

žánru; k němu ale také nedošlo.) Zato jsem už týden po premiéře viděl na film reklamou ve švýcarských novinách.

Horem pádem

Jistě jste pochopili, že o *Horem pádem* už toho moc nenapíšu. Samozřejmě že jsme o něm věděli dříve, než padla první klapka, a jak film vznikal, culil se na nás jeho název z autobusů, tramvajů a jejich zastávek (v Praze z metra), televize, rozhlasu, novin, časopisů a internetu. V anoncovaném filmu s reklamním podtitulem „komedie, která vás rozpláče, a drama, které vás rozesměje“, je jen jediný gag (policista položí drzým vězňům na výklopné okýnko hrníčky s čajem a zavře ho, takže čaje spadnou na zem), jenž nás skutečně rozpláče. A slibovaná tragičnost je obsažena v popisu příběhu východních uprchlíků, kteří přijdou o své dítě, hodného smolaře, bezdětné ženy a roztrhané rodiny takovým způsobem, že se opravdu zasmějeme. Nevím jistě, čím *Horem pádem* původně chtělo být, ale vypadá to na společenskou analýzu. Ta je však „umělecky“ pojata tak, že se na každou scénu dá vylepit nálepka – například „rasismus fotbalových fanoušků“, „bezzubá legislativa proti stoupající kriminalitě“, „nekontrolovaná imigrace“ a „sociální problémy v Karlíně“. Doplňuje hudbou ve stylu „Balkán-Kusturica“ a jako třešnička na dortu Václav Havel (kterého však už ke stejnému účelu použil Tomáš Vorel ve filmu *Kamenný most*). Kompozičním vrcholem filmu je pak patnáct-

minutová scéna ve vile nemocného otce, za nímž přijel po dlouhých letech z Austrálie syn (syna hraje Petr Forman, otce Jan Tříska). Kromě toho, že by scéna mohla být o dvě třetiny kratší, se tu stýká téměř civilní projev Vášáryové s divadelním herectvím Třísky tak, že nevidíme rodinnou hádku, ale špatně narežirovanou scénu. Jako kontrast k ní bych chtěl vyzvednout práci Davida Ondříčka, který ve svém filmu *Jedna ruka netleská* obsadil Jana Třísku do role herce, díky čemuž jeho divadelní herectví do celku filmu zapadá úplně přesně.

Proč chce být Hřebejk Ondříčkem?

Cítím-li z *Horem pádem* nějaké tužemské inspirace, pak je to právě odkaz na linii, kterou začala dvojice Zelenka – Ondříček *Knoflíkáři*. David Ondříček pokračoval filmy *Samotáři* a *Jedna ruka netleská*. Tento způsob vidění se zaměřuje přesně na to, o co zřejmě (v *Horem pádem* šlo i režiséru Janu Hřebejkovi a scenáristovi Petrovi Jarchovkému. Pokud mělo být *Horem pádem* filmem snažícím se postihnout dnešní skutečnost, pak si jeho tvůrci nevěšili jistě maličkosti. Že totiž sociologické jevy en bloc nejsou, na rozdíl od lidí (ať už samotářů, či knoflíkářů) a jejich života, snímatelne kamerou.

Zitra jedu za kamarádem, který má video, což znamená, že *Pelíšky* uvidím po jedenácté (na Silvestra možná podvanácté). Ale na *Horem pádem* už nepůjdu.

Tomáš Koloc

diskuse

Současný český film – hodnoty, omyly, směřování

V posledních patnácti letech prošla česká kinematografie vývojem, který dobře vystihuje titul filmu Horem pádem. Otázkou je, v jakém stadiu a na jaké úrovni se česká kinematografie nachází právě dnes. K diskusi do redakce jsme pozvali filmového režiséra Sašu Gedeona, dramaturga a producenta České televize Čestmíra Kopeckého, literárního a filmového kritika Jiřího Peňáse a scenáristu, dramaturga a publicistu Jana Šterna. Za redakci revue PROSTOR diskusi vedli Hana Brajanoski a Milan Hanuš.

* * *

Red.: Pokusme se hned úvodem „odkrýt karty“ a stanovit pozitiva a negativa současného českého hraného filmu. Začneme hodnotami – každý podle svého osobního názoru a soudu.

Peňás: Základní a stěžejní zpochybnitelnou hodnotou českého filmu je pro mě banální fakt, že s ním sdílím stejný kulturní prostor. S autory mám stejné zázemí, stejné kořeny, proto se v českém filmu lépe vyznám, působí na mě důvěrněji než třeba film španělský nebo dánský. Tahle základní hodnota ovšem vůbec nesouvisí s tím, jestli je ten který film hodnotný. S tím se prostě nedá nic dělat, někdy je to spíš za trest.

Za dobré ale třeba považují, že do českého filmu vstupuje pořád dost lidí, kteří mají určité ideály, a že je v něm mnoho debutantů, kteří ho dělají jakoby navzdory. Což paradoxně souvisí s momentem ohrožení filmové tvorby – ti mladí se pouštějí na tenký led možná právě proto, že je tenký...

Obecně bych řekl, že podobně jako česká literatura i český film si podle mého uchovává rysy inteligentního plebejství a kus stře-doevropské ironie... – to je, myslím, patrné v těch lepších českých filmech, z těch novějších například ve filmu *Nuda v Brně*, nebo i v problematickém *Českém snu*. Tato linie kulturního a estetického

kého „demokratismu“, inteligentního plebejství a jemné ironie se táhne napříč uměleckými žánry. Snobismus a elitářství k ní (rozhodně) nepatří, upřednostňuje spíš obsah než formu, a i v tom je kus jejího demokratismu... I když některé filmy, které se mi obzvlášť líbily, například *Jméno kódu Rubín* Jana Němce, což je podle mého názoru jeden z nejméně doceněných filmů devadesátých let, do zmiňované linie nezapadají. Čili i v této hlavní linii se může vyskytnout dílo, které je jakoby jejím popřením.

Ale když mluvím o kulturním demokratismu, tak rozhodně nemám na mysli tu méně hodnotnou linii filmů vzešlých z populismu, podbízivosti... což je v české kultuře a filmu také výrazný fenomén.

Gedeon: Pro mě je základním pozitivním rysem, který se u současných českých filmů projevuje, jejich komunikativnost – což možná souvisí i se zmiňovaným demokratismem. Ukazuje se, že navzdory tvrdé zahraniční konkurenci jsou české filmy pro českého diváka pořád dostatečně zajímavé, zejména pokud je jejich komunikativnost inteligentní, a nejen podbízivé divácká – což se ovšem bohužel také často děje, a je to nebezpečný trend.

V pozitivním smyslu se dá tato základní hodnota vystopovat například ve filmech Jana Svěráka nebo Jana Hřebejka, jejichž filmy jsou komunikativní, balancují na hraně určité reflexe, nechybí jim umělecká ambice a zároveň svým způsobem patří ke střednímu proudu a showbiznyso. Někdy se jim ten balanc daří udržet více, jindy méně. Ale nutno uznat, že právě díky nim se český film drží nad vodou, protože kdyby mu tento typ komunikativnosti scházel, vytratil by se i divácký zájem, podobně jako se to stalo třeba na Slovensku nebo v jiných zemích.

Štern: Nejdřív se na český film musíme podívat z hlediska produkčních možností, daných omezeností domácího trhu. I ten nejkomerčnější film bude kvůli zcela podstatné „nevybavenosti“ v Americe působit jako film z nezávislé produkce a divák od něj bude automaticky vyžadovat nekomerční obsah. Takové je tedy hřiště českého filmu. Naší silou byla, je a bude síla myšlenky, vtipu, nadsázky. Naše filmy nikdy nebudou spektaklem, nikdy nebudou ohromovat výtvarným a obrazovým řešením. Dále je nutné si říci, že český film nemá mezinárodní ambice, je tu pro českého diváka, ten je jeho jediným živitelem. Z toho hlediska si český film vede dobře, protože doma v konkurenci se světovou, hlavně hollywoodskou produkcí obstál.

Mám-li se zmínit o pozitivěch, pak nemohu mluvit o českém

filmu, ale o některých českých filmech, které mám rád. Jde hlavně o filmy Petra Zelenky, který pro mě naprosto vyčnívá nad ostatní tvůrce. Jeho objev, že šilenství je dnes zřejmě jediný způsob, jak být sám sebou, mě fascinuje. Zjevením pro mě byla rovněž Morávkova *Nuda v Brně*.

Kopecký: Navážu na to, co bylo řečeno – pro mě jako producenta je největším pozitivem zájem diváků. Jinde v Evropě rozhodně není běžné, aby do kina na domácí film chodil každý třetí divák. Tenhle neuvěřitelný potenciál umožňuje vznik filmů, které by se jinak realizovat nemohly. Mě osobně zajímá hlavně autorický film – a i z tohoto pohledu je potěšující, že většina realizovaných filmů je částečně nebo zcela autorská. S tím souvisí i určité fandovství – jinde se neděje to, aby se sebralo pár lidí a natočilo si film... Z období posledních patnácti let bych ocenil například film *Vojtěch, řečený sirotek*, uvedený, tuším, v roce 1989, a tvorbu režisérů Zdenka Tyce, Saši Gedeona, Petra Zelenky, Ivana Vojnára, Vladimíra Morávka... Doby, kdy na Barrandově bylo zaměstnáno čtyřicet stálých režisérů, jsou tytam, našťastí došlo k radikální proměně a hlavně k nástupu mladých tvůrců, a to pokládám za sympatické i nadějně do budoucna.

Gedeon: Jistě si vzpomenete, jak se na začátku devadesátých let mluvilo i psalo o tom, komu patří filmová budoucnost: Renčovi, nebo Svěrákovi? Jednu chvíli to skutečně vypadalo, že tu nikdo další z nastupujících režisérů není. A když se nyní podíváte na skupinu mladých, kteří realizují svůj druhý třetí film, tak nejvíce zaujme její pestrost: od Alice Nellis přes Bohdana Slámu až po Petra Václava, který nyní žije ve Francii. Najednou se pole neuvěřitelně otevřelo, patří do něj minimálně pět až deset zajímavých jmen, a to je velké pozitivum.

Peňás: A je příznačné, že na rozdíl od šedesátých let nemá tato skupina potřebu nějakého společného manifestu, nemluví se o žádné vlně. Jedná se o individuality, u nichž by se tu a tam dalo najít něco společného, ale každá z nich „kope sama za sebe“. Je také zajímavé, že český film zůstává pořád neideologický a nepolitický, možná až příliš. Snad by mohl být více kritičtější vůči establishmentu nebo reflektovat takové věci, jako je nezaměstnanost. Například filmy Jana Hřebejka jsou dost „konsenzuálně“ zpracované – jejich efekt je spíše uhlazovací než jitrivý... Zdá se, že se do kriticismu nikomu nechce, možná tomu brání právě ta potřeba komunikativnosti a divácké úspěšnosti.

Gedeon: S tím souhlasím, ona ta komunikativnost je totiž hodnota značně šalebná, stejně jako je mámnivé tvrzení, že diváci mají rádi český film. Ano, diváci sice chodí na český film, ale musí to být komedie, případně tragikomédie. Pokud by ale šlo o dílo hodně palčivé, upřímné a ve vážném tónu, tak nevím nevím...

Red.: Sami naznačujete, že to s těmi pozitivy není tak jednoznačné, obraťme tedy list a zaměřme se na negativa. Čím v současnosti český film nejvíce trpí, kde jsou jeho největší potíže a propady?

Gedeon: Slabinou současného českého filmu je podle mého určitá lokálnost, neschopnost se rozpřáhnout, absence odvážnějšího vypravěčského i myšlenkového gesta. A opravdová angažovanost, nejenom ta politická – zaujetí pro sebereflexi a hloubku je minimální. Existují sice mimořádně úspěšné filmy, ale právě ty jsou svým účinkem „uhlazující“, nejtrčí divákovo vědomí i svědomí, neukazují dostatečně pravdu. Myslím, že většine tvůrců – sebe nevyjímaje – chybí odvaha, pronikavost a dramatický nerv vyjadřující určité rozpory doby i člověka v ní – tyto škály bolestných momentů se v současných českých filmech nezrcadlí, nebo jen minimálně...

