

OD POZÉRSKÉHO ESTÉTSTVÍ K PROMYŠLENÉ SYMPTOMATICKÉ ANALÝZE Posuny v reflexivním psaní o českém filmu devadesátých let

Radomír D. Kokeš

Tématem dnešní přednášky bude jediný segment české, potažmo československé kinematografie, kterou má většina lidí zde v sále empiricky ověřenou - tedy porevoluční éra. Jde o stále ještě velmi obtížně uchopitelné období, protože jakkoli jde už údobí o sedmnácti let, všechny dosud publikované pokusy o zmapování tohoto období se ukázaly jako nějakým způsobem reduktivní či překonané.

Jako vhodný formát přednášky jsem tedy zvolil metadiskurzivní eklektický přístup, v rámci něhož budu některé rozsáhlejší i kratší publikované historiografické celky číst v rámci terminologie na našem ústavu dominantního paradigmatu Nové filmové historie. Konkrétně pak modelu čtyř modů vnímání filmové historie, definovaných Douglasem Gomerym a Robertem C. Allenem v mimořádně vlivné publikaci *Film History: Theory and Practice*.

Jak píše Petr Szczepanik v metodologicky precizním úvodu k Nové filmové historii: „Autoři knihy *Film History: Theory and Practice* rozčlenili obor filmové historie do čtyř oblastí: estetické, technologické, ekonomické a sociální historie. Ty ovšem umožní uchopit fenomén kinematografie v jeho skutečné komplexnosti, která má charakter otevřeného systému vztahů, pouze budou-li pojímány ve vzájemných vazbách. Klíčová teze knihy říká, že kinematografii a filmové dějiny již nelze díle chápat jako řadu izolovaných uměleckých děl, nýbrž pouze jako komplexní interaktivní systém „mezilidské komunikace, obchodních praktik, sociální interakce, uměleckých možností a technologie.“

Podobně komplexní historiografický pohled na českou kinematografii devadesátých let u nás nevznikla a jediná kniha s podobnými ambicemi - *Český film devadesátých let* od Andreje Halady - je, jak si podrobněji ukážeme z metodologického hlediska nejen problematická, ale pro oscilaci mezi zcela antagonistickými diskurzí i víceméně nepoužitelná. Další texty, kterým se budeme analyticky věnovat a rozebírat zvolené přístupy k fenoménu porevoluční kinematografie jsou: antologie *Panorama českého filmu*, *Století s otevřeným koncem* od Jaroslava Sedláčka, *Paralelní světy* od Jana Lukeše, *Bitva o život Jaromíra Blažejovského*.

Bližěji se nehodlám věnovat kauze kinematografického zákona, ačkoli se v podobě zmínek nebo kratších statí objevuje v několika textech a spadá do oblasti ekonomické historie, neboť už byla probíraná v jednom z referátů v předchozích hodinách.

Jelikož jsou mezi námi prváci, kteří se ještě s knihou Gomeryho a Allena neměli možnost seznámit, před samotnými texty se ještě na chvíli velmi stručně zastavím u jednotlivých modů filmové historie, abych s nimi pak mohl lépe operovat. Výklad je samozřejmě reduktivní a omezený na oblasti, které později využijeme při čtení textů.

Technologickou filmovou historii vůbec zmiňovat nebudu, jelikož se jí nikdo ze zkoumaných autorů nezabývá. Zájemce odkazuji na zmíněný jak na Szczepanikův úvod k Nové filmové historii a vlastně k celé knize, tak samozřejmě na knihu *Film History: Theory and Practice*, kterou máme k zapůjčení v katederní knihovně.

ESTETICKÁ HISTORIE FILMU

Základním dogmatem estetického přístupu je vnímání filmu jako umění. Zejména pak v podobě masterpiece teorie a auteurské teorie, které budou v případě námi zkoumaných textů dominantní a u nichž i zůstaneme, takže nebudeme reflektovat četná později přepracování. V jejich případě je recepce historie jako série uměleckých děl od umělců - se zaměřením na mistrovská díla a velké umělce - primární a všechny ostatní faktory marginalizované. Analyzuje se jednotlivé dílo, rekonstruuje se vize romanticky chápaného autora, která se prolíná i celým jeho dílem.

