Dušan Klein (nar. 1939), třebaže co do polistopadové pracovní píle ho snad ještě předčí. Uplatňuje se především v televizi, kde od roku 1990 režíroval už více než deset inscenací a také celoroční „živý“ seriál podle knihy Josefa Škvoreckého *Hříchy pro pátera Knoxe* (1992). Kromě toho natočil však i dva snímky pro kina, z nichž si na tomto místě všimneme *Konce básníků v Čechách...* (Heureka Film, 1993, premiéra 22. 7. 1993), už čtvrtého(!) pokračování „básnického“ cyklu, psaného společně se scenáristou Ladislavem Pecháčkem. Původně se zdálo, že skončil definitivně třetí částí,³⁸ když po ní v roce 1988 emigroval hlavní mužský představitel, Pavel Kříž, a v zahraničí se herectví zcela přestal věnovat. I sám režisér ještě koncem roku 1991 soudil, že „pochopitelně by čtvrtý díl neměl šanci“, a měl pocit, že by šlo o „nastavovaný film“.³⁹ Básníky 4 však jako by k životu vyvolala příznivá komerční situace sama a také Kříž se nakonec nechal přemluvit. V předchozích dílech sledovali totiž autoři po jednotlivých etapách střetání mladého člověka s životní realitou a za humornou nadsázkou jeho často banálních trablů se jim dařilo občas zahlédnout i zdeformovanou tvář společenské reality. Teď poprvé mohli svůj pohled obrátit – jenže ani oni nedospěli nakonec dál než k řetězci žánrových výjevů o tom, jak se dělá kapitalismus. Z „básníků“ se stávají podnikatelé, zhusta podvodně i zbytečně a marně, předvádí film, ale i z něho samého se vytratilo jisté poetické fluidum předchozích částí, ztěžkl v tónu i hereckých výkonech. Na rozdíl od snímků z předchozí kapitoly nesklouzává ovšem také nikde do nevkusu, neodpuzuje zálibným ulpíváním na „odvážných“ detailech, výrazově zůstává sice realisticky při zemi, nesnaží se soukupovsky imitovat cizinu, udržuje ale také kontinuitu řemesla i mravů. To není v čase přemetů a přeměn zase tak málo...

I když Klein vstupoval svou „básnickou čtyřkou“ do dostihů o filmové zvládnutí tématu chování člověka v čase společenské transformace s téměř ročním zpožděním, mohl se přece nakonec se značnou dávkou jistoty spolehnout na neuhaslou diváckou vzpomínku na předchozí části. Na co se však spoléhal Dušan Rapoš (nar. 1953) svou slovensko-českou koprodukcí *Fontána pre Zuzanu 2* (In Film / Welcomefilm / SFT Koliha / JMS / MMC / Intersonic / Slovnaft, 1993, premiéra 24. 6. 1993)? Na „jedničku“ *Fontána pre Zuzanu* (1985), alespoň v Čechách dávno zapadlý „písničkový film o lásce dospívajících“, i když jen do konce roku 1987 dosáhl v tehdejší ČSSR více než půlmilionové návštěvnosti?⁴⁰ Tady už je označení filmu jako „dvojky“ zjevným reklamním trikem, který má na pozadí divácky opravdu vynucených pokračování konkrétních titulů sugerovat jistotu, že nikdo nebude přece pokračovat v něčem, co nebylo úspěšné a co nezakládá naději na úspěch i teď. Přitom souvislost obou filmů spočívá v jediném záběru „dvojky“ na fontánu na bratislavském sídlišti, který stejně nemá žádnou vypovídací hodnotu, a pak v hlavní ženské postavě (Eva Vejmelková), jejíž nový příběh ale na ten starý zase nijak reálně nenavazuje. Označení v názvu je tedy motivováno především potřebou „světovosti“ a té odpovídá nejen scénář, který Rapoš napsal společně s Jozefem Paštékou, ale i inscenační pojetí: k oběmu se tvůrci inspirovali novo-

38) Srov. pozn. 35.

39) Dita Fuchsová, *Básník filmu, režisér Dušan Klein, tvrdí: Barrandov neznamena český film*. „Rudé právo“ 1, 14. 9. 1991, č. 215, Čtení na sobotu, s. 3.

40) Srov.: *Československé filmy ve filmové distribuci I*. Praha, Ústřední půjčovna filmů 1988, s. 50.



Konec básníků v Čechách . . . (1993, Dušan Klein).

Další navrátilcec do českého filmu, Pavel Kříž, v epizodě dosti konvenčně parodující porevoluční obnovení Sokola. Z bot pomáhá společensky unavenému „básníkovi“ v roli jeho maminky Míla Myslíková.

Foto Heureka Produktion PF - Jaroslav Trousil

dobými americkými westerny z prostředí řidičů nákladáků, jenom Západ vyměnili za Východ a Ameriku za Slovensko a Rusko po rozpadu SSSR. Samozřejmě se stejnou povrchností, ale zároveň opět i s jakýmsi ambicemi společensko-kritickými, takže také jejich „eastern“ o slovenském Švandovi dudákovi (rockový zpěvák Pavol Habera v titulní roli řidiče kamionu, který hledá štěstí v brutálním světě pražské pop music) se zdatně přizívuje na atraktivních, do nedávna zapovězených společenských úkazech, jako je prostituce, organizovaný zločin či sexuální deviace. Je s podivem, že režisér, který v témže roce dokázal natočit tak strážlivý a přitom soustředěný a neretušovaný portrét písničkáře Karla Kryla,⁴¹ nedovede zůstat stejně uměřený i v hraném filmu a znehodnocuje trvale (*F. T. na cestách*, 1988; *Rabaka*, 1989) svůj nesporný filmařský talent na podobných kýčovitých bezduchostech.

Dokonce jakousi „dvojku na druhou“ představují také dva dětské snímky Jindřicha Poláka (nar. 1925) *Kačenka a strašidla* a *Kačenka a zase ta strašidla* (Filmové studio Barrandov. V koprodukcii s BR München / WDR Köln / ORF Wien / SWF Baden-Baden / DRS Zürich. 1992, premiéry 18. 3. 1993 a 1. 4. 1993). Návaznost druhého na první vyznačuje místo číslice drobná obměna názvu, ta však svou stylizací zase odkazuje na jiný podobný Polákův dvojfilm s názvy *Lucie*, *postrach ulice*, ...a zase ta *Lucie*

41) Karel Kryl – *Kdo jsem...?* (1993, r. Dušan Rapoš).



Kačenka a strašidla (1992, Jindřich Polák)

Zleva Helenka Vítovská jako Kačenka, Svatopluk Beneš jako dr. Caligari, Eva Vejmelková jako Elvíra a Jiřina Bohdalová jako čarodějnice Berta – čtyřlístek ústředních postav i druhého dílu pod názvem Kačenka a zase ta strašidla (1992)

Reklamní fotomontáž, foto archiv

(1984). Ten vznikl, stejně jako další Polákovy dětské filmy a televizní seriály, ve scenáristické spolupráci s Otou Hofmanem (1928 – 1989), s obvyklým už zaměřením na celou rodinu, a také na podkladě stejné technologie, počítající jednak s uvedením v podobě televizního seriálu, jednak po sestřihu v kinech. Tentokrát se jako Polákův spoluscenárista uplatnil zkušený Václav Šašek, příběh o tom, co způsobí malé Kačence a jejím rodičům darovaný Dům hrůzy z vídeňského Prátru, zůstal však i tak bez života i poezie, bez spádu i překvapivosti. Polák pokračuje v linii české školy dětského filmu, postavené na vtipu a nevтіravém citu, nechce soutěžit se západními velkoprodukci, jako by se ale bez Hofmana pomalu stával obětí svých vlastních stereotypů a také produkčních zvyklostí, jež sice dovede řemeslně zvládnout jako málokdo, ale za cenu viditelného filmařského zprůměrnění.

4. „Unavené podívané“

Jak se tedy ukazuje, ještě větším, protože hlubinnějším, limitem současné české kinematografie než nedostatek peněz je nedostatek kvalitních námětů, neřkuli scénářů. Stížnosti na předlistopadovou barrandovskou dramaturgii, nucenou často i proti její vlastní vůli do role cenzora, sice jistě měly své oprávnění, ale na druhé straně se ani po jejím pádu ze scenáristických šuplíků žádné stohy skvělých látek nevyvalily. Naopak: po dotočení rozpracovaných předpřevratových projektů v roce 1990 a po do-

končení prvních pokusů o reflexi nové společenské situace v roce 1991 došlo tváří v tvář proměňujícímu se ekonomickému prostředí a společenským náladám nakonec k paradoxnímu deficitu nikoli ve financích, nýbrž v nápadu, myšlence, dobrém scenáristickém řemesle. Potřeba obživy některé od psaní pro film zčásti nebo úplně vyhnala, spěch soukromých produkcí nutí jiné pracovat nekvalitně, přitahuje k filmu autory bez osobitosti, invence, ale také bez skrupulí. Jako omyl pochopili záhy alespoň někteří i ono osvobození scenáristů zpod „jha“ dramaturgů: schází teď totiž odstup, „druhé oči“ ve fázi, kdy by mohl být ještě čas na opravdu strukturní změny látky, nikoli na pouhé kosmetické úpravy přímo na place, které často vedou k ještě horším výsledkům.

Jestliže se za této situace filmaři přesvědčili, že zvládnout i zdánlivě samozřejmě se nabízející náměty z rušné současnosti nemusí vůbec vést k úspěchu,⁴² snadno pochopíme dosti zřetelný tah k alespoň relativním jistotám, jaké skýtá literární (popř. divadelní) předloha. A to nejen pokud jde o její vlastní kvalitu či ohlas u publika, ale také pokud jde o její nepřímocáré, nekonjunkturální vztažení k přítomnosti, o její duchovní a emocionální potence pro současnost a v neposlední řadě i pokud jde o technické a finanční možnosti její zfilmovatelnosti. Patrný je tento trend zvláště u produkčních aktivit České televize, která se také ústy svých představitelů veřejně hlásí k tvorbě nekomerční, neměřitelné jen diváckou návštěvností a finančním profitem, ale i jejími nadčasovými hodnotami a prostorem, poskytnutým svobodné kreativě tvůrců.⁴³

Tato svoboda má ovšem i své mantinely, dané finančním rozpočtem televize, pravidly hospodaření s penězi daňových poplatníků⁴⁴ a nakonec i poetikou televizního média, pro něž je výsledný artefakt také – a někdy výhradně – určen. Polákovy dva dětské filmy konečně ukazují zřetelně, že součástí televizní výroby naší i cizí je i pouhá konfekce, tu však myslím nelze dost dobře směřovat s projekty, o kterých se chci zmínit teď. Přesto právě nad nimi dává kritika ráda najevo svou povýšenost, pohrdlivě je srovnává se zahraničními velkoprodukcemi, ohrnuje nos nad jejich skromností či je rovnou popravuje údaji o tom, kolik stály a kolik na ně přišlo návštěvníků, aniž by si v nejmenším položila alespoň otázku, čím pokračují v tradicích české kinematografie, jak obohacují pocit naší lidské i národní identity, čím jsou třeba až pro budoucnost významné svým duchem, etikou, poetikou.