Z toho pak vyplývá, proč se českému filmu nedaří na evropské festivalové scéně. V Čechách nejúspěšnější autoři tam selhávají, protože zahraniční porota i diváci výše zmíněné kvality předpokládají. Naopak čeští režiséři bodují u nominací na Oscara, kde jsou však kritéria poněkud odlišná.

Už jsem se zmínil o provinciálnosti – nic proti ní, pokud provinciální kolorit přerůstá v určitou univerzální kvalitu, nadčasové sdělení. Jenomže k tomuto propojení nedochází, neboť právě ta druhá, nejpodstatnější složka českým filmům chybí. Například všechny opěvované filmy Jana Svěráka, Jana Hřebejka i moje mají určitý limitní rys, který jejich celkovou kvalitu snižuje. Chybí jim vertikální dimenze, jež by zasáhla a okouzila i zahraničního diváka – rázem by se ho film začal víc týkat a třeba by ho i někam posunul. Problémem však je, že naše filmy diváka nikam neposouvají...

Peňás: Obávám se, že ambice diváka někam posunout, jakkoli je správná, je vedena vzpomínkami na šedesátá léta, tedy na zcela zvláštní chvíli, v níž se Československo ocitlo...

V současnosti je Česká republika provinční zemí, žije provinciálními problémy a bylo by podivné, kdyby se tu v kultuře i ve fil-

mu objevilo něco jiného. Právě tento druh provincialismu možná způsobuje, že v tak hojné míře vznikají minimalistické, intimní filmy. Ostatně, nejedná se tu o rys patřící do genetické výbavy české kultury? Vždyť jaké „velké příběhy“ máme v literatuře? Ani takový Hrabal nevypráví žádný „velký příběh“, ale naopak má obrovský smysl pro určitý kolorit spojený s existenciálním pocitem. A když na takový „velký příběh“ narazíte, jako například v románu Pavla Kohouta *Hvězdná hodina vrahů*, tak se z něj brzy vyklube v podstatě literární kýč, z kterého by ale mohl být filmový thriller evropského střihu natáčený v koprodukcii několika zemí. Jenomže bychom všichni cítili, že velký mezinárodní spektakl do české kinematografie nějak nepatří – buď by se záměr vůbec nepovedl, nebo by se z toho stala prapodivná fraška.

A ještě jeden rozdíl je patrný ve srovnání se šedesátými lety – ona těsná a inspirující vazba mezi filmaři a literáty už neexistuje. Dnes režisérovi často nezbyvá nic jiného než si scénář napsat a být sám sobě i dramaturgem. Jenom ve vzácných případech má režisér štěstí na literárního autora a scenáristu v jedné osobě.

Štern: Nemyslím, že by umění mělo kopírovat sociologické faktory, jako například provincialismus. Naopak, umění velmi často revoltuje právě proti převažující společenské tendenci, je to v jeho povaze. Je-li tu provincialismus, pak bych od filmu čekal, že to nějakým způsobem nakopne. Co mně ale na českém filmu vadí nejvíce, je nedostatek takzvaných vysokých témat – témat povýtce morálních a metafyzických. Dále mi vadí jeho neschopnost reagovat na estetický a tematický vývoj světového filmu. V posledních patnácti letech americký nezávislý film (Lynch, Jarmusch, Coenové, Tarantino) vytvořil novou filmovou poetiku založenou na černé komedii vyvěrající z toho, že se mu základním tématem stala moderní podoba zla, které je groteskní a paradoxní do té míry, že silně relativizuje morální hodnoty. Ozvěny této poetiky můžete sledovat po celém světě (například i v Japonsku ve filmech Takeshiho Kitana). V české kinematografii ani ťuk. Český film se uzavřel do sebe, točí se tu laskavé komedie s tematikou, která je pro zahraničního diváka jen těžko srozumitelná.

Kopecký: Je pravda, že s velkofilmy byla česká kinematografie vždycky na štíru a v současných podmínkách si to ani nedovedu představit. Vzpomínám si, jak před nedávnem přijel jeden ruský tvůrce s báječným scénářem o Janu Žižkovi. Řekl jsem

mu: „Viš, u nás se to na rozdíl od Ruska nebo Polska nedá natočit, nakonec by z toho byla sranda.“

Pokud mám ale mluvit kriticky, pak pokládám za největší neuh či spíše dluh vůči českému filmu, že mu schází podpora ze strany státních institucí. Vznikající filmy jsou nedofinancované a – bohužel – je to na nich vidět. V této situaci se pochopitelně prosadí spíše bezostyšný obchodník než dobrý režisér. Klima, v němž se z natáčení filmů stává druh podnikatelské činnosti, českou kinematografii pokrývá a ničí. Bez systematické, inteligentní a náležitě zdůvodněné podpory ze strany státních institucí to zkrátka nepůjde.

Peňás: O této otázce tu patrně bude řeč, ale já bych se ještě chtěl zmínit o některých uměleckých nezdarech. Nemluvili jsme například o filmu *Želary*, což je, myslím, úspěšný kýč. Samotný námět s apokalyptickým vyústěním působí nabubřele, příběh nemá daleko k červené knihovně a nereálné prostředí – napůl Sicílie, napůl Ukrajina – nenaplnuje diváka žádným historickým pocitem. To mi připomíná ještě jeden film – Jakubiskovu *Nejasnou zprávu o konci světa*, ještě strašnější... V situaci, kdy je naše kultura spíše městská a civilní, se tlačíme do něčeho, co nám není mentálně ani pocitově vlastní – jakýsi „ruralismus“ v Čechách. Myslím, že z těchto důvodů se nezdařily ani násilně expresivní film *Kuře melancholik* nebo vesnické drama *Je třeba zabit Sekala*.

Na druhém pólu stojí tvorba Jana Švankmajera vyrůstající z moderních kulturních tradic, kam patří surrealismus se svým smyslem pro černou grotesku a ironickým intelektualismem. Ale ani v tomto případě nelze tvrdit, že by tento solitér byl typickým reprezentantem současného českého filmu.

V Polsku a Maďarsku je situace jiná – tam sice nechodí masy na domácí filmy, ale zato mají svou „reprezentaci na vývoz“ tvořenou významnými společenskými osobnostmi zasahujícími do evropské kulturní politiky: Wajda, Zanussi, Kieślowski v Polsku, Jancsó, Szabó a další v Maďarsku... V Čechách tuto reprezentaci nemáme. Ani Menzel nebo Chytilová nemají takový evropský formát. Absence těchto „reprezentativních“ osobností má patrně hlubší kořeny, jistě k tomu přispěla normalizační éra, decimace elit, v každém případě to však ukazuje na jednu z tváří české kinematografie a kultury...

Štern: Právě to je možná důvod, proč snaha kulturní obce o zajištění skutečné podpory filmové tvorby trvá už čtrnáct let a je

stále bezvýsledná. Francouzská kinematografie byla v podobné situaci, jenomže tam vystoupil na její obranu slavný a uznávaný Belmondo, začal přesvědčovat jednotlivé představitele politické elity a nakonec se připravený zákon s jeho vydatným přispěním protlačil do parlamentu, který celý systém podpor schválil. Nám zřejmě chybí takový Belmondo, který by uměl politické špičky přesvědčit. Když za nimi přijde Jan Hřebejk nebo Saša Gedeon, je to zřejmě málo... Možná tu chybí i větší respekt celé politické scény ke společenské roli kultury a filmu.

Gedeon: Nejdřív chci polemicky zareagovat na sebeutvrzování v tom českém minimalismu a intimismu. Mluví se o tom až příliš často a zbytečně se tím definujeme. Pak vzniká preventivní obava, že žádný výtvor, který by skutečně vybočil ze zavedeného rámce, není možný. Pokud se má naše kultura obcerstvit, nutně to ještě neznamená, že se musí točit „velké příběhy“ přesahující naše možnosti. Proto si myslím, že touha vytěžit ze současného života látku gruntovnější a laděnou existenciálněji by byla na místě.

Jenomže pro tvůrčí odvahu a experiment musí být podmínky – a tím, že stát v podstatě hodil kinematografii přes palubu, takové podmínky vytvořeny nebyly. Je proto pochopitelné, že vám každý producent bude při pohledu na oškubaný rozpočet v jakémkoli experimentování bránit. Dokonce i sami režiséři už jsou infikováni tímto virem autocenzury, který strhává film stále víc do proudu showbyznysu. V divácích tak vzniká falešná představa, že od filmu nelze žádný umělecký či duchovnější zážitek ani očekávat – do kina se přece chodí za zábavou! Netvrdím, že by všechny filmy měly mít vyšší aspirace – filmový průmysl patří do sféry zábavy –, ale u nás nejsou podmínky pro vznik aspoň minimálního procenta ambicióznějších děl. Přitom se za těch sto let existence kinematografie jasně prokázalo, že filmová kultura nejenže existuje, ale že v ní figurují i tvůrci, kteří přispěli do pokladnice kultury vrchovatou měrou. Proto by se ve svobodnějších podmínkách měl otevřít prostor, aby slibné a náročné filmové projekty dostaly odpovídající šanci. Tohle však politická elita zřejmě nechápe...

Peňás: ... a nechápe ani to, že na rozdíl od divadla nebo literatury má film masovější dopad – kolektivní filmový zážitek se podílí na formování pocitu národní identity a kulturně stmeluje společnost. V době vstupu do Evropské unie by politikům mělo záležet právě na těchto věcech.

Kopecký: Jen pro srovnání: Fond kinematografie disponuje ročně asi šedesáti miliony korun, Národní divadlo dostává přibližně tři sta milionů. Nedostatečné financování má pro český film ještě jeden neblahý důsledek: Lidé zaměstnaní u filmu – od režisérů přes kameramany až po střihače – odcházejí z profese a žijí se většinou reklamou. Přitom je známo, jak vysokou úroveň u nás filmové řemeslo kdysi mělo. Jak už jsem řekl mnohokrát při jiných příležitostech, překotná a divoká privatizace Barrandova byla chybou. Kdyby se barrandovské studio tak rychle nezprivatizovalo, vznikla by instituce, v níž by si stát ponechal majoritní podíl, což by ho zavazovalo k odpovědnosti a podpoře filmů jak komerčně laděných, tak i umělecky náročnějších. Dnes je zbytečné plakat nad rozlitym mlékem, ale vzhledem k tomu, že se nepřestávají rušit stálá divadla (naposled v Karlových Varech) a stát raději investuje do sportu (Sazka Arena), nemůžeme v nejbližší době asi očekávat nějakou výraznou změnu. Zvláště když doposud nevznikla žádná filmařská lobby. Budoucnost českého filmu je proto v dané situaci dost nejasná.

Peňás: Zrušení výroby filmů na Barrandově mělo ještě jeden důsledek: Prakticky vymizely tradiční žánry – historické filmy, detektivky, dětské filmy, komedie. Obliba filmů typu *Vrchní, prchnil* vyplývala z výborně zvládnutého žánru, což nyní postrádám. Za komunismu existovala státem řízená výroba, po rozpadu režimu se film ocitl v divokém tržním prostředí a stal se do značné míry komerčně-zábavním odvětvím – z bláta do louže, bez žádného stavu „mezi“.

Red.: Mluví se o filmové komerci a zábavě – poznamenává styl reklam a estetika klipů i české hrané filmy?

Gedeon: Zatím je ten vliv poměrně malý, ale mám pocit, že trend reklamní a klipové subkultury bude v budoucnu sílit. Objevuje se u několika schopných režisérů a kameramanů, kteří mají s reklamou zkušenost, a prosakuje jim to do filmů spíše bezděčně než záměrně. Například vizuální stránka filmů *Samotáři* nebo *Jedna ruka netleská* má trochu parametry reklamy, ale tomu bych nepřičítal velkou váhu. Spíše mi vadí určitá plochost vnímání reality, která se v té audiovizuální subkultuře zaměřené na teeneagery zrcadlí. Životní program je jednoduchý: „Chceme žít zábavně, rychle, nonstop“ – a filmy s pomalejším rytmem a náročnější poetikou, které se tomuto programu nepřizpůsobují, mají prostě smůlu. V prožitku diváků, z nichž mnozí zůstávají

teeneagery i v dospělém věku, jsou takové filmy nudné a psychologické – což dnes zní skoro jako nadávka.