Estetický význam dominuje historickému kontextu. Signifikantní je to v tvrzení Andrewa Sarris, podle něhož staré filmy sice vycházejí z určitých historických kontextů, ale musíme je hodnotit jenom z hlediska současnosti, tedy ahistoricky. Pro estetickou filmovou historii je většina děl nevýznamná a klíčová jsou jen mistrovská díla, která lze považovat za umění. Hlavním úkolem historika je tedy kritické zhodnocení filmů. Změny ve filmové historii se dějí na základě vnitřního vývoje a příspěvků velkých autorů.

SOCIÁLNÍ HISTORIE FILMU

Počátky sociální historie se dají nalézt v přístupu Frankfurtské školy a v metodologicky kritizované obsahové analýze filmového teoretika Siegfrieda Kracauera. Základní otázky v sociální filmové historii podle Gomeryho a Allena jsou:

- Kdo dělal filmy a proč?
- Kdo se díval na filmy, jak a proč?
- Co bylo viděno, jak a proč?
- Jak byly filmy hodnoceny, kým a proč?
- Jaké byly vztahy mezi kinematografií jako sociální institucí a jinými sociálními institucemi?

Do sociální filmové historie patří i oblast obsahové analýzy, empiricky rozvíjející původní Kracauerův koncept, jenž tvrdí, že se ve filmech odráží mentalita publika. Součástí oblasti sociální historie je stále se rozvíjející oblasti reception studies a audience studies, o kterých přednáší Pavel Skopal v kurzu *Film a divák*.

EKONOMICKÁ FILMOVÁ HISTORIE

Zabývá se tím, jak film coby obchodní a ekonomická jednotka pracuje v historii kinematografie. Ptá se na to: Jak, kdy, kde a proč byl film produkován, distribuován a předváděn. Nová filmová historie přepracovává tradiční filmovou historii i v oblasti percepce ekonomických dějin, když se odklání od tzv. „Great Man Theory“, operující s představou chamtivého, ale geniálního filmového magnáta s typickým charakterovým profilem, který celý průmysl řídí. Ekonomická filmová historie pracuje s marxistickým modelem a s modelem průmyslové analýzy, zabývající se strukturou, chováním a produkcí.

ANDREJ HALADA: ČESKÝ FILM DEVADESÁTÝCH LET: OD TANKOVÉHO PRAPORU KE KOLJOVI

Nakladatelství Lidových Novin, 1997

Rekonstruovat cíle Haladovy knihy je dost obtížné, protože v kniha postrádá jakýkoli metodologický rámec, nepracuje s žádnou odbornou literaturou a autor proměňuje antagonistické diskurzy i uvnitř jednotlivých kapitol. Autor knihu rozdělil do dvou radikálně odlišných částí, uvnitř kterých pak text dále dělí na kapitoly a ty dále na podkapitoly.

1. část je nazvaná „Film je nejdražší umění - Organizační, výrobní a ekonomická situace české kinematografie v letech 1990-1996“ a rozdělená na kapitoly Filmové přesuny a převraty; Peníze, diváci, peníze; Nejistá sezóna 90. let.
2. část se jmenuje „Filmy hezké, české, i ty ošklivé“ a obsahuje kapitoly Divákovi vstříc aneb komerční film, Vzlety a pády debutantů, Veni vidi vici - Jan Svěrák, Střední generace Vorel a spol., Jistoty starších režisérů a Resumé: 1 a ½

Autor v průběhu první části textu postupně zásadně proměňuje diskurz čtení filmové historie. Nejdříve nabízí zdánlivě objektivizující faktografický výčet dat v pokusu o ekonomickou historii. Ve shodě s tradiční filmovou historií ale tenduje k narativizaci informací a dodává jim vyprávěcí napětí prostřednictvím vágních žurnalistických obrátů.

Zdánlivě faktografický výčet příliš často operuje s nejasnými příklady typu „přibližně“, „zhruba“. Zcela zásadním metodologickým nedostatkem je pak absence pečlivého citačního aparátu, kdy autor neuvádí s výjimkou tabulek de facto žádné zdroje a poznámkový aparát celé knihy čítá devětadvacet položek, z toho řada patří citacím víceméně banálních kritických odsudků.

Ve třetí kapitole **Nejistá sezóna 90 let** se Haladův pokus o průmyslovou analýzu proměňuje v metodologicky zcela vychýlený pamfletický text se symptomatickým marxistickým stanoviskem.