Tak za „neskloubenou, unavenou a prázdnou podívanou“⁴⁵ byl rovnou označen snímek Jaromila Jireše (nar. 1935) *Helimadoe* (Česká televize / KF a. s., 1993, premiéra 8. 4. 1993). Prý „jako by tvůrci ani neměli představu o tom, na koho se obracejí a proč se na něj obracejí. Jako by ten film točili lidé, kteří nemají co říci a dělají film jen z mechanické setrvačnosti.“⁴⁶ A nedosti na tom: ve stejném časopise byl pak film rovnou pasován na „největší filmový propadák“ roku 1993 – spolu se snímkem *Jedna kočka*

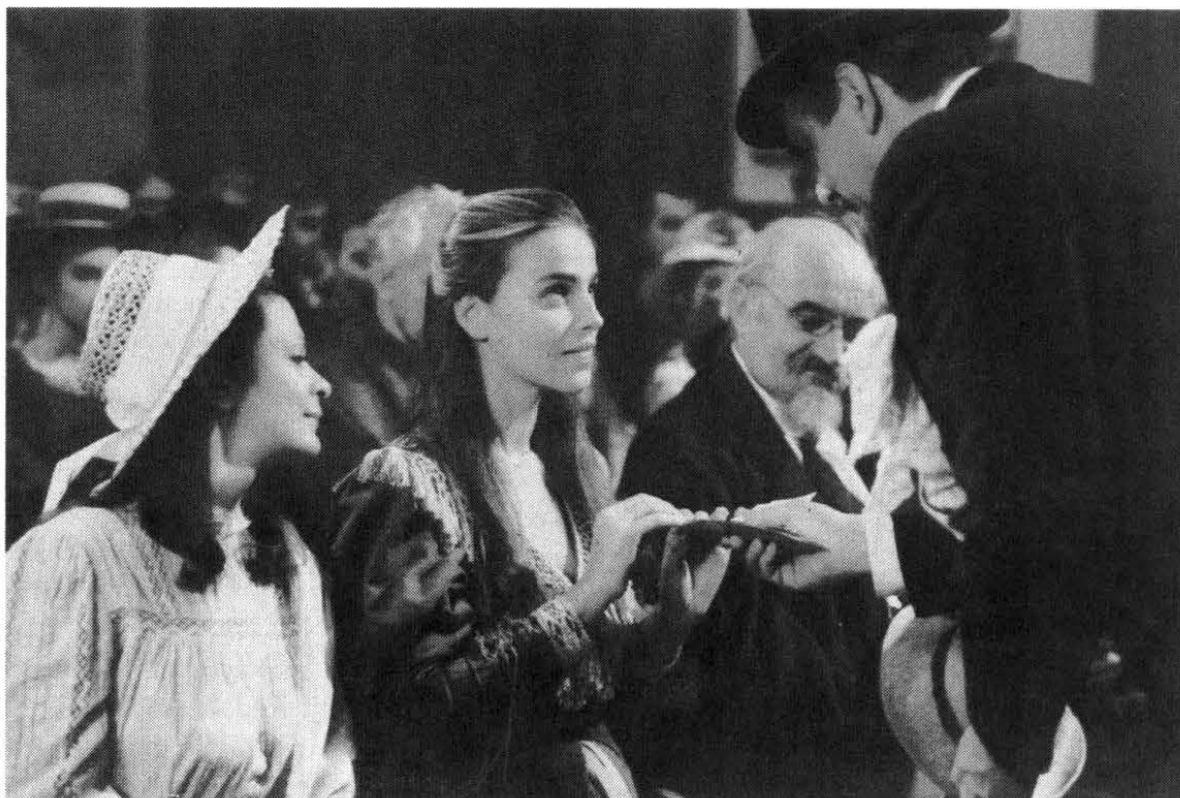
42) Srov. např. názor Věry Chytilové cit. v pozn. 34.

43) Čestmír Kopecký při besedě uv. v pozn. 19.

44) Srov. o tom generální ředitel České televize Ivo Mathé v rozhovoru Pavla Káchy *Nezávislost je vzácná věc. Ivo Mathé o televizi, zvláště pak té veřejnoprávní*, „Lidové noviny“ 7, 23. 4. 1994, č. 95, příloha „Nedělní Lidové noviny“, s. 1 a 3, cit. místo s. 3.

45) Andrej Halada, *Prázdná, nic než prázdná*. „Mladý svět“ 3, č. 16 (16. – 22. 4.), s. 60.

46) Tamtéž.



Helimadoc (1993, Jaromil Jireš)

Ústřední scéna kouzelnické seance. Dora (Lucie Zedníčková) propadá osobní magii Adalberta Baldy (Jiří Bartoška), zvědavě přihlíží sestra Marie (Ljuba Krbová), skeptický otec, doktor Hanzlík (Josef Somr).

Foto KF a. s.

za druhou a *Kanárská spojka*!⁴⁷ Možná by se to dalo přejít jako tristní omyl kritika a legrační silvestrovskou hříčku, není ale právě tohle příznačný způsob, jakým se dnes u nás o filmu píše? Podle stovky odborníků v anketě Český lev byl Jirešův film sice spolu s *Krvavým románem* a *Šakálními léty* dokonce jedním z uchazečů o prvenství, Václav Šašek dostal cenu za nejlepší scénář, v očích široké veřejnosti, sytící se dnes převážně právě jen tiskem, zůstane však *Helimadoc* propadákem možná už navždy... Přitom zdánlivá nečasovost příběhu podle stejnojmenného románu Jaroslava Havlíčka (1896 – 1943) z roku 1940 i Jirešovo neokázalé obrazové ztvárnění skrývají právě dnes živé otázky rozporu mezi tím, co člověk chce a může, mezi svobodou chaosu a tíživostí řádu i naopak, mezi tíživostí chaosu a svobodou řádu.⁴⁸ Nerozpoznat takové zásadní zdroje tvůrčího aktu, poměřovat jej necitlivě jen tím, co právě „letí“, znamená v kri-

47) Petr Bušta, Richard Crha, Andrej Halada, Jan Kašpar, Milan Kruml, *Česká nej '93*. „Mladý svět“ 35, 1993, č. 1 (31. 12.), s. 26 – 31, cit. místo s. 27. Osobní „verdict“ autorů je v tomto případě podepřen návštěvností filmů od jejich premiéry: *Helimadoc*: 35 000, *Jedna kočka za druhou*: 40 000, *Kanárská spojka*: 100 000.

48) Důkladný, byť kritický rozbor filmu ve vztahu k předloze podala Marie Mravcová, *Helimadoc aneb Havlíček opět nepochopený*, „Film a doba“ 39, 1993, č. 2, s. 101 – 105. Tvrdí-li se tu např., že filmu chybí „čas a prostor“ a současně se to hned vysvětluje tím, že „na barvitější oživení minulosti by asi v současné době chyběly peníze“ (s. 104), ocitáme se rázem také uprostřed problému, co možná na jedné straně chce a na druhé straně reálně může i filmový tvůrce.

tické publicistice zasévat mezi filmové diváky apriorní intoleranci, utvrzovat je v přehlíživosti vůči domácí tvorbě a jí samé kopat do budoucna vlastně hrob.

Zkrátka ať chceme nebo nechceme, zejména od té chvíle, co v Čechách zahájila vedle televize veřejnoprávní vysílání i televize privátní, bude to ona, jejímž prostřednictvím bude divák nejen stále více filmů „konzumovat“, ale která (i když u nás asi zatím především ta veřejnoprávní) jich bude zřejmě také stále více vyrábět. Půjde o to, podpořit ji v jejích nekomerčních snahách, rozumět jejím možnostem, přitom ale hlídat, aby i „její“ film opravdu zůstal filmem a nestal se ateliérovou inscenací. Tu bohužel místy trochu připomínají *Andělské oči* (Česká televize, 1993, premiéra 20. 1. 1994), další hrabalovská adaptace (zejména podle povídky *Bambini di Praga* 1947, ze souboru *Pábitelé* vydaného poprvé v roce 1964), dílo scenáristy Václava Nývlt a režiséra Dušana Kleina. Jako na televizní inscenaci se ovšem na látce také původně, a to už od roku 1987, pracovalo, a tak není divu, že i když se ji nakonec alespoň zčásti podařilo přenést do exteriérů, určitý přídech ateliérovosti na ní ulpěl. Ještě více ji však poznamenal Kleinův inscenační styl. Jiří Menzel našel si zejména v osmdesátých letech ke Hrabalovi klíč ve svérázné poetizaci, Klein se teď však znovu vrátil ke starší vrstvě Hrabalovy tvorby, kterou se inspirovala už nastupující nová vlna ve filmech *Perličky na dně* (1965, r. Jiří Menzel, Jan Němec, Evald Schorm, Věra Chytilová, Jaromil Jireš), *Fádní odpoledne* (1964, r. Ivan Passer) a *Sběrné surovosti* (1965, r. Juraj Herz). Surovost jejího pojetí ztratila by dnes ovšem asi svůj smysl: sám Hrabal je někdo docela jiný, zmíněná povídka nemá už pro současnost onen jinotajný smysl posledních, až surreálných zášlehů svobody před nadcházejícím „Únorem“, a také Klein je svým založením spíše realistický rozehrávač herecké akce, se sklonem k neubližujícímu vtipu, než krutý inscenátor naturalistických hrabalovských výjevů a dialogů. Dobře je to vidět na srovnání s *Domem radosti*, Schormovou povídkou z *Perliček na dně*, která se inspirovala částí stejné prózy, jako *Andělské oči*: Klein staví především na hvězdném obsazení (Josef Abrhám, Viktor Preiss, Pavel Zedníček), opět včetně svého hlavního „básnického“ představitele Pavla Kříže, rozehrává plynule humorné situace a snaží se především nad příběhem sklenout přívětivou atmosféru pohody a dobré nálady, v níž by asi jakékoli existenciální tóny opravdu zněly falešně. Hrabal *Pábitelů* to není, nicméně přes veškeré limity jsou *Andělské oči* snímkem alespoň slušného řemesla, i přesvědčení, že život nemusí být jen nuda a tíže, nýbrž také opojná hra.

A přibližně totéž dalo by se říci i o dalším snímku z téže líhně, *Saturninovi* (Česká televize, 1994, premiéra 13. 4. 1994) Jiřího Věřčáka (nar. 1947). Scénář podle stejnojmenného románu Zdeňka Jirotky z roku 1942 napsala s režisérem Magdalena Wagneřová a už to byl nepochybně úkol téměř nadlidský. Na rozdíl od dialogizovaných výjevů hrabalovských je totiž celý Jirotkův román suše komentovaným vyprávěním hlavní postavy, nadto próza nemá vlastně žádnou dramatictější dějovou linku a ještě navíc je proložena několika vedlejšími vyprávěními a literárními parodiemi, z jejichž stylu ostatně zčásti těží i linie vypravěče. Přitom dosavadních třináct vydání románu činí z něj mezi čtenáři takřka kultovní humoristickou prózu, a to i přesto, že jinak je Jirotka autorem pouhých tří nevýznamných knih a v sedmdesátých a osmdesátých letech prakticky nepublikoval. Pro devadesátiminutový film (natáčela se také televizní seriálová verze: čtyři díly po čtyřiceti minutách) bylo nutné zejména vložené příběhy a parodie vypustit – zůstala jediná v závěru a právě ona dokazuje, jak to bylo dobře. Příběhy mladého pána (až ve filmu dostal jméno Jiří Oulický a ztělesnil jej Ondřej



Saturnin (1994, Jiří Věřčák).

Roli vypravěče, až ve scénáři pojmenovaného Jiří Oulický, dostal Ondřej Havelka, jehož image z Originálního pražského synkopického orchestru posílila celkové retroladění snímku.

Foto Zdeněk lhoták – Heureka Production PF

Havelka) a jeho oddaně rafinovaného sluhy Saturnina (skvěle vybraný i hrající Oldřich Vízner) samy o sobě mnoho materiálu k akci neskýtaly, bylo nutné spíše hledat ekvivalent distinguovaného vypravěčova odstupu. Věřčák jej našel v retroatmosféře starých zlatých časů první republiky, ve změkčené kameře Josefa Špeldy a v dixielandových melodiích, což vše dodává snímku značně idylizující tón. Nezapomeňme však, že ten v nemalé míře obsahuje zejména ve vztahu vypravěče a Barbary (Lucie Zedníčková) už sama předloha, oscilující tak mezi svým vlastním sentimentem a jeho humornou perziflází. I filmový Saturnin jeví se tak jako dílo, které sice nebude aspirovat na mimořádný ohlas, které jistě vyvolá i diskuse o míře kongeniálnosti s předlohou, které je však v dnešních našich kinematografických podmínkách právě ještě oním přijatelným kompromisem.