Peňás: Já jsem ten vliv snad nejvíc zaznamenal v úspěšné Brabcově *Kytici*. Některé obrazy a scény byly natolik malebné a vyprázdněné zároveň, že v záběru na horizontu chyběl už jen vztyčený billboard s reklamou na minerální vodu Mattoni. Na Hřebejkových filmech (film *Horem pádem* jsem zatím neviděl) je zase patrný vliv televizní bakalářové kultury – vím, že nejsou zdaleka tak duchaprosté a že diváka na svůj způsob baví a dojmají...

Štern: Spíš než reklamní klipovitost ovlivňují estetické vnímání počítačové hry, které už nyní působí na techniku i estetiku filmu, vzpomeňme například na Spielbergův *Jurský park* a mnohé jiné thrillery či dobrodružné filmy. Přesto bych se tohoto trendu nebál, protože vždycky záleží na záměru a kvalitách tvůrce, který vyspělou techniku, případně poetiku počítačových her využije – někdo za technické „kouzlení“ schovává svou tvůrčí bezradnost, jiný ho využije ve prospěch náročnějšího uměleckého záměru. Žádné „jediné správné“ filmové vyprávění neexistuje – všechno se neustále vyvíjí, zejména audiovizuální technika a postupy z ní vyplývající.

Red.: O českých filmech posledních let jsme hovořili převážně kriticky, existují však i díla, která vás inspirovala k nějaké zásadnější reflexi?

Kopecký: Silný dojem na mě udělal film *Marián* režiséra Petra Václava, protože poukázal na to, jak obtížné je vymanit se ze společenského prostředí plného skryté xenofobie a žít svobodně. Výsledně vyznění filmu bylo téměř traumatizující, ale zároveň to byla pro diváka výzva, jak on sám se vypořádá s tím, co ve filmu viděl a prožil. A právě v tomto apelu vidím určitou naději, takové filmy vyhledávám.

Peňás: Já si zase cením civilního, ale nezjednodušujícího zobrazení intimních vztahů ve druhém Václavově filmu *Paralelní světy*. I zachycení městského prostředí, vrstvy intelektuálů je velice jemné a citlivé – u tohoto filmu jsem si říkal, že asi není velký rozdíl mezi *Paralelními světy* a francouzskými filmy na téma citových vztahů a krizí středního věku. Tady není ani v náznaku cítit ten typický český komplex provinční méněcennosti, kterého se česká kultura ne a ne zbavit.

Gedeon: Mám-li být upřímný, musím říct, že v českých filmech tu rovinu hlubší duchovní inspirace a výzvy postrádám. Některé filmy se mi líbí, ale nezasahují mě tak, abych měl potřebu se s nimi duchovně konfrontovat, v myšlenkách se k nim vracet, hloubat o nich. Nepocituji to ani v případě filmů Petra Václava, byť si jeho filmů vysoce cením pro jejich citlivost a styl.

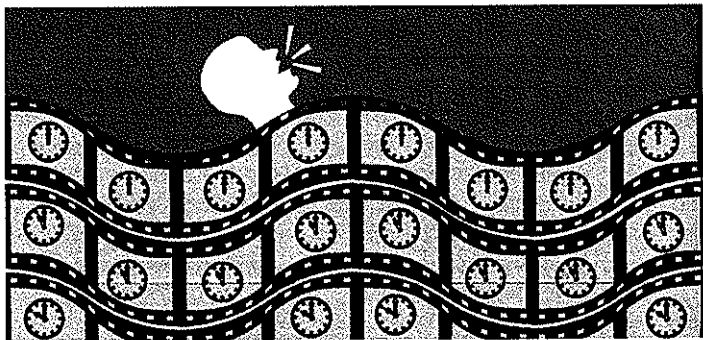
Z ostatních režisérů cítím určitou rezonanci s Bohdanem Slámou, někdy s Alicí Nellis i Petrem Zelenkou, takže nejsme takoví solitéři, jako to vypadá. Určitou tendenci k ironii, k ironickému vnímání vztahů, k ironizovanému melodramatu máme společnou, ale nikdo z nás zatím ještě nepřišel s opravdu velkým filmem, „filmem-výzvou“ působícím jako výrazná inspirace. Proto tuto výzvu a inspiraci hledám spíš u zahraničních filmů.

Red.: Možná bychom mohli v tomto bodě naši diskusi uzavřít, chce někdo udělat poslední tečku?

Peňás: Zaznělo tady, že budoucnost českých filmařů je v mlhách a že český film visí nad finanční propastí. Na druhé straně je fakt, že s českou společností i kulturou se už staly horší věci: Když zmizel třeba celý selský stav a vyvinutá selská kultura, tak proč by nemohli zmizet i filmaři?

Přesto ale představa, že jeden druh umělecké činnosti, reflektující, jak národ žije a co kulturně tvoří, úplně vymizí – tato představa je dost děsivá a asi nikdo z nás by se nechtěl dožít jejího naplnění.

Red.: K tomu, aby se tak nestalo, by měla skromným dílem přispět i naše debata a celé „filmové“ číslo revue *PROSTOR* – věřme, že se to podaří. Děkujeme vám za účast v diskusi.



konfrontace

Duše a svět ve světle filmu

Film zaznamenal v minulém století obrovský rozmach a v jistém smyslu se stal symbolem moderní éry i technicky vyspělé (pop)kultury – jakou má filmová kultura budoucnost v „digitalizovaném“ 21. století? A o čem současná filmová díla a obrazy vypovídají, jakou pravdu o nás a naší době přinášejí? S následujícími otázkami a náměty jsme se tentokrát obrátili na filmové kritiky, režiséry, scenáristy a dramaturgy.

1. Jaký je váš nejlepší a nejhorší filmový zážitek z poslední doby – co vás ze současného filmu zaujalo, anebo naopak zneklidnilo (film, událost, fenomén), a proč? Na jaký typ kulturních a psychologických potřeb podle vás reagují nejuspěšnější filmy současnosti – Harry Potter, Pán prstenů, Umučení Krista či v úplně jiné rovině například Tarantinův Kill Bill a série filmů využívajících otevřeného či „ironizovaného“ násilí a hrůzy?

2. Kam se posunula role a význam filmu v současné mediální kultuře? Vytlačila nová média film na okraj, anebo tím film získal na hodnotě? Stal se dnešní film důstojným nástupcem literatury, která byla ještě před třiceti čtyřiceti lety měřítkem kulturní vyspělosti, anebo je spíše „značkovým zbožím“ v mediálním supermarketu?

Co se podle vás ve filmových obrazech a příbězích především zrcadlí: hledání hodnot a nastolování závažných témat (případně jakých?), anebo je naopak současný film spíše výrazem (pop)kulturní pokleslosti a úpadku imaginace? V jednom ze známých esejí vyjádřil Milan Kundera názor, že v mediální éře film jakožto umění své utkání s filmem působícím jako nástroj oblbování už prohrál – jaký je váš názor na současné skóre tohoto „utkání“?

3. V současnosti se často hovoří o evropském filmu v souvislosti s otázkou kulturní identity. Zvětšuje se podle vás rozdíl mezi evropským a americkým filmem, anebo se naopak smazává? Jaký je

dlouhodobý trend a jak na tento trend reaguje český film – „po-američtění“, nebo hledáním vlastní svébytnosti? Jakými typickými rysy se evropský film pyšní a kdo je podle vás v současné době jeho nejvýraznějším představitelem? Vzniká společná Evropa – měla by se podpora evropského filmu nějak výrazněji institucionalizovat?

* * *

Josef Škvorecký, spisovatel

Přečetl jsem vaše otázky pozorně, a myslím, že odpovědně se vaší konfrontace názorů zúčastnit nemohu. Především současný evropský film vůbec neznám. Zde v Torontu se objeví evropský film jen velmi sporadicky, a to ještě patrně nikoliv to nejlepší, co se dnes v Evropě točí. Na torontský filmový festival nechodím, tam se hraje kdeco, všemožné „experimenty“, většina toho mě nezajímá a hlavně: Já už radši čtu než chodím do biografu. Něco málo vím o současném českém filmu, ale k nějaké uspokojivé znalosti to nestačí.

Myslím však, že Kunderovo uvažování o prohraném utkání uměleckého filmu s filmem oblubujícím publikum je poněkud mylné. Většina děl aspirujících na status umění nikdy nestála a ani dnes nestojí za moc, jenom sem tam nějaký film opravdu vynikl a lze se na něj dívat i po letech; a jenom sem tam něco je skutečně pod veškerou kritiku. Je to všechno podle Gaussovy křivky. Když se podíváte na veleobsáhlé literární antologie, na jaké se specializoval Poeův současník Rufus Griswold, poznáte dvě tři jména, a to jste je pravděpodobně ani nečetl, jenom jste o nich slyšel. To bylo ovšem dávno, v první půlce devatenáctého století. Ale vezměte si Kunzův *Slovník českých spisovatelů*, vydaný těsně po druhé světové válce, a řekl bych, že možná polovina, jistě třetina spisovatelů, o nichž tam Kunz víceméně obsáhle píše, vám nic neříká.

Lituji, že vám nemohu vyhovět, váš časopis je vynikající, ale to, co bych mohl odpovědět na vaše otázky, by mu na kvalitě nepřidalo.

* * *

Krzysztof Zanussi, polský režisér, producent a pedagog

Od té doby, co jsem začal pracovat ve filmu, jsem se snažil zhlédnout vše, co se zdálo být ve světové produkci důležité – bez ohledu na žánry. Dnes už jsem ve věku, kdy si mohu dovolit sledovat jen to, co mne opravdu zajímá. A módní filmy do okruhu mých zájmů většinou nepatří. Navíc nemám příliš v oblibě žánr *fantasy*, takže jsem neviděl *Pána prstenů*. *Harry Potter* je filmem pro děti, z toho věku jsem již vyrostl. Ale zhlédl jsem *Umučení Krista*, a byl jsem tím filmem pohnut, přestože necítím potřebu takové filmy vyhledávat. Tarantinův film *Pulp fiction* mě sice svým způsobem zaujal, ale pokud tento úspěšný režisér zůstane vězet v postmodernismu, nemám chuť jeho tvorbu dál sledovat. Chápu, že je možné se filmem i uměním bavit, ale mne baví úplně jiné věci. Co se mi ještě v posledních letech líbilo? *Amélie z Montmartru*, a také *Noi albinoi*. A ještě mnoho dalších skromných filmů, které člověka sice nesrazí na kolena, ale potěší.

Role filmu zůstává stále dost významná. Filmy nejrůznější kvality jsou vyhledávanou potravou elektronických médií, nevytlačily je ani „reality shows“, ani televizní soutěže. Obliba filmů ze strany televize i novějších médií je však spojena s úpadkem kvality. Společnosti jednotlivých evropských zemí jako by procházely (s větším či menším zpožděním) šokem masovosti. Vzpoura davu znovu visí ve vzduchu, tentokrát provokovaná médii – a masa si vybírá to, co je nejjednodušší, nejpřimitivnější a nejlehčí. Na nikoho se neohlíží, nikoho se neptá, nepokouší se dosáhnout vyšší úrovně, vzepnout se k nějakému cíli. Společnosti se unifikují a „horizontalizují“. Zbavily se kulturního zápasu o hodnoty a spolu s ním i přání vyrovnat se nejlepším, kvalifikovat se mezi elitu. To se týká všech oblastí kultury, hudby, literatury i filmu. V epoše bestsellerů není dílo laureáta Nobelovy ceny ničím výjimečné. *Pulp fiction* se prodává lépe. Ačkoliv zákonům trhu film také podléhá (filmový průmysl se dokonce na jejich fungování výraznou měrou sám podílí), neznamená to ještě, že film jako umění definitivně zemřel. Myslím, že ještě žije, ale je vytlačován na okraj. O filmové umění mají dnes zájem pouze návštěvníci filmových klubů. Jenomže: Mohou si ze svých daní na vznik kvalitních filmů připlácet? Bohužel nemohou. Takže skuteční filmoví tvůrci jsou nuceni obracet se na stát, využívat státní podpory – podobně jako operní a divadelní umělci nebo nekomerční nakladatelé.