V textu se objevují zcela spekulativní či na neopodstatněných tezích založené pasáže:

„Pokud film neměl u diváků ohlas nebo byl špatný, příčinu je nutné hledat vždy v oblasti tvůrčí, nikoli v nedostatku peněz.“

„Pokud se současná situace české kinematografie jeví ve svých číselných ukazatelích či žánrové skladbě jako uspokojivá, přesto nejde zdaleka o normální stav.“

„Kdyby se tento producent dostal do finančně jen trochu komplikovanější situace, byla by náročná filmová výroba asi jednou z prvních oblastí, která by vzala za své.“

Halada jako jasně negativní aspekt kinematografie 90. let čte odklon od státní kinematografie k soukromé, což identifikuje s úpadkem porevoluční společnosti, filmové kultury včetně recenzí a filmových časopisů. Zcela mylně interpretuje pojem komerčního filmu, což se ještě více projevuje v nástupu k druhé části knihy, která už objektivizující vědecké stanovisko zcela mizí a z pokusu o ekonomickou historii se stává pokus o estetickou historii.

I tady ale Halada není schopen udržet jednotný diskurz, nabízí vadné žánrové vzorce, pokračuje v neaplikovatelné terminologii a jeho chápání komerčního filmu jako ekvivalentu pozdější Blažejovského mnohem přesnějšího termínu „bulvární vlna“ dělá text mnohdy zcela

nečitelným. Halada nezapírá osobní zášť a operuje s evidentně vkusovými parametry, nezakládá svou analýzu na žádném teoretickém modelu a sklony k žurnalizmu postupně přechází do okázalého deníkářského recenzování operujícími s nejasnými měřítky kvality, umělecké úrovně.

Jako model čtení filmů devadesátých let volí primárně auteurský masterpiece diskurz, přičemž cítí potřebu jasně oddělit režiséřský odpad od režiséřských mistrů, základním komparativním nástrojem je kinematografie šedesátých let. Jeho strukturace kinematografie devadesátých let spočívá v radikálním oddělení opovržením hodné komerční kinematografie, které ještě podrobněji rozeberu, od auteurské kinematografie, resp. od pokusu o ní.

Po vědecky vadné kapitole Divákovi vstříc aneb Komerční film následují už ryze generačně rozdělené kapitoly, z nichž jedna je věnovaná speciálně Janu Svěrákovi, který jako jediný plní pro Haladu pozici výjimečného nového autora.

Názvy kapitol jsou výmluvné: Vzlety a pády debutantů, Veni vidi vici - Jan Svěrák, Střední generace Vorel a spol., Jistoty starších režisérů a Resumé: 1 a ½.

Než se ale dostaneme k přesnému Haladovu rozdělení jednotlivých jmen do generačních škatulek, zastavme se obsáhleji nad nejproblematictější kapitolou knihy Divákovi vstříc aneb Komerční film, kde se nejvýrazněji ukazuje reduktivnost a z hlediska nové filmové historie i nepřipustnost Haladova diskurzu.

Základní problém tkví v již zmíněné mylné Haladově interpretaci termínu komerční film, které pak v ústí v terminologické nonsensy typu: „Ústup komerce ze slávy“. Halada dává najevo své opovržení imaginárním masovým divákem a jeho vkusem a ve svém zaslepení dochází k patetickým a zcela neempirickým závěrům a vágním definicím.

„Čím větší je šance, že film osloví co největší počet diváků a tím i víc utrží, tím pravděpodobnější je možnost jeho realizace. Čím lépe tvůrce vystihne obecný vkus, požadavky a očekávání nejširších vrstev publika, tím větší divácký ohlas a finanční úspěch jeho film má. Cílem se stává film, který především vydělá, ne ten, který bude především krásný a myšlenkově obsažný.“

V podkapitole Znaky komerčního filmu se dokonce Halada pokouší o definici:

„Kdybychom měli pojmenovat některé společné a typické rysy českého komerčního filmu 1: poloviny 90. let, pak můžeme říct, že:

- 1.) Takový film vznikl na základě prostředků pocházejících ze soukromých zdrojů, bez podpory různých nekomerčních organizací (sic!) a fondů
- 2.) Vyznačuje se lehčím, zábavným charakterem, žánrově se jedná velmi často o komedie
- 3.) Má srozumitelná námět, jednoduché téma, přehledný příběh a zdůrazňuje především děj
- 4.) Jde po formální stránce o díla tradiční, výhradně využívající konvenčních vyprávěcích struktur
- 5.) Estetická úroveň těchto filmů odpovídá vkusu „průměrného“ českého diváka