Škoda, že do kin nepřišel film Karla Kachyni *Kráva* (Česká televize, 1993, premiéra v ČT 28. 10. 1993) – kde se v nich totiž objevil na festivalech (Štrasburk, Finále Plzeň '94), tam sklízel ceny. Přitom je to snímek jdoucí takřka proti všem pravidlům současné filmové tvorby, počínaje archaickým námětem podle filmové synopse Jana Procházky z roku 1970 (který se zase inspiroval až u povídky Jindřicha Šimona Baara), přes scénář, který napsal Kachyňa s Karlem Čabrádkem a v němž je proti klipovému vnímání skutečnosti postaven rudimentární rytmus střidy dnů a ročních



Anjel milosrdenstva (1993, Miloslav Luther).

Primitivní a krutý vojín Fero (Peter Šimun) je součástí stylizace mrazivého a nehostinného světa týlového lazaretu, v němž se vinu svého zemřelého manžela snaží odčinit důstojnická vdova Anežka Brunová (Ingrid Timková).

Foto Vlado Vavrek

období, až po inscenační ztvárnění, nahrazující slovo takřka úplně osudovou řecí fascinujících filmových obrazů. Čím je toto „dobrodružství nejobyčejnějšího života“, jak je autoři označili v podtitulu, vzdálenější hektičnosti, nervnosti a vyspekulovanosti naší doby (film se odehrává na horské samotě někdy na počátku tohoto století), tím zásadněji klade otázku po naší sounáležitosti s přirozeným řádem bytí a po naší lidské identitě.

V tom je *Krávě* alespoň tematicky podoben také *Anjel milosrdenstva* (Ars Media / STV / Česká televize, 1993, premiéra 22. 2. 1994), koprodukční slovensko-český snímek, který na motivy novely Vladimíra Körnera *Anděl milosrdenství* (1988) natočil Miloslav Luther (nar. 1945). Už ve scénáři, který napsali Körner a Luther spolu s Marianem Puobišem, došlo sice k jistým významovým redukcím filozofického podtextu prózy a také konečná filmová podoba ještě spíše zdůraznila intimní polohu příběhu vdovy po rakouském oficírovi a haličského zajatce, i v této podobě komorního dramatu si však epizoda z první světové války uchovala svou sílu mravního apelu. Ani obrazově se přitom Luther nesmiřuje s prostředností: zimní exteriéry, ve kterých se natáčelo, mají v podání kamery Vladimíra Holloše nespornou výtvarnou krásu a umocňují působivě pocit ztracenectví hlavních postav. Snad jen ve vyústění ústřední love story podlehli autoři až příliš snaze o expresivitu a přexponováním jeho

drásavosti nejen překročili záměrně tlumený tón vyprávění, ale také poněkud zamlžili původní směřování předlohy k myšlence, že člověk musí žít v pravdě a nést odpovědnost za sebe i své bližní, třeba i za cenu vlastního sebezničení.

5. „Hlavalamy pro kritiky“

Za hlavalam pro kritiky jsem sám označil celovečerní hraný debut Petra Kotka (nar. 1963) *Záhada hlavalamu* (AB Barrandov. Koproducenti: MK ČR / Lucernafilm / Petr Kotek. 1993, premiéra 13. 5. 1993), natočený podle stejnojmenného románu Jaroslava Foglara z roku 1941.⁴⁹ Teď pod stejný titul ek zahrnuji i několik snímků dalších, vzniklých jako ty předchozí adaptací z literární předlohy, nikoli však už v televizní produkci, nýbrž v produkci soukromých filmových firem. Proč si nad nimi můžeme lámat hlavu, ukáže se snad u každého zvlášť, dopředu jen souhrnně upozorňuji na to, co vysvitne i z letmého srovnání s filmy televizními: že ty možná při povrchním náhledu působí unaveně, ve skutečnosti však mají k opravdovým propadákům dost daleko, zatímco teprve tady se občas dostaneme na stopu dalšímu šuntu, ať půjde o výběr předlohy, rutinérskou práci a šetření za každou cenu, či naopak o přemršťenou bombastičnost a efekt bez hlubšího smyslu. *Záhadu hlavalamu* zachraňuje před těmito nížinami až dojemná oddanost zvolené předloze a jejímu autorovi (ostatně o něm Kotek natočil dokonce dva dokumentární filmy pod stejným názvem *Cesty za modrým světlem* – jeden ještě za studií na FAMU v roce 1985, druhý v roce 1992). Až příliš pietní přístup scenáristický (scénář napsal Kotek spolu s Ivanem Arsenjevem) a režijní je ovšem současně filmu i na závalu: obraz (kamera Miro Gábor) i hudba (Petr Malásek) zdařile sugerují tajemnou atmosféru dějiště románu, nepřestylizované dialogy znějí však z úst zejména představitelů ústřední pětky Rychlých šípů toporně a víc amatérsky než archaicky, jak bylo asi režisérovým přáním. Vedení herců se vůbec ukázalo jako jeho slabina, i když se tu najdou výkony i velmi dobré (např. Michal Škrabal jako Jan Tleskač ve výborných černobílých retrospektivních sekvencích). Výsledek je tedy vlastně opačný než u devítidílného seriálu Hynka Bočana *Záhada hlavalamu* z roku 1969: tam působili herci i dialogy celkem přirozeně, vadila však zase zjevná kašírovanost ateliérového prostředí. Petr Kotek se po uvedení filmu neubráníl zjevné skepsi,⁵⁰ plynoucí nejen z poznání, do jak zatím zpragmatičtělého světa svou vizi klukovského přátelství a života fair play po dvou letech stvořil, ale asi také z toho, jak ji tento svět přijal: bez zájmu, bez uvědomění si aspoň základních významových souvislostí projektu,⁵¹ který už jen onou zvláštní pozicí Foglarovou v české

49) Jan Lukeš, *Hlavalam pro kritiky*. „Kino revue“ 3, 25. 6. 1993, č. 14, s. 4 – 5. (Též J. L., *Orgie střídmosti*, s. 257 – 259.)

50) Magdalena Bičíková – Jan Foll, *Doba úletů a iluzí je za námi. Režisér nemusí být autoritativní a sebevědomý, tvrdí Petr Kotek*. „Lidové noviny“ 6, 26. 8. 1993, č. 197, příloha „Národní 9“, č. 34, s. 1 a 4.

51) Světlou výjimku činí porozumivá recenze Aleny Prokopové, *Záhada hlavalamu*, „Film a doba“ 39, 1993, č. 2, s. 105 – 107.

dětské literatuře kladl na adaptátory jeho knihy zcela specifické a zároveň mnohdy zcela protichůdné nároky.⁵²

Kotkův zaujatý přístup vysvitne zvláště nápadně v porovnání s rutinou, s jakou se František Filip (nar. 1930) zhostil úkolu zfilmovat divadelní hru Jiřího Hubače *Dům na nebesích* (1980). Jeho snímek *Jedna kočka za druhou* (Rudolf Mos, 1993, premiéra 1. 8. 1993) se sice může pyšnit „rekordním“ počtem pouhých sedmnácti dnů natáčení, ale ani vpravdě lidová popularita představitelky hlavní role, Jiřiny Bohdalové, na zájem diváků,⁵³ natož ocenění kritiky nestačila. Zarážející je už samotný výběr předlohy: svého času sklízela sice Hubačova hra v Divadle na Vinohradech právě s Bohdalovou nemalé úspěchy, opominout však nelze tehdejší ještě „předpřestavbovou“ dobu, v níž opravdu mohl být příběh ušlápnuté bufetářky Kláry vnímán jako jakýsi vzdorný apel na zachování lidské důstojnosti. Dnes ovšem zejména motiv jejího vztahu k bývalé paní její matky a stále ještě rozmazlené paní domácí (Jiřina Jirásková) působí zvětrale a nepříjemně konformně,⁵⁴ třebaže film, spíše ovšem jen vnějškově, usiluje i o jakousi společensko-kritickou notu. Filip text hry do svého scénáře více méně pouze zkrátil, prakticky zachoval jeho divadelní jednotu místa, času i děje, a aniž by si lámal hlavu s problémem přenosu divadelní fikce na plátno, natočil jej v několika kulisách jako televizní inscenaci, jejíž „filmovost“ má imitovat pohyblivá ruční kamera Antonína Holuba a pár exteriérových dotáček. Kam se poděl účinek aspoň takové Hubačovy a Filipovy televizní spolupráce, jako byly inscenace Ikarův pád (1976) a Tažní ptáci (1984), či profesionalita řady Filipových televizních seriálů? Zůstal jen mechanický sled přepjatých výstupů, nezvládnuté psychologické přechody v jednání postav a dialogy na hranici směšnosti, to všechno ve filmu, který hledačství jako by předem zaměnil za rutinu, maximální účelovost a přiznanou uměleckou chudobu.

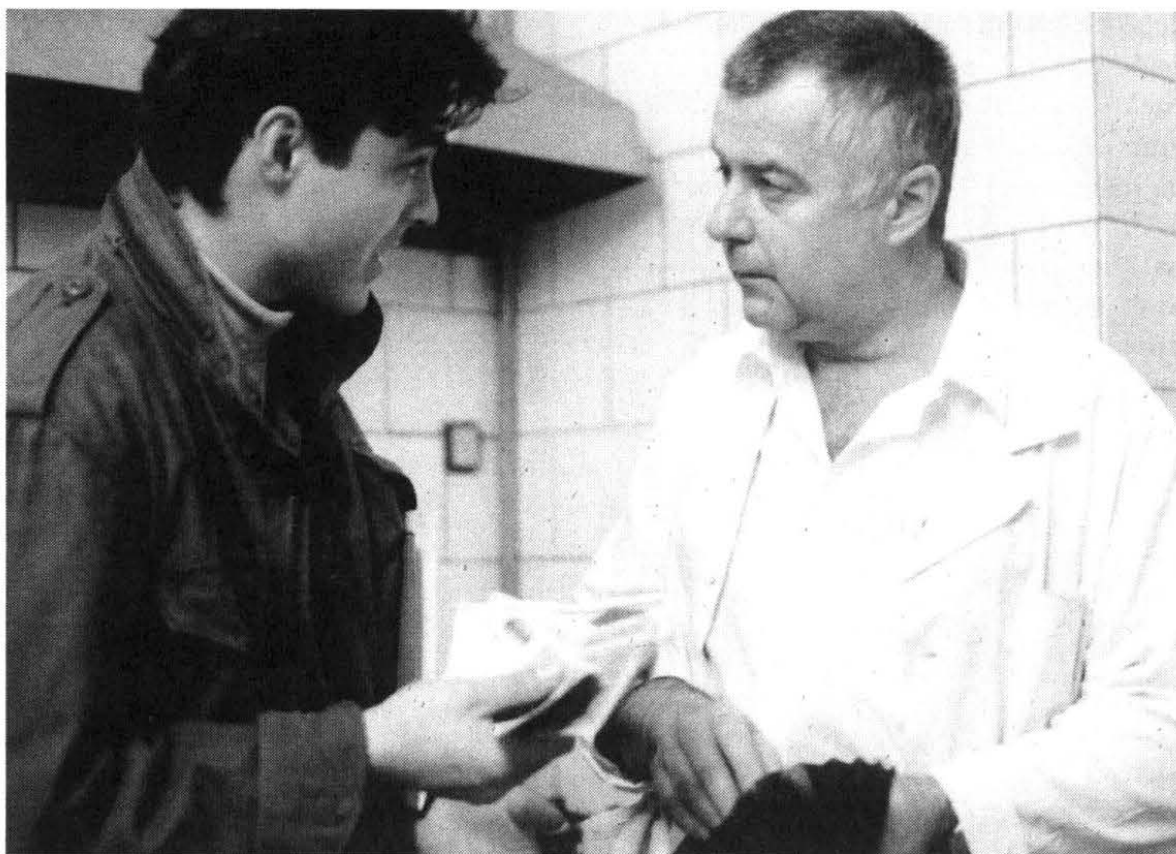
Žel, ani tak zřejmý debakl kasovní a především umělecký Rudolfa Mose od jeho filmového mecenášství neodradil, a tak po *Jedné kočce za druhou* dostavil se *Vekslák* (Rudolf Mos. Spoluproducenti: KF a. s., Centrum českého videa, Jan Beluský. 1994, premiéra 14. 4. 1994). Hubače a jeho hru o vztazích v jedné rodině nahradil pružný publicista a scenárista Pavel Frýbort se svým stejnojmenným, zdánlivě odvážným románem z roku 1988, Filipa zase Jan Prokop (nar. 1953), kterého jsme zatím znali jen jako režiséra jedné z povídek předlistopadového propadáku *Přátelé bermudského trojúhelníku* (1987). Nevadí, že ve Frýbortově próze byl záhy po vydání rozpoznán typický brak,⁵⁵ ani to, že samotnou „profesi“, která jí dala název, zlikvidovaly probíhající ekonomické změny. Rozhodující pro volbu látky zřejmě bylo, že i za současného rozmachu bulvárního čtiva se Frýbortův román neztratil a že dokonce autor napsal jeho pokračování, takže už při přípravě filmové „jedničky“ *Veksláka* myslelo

52) Ostatně stačí si srovnat Kotkův film s tristním výsledkem, k jakému dospěli Jaroslav Papoušek a Vlastimil Venclík svým televizním seriálem *Pomalé šípy* (1994) – a to se Foglarovými knihami a kreslenými seriály o Rychlých šípech pro výslovný zákaz autorův k vlastní důchodcovské parafrázi jenom vzdáleně inspirovali...