Fenomén připodobňování americkému filmu lze rozšířit na celou evropskou společnost. Mne ale zajímá, proč Evropa v kulturní soutěži s americkou prohrává. Ještě do doby druhé světové války se Američané chtěli podobat Evropanům – kdy a proč nastal obrát? Nyní procházíme fází dost jednostranného amerického vlivu, ale ještě to není porážka. Evropa – jako Fénix – dokázala nejednou povstat z popela. Copak by *Amélie z Montmartru* mohla vzniknout v Americe? Nikoli, na to je příliš inteligentní, ironická a mnohoznačná. Podobně jako René Clair, Ingmar Bergman, Federico Fellini, Michelangelo Antonioni museli tvořit v Evropě, tak i Forman nebo Polański, kteří se ocitli v Americe, jsou stále evropskými filmaři. Srovnajte *Schindlerův seznam* a *Pianistu*, zhlédněte pozorně *Amadea*. Vzájemná blízkost, kulturní výměna, konvergence? Ano, ale otázka je, k čemu se kulturně přikloníme. Vždyť i Hollywood je někdy blízko Evropě – když tam tvoří Evropané.

* * *

Tom Stoppard, britský dramatik a scenárista

Mým nejoblíbenějším filmem je *Čínská čtvrt*. V poslední době se mi líbil *L.A. Přísně tajné*. Mám rád filmovou klasiku, a to tu zcela nejklassičtější. Do kina obvykle moc nechodím, a pokud jde o novinky, nemám o nich přehled. Většina nových filmů za mnoho nestojí, momentálně si nevzpomínám na žádný, který by mě zaujal. A pokud jde o filmy vysloveně špatné, schválně si je nepamatuji, což je věc duševní hygieny. Z filmů, které uvádíte (*Pán prstenů*, *Umučení Krista*, *Harry Potter*), jsem dosud žádný neviděl. Jsem divadelník – patřím do divadla, ne do kina.

S překvapením zjišťuji, že se dnes píšou mnohem zajímavější knihy než v době doněleho vrcholu literatury, kdy jsem byl mladý. Je podivuhodné, jak se odborníci neustále mýlí. Mysleli si, že film postupně zlikviduje literaturu, poté televize „převálcuje“ film a nakonec éra počítačů zcela vytlačí tištěnou literaturu – nikdo z nich neměl pravdu.

Na druhou stranu je faktem, že média se navzájem ovlivňují a působí i na uměleckou kvalitu: Čím jednodušší je fyzický akt psaní knihy či technické zvládnutí filmového natáčení, tím více špatných knih a filmů vzniká. Dnes můžete natočit přijatelný film bez špetky pravdy: Stačí k tomu jeden člověk a elektronická technologie – a nebude to chtít více talentu, než je třeba k ukládání fotek do rodinného alba. Ale může se objevit také mistrov-

ský kus, který by za jiných podmínek nevznikl. V kinematografii se děje mnohé a natáčí se hodně filmů, ale na můj vkus je v té záplavě až příliš mnoho braku, skoro bych řekl, že jeho množství roste.

V Anglii i ve Francii se sice mnozí filmaři opičí po Hollywoodu a dělají „americké“ filmy, protože chtějí uspět, ale nelze to říci všeobecně. Znam mnoho francouzských filmů, které jsou skrz-naskrz francouzské a ze kterých pak Američané dělají (obvykle o dost horší) remaky. Americké filmy mají obrovský vliv v anglicky mluvících zemích a tlak tvořit filmy přijatelné pro maximum lidí je velmi silný. Ekonomický faktor má na umění velký vliv, a čím více peněz se dá z takzvaného „umění“ vytěžit, tím zkaženější se umělecké prostředí stává. Více toho na vaše otázky říci neumím.

* * *

Andrea Sedláčková, filmová režisérka a scenáristka žijící ve Francii

Každý týden vidám v průměru tři filmy. Jeden v kině, jeden v televizi, jeden na DVD. Do kina, vzhledem k tomu, že žiji a pracuji částečně ve Francii, chodím na nové filmy domácí produkce, a to nikoliv jen ze zájmu o „umělecké sdělení“, ale také proto, abych viděla, co natočili přátelé-kolegové režiséři a přátelé-kolegové techničtí pracovníci. Týdně je ve Francii patnáct premiér, z čehož minimálně tři francouzské, takže je co sledovat. Mimoto se tak jednou za měsíc objeví film evropské či americké – severní či jižní – anebo i asijské proveniencie, který stojí za to. V televizi pak většinou doženu snímky, jež mi z různých důvodů unikly nebo do kterých jsem opravdu nechtěla investovat osm euro. Na DVD se momentálně kultivuji „klasikou“ – filmy, jež znám a mám ráda anebo jsem je z různých důvodů nikdy neviděla.

Mým největším zážitkem z posledního měsíce je u nás nepříliš známý Schlöndorffův film *317. oddíl*, natočený v roce 1964, který se odehrává během války v Indočíně. „Falešné“ dokumentární film o statečnosti a zbabělství se nepodobá žádnému jinému filmu, což je vlastně pro mě všeobecně jakýmsi kritériem kvality. Nejhorším zážitkem byl současný francouzský film *Role života* v hlavní roli s Agnes Jouieovou, kterou u nás možná lidé znají jako režisérku filmu *Vkus ostatních*.

Ve Francii mě příjemně překvapil vítězný návrat dokumentárního filmu do kin. Diváci na dokumenty chodí! Nejen na Michae-

la Moora, ale i na skromnější filmy, jako například na film o jisté jednotřídce ve středu Francie *Být a mít* či na Depardonovu *Desátou komoru*, zaznamenávající práci jednoho tribunálu.

Zneklidňuje mě to, co asi většinu z nás, tedy komercializace a banalizace filmu. Ve Francii se kvůli restrikcím v oblasti dotování kinematografie zhoršily podmínky pro produkování takzvaných „malých filmů“, na jejichž základě mohly vyrůst nové režijní osobnosti, ale také noví herci a mladí techničtí pracovníci. To vše se den ze dne ztrácí. V módě jsou velkoprodukce s hvězdami, což ještě před několika lety nebylo tak markantní, Francouzi mívali rádi své intimní konverzačky.

Těžko se mi porovnává současný stav s obdobím před rozšířením a značným vlivem médií. Dřív se asi chodilo více do kina, protože televize a digitální nosiče neměly diváka tolik v hrsti a protože filmy byly, bohužel, krásnější, hlubší, dojemnější, prostě lepší.

Proč by měl být film nástupcem literatury? Je to přece umělecký tvar sám o sobě. Literatura je stejně tak měřítkem kulturní vyspělosti jako film či hudba. A mediální supermarket? Některé filmy jsou dělány jen pro něj a jiné zase pro lidi, kteří do supermarketu nezavítají, a je na každém státě, aby podporoval národní kinematografii, která by mohla konkurovat těm supermarketovým produktům.

Úplný úpadek imaginace jsem nezaznamenala. V dobrých filmech se stále „hledají hodnoty“, ve špatných se snad také hledají, ale nenalézáme je tam. Ale nějak tak si demokraticky myslím, že všechny žánry jsou povolené a že čas ukáže, které filmy byly pokleslé a které ne. Já se filmy necítím oblbována, a jen ve francouzské produkci je ještě mnoho režisérů, kteří ono vámi zmiňované „utkání“ vyhrávají – jako například Garrel, Rivette, Godard, Civeyrac, Ruiz, Olivera. Samozřejmě že hloupých filmů je asi víc, ale nebylo to tak vždy?

Neznám jediný evropský film natočený pouze za evropské peníze, který by se podobal americkému. A neznám americký film, jenž by vypadal evropsky. I nezávislé nízkorozpočtové americké filmy mi připadají jiné, americké. V Evropě jsou peníze menší, a tak se tvoří jiný spektakl. Evropské filmy musí bojovat proti americkým svými zbraněmi – inteligencí, šarmem, lidskostí, blízkostí s divákem díky jazykové a kulturní identitě. Tyto zbraně – doufám – nemůže americký film nikdy přebít úplně.

Vy si opravdu myslíte, že český film reaguje nějak specificky

na americký? Jsou režiséři, kteří mají rádi současnou americkou tvorbu a jsou jí určitě částečně ovlivněni, ale snad kromě *Kolji* nemám pocit, že by to bylo v české kinematografii nějak markantní. I *Tmavomodrý svět* mi připadá strašně český... Rekl bych, že jsme svébytní, někdy možná tak trochu i proti své vůli.

Největší silou evropského filmu je lokální originalita, spojená s kulturní identitou toho kterého národa. Tam, kde se podaří propojit intenzivní příběh s jakousi „národní“ specifičností, která je sice částečně pro ostatní Evropany lehce exotická, ale zároveň přitažlivá a pochopitelná, tam je možnost snad hovořit o evropském díle. Pro mě jsou momentálně největšími osobnostmi Almodóvar, Moretti, Loach, Chereau, Sokurov. A samozřejmě stále Godard.

Já osobně jsem pro omezení americké distribuce v evropských kinech ve smyslu francouzských kvót. Jen tak se dá „inva-zi barbarů“ zabránit, jinak nás bohužel americký film pozře. Tady má demokratičnost končí. Když bude více peněz na film, tak to bude samozřejmě dobře, a budou-li se podporovat koprodukce, tak to bude ještě lepší. Takže ano, podporu evropského filmu institucionalizujeme.

* * *

Vladimír Hendrich, filmový kritik a prozaik

Každý z vašich tří otázkových okruhů je námětem na samostatný, minimálně pětistránkový esej.

Jedním z nejvíce znepokojujících fenoménů je skutečnost, že se v českém prostředí projevuje dlouhodobý nezájem o hlubší, filosoficky orientovanou kritiku a o následné inspirativně živé diskuse. („Psi štěkají, ale peníze mluví“ – tak zněl jeden novinový titulek z počátku devadesátých let, který myslím metaforicky docela výstižně označuje reálné postavení všech vzdorujících; přesto existuje jen jediná možnost obrany vůči soudobému konzumu – nesterilní duchovní aktivita.) V našich hlavních denících skutečná filmová kritika dnes prakticky neexistuje, to obvyklé psaní o filmech se blíží spíše „piár“ a z odborných časopisů dychá často akademizující rigidnost či zase autorská nezralost.

Na novinářské filmové projekce nechodím v posledních letech buď vůbec anebo jen velmi minimálně, a nemyslím, že bych o něco podstatného přicházel, pokud nesleduji *Harryho Pottera* ani *Pány prstenů*. *Kill Bill* považuji za nejméně zajímavý Tarantinův film – zjednodušeně řečeno pro jeho mělce ko-

merční opájení virtuálností kinematografie v době, ve které by bylo zapotřebí naopak rozkrývat plytkost tohoto fenoménu. Patrně nikoli náhodou letošní porota festivalu v Cannes pod vedením Tarantina nejvýše ocenila otravně populistický blábol Michaela Moora *Fahrenheit 9/11*. Od porotců v Cannes to byla naprostá degradace smyslu pro realitu – k USA i k Bushovi lze mít řadu oprávněných výhrad, ale pokud si Moore vysloužil Zlatou palmu za to, že je sděluje na takto obsahově i formálně nízké úrovni, je to možná největší ostuda canneského festivalu v dějinách. *Fahrenheit 9/11* je nepochybně mým nejhorším filmovým zážitkem z posledního roku (když pomínu veleúspěšnou sadomasochistickou banalitu americké provenience *Sekretářka*) – Bernardo Bertolucci coby tvůrce antiburžoazně schematizujícího opusu *Dvacáté století* (1975) je proti primitivně anti-americkému řemeslníkovi Moorovi svrchovaně kultivovaným filmařem.