Zařazení filmů do této skupiny mnohdy ulehčuje i osoba režiséra.“

Vychýlenost jeho definice jde tak daleko, že když pak mluví o Svěrákově Koljovi, používá pojem „komerční“ v uvozovkách, aby jej v duchu vlastní definice neurazil. A priori tím říká, že komerční film nemůže být formálně neortodoxní, tj. s progresivním stylem a narativními mechanizmy. Pokud film u diváků uspěje, je to vlastně důkaz jeho pokleslosti. V předchozí kapitole Halada vytvořil podobně vágní vymezení žánrového filmu: „Vedle příběhů ze současnosti vznikaly historické filmy, filmy s využitím dobových rekvizit a kostýmů, neobvyklé stylizované snímky. Vznikají pohádky, filmy s realizačně náročnými scénami i filmy s obtížnými trikovými scénami.“

Přitom dodává, že „občas se proto zdá, že některé české filmy devadesátých let jsou do celkové výpravnosti poněkud chudé, tento fakt ale není možné nijak objektivně doložit“.

Svou kapitolu o Komerčním filmu Halada dále rozděluje nejdříve autorsky na Pád Víta Olmera, Jaroslava Soukupa a „soukupovštinu“, potom produkčně „Filmy na pokračování“, pokračuje generačními „Diváckými ambicemi nové vlny“, estetickou podkapitolou „Bez vkusu a ohlasu“ a kapitolu uzavírá třemi koncepčně zcela vychýlenými celky „Ústup komerce ze slávy“, „Zábava je pro každého“ a „Divákovi vstříc“.

Problém Haladova omezeného terminologického aparátu se zvyšuje s - podle něj - snižující se kvalitou probíraných filmů, a tak se můžeme na straně sedmdesát pět dočíst: „Jestliže se v recenzentských reakcích na Ještě větší blbec, než jsme doufali objevily otázky, kam až je možné klesnout, následující projekt, respektive dva filmy - Playgirls (1995) a Playgirls 2 (1995) - ukázaly, že ve smyslu nevkusy a tvůrčí nemožnosti jsou hlubiny téměř nekonečné.“

O pár řádek níž čteme, že „režisér svěřil hlavní role i některým herecky méně schopným aktérkám. Tím celkovou bezvýznamnost filmů ještě podtrhl. První díl měl návštěvnost těsně u hranice průměry, druhý sotva poloviční, tedy podprůměrnou.“ Halada ale hned dodává, že „ve vysílání televize Nova však patřily tituly k nejsledovanějším.“

U komerčních filmů představitelů nové vlny Halada aplikuje komparativní měřítko s předchozími filmy či schopnostmi tvůrců, a tak u Černých baronů Zdeňka Sirového píše: „Jsou opět průměrnou komedií a rozmnožují tak nevýraznou autorovu tvorbu 70. a 80. let, jež nesnese srovnání s jeho nejsilnějším dílem, Smuteční slavnosti (1969).“ U filmu Dědictví aneb Kurvahošigutentag zase mluví o tom, že „Výsledek nedopadl podle čekávání, pohyboval se na spodní hranici režisérských možností Věry Chytilové.“

Na zoufalost českého publika si Halada opět povzdechne na straně 87 v souvislosti se snímkem Trhala fialky dynamitem: „Filmařská pokleslost šla ovšem bohužel ruku v ruce s diváckou nenáročností, v níž se projevil „vkus“ českého diváka: na film přišlo do kin na tři čtvrtě milionu návštěvníků, stejně jako si při jednom z pozdějších televizních výběrů ze tří filmů zvolili hlasující právě tento.“

Termín komerčního filmu je ještě nejasnější, když Halada na straně 89 píše, že „typicky komerční film, který by ukazoval ve zvýšené míře aktuální jevy dneška, do určité míry v polovině 90. let vymizel.“