53) Srov. pozn. 47.

54) Kuriózní je veletoč, jaký Jiří Hubač s podobnou postavou, dokonce šlechtickou vypuzenou komunisty (sehrála ji rovněž Jiřina Jirásková), provedl ve svém televizním filmu *Zámek v Čechách* (1993): tam to náhle není superiorní a zhýčkaná „paní“, nýbrž moudrá stará dáma, pro kterou se její bývalé služebnictvo může přetrhnout a která dá na frak i přímočarým komunistickým funkcionářům. Časy se mění...

55) Srov.: Jan Lukeš, *Dvě stě tisíc Veksláků*. „Svobodné slovo“ 45, 13. 6. 1989, č. 137, s. 5



Vekslák (1994; Jan Prokop).

*Hospoda a řeznictví jako hlavní dějiště cesty nahoru:
s hrstí peněz Martin Zounar v titulní roli, s číšnickou harmonikou Ladislav Potměšil,
oblíbený představitel maloměstských hamounů a směšných taťků.*

Foto Planfilm

se i na „dvojku“. Prokop spolu s Frýbortem „očesali“ do scénáře už tak účelový text na holou kostru, přidali pár motivů, které udělaly příběh ještě umělejší a bezděčně fraškovitějším, a co zůstalo, natočil Prokop s primitivní doslovností, bez humoru, bez napětí, bez jakéhokoli přesahu individuálního či společenského, a také zcela bez inscenační invence. *Bony a klid*, film na stejné téma a s obdobným příběhovým půdorysem (vlastně charakterní hrdina, který chce „jen žít“, se stane obětí neblahých okolností), mohl být před sedmi léty pokládán proti této slátanině za veledílo, jedině, v čem Prokop Olmera předčí, je výrazný posun k vulgaritě a trapnosti.⁵⁶ Místo toho tedy, co bychom mohli s uspokojením kvitovat, že nezájem státu o podporu kinematografie je kompenzován soukromou investicí, musíme v případě producentského působení Rudolfa Mose zatím konstatovat jen krajně nebezpečný průnik diletantismu, spojený nepochybně právě se snahou stlačit náklady na nejnižší míru, minimalizovat tak ztráty a co nejrychleji dostat zpět alespoň vložený peněz. Pokud budou ovšem mít takové

56) Při besedě cit. v pozn. 19, která se dotkla také světovosti českého filmu, označil Theodor Pištěk za nesmyslnou představu, že uděláme díru do světa akčním filmem nebo muzikálem. „Budeme vždycky legrační“, řekl, „když jedině Vetchý se může svléknout do půl pasu.“ Martin Zounar v hlavní roli *Veksláka* význam této zdánlivě okrajové poznámky plně potvrzuje.

filmy návštěvnost jako *Jedna kočka za druhou*, nebude jejich umělecká ubohost kompenzována ani těmi penězi...

A teď případ přesně opačný – alespoň co do výpravnosti: pohádka *Nesmrtelná teta* (Bonton / Agrobanka / Česká pojišťovna / Česká televize / Visual Connection / Rencar / GMS, 1993, premiéra 25. 11. 1993), která se oproti Mosovým přibližně deseti milionům na *Veksláka* vyšplhala na náklady až čtyřikrát vyšší. Bonton jako hlavní producent hledal od úspěchu *Tankového praporu*⁵⁷ látku na projekt stejně komerčně zaměřený, neváhal na něj sehnat a vynaložit extrémně vysoké finance, nechtěl však soutěžit s nedostižnými žánry západního filmu. Volba proto překvapivě, ale i logicky padla na pohádku, s přiznanou snahou pustit se dokonce do soutěže s českou pohádkou všech dob, *Pyšnou princeznou* (1952) Bořivoje Zemana, a uplatnit se s výsledným produktem i v zahraničí. Jenže bludným kořenem se zase ukázal scénář: nakonec jej na motivy pohádky Karla Jaromíra Erbena Rozum a Štěstí napsal režisér filmu Zdeněk Zelenka (nar. 1954), ale ve snaze učinit příběh dějově přitažlivým pro děti i myšlenkově jinotajným pro rodiče, zahltl jej příliš mnoha motivy – a také nelogičnostmi – které pak filmu ubírají na klasické pohádkové uměřenosti a rozbíjejí jeho vyznění. Ani po inscenační stránce nevyznívá ale *Nesmrtelná teta* jednotně: sekvence žánrově realistické, byť se standardními hereckými výkony, se nespojují zcela ústrojně se Zelenkovou snahou o obrazovou metaforiku, množství kouzel vytvořených pomocí počítačových triků působí uměle a neobjevně. Nalézt se také nepodařilo herecky přesvědčivé představitele ústřední dvojice, vesnického prostáčka Matěje (Filip Blažek) a královské dcery Pavlinky (Barbora Bobulová) – jejich výkony zůstávají daleko zejména za Jiřinou Bohdalovou v několikeré podobě role Závisti (obdržela za ni také Českého lva za nejlepší ženský herecký výkon) i dalších osvědčených herců. Jako celek zůstal tak pozadu i celý tento dobře míněný projekt, hlásící se otevřeně k dnes už zapomenuté havlovské devize roku 1989 o tom, že „pravda a láska zvítězí nad lží a nenávistí“ – a to nejen za *Pyšnou princeznou*, ale třeba i za Troškovou a Steigerwaldovou pohádkou *O princezně Jasněnce a létajícím ševci* (1987).

Zbývají *Šakalí léta* (NOVA – Nezávislá televizní společnost / Polytechna / Space Films, 1993, premiéra 9. 12. 1993), film v Českém lvu vyhlášený jako vůbec nejlepší za rok 1993 (stejně hlasovali i čtenáři časopisu Cinema), kromě toho však oceněný i v dalších kategoriích: za režii Jana Hřebejka (nar. 1967), za nejlepší mužský herecký výkon Josefa Abrháma, za hudbu Ivana Hlase. Charakteristické je, že ač tolikrát nejlepší, cenu za scénář *Šakalí léta* nedostala. Východiskem k němu byla totiž už tak dost fragmentární stejnojmenná povídka Petra Šabacha z jeho knihy *Jak potopit Austrálii* (1986), kterou Hřebejk námětově zpracovával nejprve s Hlasem a Petrem Jarchovským a pak do scénáře rozepsal s Jarchovským. Jenže i scénář, místo aby dodal jednotlivým motivům pevnější dějovou páteř, v této fragmentarizaci pokračuje, což lze nepochybně chápat jako odraz dobového životního pocitu dnešní mladé a mladší generace, asi i jako výraz určité autorské poetiky,⁵⁸ obávám se však, že v nemalé míře také jisté

57) Srov. o tom výše v pozn. 8. Výrobní náklady *Tankového praporu* činily kolem 15 milionů Kčs, při uvedení *Nesmrtelné tety* převyšovala jeho návštěvnost už 2,5 milionu diváků.

58) Podobnou koláží je i film Ondřeje Trojana *Pějme píseň dohola* (1990), k němuž scénář napsali rovněž Hřebejk s Jarchovským.



Šakalí léta (1993, Jan Hřebejk).

Sylva Tománková, obsazená do hlavní ženské role konkursem, předvedla při svém debutu kromě bezelstného úsměvu i výrazné pohybové nadání, stejně jako Martin Dejdar v úloze trochu tajemného příchozího do rodiny jejího otce a dejuické rokenrolové legendy zvané Bejby.

Foto Ivan Malý

ležérnosti, nectící dostatečně pravidla řemesla a žánru.⁵⁹ Kupodivu však i z tohoto „chatrného příběhu“⁶⁰ vznikl film, který alespoň svou emocionální atmosférou rozhodně bezzubý není. Hřebejkovu a Jarchovského generaci neváže nic nutkavého ani k létům padesátým, ani k létům šedesátým, mohli si proto do příběhu, který se odehrává právě na jejich rozhraní, vložit bez komplexů spoustu ahistorismů, aniž by to soudnému a poučenému divákovi muselo zrovna vadit. Ten sice ví, že to tak v reálu

59) Podobné rysy jako *Šakalí léta*, jejichž scénář obhajoval Petr Jarchovský jako svou praktickou absolventskou práci na FAMU, nese i jeho teoretická diplomová práce *Pokus o portrét začínajícího filmového režiséra* [Igor Chaun], Filmová a televizní fakulta AMU – katedra scenáristiky a dramaturgie, 1992. I v ní, stejně jako v dílech řady jiných mladých českých postmodernistů se záměrný žánrový synkretismus často nerozeznatelně snoubí s nepřiznaným diletantismem. Dnes je Jarchovský asistentem na katedře scenáristiky FAMU a sám už o svých následovnicích v jejích lavicích soudí: „Kdyby bylo po mém, nejmíň dva roky bych nikoho nepřijal. Chybí hlubší znalosti a elementární zájem.“ – Richard U nruh – Tomáš Baldýnský, *Po slavnosti a hostech*. „Reflex“ 5, 21. 3. 1994, č. 13, s. 30 – 35, cit. místo 31. V téže reportáži o letargické atmosféře na současné FAMU říká Jiří Menzel, bývalý vedoucí katedry režie, kterého z FAMU v roce 1992 vypudila stávka studentů: „Dnešní film existuje jen díky lidem, kteří získali zkušenost v minulé době. Dělat film, to znamená sloužit. Tím studenti současné FAMU pohrdají. Nechtějí dělat film pro lidi. Studentům dnešní FAMU chybí určitá disciplína. Musí se naučit dodržovat termíny a přestat zbytečně utrácet peníze. Natočí nepovedené cvičení, a hned ho vydávají za alternativní umění.“ (s. 34)

60) Josef Chuchma, *Bezzubá Šakalí léta*. „Respekt“ 4, 1993, č. 47 (22. – 28. 11.), s. 15.

nebylo, dá se ale zřejmě rád strhnout energickou vizí o tom, že by to tak třeba bývalo být mohlo. Tuto rovinu *Šakalích let* reprezentují zejména muzikálová hudební, zpěvní a taneční čísla: Hlas napsal hudbu, která je pozoruhodným sloučením dobových rokenrolových inspirací se současným rockem, také jeho texty se dobře strefily do polohy věčné pubertální revolty a i choreografie Josefa Prouzy je nesena podobnou originalitou syntézy dobového se současným. Právě tyto dynamické, strhující sekvence nemají však dostatečnou oporu ve vlastním ději, který místy ztrácí rytmus a rozpadá se do nestylizovaných žánrově realistických epizod. V nich sice skutečně zaujme výkon Josefa Abrháma v roli „příslušníka“, který se pomalu vyvazuje ze služebného myšlení, na výraznější vyostření dramatické linky příběhu však ani to nestačí. *Šakalí léta* trpí tak nejvíce žánrovou víceznačností: přestože zřetelně odkazují na svou poučenost u Rychmanových *Starců na chmelu* (1964) či Formanových *Vlasů* (1979), jejich prolnutí story, hudby a tance nedosahují. Z hlediska klasických dramatických nároků to můžeme považovat za nedostatek, nad spontánními reakcemi zejména nejmladšího publika na film si však musíme alespoň položit otázku, nevychází-li tato metoda útržkovitého, souřadného, klipového řazení jednotlivých dějových fragmentů vlastně vstříc proměňujícímu se vnímání dnešního člověka vůbec.