Můj nejlepší filmový zážitek z poslední doby? Za jednoho z nejtalentovanějších a také nejdůležitějších dnešních autorůských režisérů považuji Francouze Druona Dumonta. Narodil se v roce 1958, vystudoval filosofii, ale sebemenší příznaky intelektuálního manýrismu ve svých filmech vědomě destruuje ve prospěch ryze vizuálního zachycování a rozpoznávání skutečné lidské senzibility. Nebojí se, že sklouzne do banality – naopak z ní vychází. Dumont je autorem tří provokativních celovečerních snímků – *Život Ježíše*, *Lidství a 29 palem*. Drama *Lidství*, které získalo hned tři významné ceny na festivalu v Cannes v roce 1999 včetně Velké ceny poroty, je příběhem policejního inspektora, který vyšetřuje brutální vraždu malé holčičky. Na příbězích však v Dumontových filmech pramálo záleží: Podstatný je jeho svěbytný režijní přístup, pokaždé tvořivě reflektující energii prostředí i postav. Při konečném sestřihu své emocionálně, sexuálně a násilnický vypjaté love story z kalifornské pouště s titulem *29 palem* (2003) vyřadil Dumont celou řadu scén, které mu připadaly až příliš libivé, a zkrátil snímek z původní délky zhruba o hodinu. Výsledné dílo patří po mém soudu k tomu nejlepšímu, co ve světové kinematografii posledních dvaceti let vzniklo, a mimo jiné si říká o zajímavá srovnání s opusy Bressona, Antonioniho a dalších mistrů filmové režie.

Jinou otázkou je, odváží-li se u nás někdo Dumontovy filmy zakoupit a začne-li naše odborná filmová obec konečně reflektovat jejich hlubší, aktuálně znepokojivý smysl. Ironicky nepřekvapuje, že si v českém prostředí již stihly vysloužit pověst natolik nebezpečně nekomerčních a navíc obscenních opusů, že i je-

jich uvedení v České televizi po desáté hodině večerní je prý riskantní: Pokud se tedy filmy *Lidství a 29 palem* v naší televizi objeví (nejdříve ovšem v roce 2005 – stále stupidnější komisař Moulin má samozřejmě přednost!), pak prý pravděpodobně až kolem půlnoci. Výrobci a propagátoři tisíců supervulgárních filmových kýčů naší i zahraniční provenience mohou však zůstat v klídku: Jim něco takového pochopitelně nehrozí.

Samozřejmě že jak mnohé němé snímky, tak i filmová tvorba zhruba do poloviny sedmdesátých let byly na mnohem vyšší (a často neokázalejší) úrovni, než jsou filmy posledních třiceti let. Srovnajme například úroveň „filmového zboží“, jakým byla *Zjizvená tvář* (1932) Howarda Hawkse a na mělký efekt vypočítaný remake tohoto snímku od Briana De Palmy z roku 1983. Film je dnes skutečně spíše „značkovým zbožím“ v mediálním supermarketu – ostatně takový charakter má i naše stále populárnější Letní filmová škola či Projekt 100, kde se však zaplatbůh občas vyskytne i výrazněji inspirativní, hodnotný filmový titul.

Úvahu Milana Kundery jsem četl, s jeho pesimistickou reflexí se však tak docela neztotožňuji (jakkoli měšťácká pýcha dnešních komerčně úspěšných filmařů à la Svěrák a Hřebejk je zejména vzhledem k jejich aroganci bez špetky noblesy a pokory děsivá – jako by prohlašovali: „Jsme úspěšní – takže jsme umělci a chceme co nejvíc peněz!“). Tvorba kvalitních filmů však našťásti neskončila s úmrtím Felliniho. Jedním z nejlepších filmů *noir* všech dob je například *Ghost Dog – cesta samuraje* Jima Jarmusche. Pro zdejší filmovou kritiku je nicméně příznačné zmatení hodnot: Jarmuschův *Ghost Dog* je podle ní pouhým zábavným, podivně amorálním stylistickým cvičením, zatímco režijní debut bratří Coenových *Blood Simple* (uváděný u nás pod absurdně mravokárným titulem *Zbytečná krutost*) je prý vrcholným dílem kinematografie. Kdy naše s tou či onou slavnou superstar vždykonformní kritika pochopí, že je tomu přesně naopak, že Coenové točí v zásadě konvenční snímky?

Po mém soudu je třeba se starat o drobné reformní kroky umožňující etablovat do české filmové kultury tituly a tvůrce, jakými je naše filmová veřejnost po dvacetiletí husákovské normalizace ještě stále zmatena. Namátkou: Fassbinder, Ferreri anebo Pasolini mi přijdou aktuálně podnětější (také proto, že jsou nesrovnatelně původnější!) než na můj vkus až příliš virtuózně šikovní dnešní evropští filmaři typu Larse von Triera. Na letošních Dnech evropského filmu se mi dost líbil snímek Julie Bertuccel-

liové *Když Otar odjel*, avšak v určitých ohledech podobně zaměřený snímek Gunnell Lindlomové *Rajské místo* z roku 1977 má mnohem hlubší filosofické přesahy – je to jeden z nejlepších evropských filmů, jaký jsem kdy viděl a který režírovala žena. Získat takový film pro naše artkina je však dnes pochopitelně obtížné, ne-li nemožné. Ani nejlepší Fassbinderův film-seriál *Berlín – Alexanderplatz* se do naší distribuce nedostal a patrně hned tak nedostane (Slováci jej uvedli alespoň v televizi), neboť se nestal dostatečně „kultovním“ či skandálním.

Součástí letošní pražské části přehlídky Dny evropského filmu byla i beseda u kulatého stolu na téma situace filmového kritika v dnešním světě. Jedním z hostů této besedy byla také mladá, ale údajně zkušená filmová kritička Christiana Peitzová, a právě ona pronesla větu, kterou považuji za velmi charakteristickou pro dnešní dobu – v zásadě řekla, že ať se nám to líbí, nebo ne, dnešní evropský filmový kritik nemá již odpovědnost k filmovému dílu, ale ke svému čtenáři. Odpovědnost ke čtenáři znamená odpovědnost k určitému typu veřejnosti, a co je veřejnost (v abstraktním smyslu slova) za bezcharakterní obludu, o tom psal pregnantně již Kierkegaard ve svých úvahách *Současnost a Doba revoluční*. Když jsem onen výrok Christiany Peitzové uslyšel, vzpomněl jsem si, jak Jack Nicholson ještě v polovině sedmdesátých let idealisticky volal naopak po odpovědnosti každého člověka ve filmové branži právě vůči těm snímkům, které se zabývají nikoli výlučnými a zajímavými, ale úplně všedními, realistickými lidmi a událostmi. Dokonce tedy i Nicholson, člověk, který si jinak ve svém profesionálním životě dovedl vždycky výborně ohlídat své vlastní ekonomické zájmy, volal ještě před nějakými třiceti lety po tom, abychom všichni, kdo se tak či onak zabýváme filmem, podporovali právě i ty divácky náročnější a poctivější snímky, které jsou vlastně hlouběji pravdivými sondami do života. Nicholson si byl totiž dobře vědom toho, že na filmy s „obyčejnými“ hrdiny se lidé většinou neradi dívají, protože takové postavy nejsou dost hrdinské či jinak fascinující, nenabízejí divákovi atraktivní model ztotožnění a snímky s nimi bez mediální podpory komerčně propadnou. Jenže když člověk dnes sleduje, co je nejenom v USA, ale i Evropě hodno reklamní pozornosti médií, zdá se, jako by onen Nicholsonův požadavek nést vůči kvalitnímu filmu odpovědnost byl již pasé – což diagnostikuje bezcharakterní přízpusobivost soudobého evropského filmu hollywoodskému či jinému typu byznysmenství.

* * *

Michael Málek, dříve filmový distributor, nyní dramaturg České televize

Moje filmové zážitky z poslední doby se spíš odvíjejí v podobě nekonečné šedi. Málokdy z ní něco vystoupí, ať už v kladném, či záporném slova smyslu. Samozřejmě jsem ovlivněn prací dramaturga České televize, který má na starosti výběr pořadů (nejen filmů, ale i televizních seriálů) z tak komplikovaného teritoria, jakým jsou Spojené státy. Také se už po mnoha letech strávených diváním na filmy snažím vyhýbat jednoznačným průšvihům. Ale všem se uniknout nedá, navíc jsou často zakukleny ve velmi líbivém balení.

Asi nejhezčím filmem v posledním půlroce pro mě bylo *Ztraceno v překladu*. Neobvyklý příběh dvou ztracených duší v cizím prostředí, který měl úžasnou atmosféru, milý humor a porozumění pro své dva hrdiny, dokonale ztělesněné Billeem Murrayem a Scarlett Johanssonovou (tahle dívka má v sobě potenciál Katharine Hepburnové).

Nejhorší filmový zážitek už tak jednoznačně určit nedokážu. Ne že bych neviděl vyložené špatné snímky (jejich tituly by asi nikomu nic neřekly, neboť moje práce mě nutí sledovat i produkci určenou ke konzumaci výhradně na videu), ale mnohem víc mi vadí to zploštění do všeobecného nevýrazného průměru, oně šedi, diktované rostoucími náklady a sázkami na prověřené jistoty (= pokračování).

Stejně tak mi vadí, že divácky neúspěšnější snímky jsou více mediálními než kulturními událostmi, neboť široké publikum se na ně nevydává z nějakého uměleckého či jiného ušlechtilého popudu nebo aby uspokojilo nějakou dlouho dřímající psychologickou potřebu, ale pouze proto, že bylo za tímto účelem týdnem (a nezdídkou i měsíce) masírováno sdělovacími prostředky.

Film rozhodně není vytlačován novými médii na okraj, velmi dobře se v současné překotné době adaptoval, ale určitě se nestal měřítkem kulturní vyspělosti. Ani si nejsem jist, že je jako celek tím značkovým zbožím. Tím jsou jen některá zdařilejší populární díla, jejichž kvality jsou pak rozměňovány v průměře pokračování a nejrůznějších variací.

Film se stal takovým, jakým je dnešní masový divák. Ten v kině nehledá řešení závažných problémů, ale „jen“ oddech a zábavu. A těžko mu to lze zazlívát. Většina filmových tvůrců, v čele s těmi úspěšnými, se tomuto požadavku jen podřídila. V této

souvislosti bych dodal, že ne vždy existovala taková situace. I v Hollywoodu se natáčely filmy odrážející dobu a provokující svými myšlenkami. To bylo na přelomu šedesátých a sedmdesátých let. A ty filmy byly divácky úspěšné. Ale kam se najednou poděli jejich diváci?

Nesouhlasil bych úplně s panem Kunderou, že boj filmu jako umění je prohrán, ale měl-li bych užít přirovnání, tak mi umělecký film v současné době připomíná boxera otloukaného v patnáctém kole skoro do bezvědomí a čekajícího na zázrak. Kdoví, možná že zázrak přijde, ale bude muset mít pořádnou mediální podporu.

Nemyslím, že by mezi americkým a evropským filmem existoval zásadní rozdíl. Ten největší je v natáčecích rozpočtech, a zřejmě se bude i nadále zvětšovat. Jinak se každý z nich věnuje podobným tématům ve svých geografických prostředích (pokud se neuchyluje do říše fantazie). Český film je v tomto kontextu jakýmsi odloženým dítětem, které se má překvapivě dobře k světu i přes macešský postoj kulturních a jiných institucí. I z toho důvodu bych institucionalizaci evropské podpory odmítl, to si musí podle mého každá země vyřešit sama.

Určitě není pochyb o tom, že jedinou cestou je svébytnost, což ostatně dokazuje divácky i kriticky ohlas takových filmů. Za mizerné kopie amerických originálů nás nikdo nepochváli.