Halada si ale ve svém pojmání českého diváka a celé koncepce komerčního filmu zcela protirečí v následující podkapitole Zábava je pro každého, kde vyjmenovává charakteristické znaky filmu 90. let: „Obsahová nicotnost a absence myšlenek, stejně jako ztráta vkusu a

soudnosti v užívání humoru, násilí či erotiky. Režiséři jako by předem počítali s tím, že divák je člověk bez názoru, estetického citění a vzdělání a to, co mu předkládají nekriticky přijme. A jak ukazují například filmy Jana Svěráka *Obecná škola* či *Kolja*, debut Jana Hřebejka *Šakalí léta*, snímek Jiřího Menzela *Život a neobyčejná dobrodružství vojáka Ivana Čonkina* nebo film Milana Šteindlera *Díky za každé nové ráno*, lze natočit divácky i komerčně laděný film bez toho, že tvůrce vezme za svou úroveň prostého diváka a vyjde mu s přihloupným úsměvem vstříc.“

A celou kapitolu Halada uzavírá víceméně kádrovým moralizujícím posudkem: „Na rozdíl od 50. let, kdy si režisér nemohl příliš vybírat a byl v mnohém závislý na svých režimních živitelích a ideologických dohlížitelích, má filmař v 90. letech téměř neohrazenou uměleckou svobodu. Je odpovědný jedině sám sobě. Proto je obraz českého komerčního filmu 90. let i portrétem těch, kteří jsou pod jednotlivými díly podepsáni.“

Další kapitoly už jsou strukturovány primárně autorsky, jednotliví režiséři jsou jeden po druhém podrobováni recenznímu pohledu Andreje Halady. Ve *Vzletech* a *pádech* debutantů analyzuje Filipa Renče, Jana Hřebejka, Petra Kotka, Petra Hviždě, Sašu Gedeona. Po výčtu konkrétních tvůrců následuje podkapitola „Jména, která znějí zajímavě“, tedy David Ondříček, Petr Zelenka, Petr Václav. V dalších podkapitolách Radim Špaček, Kryštof Hanzlík, Igor Chaun, Petr Marek a dlouhý výčet jmen, děl a krátkých žurnalistických odsudků a posudků uzavírá Ivan Zachariáš.

Halada rád mladé tvůrce mezi sebou porovnává. Například Šeptej Davida Ondříčka mluví o ryze gedeonovských hrdinech a renčovském prostředí. Dále u téhož filmu mluví o formanovsko-gedeonovské cestě. Přesto ale v podkapitole *Každý o něčem jiném* píše, že „debuty rozdílných stylů, naprosto odlišných témat, se zcela jinak napsanými scénáři, s různorodou přehlídkou herců známých i začínajících. Krátce rozmanitost. Tak by se dala tvorba zmíněných režisérů shrnout pod jeden pojem, protože kromě toho už je nespojuje v celek prakticky nic.“ Na závěr kapitole se „nepřekvapivě“ dozvídáme, že „debutující tvůrci 90. let tak ve svém celku nedosahují originality tvůrců 60. let.“

Další kapitolu věnuje Halada jen Janu Svěrákovi, jehož režijní preciznost si sice získává Haladův obdiv, ale i tak nezapomíná konstatovat. Nejdřív konstatuje, že *Kolja* není umění, a pak... „A připojme konstatování - pokud jsme jako příklady umění uváděli některé konkrétní filmy, tak to byla díla vzniklá v 60. a nikoli 90. letech, snímky natočené v jiné kulturní atmosféře, navíc ve státě financované kinematografii a ne za tržních podmínek.“ Haladovo marxistické čtení nepřipouští, že by se v tržním hospodářství mohlo zrodit umění. Implicitně pak ani to, že by umění smělo vydělávat peníze.

Další kapitola je *Střední generace - Vorel a spol.* je věnována tvůrcům, kteří se podle Halady v 80. letech sdružovali: „okolo divadelních souborů *Pražské pětky* a svěrázného společenství přátel filmového trampingu *A.Z.K. Alova*. Patří sem Tomáš Vorel, Milan Šteindler, Ondřej Trojan, Šimona Michal Cabanové, Irena Pavlásková a Zdeněk Tyc, částečně Vladimír Michálek. Poněkud stranou stojí Zuzana Zemanová, zcela vně se ocitá Milan Cieslar, specifickými případy jsou režiséři-kameramani Jaroslav Brabec a F.A. Brabec. Mimo toto seskupení se ocitá také Václav Křístek a Petr Koliha.“ Společným rysem těchto tvůrců je podle Halady „humor podložený smyslem pro absurditu“.