6. „Pseudomělecké experimenty“

Šakalí léta si, zdá se, získala nejen mladé diváky, ale (až na jednu popravu už takřka čtrnáct dní před premiérou⁶¹⁾ i nemalou část kritiky, a opět nejen té mladé.⁶² Dokonce se pro některé, přes veškeré výhrady, stala jakýmsi vyvažujícím středem dnešní české produkce, jejíž jeden pól tvoří prý „komunální komedie typu *Trhala fialky dynamitem*“ a druhý „ambiciózní pseudomělecké experimenty à la *Don Gio*“.⁶³ Logika předchozích úvah tomu chce, že právě tento film spolu s *Krvavým románem*, *Žiletkami* a *Akumulátorem 1* vyčleňuji nakonec z celé české filmové produkce probíraného období jako skupinu filmů hodných zvláštní pozornosti. Přitom první dva bylo možné zařadit k předchozím filmovým adaptacím divadelních a literárních děl, s odlišnou poetikou podle jejich převažujícího televizního či filmového vzniku, a druhé dva zase ke snímkům usilujícím o uchopení tématu současnosti, u *Žiletek* ještě s převažujícími reminiscencemi na předlistopadové doby, u *Akumulátora 1* spíše na budoucnost, se sebeironickým odkazem k supermanům světových i domácích „dvojek“. Přesto se mi zdá, že každý z nich nese v sobě ještě něco navíc: důkladnější a jasnější myšlenku, rozhodnější konstruktérské úsilí, větší dávku výtvarné imaginace, snahu ukázat svět v jeho složitosti, přitom však neudělat z filmu jenom jeho zrcadlo, nýbrž jím samým stvořit novou, svéprávnou realitu.

V *Kanárské spojce*, kterou jsem své úvahy začal, dostalo se filmu *Don Gio* (Česká tele-

61) Tamtéž.

62) Srov. např. Luboš Ptáček, *Šakalí léta*, „Program“ 3, 6. – 12. 1. 1994, s. 9: „Místo psané recenze *Šakalích let* by bylo lepší zazpívat a zatancovat. (...) Ze *Šakalích let* cítím nejenom generační spřízněnost, je to směs filmařského umu, trochy furiantství a nezbytné drzosti, která je potřebná stejně jako odvaha.“ Zčásti stejně vyznívá na téže stránce i rozhovor Ondřeje Zacha s Janem Hřebejkem *Bejby je jako marťan*.

63) Mirka Spáčilová, *Šakalí písně v hotelu s rudou hvězdou. Nový český retro-muzikál aneb West Side Story z Dejvic*. „Mladá fronta Dnes“ 4, 10. 12. 1993, č. 287, s. 11.



Don Gio (1992, Šimon a Michal Cabanovi).

Výtvarně pojatý výstup Svobody (Chantal Poullain) vedoucí rozkacený lid na barikády.

Foto archiv

vize / Filmové studio Barrandov / Česká pojišťovna, 1992, premiéra 5. 11. 1992) bratrů Šimona (nar. 1963) a Michala (nar. 1961) Cabanových místy monstrózní perzifláže, dokonce i díky tomu, že titulní roli v obou filmech ztělesnil týž Karel Roden. *Kanárské spojce* to k úspěchu nepomohlo, *Donu Gio* neublížilo: jenom se tak v podobě až fraškovitě zviditelnilo neporozumění, na které film narazil hned od počátku. Nejprve museli Cabanové čelit dotazům, zda chtěli točit jakéhosi „Antiamadea“, patrně proto, že si ve Formanově *Amadeovi* (1984) kdysi sami zahráli a že i *Don Gio* se mozartovským tématem inspiruje. „Takhle jsme vůbec neuvažovali,“ zněla odpověď,⁶⁴ a stejné bychom se nepochybně dočkali i na utilitární úvahy o vztahu jejich filmu k mozartovským oslavám v roce 1991, z nichž vzešel film Věry Chytilové *Mí Pražané mi rozumějí* (1991). Cabanové, a jmenovitě Šimon, který je autorem námětu, scénáře i scénografie filmu a který mu také na závěr vetkl své prohlášení „Tento film je výrazem mého zcela subjektivního názoru na věc.“, šli mnohem více dozadu, za pouhé rozehrání série etud „Mozart v Praze“: nejméně k juanovskému mýtu molièrovskému. A také mnohem více dopředu: nejen ke konfrontaci Prahy někdejších a dnešních kulis, ale k hektickému a nečekaně protikladnému popřevratovému životu v těchto kulisách. „Juanismus je pravým postmoderním mýtem,“ musí nakonec přiznat i ten, kdo Cabanům s despektem vyčítá, že jen „nasáli zmatek naší doby celým tělem a chtějí jej

64) Mirka Spáčilová, *Don Gio aneb civilizace. Premiéra českého filmu na téma Mozart* [rozhovor s bratry Cabanovými]. „Mladá fronta Dnes“ 3, 31. 10. 1992, č. 256, s. 11.

prostředkovat a prodávat“.⁶⁵ Jenže oni také srozumitelně konfrontují: jejich kluziště-aréna-divadlo, kde se celý film odehrává, je prostupujícím se světem naším i venkovním, časem minulosti, přítomnosti i budoucnosti, „zápasem dvou a více pravd“, z jehož propastného relativismu je přece východisko – dílo samo. Ono jen nezrcadlí, ale při vši sugesci nekorigovaného chaosu je propracovaným, fungujícím a obrazově (kamera Martin Duba) strhujícím organismem, iritujícím právě tím, jak nutí buď prudce souhlasit, nebo prudce odmítat. Autoři podrobili stejně výsměšné vivisekci nekorigovaný princip absolutní osobní svobody Dona Gio, jako mentorství Režisérovo (Ondřej Cutych) a co pak zbývá, nemusí být vakuum, nýbrž střed: kdyby skutečně vyznávali nihilismus, v jaký ústí ve filmu příběh inscenace Mozartovy opery Don Giovanni, nebyli by přece ani začali točit. Samozřejmě, toto *theatrum mundi*, jež nese s odstupem ještě zřetelnější rysy i současného profánního „divadla“ Čech, není podívanou pro davy: vyjadřuje se stylizovanou řečí obrazů a znaků, které vyžadují porozumění, jisté historické a filozofické zázemí, a už jenom tím vzdoruje bezprostřednímu ztotožnění díla s tím, co prezentuje. Na takových filmech měřítko návštěvnosti ztroskotávají: můžeme se s nimi kriticky vyrovnávat, polemizovat s nimi, očekávat však od nich plná kina je nesmysl.⁶⁶ To bychom mohli např. *O slavnosti a hostech* (1965) Jana Němce rovnou z dějin naší kinematografie odepsat: tenhle zásadní film české nové vlny vidělo totiž od premiéry v prosinci 1966 do jeho stažení v dubnu 1973 „pouhých“ 82 045 diváků...⁶⁷

Ostatně ne o mnoho jinak je tomu i s *Krvavým románem* (AB Barrandov. Koprodukce MK ČR / Česká televize / Filmexport / Mirofilm / Jaroslav Brabec, 1993, premiéra 6. 5. 1993) Jaroslava Brabce (nar. 1954), debutujícího tímto unikátním snímkem v roli režiséra. V Českém lvu dostal *Krvavý román* ocenění za nejlepší kameru a výtvarný počin (obojí Jaroslav Brabec) a také za střih (Jiří Brožek), už předtím zvítězil ve Finále Plzeň '93, v kinech se však příliš neohrál a AB Barrandov na něm prý prodělal čtrnáct milionů.⁶⁸ Asi jako u *Dona Gio* byla to ztráta plánovaná, zdá se ale, jako by jí byl pro leckoho *Krvavý román* alespoň dodatečně přece jenom jaksi diskvalifikován i umělecky. Paradox: scénář napsal Brabec (za literární a dramaturgické spolupráce Jiřího Soukupa, Georgi Ivanova a Jiřího Brožka) podle stejnojmenné „studie kulturně a literárně historické“ Josefa Váchala (1884 – 1969) z roku 1924. Kdysi masová krváková četba stala se v literární parodii, autorem řezané, sázené a tištěné ručně a bez rukopisu v pouhých sedmnácti exemplářích, četbou pro zasvěcené a teď se filmová adaptace Váchalova románu, mezi tím hojně rozšířeného novým vydáním v nakladatelství Paseka (1990, předtím vyšel román už jen v roce 1970), stala zase filmem pro zasvěcené. Pro ty, kteří přijali Brabcův klíč k Váchalově textu, nalezený v kongeniálním využití filmové řeči od jejích němých počátků až takřka po dnešek. Film pro dobře naobědvanou rodinku na nedělní procházce to ovšem asi není, nemusel by to ale být ani film jen pro snoby. Stačí připomenout tradici podobných filmových parodií na literaturu jako *Limonádový Joe* (1964), *Kdo chce zabít Jesii?* (1966) či *Adéla ještě nevečeřela* (1977)... Pravda ovšem je, že oproti parodiím na kovbojky či komiksy se tady

65) Jiří Cieslar, *Nepotrestané nekonečno (nad Donem Gio)*. „Literární noviny“ 3, 1992, č. 49 (10. až 16. 12.), s. 7. (Též J. C., *Filmové zápisky 90 – 93*, s. 62 – 64, cit. místo s. 64.)

66) Tamtéž.

67) Srov. kn. uv. v pozn. 40, s. 139.

68) Uvedl to Václav Marhoul při besedě uv. v pozn. 19.



Krvavý román (1993, Jaroslav Brabec).

Expresionistická stylizace morbidní scény ze sklepení patologického ústavu: nad mrtvolou Elzevíry (Klára Jirsáková) na pitevním stole se radí sluhovská dvojice manželů Kubových (Veronika Freimanová a Rudolf Hrušínský ml.) se zvrhlým páterem Brunou (skvěle namaskovaná Jiřina Jelenská), jak to bude s další dodávkou lidského masa.

Foto Josef Řezáč

paroduje (a ovšem také dílem láskyplně obhajuje) něco, co ve své autentické podobě vypadlo dávno ze čtenářského povědomí, stejně jako z toho diváckého vypadly už zcela znalosti o předzvukové éře filmu. Tu si většina diváků ztotožňuje s televizními pořady starých grotesek, takže Brabcova kouzla s líčením a hrou herců, s proměnlivou obrazovou stylizací či „nedokonalostmi“ právě v ozvučení jim jako způsob přetlumočení váchalovského gesta mohou zůstat cizí. Právě proto ale „po produkční stránce je film malým českým zázrakem“:⁶⁹ protože bez ohledu na zisk a také bez předběžných ohledů na diváka, veden jen vizí svého tvůrce, stal se obnovením paměti kinematografie na sebe sama,⁷⁰ ukázkou jiných možností, osvobodivou hrou nejen svou látkou, ale také svou existencí. To je mi víc než asi oprávněné výtky, že snímek zejména v druhé půlce ztrácí tempo, že se možná opravdu Brabec stal tak trochu „zajatcem své filmařské dovednosti“, či že je to „váchalismus bez Váchala, řemeslně jedinečně vypracovaná a u nás vzácně talentovaná bájná vize – ale bez silnější osobní

69) Tomáš Bartošek, *Krvavý román. Studie kulturně a filmově historická*. „Film a doba“ 39, 1993, č. 2, s. 72 – 77, cit. místo s. 76.