* * *

Helena Bendová, filmová kritička a šéfredaktorka měsíčníku *Cinepur*

Uchvacujícím zážitkem, který, obávám se, nebude v příštích měsících a možná letech jen tak překonán, byla retrospektiva Johna Cassavetes na letošním MFF Karlovy Vary: Jeho fascinující, zčásti improvizované filmy jsou nesmírně jemným, významově neustále otevřeným průzkumem emocí, obzvláště té hlavní – lásky (nejen mezi milenci, ale i přáteli, rodiči a dětmi atd.). Pravým opakem Cassavetesovy umělecké radikálnosti a emocionální upřímnosti – a tedy oním nejhorším zážitkem z poslední doby – je pro mě přečeňovaný *Dogville* Larsa von Triera, zcela umělé, vyspekulované dílko, jež si dělá z kinematografie i z diváků jen (zlou) legraci a je vystavěno zákeřně přesně tak, aby měli diváci pocit, že se jim dostává „hlubokého uměleckého zážitku s morálním poselstvím“, přitom ovšem film právě tuto svou rovnu „uměleckého zážitku“ velmi sarkasticky sám zesměšňuje...

Co se týče zobrazování násilí a zla ve filmu, mne osobně některé ty (řádoby postmoderní a rádoby vtipné) supernásilné filmy značně nebaví, ale pokud někoho baví, tak mu to neberu. Leckteré akční filmy a horory ukazují násilí sice jakoby velmi otevřeně (se záběry plnými detailů na krvácející maso), nicméně vnějškovým, zplošťujícím způsobem, jako pouhou atrakci. Jako cosi, co nás má šokovat, ale zároveň se nás nemá nijak hlouběji dotknout. Z uměleckého hlediska jsou proti tomu podle mého cenné filmy, které nás vystavují konfrontaci s násilím zcela „natvrdo“, bez ochrany žánru a „legrace“ – filmy jako *Miluji tě k sežrání*, *Zvrácený* či *Slon*, které patří právě kvůli své nekompromisnosti a velmi otevřenému, zneklidňujícímu zobrazení násilí k těm nejsilnějším a myšlenkově nejzávažnějším snímkům posledních let.

Spíše než o vytlačení filmu novými médii by se dalo podle mne hovořit o propojení filmu s novými médii (viz zapojení digitální technologie do jeho výroby, inspirující vliv počítačových her), propojení, které filmu otevírá nové zajímavé možnosti, jak ukazují leckteré současné „digitálně“ dělané snímky, takže jej lze přivítat. Na druhou stranu s sebou digitalizace samozřejmě nese hrozbu toho, že se přestanou dělat „celuloidové“ filmy, přičemž alespoň prozatím by to znamenalo dost podstatné estetické ochuzení z hlediska výtvarných kvalit obrazu. To, že se film dostává do pozice spíše okrajového umění a zábavy (respektive umění určeného pro užší okruh „svých“ diváků, podobně jako divadlo či koncerty vážné hudby), není novým jevem. Jedná se o desetiletí trvajících trend. Masovým, skutečně lidovým uměním byl film naposledy v poválečné době, kdy evropská městská rodina chodila průměrně jednou týdně do kina.

Z historického hlediska se každopádně nezdá, že by film v současnosti prohrával nějaký kulturní boj. Oproti relativně více svobodnému období němého filmu se po nástupu zvuku film definitivně dostal do spárů kulturního průmyslu a jeho experimentující, umělecká část si od té doby musí neustále s velkými obtížemi vybojovávat své „místo na slunci“. Současná situace v tomto ohledu není v ničem horší, možná spíše lepší (viz relativně levné digitální kamery, možnost prezentace filmů přes internet atd.). Už od počátků kinematografie v ní koexistují rozličné žánry a směry, přičemž odmítat apriori její tzv. „komerční“ část kvůli tomu, že nerozvíjí úvahy o „závažných tématech“ (zato možná rozvíjí ryze filmové „úvahy“ o pohybu, střihu, rychlosti), považuji za dost hloupé.

Vzhledem k tomu, že nejsem sociolog filmu a zaměřuji se spíše na estetickou rovinu kinematografie, nedokážu uvažovat v takových kategoriích, jako je „evropský“ film, které ve mně ze všeho nejvíce budí podezření, že jsou poněkud umělé... U těch tzv. dobrých filmů je většinou naprosto irelevantní, zda jsou americké, nebo evropské. Z hlediska sociologie je proti tomu samozřejmě uvažování o evropské kinematografii přínosné, prozatím je ovšem nedostačtěně zpracované (jednou z mála publikací na toto téma je velmi zajímavá kniha Pierra Sorlina *European cinemas, european societies 1930-1990*). Z estetického hlediska je označení „evropský film“ buď prázdné, jelikož označuje cosi příliš různorodého, anebo spíše pejorativní, neboť je v užším slova smyslu většinou spojováno s jistým druhem pseudouměleckých, často koprodukčních projektů vyráběných za účelem uspět po celé Evropě, sázejících na tradici evropského uměleckého filmu, z níž ovšem přejímají už jen povrchní, konvenční znaky beze snahy o nějaké radikální hledačství, a tedy o „pravou“ uměleckost.

Co se týče situace u nás, je opět třeba vyhnout se nějakému paušalizujícímu tvrzení. V naší kinematografii nalezneme jak vysloveně trapnou snahu o Hollywood (reprezentovanou třeba *Tmavomodrým světem*), tak snahu o „evropský film“ (třeba *Návrat idiota*, jehož poněkud kompromisní, „festiválová“ uměleckost slavila v zahraničí úspěch), tak i filmy sázející na svébytnost. Coby člověk postrádající národní citění nedokážu dost dobře posoudit, zda se nějaké tuzemské filmy snaží uspět v zahraničí přes svou „českost“, jelikož v podstatě netuším, v čem vlastně tkví naše národní specifická. Svěbytnost některých tuzemských filmů – snímků Jana Němce či Karla Vachka – vnímám proto spíš ryze ve smyslu jejich umělecké originalnosti, jedinečnosti než v jejich vazbě na „českost“. Vachkovy a Němcovy filmy nejsou ani typicky české, ani typicky evropské – ale právě to je moc dobře...

* * *

Zdeněk Podskalský ml., filmový dokumentarista

Dělit filmové zážitky na skvělé a nejhorší nemohu, protože často zažívám oboje v průběhu jednoho promítání. Mám rád začátky filmů, a to i těch špatných. Film mě baví jen do doby, než nastoupí dramaturgické klíše neboli nutnost svést děj do určitých koryt, aby příběh vůbec mohl nějak skončit. Možnosti začátků jsou podstatně širší než možnosti konců. (Což známe všichni ze

života.) V tomto smyslu je mým nejhorším filmovým zážitkem druhá půlka mnoha filmů, a to i těch dobrých. Kdybych zde uvedl filmy, které mi připadly cele strhující, asi bych sklídl pohrdlivý usměv. Naznačím jen, že mé oblíbené filmy jsou nakročené směrem ke komerční sféře, a to za podmínky, že tvůrci neobdrželi od producenta závazný pokyn, že to nesmí být inteligentní. V žádném případě však nesdílím názor, že neomezená umělecká svoboda dílo povznáší. Myslím si dokonce, že bezbřehá umělecká svoboda dílo zabíjí, protože nevytváří prostor, který by byl s jakýmkoliv jiným paralelní.

Zastavil bych se u názoru, že film je nástupcem literatury a že literatura má apriori jakousi vyšší prestiž a hodnotu. Dovolte možná trochu nepatřičný příklad. Kuchyňská kamna dřív nahrazovala vše, co mám na stole dnes – varnou spirálu na grog, toustovač a dva kávovary. Nic z toho ale není nástupcem kamen, a ani kamna nejsou pro nic z toho předobrazem. Mé kuchyňské spotřebiče jsou produktem úzké specializace, přesně soustředěné na moderní způsob života. Není důvod považovat kamna za „kulturně základnější“. To jen z hlediska objemu se na nich uvažilo nejvíce v době, kdy to nešlo jinak. Také film, televize, počítače jsou produktem rozrůzněnosti médií, která mají nabídnout přesnější zásah do poptávky lidí. Nesouhlasím, že na této poptávce je něco závadného, i když některé její dobové formy mohou být pobuřující. Je to zřejmě stále jedna a ta samá poptávka, kterou lidé mají po celou dobu své existence a která slouží k tomu, aby se pidili po řešení svých stále stejných problémů ve stále nových kulisách. Představa, že dříve bylo všechno lepší a hodnotnější, je vyvolána zkreslující optikou jednoho lidského života, která nadřazuje převaze pozitivních vjemů a vzpomínek z dětství.

Když mě něco zaskočí a zneklidní, důvod je většinou ten, že věci nerozumím – například když se mi při odemýkání bytu dvakrát za sebou vzpříčí klíče tak bizarním a nepravděpodobným způsobem, že k zopakování této události bych potřeboval další milion let pokusů. Právě v tu chvíli mám znepokojující pocit, že jsem uprostřed světa, jehož pravidla neznám, že si se mnou někdo hraje způsobem, před kterým se nemohu chránit. Tento pocit ale kupodivu nemívám, když jde o jevy sociální a vztahy mezilidské. Motivace k chování kulturnímu i protikulturnímu (možná jsem bláhový) mi připadají docela jasné a čitelné a mám pocit, že i ostatní by je dekodovali zhruba stejně, kdyby se k nim nemuseli vyjadřovat oficiálně. Nikdy jsem neměl pocit, že by se v oblasti filmu dělo něco škodlivého. A to i přesto, že kotel filmo-

vého průmyslu kvasí a odhazuje kolem sebe různé kydance, ke kterým se hladově sbíhají různá individua.

Když vidíme, *na co* lidé přišli do kina, jsme stavem naší civilizace zděšení. Jde však o důsledek výběrového efektu. Kdo prodává barvy na vlasy, má ve frontě sem tam nějakého pankáče. Ale kdo prodává jen zelenou barvu na vlasy, má před krámem pouze frontu pankáčů a sem tam nějakého normálního člověka, a to jen v období kolem masopustu. Se stavem společnosti to rozhodně nemá nic společného.

Nepřeceňoval bych škodlivé vlivy. Domnívám se dokonce, že škodlivé vlivy vůbec neexistují. Zkuste někoho svést k tomu, aby začal šňupat tabák. Nebude to snadné. Bojím se, že váš škodlivý vliv vyjde zcela vniveč. Ale svést nezletilce ke kouření lze, protože on chtěl kouřit už předtím, než nás potkal. Rozhodování v reálných situacích je odděleno tlustou zdí od situací fantastických. Žádná série těch nejbrutálnějších her a filmů nám nepomůže při odhodlání jít požádat šéfa o zvýšení platu, natož přepadnout s pistolí někoho, kdo může být ve střelbě zběhlejší. Brutální film může nanejvýš příznivě zafungovat jako léčba frustrace ze situací, v nichž jsme selhali. Umožní oddat se pomstě ve sféře své fantazie, protože ta reálná – jak všichni dobře víme – je nedostupná.

Ostatně lidi nezajímá jen brutalita. Jsou i takoví, kteří přijdou na měkkou erotiku, úsměvný příběh, romantický nebo rodinný film nebo jinou, mnohem opovrženímhodnější záležitost. Každá úroveň někoho kultivuje a povznáší. Kdo ví, co by dělali konzumenti těch nejlacinějších náhražek, kdyby se nedívali na televizi a šli konat to, co měli původně v plánu. Možná je bezpečnější, když někteří z nich zůstanou doma.

Přemýšlení o evropské kulturní identitě mě velmi vzrušuje, ale jsem slušně vychován a vím, že jakmile vstoupí do místnosti jiný člověk, musím tuto ohavnou činnost nechat ihned na pokoji. A co se týká možnosti podpory evropského filmu, je to dokonce ještě trochu horší. Jakákoliv finanční podpora umění má totiž dva účinky: V mizivém procentu pomůže tomu, komu je určena, a ve zbytku případů se jí ujme někdo, komu zrovna nejdou obchody s pizzou.

Na všech stranách jsou kromě talentovaných a sebevědomých tvůrců i lidé číhající na příležitosti, které v jejich případě přicházejí častěji než nápady. Vedle tvůrců, kteří to umějí, existují také lidé, kteří to umějí méně a kteří kopírují, vrší na sebe formální znaky komerčně úspěšných děl v očekávání, že dříve než si toho diváci všimnou, budou peníze na účtech.