70) „Předloha byla mimo jiné osobitou 'zprávou' o typu literatury na okraji. Film se stal 'zprávou' o spisovateli na okraji i o vývoji jiného uměleckého druhu.“ Tamtéž, s. 77.

zprávy“.⁷¹ Obávám se, že zvláště tato námitka poslední vyvěrá spíše z poněkud módního obdivu k bizarním souvislostem Váchalova života a tvorby než z možností samotného textu a jeho filmového převodu, a také z jakéhosi nervózního „znalectví“, jako by nepřipouštějícího jiný výklad Váchala než svůj vlastní.⁷² Souvisí to ostatně i s výkladem smyslu *Krvavého románu* jako celku, prózy a teď i filmu. Pokud se někdo domnívá, že je filmový Krvavý román jenom hrou, nikoli také „naivisticky krvavým mementem uprostřed nenaivisticky krvavé civilizace konce 20. století“,⁷³ a tvrdí, že „bezděčný černý humor této bizarní recidivy dialekticko-materialistické teorie odrazu v aktuální interpretaci by asi Váchala z ohlasů na zfilmování jeho knihy potěšil nejvíc“,⁷⁴ musel by za takového dialektického materialistu pokládat i Váchala samotného. Ten totiž mimo jiné v jakémisi teoretickém úvodu ke své knize napsal: „Denní události kol nás předstihují svou drastičností, rafinovaností a šeredností ty nejbanálnější psané ubohosti nejvelkolepějších krváků: skutečnost d a l e k o převyšuje nejsmělejší fantazii. [...] Příští generace, seznamíce celou nesmyslnost socialismu a komunismu, podiví se velice, kterak za tuto bláznivou ideu dovedl někdo zemřít a se obětovat, a to namnoze z takového jen důvodu, aby estetický, kulturně a mravně citící jedinec musel spatřovati v každém lajdáku z periferie neb v lidech zločinných, dědičně zatížených a zamořených alkoholem, ze kterých nejvíce bolševiků se rekrutuje, svého bratra a druhá rovnocenného. – Vraždy v krvácích jsou vymyšleny, v socialismu jsou skutečností; vizte Rusko!“⁷⁵ Tedy žádná hra mimo čas a prostor, stejně jako ani Brabcův film se nezrodil nijak mimo současný kinematografický kontext,⁷⁶ třebaže zdánlivě odkazuje k idylickým dobám filmu, literatury i lidského bytí.

„Zlaté staré časy“ si jako podtitulek vetknul i *Vekslák*: snad ironicky, i když co do jeho úrovně by to při srovnání s *Bony a klid* před listopadem 1989 asi opravdu zlaté časy měly být. Jaká byla jejich duchovní atmosféra ve skutečnosti, evokuje koprodukční česko-francouzský film Zdenka Tyce (nar. 1956) *Žiletky* (Ajeto Film 1 / MK ČR / Česká televize / ArtCam International / Fondation GAN / Ministère de la Culture et de la Francophonie / Centre National de la Cinématographie, 1993, premiéra 17. 2. 1994). Činí tak ovšem nikoli metodou zadýchaného filmového kvazidokumentarismu jako filmy v předchozím období, či primitivního naturalismu jako třeba právě *Vekslák*, nýbrž prostřednictvím básnické metafory, ve kterou Tyc celý svůj film „o lásce až za hrob“ usiloval proměnit. Už samotná stylizace jeho reklamního sloganu svědčí o tom, že režisér, který si k němu napsal také scénář a který na něj trpělivě od uvedení svého debutu *Vojtěch, řečený sirotek* (1989) sháněl peníze, rozhodně nepodléhá nějakým dobovým módám a nebojí se vystavit se třeba i podezření z toho, že nejde dostatečně s dobou, že není dost „free“, dost pragmatický, tedy i dost úspěšný. A tak zatímco nejmladší příznivci postmoderny neváhají posílat odkaz šedesátých let v polemickém

71) Jiří Cieslar, *Krvavý román*. „Literární noviny“ 4, 1993, č. 21 (27. 5.), s. 10. (Též J. C., *Filmové zápisky 90 – 93*, s. 69 – 71, cit. místa s. 70 a 71.)

72) Tak zejména Andrej Stankovič, *Krvavý román, bezkrevný film. Poznámky ke kritickým ohlasům zfilmovaného Váchala*. „Respekt“ 4, 1993, č. 21 (31. 5. – 6. 6.), s. 22.

73) Jan Lukeš, *Pocta krvákům, Josefu Váchalovi a kinematografii*. „Kino revue“ 3, 1993, č. 11 (21. 5.), s. 4 – 5. (Též J. L., *Orgie střídmosti*, s. 248 – 251).

74) Andrej Stankovič, čl. cit. v pozn. 72.

75) Josef Váchal, *Krvavý román, jeho vymezení a povaha*. In: Týž, *Krvavý román*. Paseka 1990, s. 25 a 27. Druhý citát byl ve vydání z roku 1970 vypuštěn.

76) To ukazuje pěkně Tomáš Bartošek v čl. cit. v pozn. 69, s. 76, srovnáním stylizované a naturalistické brutality *Krvavého románu* a soudobých filmových krváků.

zápalu rovnou do staré veteše,⁷⁷ Tyc pracuje na snímku, který nejen že není odklonem od poetiky předchůdců (za což byl kritikou tak chválen při debutu), ale ještě ji dál rozvíjí. Jestliže ovšem dříve byl mu inspirací Vlácil a Kachyňa, teď je to jednoznačně Pavel Juráček. On je tím, kdo jako by stál v pozadí Tycovy drtivé i magické vize města, v němž se v rozmezí let 1984 a 1994 rozvíjí mučivá hrdinova láska, a kdo jako vůbec snad jediný v české kinematografii mohl mu být vzorem pro vytvoření jeho vize světa, stejně reálného jako jen možného. Právě tato obrazová, hudební a zvuková sugesce prostředí, proti němuž se Andrej (Filip Topol) neustále vzpírá, k němuž je však připoután ještě osudověji než ke Kristýně (Markéta Hruběšová), je tím, co pro smysl filmu považuji za důležitější než samo vyznění příběhu. „Významovým stropem“ *Žiletek* není láska,⁷⁸ a to i přes vlastní Tycovy jistě upřímně míněné proklamace.⁷⁹ Kdyby tomu tak bylo, museli bychom opravdu vztah Andreje a Kristýny cítit jako zásadní deficit už od samotného výběru herců: vedle Andrejova rozervanectví, umocněného ještě pro českého diváka automaticky Topolovou vůdčí skladatelskou, pěveckou i hráčskou rolí v „rebelské“ skupině Psí vojáci (ostatně od nich pochází také nervní hudba filmu, včetně závěrečné písně *Žiletky*), působí Kristýna v podání Hruběšové zcela ducha-prázdně a kromě své strnulé krásy jako by nedisponovala ničím, pro co by ji introvertní Andrej měl milovat. Jenže tak jako láska přichází bez motivu, tak je bez motivu i puzení ke svobodě, od země do výšin, k absolutnu, k nedefinovatelnému smyslu bytí. Andrej je nejprve drcen bludností své marné existence i lásky uprostřed lhostejného labyrintu města bez lidí. Když je z ní vytržen, je odlidštěností a zupáctvím vojny přišlápnut k samé zemi, i tady ale katedrála a tovární komín nad kasárnami jsou mu znovu výzvou, které nakonec uposlechně. Po demonstračním výstupu na komín skončí na vojenské psychiatrii, vrací se domů a po večírku s Kristýnou a jejím milencem padá ze střechy. A pak, už v roce 1994, prý „ve chvíli, kdy Andrej 'osvícen' odchází pást ovce, číst si okázale Jakuba Demla a ve snově travoltovské scéně křísit k životu svou hříšnou milou (...), mění se umění v banalitu“.⁸⁰ Takto nepochopit ironický význam oné údajně „nesnesitelné sekvence Andrejova 'návratu k prostotě'“⁸¹ je ovšem tristní, protože to svědčí o základní nevnímavosti pro Tycovu ryze filmovou řeč vůbec. Ta záměrně bukolická scéna končí totiž výjezdem kamery nad střechu venkovské chalupy, za níž se náhle, jako zjevení, objevuje obraz Prahy. Utéci do idylly nelze, město je prostorem Andrejova bytí, úběžníkem jeho lidské existence, tak jako ve *Vojtěchovi, řečeném sirotek* jím byla jeho hrdinovi rybničná krajina jižních Čech. Město je tu symbolem života vůbec, proto pro Tyce zůstává stejné jako předtím – jenom se mezitím jeho podoba z chmurně černobílé, modře virážované, kde jen občas, ve chvílích štěstí, probleskovala barva, mění v trvale barevnou. Nemění se však existenciálně ducha, platné v jakékoli době, bez ohledu na střídající se režimy, stejně jako platí neměnná osudovost běhu času, kterou symbolizuje ve filmu monotónní oběh kabin páternosteru, tvořícího tajemnou páteř labyrintálního domu, v jehož výšinách nakonec

77) Např. při debatě uv. v pozn. 10.

78) Tak soudí Jan Štolba v recenzi *Žiletky o Žiletkách*, „Literární noviny“ 5, 1994, č. 15 (14. 4.), s. 11.

79) Např. v rozhovoru Jana Folla *Žiletky, páternoster a div lásky. Zajímají mě lidé, kteří navenek prohrávají, tvrdí režisér Zdeněk Tyc*, „Lidové noviny“ 7, 17. 2. 1994, č. 40, příloha „Národní 9“, č. 7, s. 1 a 4, nebo v rozhovoru Jiřího Houdka *Otázky bez odpovědí. S filmovým režisérem Zdeňkem Tycem o jeho novém filmu Žiletky*, „Denní telegraf“ 3, 17. 2. 1994, č. 40, s. 16.

80) M. Spáčilová v čl. cit. v pozn. 25.

81) J. Štolba v čl. cit. v pozn. 77.



Žiletky (1993, Zdeněk Tyc).

Člověk v labyrintu uliček, průchodů a domů města-světa: rockerský rebel a „psí voják“ Filip Topol jako herecký debutant v mlčenlivé roli, nesoucí na svých bedrech prakticky celé vyznění filmu.

Foto Heureka Produktion PF - O. Svoboda

Andrej Kristýnu nalezne v jakémsi splynutí s věčností. Film, „který se v dobrém úmyslu opájí autorskou sebevzhlíživostí na úkor publika“?⁸² Jakého – vychovaného klipovým televizním vnímáním? Ale vždyť ničím jiným než odmítnutím této redukce života na desítky mrkajících televizních obrazovek jsou přece právě *Žiletky*...

Zajímavé: v *Donu Gio* je televizní obrazovka médiem jako by nekonečně zrcadlícím a ještě zmnožujícím už tak iritující pluralitu postojů, v *Žiletkách* je chladným a odosobněným projektorem dějů, do kterých nelze vstoupit, v *Akumulátorovi 1* (Heureka Production PF / Luxor. Pro Heureka Film, 1994, premiéra 24. 3. 1994) Jana Svěráka (nar. 1965) je naopak branou do světů, kde lze dokonce reálně žít, ale ne beztrápně: jedině za cenu ztráty vlastní životní energie. Obrazovka televizního přístroje dnes skutečně leckomu může suplovat autentický život: což jsme např. při válce v Perském zálivu v roce 1991 neměli možnost prostřednictvím CNN sledovat smrt opravdu takřka v přímém přenosu a nemůžeme si i dnes drama těch dnů znova a znova, třeba do ne-

82) M. Spáčilová v čl. cit. v pozn. 25.



Akumulátor 1 (1994, Jan Svěrák).

„Učitel“ (Zdeněk Svěrák) a „žák“ (Petr Forman) se blíží rozřešení záhady: patolog jim právě prozradil, že Mikulík (Jiří Kodet) před smrtí nikam neukazoval, ale svíral v ruce dálkový televizní ovladač.

Foto Heureka Produktion PF

konečna, opakovat?⁸³ Aniž by se člověk musel zvednout z pohodlného křesla, může být přepnutím ovladače svědkem souběžných dějů na opačných koncích světa, konfrontován často s výjevy, relativizujícími ty nejzákladnější hodnoty alespoň evropské civilizace. (A to nemluvíme o obrazovce napojené na počítač, jehož prostřednictvím může účastník computerových her vstupovat „osobně“ do nejfantastičtějších dějů, od závodů formule 1 až po hvězdné války.) V audiovizuálním čase konce 20. století není to zkrátka film, který by byl po leninsku „ze všech umění nejdůležitější“, ale televize, „nejdůležitější“ ze všech médií, jakési vševědoucí oko boží, ale také nejúčinnější nástroj manipulace s lidským vědomím i svědomím, určující dnes vědomě i podvědomě normy chování, vkusu i morálky a vytvářející také zcela nové návyky vnímání a prožívání světa i umění. Civilizační posun k „audiovizualizaci“ můžeme asi právem považovat za cestu k obecnému duchovnímu zprůměrnění a zpovrchnění, nezbyvá však, než jej vzít alespoň na vědomí. Ostatně dobře onu ambivalentnost vztahu vzdělaného a současně moderního člověka k televizi vystihl právě Jan Svěrák:

83) Na dvou kazetách Davay Home Video a Lidových novin pod názvem Pouštní bouře – Válka začíná a Pouštní bouře – Vítězství (1993). Když tu jeden z členů Special Reports přirovnává svou práci při bombardování Bagdádu k „popisování nějaké vnější příhody“, např. ohňostroje o státním svátku, zápasu Davis Cupu, či utkání v kopané, musíme se nutně ptát, zda je to projev absolutní profesionality, či právě už jen totální záměny reálného světa za svět médií.



Akumulátor 1 (1994, Jan Svěrák).

Postmoderní balábile uvnitř televize: v popředí šťastný učitel Zima (Marián Labuda) za ním jako „bílý a rudý bratr“ rokeři David Koller a Robert Kodym, zcela vpravo skleslý Olda (Petr Forman), jemuž ubírá energii jeho v reálu se už uzdravující dvojník.

Foto Heureka Produktion PF

„Nemám televizi rád. Je pro mne drogou, které, bohužel, podléhám. Když kolem ní jdu, ať je v ní cokoli, zůstanu na ni koukat.“⁸⁴ Z dětsky pohádkové představy o tom, že svět za televizní obrazovkou je stejně skutečný jako ten před ní, vznikl také původní námět *Akumulátor 1*, který do první verze scénáře rozepsal Svěrák s Janem Slovákem.⁸⁵ Teprve později přistoupil jako scenárista také Zdeněk Svěrák a nakonec byl ke spolupráci přizván ještě i Václav Šašek, patrně u vědomí potřeby dodat prvotním, spíše vizuálním představám jednotící příběhovou linku. Nedá se říci, že by se to povedlo na sto procent: na rozdíl od *Obecné školy* (1991), k níž Zdeněk Svěrák dodal svému synovi scénář takřikajíc „na klíč“ a ten jej „jenom“ ještě umocnil svou spektakulární poetikou, tady zůstaly patrně určité švy mezi vlastní realisticky vyprávěnou story zeměměřiče Oldy (Petr Forman), postupně osvobozovaného z jeho životní letargie léčitelem Fišárkem (Zdeněk Svěrák), a obrazovou složkou, pracující s dramatickou zkratkou akčních filmů, klipovým zrychlením, zcizujícími parodickými odkazy a šokujícími vizuálními metaforami (makrodetails lidských orgánů, záběry z vnitřku tělních dutin namáhaného organismu, pohled do pracující automobilové

84) Ivana Bachoríková, *Jan Svěrák televizi nesnáší. Kina začne okupovat Akumulátor 1*. „Blesk“ 3, 23. 3. 1994, č. 69, s. 13.

85) Jan Slovák je také autorem literárního přepisu filmu, který pod stejným názvem *Akumulátor 1* vydalo v Praze nakladatelství Mht (1994).

převodovky, maxizáběry malých zvířat). Zejména fraškovitě loutkovité scény z autonomního televizního světa, tedy právě zřejmě původní námětová vrstva látky, mohou se zdát nekoherentní s prvním plánem filmu, třebaže nepostrádají svou vlastní stylizaci, vtip i působivé technické provedení. Právě ony rytmuji však celek a hlavně mu dodávají rys oné zpochybňující plurality, pod jejímž nápoem zprvu hlavní hrdina zcela rezignuje. *Akumulátor 1* není totiž jen pohádkovou komedií o zhoubném vlivu televize na životní aktivitu člověka a o tajemných zdrojích její obnovy: je také vážně míněnou metaforou o člověku současné přetechnizované civilizace, činící z něj namnoze zajatce vlastních vynálezů, i o člověku země, která se po půlstoletí redukováného bytí ocitla skokem jako by ve zcela jiném světě. To k jeho akčním hrdinům odkazuje parodický název *Akumulátor 1*:⁸⁶ nikoli v kopírování jeho etiky i estetiky, nýbrž v poučeném rozvíjení vlastní duchovní i umělecké potence tkví svěrákovské gesto. „Všechno je jen slovo a myšlenka.“ a „Cokoli zneužiji, bude mi vráceno.“, to jsou základní životní devizy, které tatíkovsky komický a současně conneryovsky velebný „učitel“ Fišárek vtiskuje do hlavy svému „žáku“ Oldovi.⁸⁷ Tedy premisy, které stojí v přímém protikladu k myšlení, jež jako by dnes ve volné soutěži individuálních zájmů zahánělo do kouta méně dravé a bezohledné. Člověk ale nemusí být zase jen loutkou ve hře, která je mu cizí, dokáže-li v sobě obnovit dost vůle; nežije však na světě sám a jeho svoboda je neodmyslitelná od svobody jiných, tedy i od vzájemné solidarity. Je dobře, že po „*Obecné škole – škole obce*“⁸⁸ pokračují Svěrákové v dalších lekcích lidského soužití, a to znovu způsobem, který činí jejich mravní poselství přirozenou součástí řádu díla, jež je v první řadě dobrou zábavou, napínavým příběhem i velkou podívanou.

7. „Čistá kultura“ versus „cynická komerce“

„Kam se poděl onen intelektuál s vytahanými nohavicemi,“ zatesknul krátce před svým odstoupením ministr kultury Jindřich Kabát na setkání s představiteli české kultury a umění.⁸⁹ Jeho poněkud podbízivý povzdech má své lidsky pochopitelné jádro: uhlazení pragmatičtí manažeři nové doby vytěsňují z kultury nejen předlistopadové „staré struktury“ (pokud se nerekrutují právě z nich), ale i nositele nesporných mravních hodnot, věčné kverulanty jako Krejčíka a Chytilovou, či opozičníky z disentu jako Kantůrkovou. „Kampak zmizely všechny ty rozesmáté tváře z listopadu 1989,

86) Podobně ironický smysl měl i název filmu Víta Olmera *Ta naše písnička česká II* (1990), kontrapunkticky dopředu odlišující své téma od idylicky hašlerovské atmosféry filmu Zdeňka Podskalského *Ta naše písnička česká* (1967).

87) Zdeněk Svěrák v předmluvě ke kn. cit. v pozn. 85 napsal: „Když jsem léčitelského Fišárka před kamerou hrál, chtěl jsem, aby to byla postava komediální, ale nikoli satira na přírodní léčitele. Neboť tento zanícený hledač není odsouzením hodný, nýbrž obdivuhodný. A často říká z plátna i z řádků této knížky moudra, jež nejsou určena k zasmání. Kdybyste zadali počítači úkol, aby vám vyhledal v textu větu, která je nejdůležitější z hlediska mravního, bezradně by zapípal. Etika není jeho obor, v této disciplíně budeme muset vždycky pátrat sami. Byl bych rád, kdyby vám při hledání neunikla věta 'Cokoli zneužiji, bude mi vráceno.'“ (s. 6).

88) Srov.: Jan Lukeš, *Obecná škola – škola obce*. In: J. L., *Orgie střídmosti*, s. 72 – 85.

89) 14. 12. 1993 ve Valdštejnském paláci v Praze. Srov. k tomu poznámku Jana Lukeše, *Hledání ideálu*. „Lidové noviny“ 6. 12. 1993, č. 292, s. 2.

odkud se vyrojilo tolik arogantních a zpupných ksichtů,“ stěžuje si však třeba i Petr Kotek⁹⁰ a v jeho slovech se zračí zklamání také některých nejmladších, netoužících nijak po „zlatých starých časech“, ani vážně, ani ironicky, přece jenom však zřejmě zaskočených akcelerovanějším vývojem událostí, než čekali, a s tím spojenou proměnou společenské morálky. Peníze se staly uznávanou mírou podnikatelské úspěšnosti, mají ale být také jedinou mírou hodnot lidských a uměleckých?

I pro český film jsou ovšem dnes peníze – a stále větší peníze – *conditio sine qua non*. „Jako by někdo mezi českými filmaři odstartoval závod a řídil se přitom úvahou, že čím dražší film, tím bude lepší,“ komentoval současný stav Zdeněk Zelenka, sám tvůrce jednoho ze dvou zatím vůbec nejdražších filmů v dějinách české kinematografie, *Nesmrtelné teti*.⁹¹ Od výrobního propadu roku 1992, kdy se zdálo, že bez končící podpory státu se nenatočí nic a nebo jen vysloveně komerční „rejžovačky“, a po etapě laciných produkcí a sázek na divácké jistoty v roce 1993 dospěla soukromá filmová výroba na přelomu let 1993 a 1994 paradoxně až k velkoprodukcím, které už se doma prakticky nemohou ani zaplatit.⁹² Protože představy o průniku českého filmu do zahraničí se ukázaly – alespoň zatím – jako utopie a protože i sponzoři začínají po neúspěchu některých filmů zavírat dlaň,⁹³ nezbyvají kromě prodeje filmů na videokazetách a do televize než tři cesty k dalšímu udržení překvapivě kontinuálního vývoje. První je státní podpora. Dostat by ji měly projekty nekomerční, předem bez naděje na masovou odezvu, přesto však zaručující například pokračování tvorby zajímavého tvůrce, dotvářející obraz národní kultury i o pomeznější a sofistikovanější polohy, či přitahující k projektu státní účastí i další donátory. Bohužel Státní fond České republiky pro podporu a rozvoj české kinematografie je tak nepatrný, že při rozdrobení peněz do více projektů, a to nejen dlouhých a hraných, se může zatím opravdu jednat vlastně jen o symbolické částky. Přesto však nelze než znovu a znovu opakovat, že na rozdíl od některých jiných umění je u filmu realizace tvůrčího záměru natolik závislá na finančním zázemí, že by stát neměl nechat toto břemeno ležet jen na bedrech soukromníků, nemluvě už o příležitosti podpořit konkrétními projekty zcela záměrně určitého ducha společnosti. Klima toho kterého společenství lidí nemohou přece tvořit jen užitkové vztahy ekonomické, ale také jisté společné ideály nemateriální povahy. Kdyby tomu tak nebylo, sotva by došlo i k listopadu 1989, a je smutné, že ti, které převrat postupně k řízení společnosti přivedl, na tuto ideální roli kultury dnes namnoze zapomínají.

Druhou cestu podpory filmu představuje televizní výroba a konkrétní rozborů snad ukázaly, nakolik se jí tato role daří a kde jsou zatím její limity. Její aktivita, která by měla vést k realizaci projektů nevýdělečných a neustupujících zásadně od specificky filmové poetiky, souvisí ovšem s cestou třetí, a tou je potřeba obecného směřování

90) V rozhovoru cit. v pozn. 50, s. 1.

91) V rozhovoru Michala Bartůška, *Nesmrtelná (a nejdražší) teti*. Filip Blažek a Barbora Bobulová hrají hlavní role v novém českém filmu režiséra Zdeňka Zelenky, „Mladá fronta Dnes“ 4, 20. 11. 1993, č. 270, příloha „Víkend“, s. 3.