Na opačné straně barikády je to podobné, ale ne tak zřetelné, protože profitem „vysoce uměleckého podvodníka“ není finanční zisk, ale naplnění jeho životní vášně být u filmu a žít filmem. Daný druh tvůrce počítá s tím, že až si lidé řeknou, že jeho práce za moc nestojí, už mu nikdo ty dva roky u filmu nevezme. Tak trochu zneužívá i publikum filmových klubů, které vykazuje větší ochotu se zabývat vším „uměleckým“ včetně sebestředných exhibicí.

Pokud jde o domácí produkci, bývá problém ještě bolestivější. Někdo se totiž potom, co odnese daně na poštu a oznámí doma, že nezbylo na jídlo, může cítit trochu podveden, když mu tvůrci grantových filmů naznačují, že jejich dílo má tak úzký a delikátní okruh příznivců, že se do něj nějaká materiální páprdivé myslící žaludkem prostě nevejdou.

* * *

Jan Gogola, filmový dramaturg a pedagog

Mé dobré i horší filmové zážitky z poslední doby jsou sporé. Zaujaly mne snímky mladých dokumentaristů – diskutabilní *Český sen* Víta Klusáka a Filipa Remundy a *Ženy pro měny* Eriky Hníkové. Autoři promyšlejí své téma a zobrazují je z mnoha úhlů až kubisticky. Ústředním tématem obou snímků je „nesnesitelná lehkost manipulace“. Divák vidí, že umění ovládat lidskou mysl vychází z „vědy“ a po úsměvu z pohledu na počínání lidu i snadnost jeho podmanění následuje onen známý mrazík na zádech. Je potom až neuvěřitelné, kolik dalších závažných otázek a motivů se okolo hlavního tématu objeví. Poněkud mne překvapil relativně zanedbatelný rozruch, který tyto filmy, a především *Český sen*, vyvolaly. Jsem přesvědčen, že v dokumentu je stále největší síla českého filmu (dnes především zásluhou nejmladší generace), o to víc pak mrzí jeho permanentní marginalizace.

A po delší době jsem znovu viděl starší film *Tajnosti a lži*, který natočil Mike Leigh. Skvost.

Myslím, že vámi zmiňované komerčně úspěšné filmy (a celá řada dalších) uspokojují jednu z nezákladnějších potřeb (nejen) dnešního člověka – touhu bavit se. Film se vzápětí po svém vzniku stal novou a zanedlouho hlavní součástí *entertainmentu* a po celou dobu své existence plnil a plní především funkci zábavnou, přičemž veselohra či thriller jsou dvě stránky téže mince.

Médiím se poměrně úspěšně daří sugerovat lidu přesvědčení, že přišel na svět, aby si téměř pořád užíval. K životu sice patří

bolest, nemoc, stáří, zoufalství, ale tato témata jsou daleko hůř přijímána než jakákoliv vulgárnost. A vytěšňovat „nepříjemno“ je přece tak snadné...

Vyjádřit se k názoru Milana Kundery je obtížné – opravdu si nejsem jist, zda vůbec někdy v minulosti filmové umění nad filmovou komercí či brakem vyhrávalo. Možná si myslíme, že v letech šedesátých, leč i to je iluze. Jeden film o Angelice měl tenkrát mnohonásobně větší návštěvnost než několik Felliniho a Bergmanových děl dohromady, a to nejen u nás. Možná s výjimkou *Mlčení*, ovšem v tomto případě byla motivace k návštěvě kina výrazně mimoestetická.

„Obhajovat umění je zejména v dnešní době čím dál tím obtížnější. A pro ty, kdo se o umění skutečně zajímají, je to dokonce podnik zcela zbytečný: Žádná estetická teorie nedokáže předvídat, co všechno se uměním může stát, jediné, v čem si je do jisté míry jista, je to, čím všim již umění historicky bylo.“ (Miroslav Petříček)

Domnívám se, že význam a role filmu, respektive umění vůbec zůstávají relativně stejné, protože se nijak výrazně nemění počet uměnilovných diváků. Z průzkumů kulturních potřeb a zájmů vyplývá, že Janáčka, Kafku či Bergmana (a že to dnes už nejsou ti nejsložitější autoři) bylo a je ochotno přijímat zhruba pět procent příslušníků populace. U nás i ve světě. A mnozí z nich třeba jen toho Janáčka. A. J. Liehm při debatě v loňském roce tvrdil, že to je starý údaj, nyní se prý jedná o tři procenta lidí. Ať už jsou tato čísla přesná více či méně, platí, že složitěji strukturované umělecké dílo je vnímáno (prožito) pouze posluchačskou, čtenářskou a diváckou menšinou. Ta sice někdy bývá skupinou „společensky vlivovou“, leč můžeme proto mluvit o významné roli takzvaného vysokého umění v životě společnosti? A co je to dneska vysoké umění? Co si máme představit pod pojem kulturní vyspělost v době, kdy fenomén popkultury naprosto jednoznačně dominuje? Je to například znalost díla tří výše jmenovaných osobností? Co všechno z toho vyplývá?

Při jedné návštěvě berlínského filmového festivalu jsem si při prohlížení katalogu uvědomil, že i kdybych se stal profesionálním divákem s řádnou pracovní dobou, nestihl bych si do konce života promítnout všechny tam uvedené filmy. Ta inflace obrazu je strašidelná i bez započítání videofilmů a televize. Co si z toho pamatujeme? Kolik filmů z každoroční produkce se může ucházet o místo v archivu významných a nepřehlédnutelných děl, v takzvaném zlatém fondu? A kdo a na základě čeho je tam zařa-

dí? Je tedy zřejmé, že z obrovské literární, hudební, výtvarné i filmové produkce se o vavříny nejvyšší může ucházet – tak jako v minulosti – jen zlomek artefaktů. Na jeho konkrétním výběru se ovšem v postmoderní době většinou neshodneme...

Menšina filmových tvůrců, jež má ctižádost, touhu po sdělení i odpovídající talent, hledá svůj nezaměnitelný výraz. Posléze zjistí (mohla či měla by zjistit), že už tady všechno bylo. Co nestihli autoři antičtí, dopsal Shakespeare. Přesto se poctivě pokouší o variace na stará témata a stane se, že objeví adekvátní vyjádření pro novou situaci současného člověka, jež překvapí svou neobvyklostí. Pro mne je to třeba již uvedený Leighův film nebo Andersonovy *Písň z druhého poschodí*.

Jsem přesvědčen, že revoluční změnu přinese do audiovizu (a do vzdělávacího systému rovněž) nastupující digitální technologie, protože zásadně změní způsob realizace (včetně finanční stránky), přenosu i percepce. Bude to záležitost mladé generace a myslím, že ve srovnání se současným stavem půjde o změny nedozírné. Dojde tak nejen na Marshalla McLuhana, ale i na slova Pavla Juráčka, který si 31. srpna 1966 zapsal do svého deníku:

„V minulých dnech jsem někde četl velice zajímavou větu. Francouzský režisér (myslím) tvrdí, že skutečné filmové umění vznikne teprve tehdy, až vyroste generace vychovaná výhradně fotografiemi a obrázkovými seriály, a nezatížená tudíž psaným slovem. Spousta lidí píše o takové budoucnosti jako o neodvratné kulturní degeneraci, připomíná se Bradbury, mluví se o comics, avšak mě zaujala možnost vytlačení literatury obrazem. Jsme příliš egocentričtí, proto se pohoršujeme, ale zřejmě k tomu jednou dojde. Lidé budou přijímat veškeré informace prostřednictvím obrazů... Bude to mít za následek neobyčejně rychlý vývoj nové estetiky vnímání, přijímání informací a přijímání emocí. Možná že se to vůbec nebude dít na úkor lidské fantazie, možná že obraz, jak mu dneska rozumíme, je něčím strašně primitivním ve srovnání s obrazem, jímž budou zacházet příští lidé. Nedovedu si to zatím představit, avšak je možné, že abstraktní povaha slova bude vystřídána abstraktní povahou obrazu, což dnes působí protismyslně.“

Před drahými lety jsem četl odpovědi na podobné otázky. Většina evropských filmařů prohlásila, že žádné rozdíly mezi evropským a americkým filmem neexistují, Andrzej Wajda pak dodal, že americký film je bezkonkurenčně nejlepší.

Většinou se na takové dotazy (ve všech možných oblastech lidské činnosti, hlavně tvůrčích) odvěti, že uvažovat v kategorii

národních kinematografií je scestné, protože rozeznáváme pouze dobrý film a špatný film. A je to.

Domnívám se, že rozdíly jsou, přestože toto tvrzení někteří tvůrci „kází“. Jim Jarmusch i Woody Allen myslí evropsky, byť s americkým akcentem, mnozí Evropané točí cílevědomě „americky“, protože se chtějí prosadit na větším teritoriu. Já to apriorně neodsuzuji, jak bývá, a nejen u nás, častým zvykem. Evropský film existuje, což dokazují například Kusturica, Kaurismäki, Dánové i Němci (velice mne mrzí, že na nápad filmu *Good-bye, Lenin* nepřišel nikdo u nás), Vachek, Leigh či Monty Python...

Kultura a umění zůstanou jistě v kompetenci národních vlád, což je zatím pro český film tragédie. Měl by se asi zefektivnit a zjednodušit evropský grantový systém, ale o tom více vědí producenti.

Myslím, že by to v nedaleké filmařské i televizní budoucnosti mohlo být hodně zajímavé. U nás i v Evropě. Je to výzva především pro mladé tvůrce a producenty. Ve své pedagogické práci stále poznávám hodně talentovaných lidí. Doufám, že budou u toho.

* * *

Jan Štern, televizní a filmový dramaturg, scenárista, režisér

Redakce nám pro inspiraci k „filmovým“ úvahám poslala několik otázek respektive formulaci určitých problémů z filmové oblasti. Zvolené otázky celkem názorně ilustrují mylné, černobílé stereotypy typické pro pojmání filmů v některých intelektuálních vrstvách. V první otázce se redakce ptá: Na jaký druh potřeb reagují filmy *Harry Potter*, *Pán prstenů*, *Umučení Krista* a *Kill Bill*? Nevím, proč padla volba zrovna na tyto filmy, ale dohaduji se, že důvodem je jejich komerční úspěšnost – z toho pak vyplývá, že onen druh potřeb by měl být zřejmě konzumní. Já nicméně doufám, že ty filmy nereagují na nic. Jsou to prostě úspěšná filmová díla. Pokud jde o *Pána prstenů*, pak to je zcela výjimečný filmový projekt, kterému se podařilo skvěle převést do filmové podoby velké literární dílo, což se nedaří tak často. Na *Umučení Krista* nabízím léčivou pilulku v podobě filmu *Život Briana*. A *Kill Bill* je provokativním otevřením nových filmových možností inspirovaných estetikou počítačových her.

Ve druhé otázce se standardně, a podle mého názoru zcela zbytečně, klade do protikladu film-umění a film-komerce. Film ja-

kožto umění prý (podle Kundery) již prohrál své utkání s filmem jakožto nástrojem obilbování. Do zblbnutí je zřejmě potřeba opakovat, že film vznikl jako průmyslová lidová zábava a postupně se vyvinul i film komerční, tak film umělecký s tím, že se vzájemně stále ovlivňují a inspirují. Intelektuálům, které komerční film dráždí svým vlivem, silou a jistě i povrchností, je třeba připomenout, že komerční film je masovou zábavou a v tomto smyslu i masovou demokratickou kulturou. Kultura pro masy nikdy nebude jiná než zábavná, ale kultura svého druhu to přece je. Lze nad ní sice intelektuálsky ohrnovat nos, ale nikdo k ní nikoho nenutí. Před érou filmu masy žádnou kulturu neměly, pokud mezi to nepočítáme vyprávění pohádek při louči. Takže jde do značné míry o pokrok. A jestliže se mezi nejspěšnější tituly dostane takový *Pán prstenů*, pak to není vůbec špatné.