92) Pokud by v celých Čechách platila pražská cena lístku na tyto filmy, tj. 40,- Kč, muselo by na ně přijít milion diváků – a tolik jich nepřišlo ani na veletrhák roku 1993, Spielbergův *Jurský park* (USA). Podle údajů Unie filmových distributorů vidělo tento film od premiéry 14. 10. 1993 do konce roku 998 074 diváků a tržby činily 28 546 295,- Kč. S nižší cenou lístků mimo Prahu se samozřejmě tržby úměrně snižují, cena 80 – 120,- Kč za lístek, která by byla obecně pro producenty přijatelná, by zase většinu diváků z kin při dnešních platech vyhnala.

93) Na obojím se shodli prakticky všichni účastníci besedy cit. v pozn. 19.

k menší náročnosti, k větší finanční skromnosti všech tvůrců⁹⁴ a především k nadřazení nosné myšlenky nad vnějším efektem. Ne náhodou jsme u tolika snímků konstatovali nedostatky spočívající už v literární přípravě – film by totiž neměl být také, ale především umění.⁹⁵

Na český film se chodí, to potvrzují v návaznosti na statistiku návštěvnosti za léta 1991 – 1992⁹⁶ i údaje Unie filmových distributorů za rok 1993: podle nich se v osmdesátce nejnavštěvovanějších filmů v České republice ocitlo vedle 58 snímků amerických jen 22 evropských, z toho však 12 českých a české filmy obsadily také čtyři z deseti prvních míst.⁹⁷ Čísla návštěvnosti a tržeb, stejně jako výrobních nákladů neměla by se však stát zaklínací formulí ani tvůrcům, ani kritice: těm prvním by neměla svazovat dopředu ruce v jejich představách, neboť i tady platí svěrákovské „Všechno je jen slovo a myšlenka.“, ti druhí neměli by zase ať vědomě, či podvědomě přejímat roli pouhých tlampačů, manipulujících veřejným míněním podle přání imago-logů, jedno zda státních či soukromých. Ani v konkrétních uměleckých projevech, natož v realitě nenajdeme dnes oblíbenou antinonii těchto kritiků „čistá kultura“ versus „cynická komerce“⁹⁸ – jednotlivé sféry a přístupy se prostupují a i tam, kde se setkáme s vyhraněným postojem, neměli bychom zapomínat na potřebnou koexistenci uměleckých projevů, která teprve zaručuje kultuře plnost a bohatost. Film je průmysl, obchod, umění i lidová zábava: někdy vystupuje do popředí více jedna složka, jindy druhá, umělecká kritika musí však být schopna citlivě sledovat celou škálu a rozeznat, kdy jde vskutku jenom o kšeft, kdy o standardní spotřební zboží a kdy o hledání nového, navzdory svazujícím okolnostem a skromným podmínkám. Honba za senzacími, povrchnost, cynismus loužičky vyvolených, ale nepovolaných, to jsou bohužel průvodní jevy českého denního žurnalistu i v této oblasti.

94) Varovné je např. prohlášení Iva Mathé v rozhovoru cit. v pozn. 44, s. 3: „Já tvrdím, že pokud někdo popraví audiovizuální tvorbu a český film, pak to budou sami jejich tvůrci. Ceny se vyšponovaly do naprosto nesmyslných výšek. Film za čtyřicet milionů je nesmysl. To se nejen nevrátí, to se nevrátí ani z malé části. Důsledkem kinematografických produkcí za 18 a 20 milionů korun je, že všechny práce jsou předraženy. Klapka pracuje za patnáct set či dva tisíce denně, režisér chce milion nebo půldruhého milionu. Ti lidé se zbláznili. Oni sami si pod sebou podřezávají větev. Později se jen malá část z nich za stejných podmínek bude živit na reklamách. Tam se postupně celý jejich tvůrčí potenciál sesype.“

95) V rozsáhlém materiálu Andreje Halady a Milana Krumla o současném stavu české kinematografie *Český film ležící, spící, žijící...?* „Mladý svět“ 4 (39), 1993, č. 49 (3. 12.), s. 29 – 34, zaujímá kapitola s příznačným názvem Film je (také) umění a rozebírající uměleckou úroveň jednotlivých snímků neméně příznačně necelou poslední stranu...

96) Srov. pozn. 8.

97) TOP 80 ČR 1/93 – 12/93 (Pramen UFD, copyright Gemini Film; první číslo počet diváků, druhé tržby v korunách): 1. *Jurský park* (USA; 998 074; 28 546 295), 2. *Konec básníků v Čechách...* (955 230; 21 238 367), 3. *Nahota na prodej* (864 367; 17 457 745), 4. *Osobní strážce* (USA; 666 519; 13 548 087), 5. *Dědictví aneb Kurvahösigutntag* (652 834; 12 507 791), 6. *Sám doma 2* (USA; 626 173; 10 908 426), 7. *Žhavé výstřely 2* (USA; 541 607; 14 120 155), 8. *Sestra v akci* (USA; 462 420; 10 655 144), 9. *Sněhurka a sedm trpaslíků* (USA; 405 889; 7 554 069), 10. *Fontána pre Zuzanu 2* (SR – ČR; 383 533; 8 328 732). Umístění dalších českých filmů: 13. *Nemrtelná teta*, 14. *Trhala fialky dynamitem*, 18. *Svatba upírů*, 34. *Šakalí léta*, 40. *Kamarád do deště II*, 42. *Kanárská spojka*, 56. *Záhada hlavolamu*, 72. *Krvavý román*.

98) Mirka Spáčilová, *Hříchy světa (a Mozart). Premiéra filmového eperimentu* [recenze filmu Don Gio]. „Mladá fronta Dnes“ 3, 6. 11. 1992, č. 261, s. 11.

Vyslovil jsem loni přesvědčení, že pokud po listopadu 1989 přinesla česká filmová tvorba alespoň jeden či dva kvalitní, náročné filmy ročně, je to při našich možnostech přijatelné procento, udržující potřebné napětí mezi přirozeným sklonem tvorby ke stereotypu a oživující inovací.⁹⁹ Také letošek v *Akumulátorovi 1* už takový má a další jsou zřejmě na cestě. Potěšitelné je, že i pod egidou peněz, řádu vnucovaného umění opět zvnějšíšku, nezaniká hledání řádu vlastního, spojeného, jak jinak, i s viditelným akcentem na základní principy mravní. Je dobře, že právě nejlepší současní čeští filmoví tvůrci nedají si namluvit, že by to byly principy zvetšelé. Svěrákovské „Cokoli zneužiji, bude mi vráceno.“ platí totiž i v umění, nejen v životě.

8. 5. 1994

PhDr. Jan Lukeš (1950)

Literární a filmový kritik; studoval na FF UK v Praze obor čeština – dějepis (1969 – 1976), řadu let se živil jako čistič oken a věnoval se přitom literární kritice, v letech 1987 – 1989 byl zaměstnán v odboru výzkumu Čs. filmového ústavu, odtud přešel do kulturní rubriky čerstvě legalizovaných Lidových novin. V současné době je redaktorem v oddělení teorie a dějin filmu NFA. V roce 1982 vydal literárně kritickou monografii o mladé generaci 70. let *Prozaická skutečnost* (Mladá fronta) a v roce 1993 knihu *Orgie střídmosti* (NFA), která shrnuje jeho studie a filmové kritiky z let 1987 – 1993.

99) Jan Lukeš, 3 1/2. „Literární noviny“ 4, 1993, č. 26 (1. 7.), s. 10 – 11. (Též J. L., *Orgie střídmosti*, s. 260 – 265, cit. místo s. 262.)

SUMMARY

CONTEMPORARY CZECH FEATURE FILM: UNDER THE DICTATE OF MONEY

Jan Lukeš

The study links up with earlier articles by the author published in „Illuminace“ No. 1/1989 and No. 2/1992 and dealing with the situation in Czech cinematography just before November 1989 and in the two years that followed. It covers the period from the beginning of 1992 to the beginning of May 1994 and aims at placing the development in cinematography into a wider, not only artistic, but also cultural and political context.

To cover this span is the aim of the first part which, on the background of the disintegrating state monopoly, follows the effort to preserve the continuity of film production through private producers. The state did not insist on compliance with the wording of the law as stipulated in the so-called Beneš Decrees (not abolished until the adoption of law No. 273 of 1993, which came into effect on 15th October 1993) and at the same time the state did not accede to the requirements for more considerable subsidies to film production. Since cinema houses are only just starting to be privatized, some producers are concerned these may fall into the hands of foreign capital and there will be nowhere to show their films. In circumstances when critical reflection on film production is not an adequate opponent to the factual lack of interest in film on the part of the state, it is money, cost and audience figures that become almost the sole criterion for the success of a film in the judgement of not only the producer but also most publicists. This, generally, creates an unfavourable environment for more demanding, non-utilitarian and non-pragmatic work. The following parts of the study contain an attempt at a typological definition of the individual groups of films that appeared in response to the newly-forming conditions for creation, starting with clearly commercial ventures and ending with films belonging to the most discriminating category. The second part sums up works that are a reflection of the transient period of social transformation, points out their superficiality, perfunctoriness and frequently also professional dilettantism, where the only bright exception is Juraj Jakubisko's farewell to the common state in *Better to be Rich and Healthy than Ill and Poor* (Lepšie byť bohatý a zdravý ako chudobný a chorý). The effort of epigones to copy western blockbusters are discussed in the third part which analyzes several features copying western hits and placing their lot on sequels to once-successful thematic schemes, including the film with the largest audiences in 1993, Dušan Klein's *The End of Poets in Bohemia* (Konec básníků v Čechách). The fourth part focuses on the activities of Czech Television as a producer that is not financially dependent on the market and offering, at least occasionally, an opportunity for the materialization of purely non-commercial projects (e. g. Karel Kachyňa's *Cow* [Kráva] or the Slovak-Czech co-production *Angel of Mercy* [Anjel milosrdenstva] made by Miloslav Luther. The fifth part sorts out films based on literary themes and produced privately and for the cinemas: from the artistic point of view these are mediocre or even sub-average works. On the one hand the need to economize as much as possible leads to the production of dilettantist kitsch (Jan Prokop's *The Moneychanger* [Vekslák]), on the other hand the striving to succeed abroad breeds exorbitantly expensive films (Zdeněk Zelenka's *Immortal Aunt* [Nesmrtelná teta]). An acceptable average is Jan Hřebejk's musical *The Years of the Jackal* [Šakalí léta] that received the Czech Lion '93 Award for best film. The last part is devoted to films that could have been included in some of the preceding chapters, which, however, were noteworthy works in the period in question due to their subject and especially to the pure form of film image. Besides the post-modernist collage *Don Gio* by brothers Michal and Šimon Caban, there is also Jaroslav Brabec's parody based on Josef Váchal's book *Bloody Story* (Krvavý román), the sensational mystery *Razor Blades* (Žiletky) and the modern fairy-tale action film *Accumulator 1* (Akumulátor 1). These are works of the current youngest generation of film-makers. By the individual re-evaluation of the sixties (Tyc), of American cinematography (Svěrák), of the tradition of Czech animated film and persiflage (Brabec), as well as contemporary set design and choreography (the Caban brothers), they are beginning to create a new image of Czech film which, however, does not lack the traditional Czech moral pathos.

These works are thus a challenge to the final reflection on the future of Czech film. As a form of art which is very expensive to make it is in dire need of money. That, however, should not be its only horizon. And the state should not limit itself to modest contributions like that provided by the State Fund of the Czech Republic for the Support and Development of Czech Cinematography; the spiritual environment within the society cannot be governed by utilitarian economic relations alone but also by certain bonds of a non-material nature. Czech film lives in spite of the onslaught of American produce; the view-

ers evidently give preference to the former. As an excellent component of national culture, it should not lose this continuity in the future, too. For the time being, in spite of unfavourable circumstances, it is holding on by own force and in its best works is trying not to submit, artistically or morally, to the dictate of money; it is trying to live according to its own rules.

Translated by Naďa Abdallaová