Co se týče problematiky evropského filmu, na kterou se redakce rovněž ptá, pak mně taková otázka nic neříká. Jsem filmový kosmopolita, nerozlišuji mezi českým a zahraničním filmem, mezi evropským a americkým filmem. Jsem přesvědčen, že největší hodnota filmu je v jeho schopnosti komunikace, v jeho kosmopolitismu, ve snadnosti, s níž je schopen šířit určitou poetiku, umělecké postupy a témata. Film funguje ve vlnách, vidíme, jak se existenciální otázky nastolené americkým nezávislým filmem náhle objevují v britských, mexických, korejských a japonských filmech včetně podobné poetiky, a přitom v rámci zcela odlišného kulturního kontextu. Stejně tak se kdysi nová česká vlna stala uměleckou inspirací pro světový film a našla svými poetickými postupy i tématy své následovníky ve světě.

Velká filmová témata

Leč pojďme k opravdu podstatné otázce, kterou také položila redakce svým respondentům: Jaká závažná témata nastoluje dnešní film? Jedním z velkých témat, které nastolil právě americký nezávislý film reprezentovaný režiséry Lynchem, bratry Coenovými, Jarmuschem, Tarantinem (a současně i japonským režisérem Takeshi Kitanem), je soudobá podoba zla. Tato filmová škola dochází ve své umělecké analýze dnešního zla k překvapivému závěru, že je groteskní. Nositeli zla jsou brutální blázniví gangsteři, zabijáci s duší dítěte, dobráctví obtlouští sousedé nebo dojemní budižkničmové. V každém případě vždy komické figurky, jež jsou pro své činy paradoxně naprosto nevhodné, i když jejich činy nejsou proto o nic méně zlé. Často jako kdyby zlo, které vy-

konávají, s nimi ani nesouviselo. Tarantinův zabiják si krátí čas čekání na oběť, kterou má za peníze zabít, čtením novin na záchodě. Jarmuschův profesionální vrah žije ve světě samurajských pravidel téměř autistickým způsobem netknutý svými vraždami za peníze. Divák je zmaten, kde je dobro a kde zlo, když zlo umí být tak dětsky dojemné nebo samurajsky kavalírské. Jako kdyby záporné postavy neměly se svými skutky nic společného, jako kdyby se zlo „nějak“ dělo, objektivně a neutrálně jako počasí, aniž by to mělo dopad na vlastnosti jeho nositele. Kladu si otázku, proč u této generace režisérů hrálo toto groteskní zlo takovou roli. Možná proto, že v Americe se film bez kriminální zápletky jen těžko prodává, možná proto, že jako každý paradox je vítaným pointotvorným principem uměleckého díla, možná proto (což je pravděpodobnější), že zlo je v dnešní postmoderní společnosti ne snad všudypřítomné, ale vždy připravené zasáhnout. Jako kdyby za zdmi kýčovitého spotřebitelského světa, který se řídí zákony telenovel, číhalo cosi strašného a současně strašně komického na šanci vniknout do našeho života. Jako kdyby telenovelový svět jakýmsi vnitřním pohybem připravoval vpád strašlivých figur, které jako by právě vypadly z jungovských hlubin našeho nevědomí. A stačí udělat chybný pohyb, říci špatné slovo nebo být na nevhodném místě a hrůzy z hlubin jungovského nevědomí vpadnou do našeho světa. A jako Jung vítal vpád strašlivých obrazů do našich snů jako počátek naší zkoušky, neboť jenom střetnutím s hlubinnými hrůzami se můžeme dobrat pravdy o svém já, tak i lynchovské (*Modrý samet*) a coenovské (*Fargo*) stvůry jsou jakýmsi katalyzátory poznání postmoderní existence. Poetickým principem se stává černá komedie a morální hodnoty jsou provokativně relativizovány natolik, že nejsme schopni určit, co je dobré a co zlé. Jedinou jistotou je grotesknost a náš smích tam, kde bychom se rozhodně smát neměli. Jaký obrovský posun ve vnímání zla od dob *Obyčejného fašismu*, kdy se dokazovalo, že zlo je vlastně banální.

České pelišky

Pozoruhodné je to, že nic z toho, čím tato významná část světové kinematografie žila, se ani v nejmenším nepromítlo do českého filmu devadesátých let. Přitom český divák velmi uvítal díla amerických nezávislých režisérů – ať už v distribuci, nebo na filmových přehlídkách. Nejpopulárnějšími českými filmy se staly filmy režiséra Hřebejka. A dá se říci, že s jistou nadsázkou filmy autorského dua Hřebejk – Jarchovský nejlépe reprezentují čes-

ký film. Na nich také lze nejlépe ukázat jisté obecné rysy českého filmu. O čem jsou filmy Jan Hřebejka je na první pohled patrné: jsou o tom, jak žít a přežít. Jak žít a přežít není ve středoevropském prostoru nikterak banální otázka. Je to skutečný problém, neboť tento prostor byl celé dvacáté století ovládan a zmítán vnějšími dějinnými silami, které nemají vnitřní původ v tomto prostředí a které se pokoušely totálně ovládnout obyvatelstvo v této oblasti. Život ve střední Evropě je tedy problém a rozhodně není snadné zde být ani dobrý, ale ani zlý. Hranice mezi dobrem a zlem vedla někde mezi koncentrákem a členstvím v komunistické straně. Ve jménu jakých hodnot žít život, v němž se vlastně nedá morálně žít, aniž by se člověk zničil? Střední Evropa je prostor, v němž konflikt dobra a zla končí obvykle velmi tragicky pro zúčastněné, a je proto dobré pokud možno se mu vyhnout. Hřebejkovy filmy zobrazují svět, v němž si jejich protagonisté vytvářejí únikové prostory před surovým světem (v němž konflikt dobra a zla končí tragicky), svoje „pelišky“, kde se k sobě chovají mile a laskavě a kde jsou všichni – dobráci i darebáci – nakonec v podstatě dobří, protože jsou to naši, jsou jedněmi z nás. Ne že by to tak nebylo, také to tak bylo. Ale jenom do chvíle, než do těchto pelišků brutálně pronikl reálný svět se svými totalistickými nároky. Tomu se Hřebejkovy filmy obloukem vyhýbají a zobrazují nám jen laskavé pelišky tak, jako kdyby šílený svět okolo nebyl. Laskavost se stává všeobjímající hodnotou, která dává životu smysl. Tam, kde filmoví hrdinové s laskavostí nevystačí, nastupuje tvůrce, který se krutým koncům, k nimž koneckonců vede nejen logika reálného života, ale i filmových příběhů, laskavě vyhne. Nutno říci, že ti, kdo chtějí čelit životu bez předběžné ochrany v podobě peliškových zón, ti, kdo se chtějí podrobit základním morálním dilematům, které jsou položeny jako morální otázky dobra a zla, se nemohou smířit s polovičatým peliškovitým řešením. Hřebejkovy filmy jsou sociologickým testem: Dokud trvá jejich nekritická obliba, dokud si je diváci nejsou schopni dešifrovat jako komediální nadsázkou, kterou nelze brát úplně vážně jako reálný obraz světa, dotud je naše společnost zasažená postkomunistickou nemocí neschopnosti akceptovat reálné morální konflikty.

Pro co žít?

Zatímco my jsme se v českých filmech dobírali toho, jak žít, tak se těžiště, co do závažnosti a originality kladených otázek, přesunulo do Evropy. Objevuje se metafyzické téma zázraku, ale niko-

liv tak, jak ho známe například z Bergmanových filmů v podobě otázky, zdali Bůh je, když mlčí, ale jako prostá rekonstrukce faktu zázraku, jak se děje. Mám na mysli Trierův film *Prolomit vlny* a Almódovarův film *Mluv s ní*. Oba filmy popisují zázrak. Zázrak není důkazem Boží existence, zázrak je vyvolán v život nekonečnou láskou a milosrdenstvím postav, které se obětují pro druhého. V obou filmech jsou hrdinové mdlého rozumu a jejich víra v zázrak (zázračné uzdravení člověka, kterého milují) je okolím vnímána jako pošetilost a dětinskost, jako důsledek rozumové nedostatečnosti. Vůle k sebeobětování dovedená v čin a víra v zázrak vykoná své. Zajímavé je, že v obou filmech vystupuje postava, která soucítí s naivními hrdiny, má pro ně „pochopení“, ale ani na okamžik neuvěří jejich víře. Jako blesk z čistého nebe přichází pro ni poznání, že zázrak se stal. Je však jediná, kdo si zázraku všimne. Tématem tedy není jen zázrak jako takový, ale i schopnost (lépe řečeno neschopnost) ho rozpoznat. Jinými slovy: Bůh je tady, je v nás, ale nikoliv jako vědomá víra, ale jako způsob lásky jdoucí až do sebeobětování. Pak se Bůh projeví v podobě zázraku – nevyčísitelně nemocní se uzdraví – a nikdo (téměř nikdo) se to nedozví, protože to ani není nutné. Není to základ žádné církve, ani žádného náboženství, jen se to prostě děje. V obou filmech jde o velmi odvážnou a radikálně civilní podobu metafyziky a je s podivem, že dosud nikdo nebyl schopen filosoficky reflektovat metafyzické aspekty těchto filmů. Ti, kdo si zázraku všimnou, jsou ve filmu sami, ale mimo něj jsou s nimi i diváci. Kladou si společně otázku, zda by také byli schopni se pro někoho z velké lásky obětovat, a tedy rovněž jakou má cenu život. Pro co má v životě smysl žít? Jestliže se tematické těžiště evropského filmu posouvá k otázce proč žít, pak není bez zajímavosti, že naši tvůrci v Čechách řeší spíš jak žít. V těchto dvou tázáních tkví zcela bytostný rozdíl, rozdíl docela vystihující propast mezi světovým a českým filmem.

Každý z nás žije ve svém fantazijním světě, ale většina lidí si to neuvědomuje. Nikdo z nás nevidí svět takový, jaký je. Každý člověk označuje svoje vlastní – a zcela osobní – fantazie za pravdu. Já však vím, že žiju ve světě fantazie. A tak se mi to také mnohem více líbí a zlobím se na všechno, co mi v mém pohledu brání. Nemohl bych být jiný, než jaký jsem. Jestli vůbec něco vím, tak je to tohle.

FEDERICO FELLINI

filmový dokument

Český dokumentární film – tvůrci o sobě a době

V současné záplavě filmů a televizních programů se dokumentární filmy těší značnému diváckého zájmu a leckdy dochází ke zvláštnímu efektu: Dokumentární filmy přinášejí působivější zážitky než filmy hrané, ztvárněná skutečnost jako by měla větší dramatictost než fikce. Zdá se, že filmoví dokumentaristé jsou citlivějšími komentátoři doby než režiséři hraných filmů. Vybraným tvůrcům jsme proto předložili několik námětů a otázek.

1. Pokládáte shora uvedenou skutečnost za paradox, anebo naopak za přirozený jev? A jaké pro to máte vysvětlení? Ve vaší profesi se objevuje řada pozoruhodných osobností: Koho považujete vy osobně za největší osobnost současného světového, případně českého dokumentárního filmu, a proč? Mohl(a) byste se světit, který dokumentární film vás v poslední době „vedl ze židle“ a vyprovokoval k nadšené reakci či naopak k projevu nesouhlasu?

2. Kterou z tváří světa by měl podle vás (dokumentární) film především ukazovat – tu nelitostně pravdivou, anebo tu „stylizovanější“, přívětivější? Která témata jsou vám nejbližší a která pokládáte pro současného člověka za nejdůležitější? A jsou naopak závažná témata, kterých si filmoví dokumentaristé příliš nevěnují, ač by měli? Máte nějaký „filmařský sen“ – projekt, do něhož byste se pustil(a), kdybyste měl(a) neomezené možnosti?

3. Dnes již není filmová tvorba omezována cenzurou, přesto však nelze tvořit zcela nezávisle a svobodně. Do jaké míry je podle vás současná dokumentární tvorba omezena společenskými či ekonomickými podmínkami a situací na mediálním trhu? Jakou má dokumentární tvorba perspektivu do budoucna – bude stále vyhledávanějším druhem filmu, anebo bude spíše vytlačována mediálním průmyslem a zábavou? Nastane-li druhá varianta, je nějaké řešení?