„To druhé, zároveň i nejdůležitější, co většinu tvůrců vzájemně sblíží, je zásadnější reflexe reality, v níž člověk žije a především žil. Tato tendence směřující k zásadnějším námětům a

tématům, snažícím se postihnout realitu v hlubším a celistvějším záběru, souvisí nepochybně i s věkem tvůrců.“

Do poslední skupiny režisérů Andrej Halada zařazuje pětapadesátníky a výš... Ty rozděluje na Trio velkých - Němec, Menzel, Chytilová. Pak na čtveřici Drahomíra Vihanová, Juraj Herz, Jaromil Jireš a Jan Schmidt, kteří podle Halady točí filmy příliš ukotvené v realitě šedesátých let. Dále tvoří kategorii klasiků a klasiků v uvozovkách, přičemž není úplně jasné, kam patří Karel Kachyňa, když je Dušan Klein s uvozovkami a Jan Švankmajer bez uvozovek. Výčty dále pokračují tvůrci z kategorie Tvorba převážně konvenční a z kategorie Slovensko, svět a my, kam Halada zařazuje hlavně Juraje Jakubiska.

V kapitole Resumé 1 a ½ opět Halada opět vytváří mohutné komparace se zlatými šedesátými lety a zcela symptomatická je pak poznámka, cituji: „Postmoderní umělecký směr, který se v širší míře objevuje v 80. letech, nemá pro evropskou kulturu a umění význam a dopad jako modernismus 60. let. Především už v centru zájmu nestojí otázky metafyzického řádu, které mohou umělecké dílo vždy obohatit a dodat mu univerzální platnost, ale spíše problémy materiálnějšího charakteru: spotřeba a spotřební společnost, informační exploze, nárůst masové komunikace. Vytváří mohutnou inflaci idejí, názorů, vkusů, směrů, přičemž každý má stejné právo považovat se za správný, pravdivý a autentický. Na základě toho se umělecká situace stává nepřehlednou, dochází ke ztrátě hierarchie a měřítek hodnot; mnohdy není jasné, co je správné a co špatné, krásné a ošklivé, moderní a staré, co vůbec lze považovat za umění a co ne.“

Ohlédneme-li se zpět za Haladovou knihou, leccos to vysvětluje... Stigma šedesátých let a tradičního přístupu, který je zcela antagonický k Haladou vystiženému postmodernímu diskurzu, provází i zbývající podkapitoly, ve kterých de facto reflektuje ve zhuštěné podobě vše, co napsal v průběhu knihy.

PANORAMA ČESKÉHO FILMU

Osmnáctistránková kapitola **Český film v devadesátých letech**, za níž stojí Jakub Grombář, víceméně kopíruje model Haladovy knihy, na kterou se nejednou pozitivně odkazuje. Nejdříve se snaží zmapovat porevoluční ekonomickou situaci v české kinematografii, píše o změnách financování, o problémech vycházející ze zrušení státní podpory filmů a přesunu financování na grantový systém spadající pod Fond pro rozvoj české kinematografie, o koprodukcích s Českou televizí a konkrétních mezinárodních koprodukcích.

Zmiňuje se o privatizaci Barrandova a jeho přesunu od generálního ředitele Václava Marhoulu, který - cituji - „razil tvrdě pragmatický přístup k filmové tvorbě.“ Zkratkovitě hovoří o neprůhledných přesunech barrandovského majetku a o závažným majetkovým ztrátám během privatizace. Grombářův zkratkovitý výčet na prostoru pouhých odstavců mapuje pokles návštěvnosti, české oscarové úspěchy, česko-slovenskou spolupráci po rozpadu federace a „ztrátu soudnosti“ české kinematografie.

Jako výraznou tematickou tendenci (kterou definuje jako „námětový problém české kinematografie“) Grombář označuje snahu vyrovnat se s komunistickou minulostí, které se v první těsně porevoluční fázi neslo v duchu ventilování marginálních osobních křivd. Podobně jako Halada spadá do oblasti jednoslovných odsudků typu „trapné“ či „komické“, a naopak operuje s pojmy jako „umělecky přesvědčivější“, když chválí Žiletky coby film zobecňující atmosféru totalitního režimu. Jako dobré filmy o normalizaci uvádí pozdější

snímky Kolja a Zapomenuté světlo. Mnohem pozitivněji než těsně porevoluční snahu mapovat období normalizace Grombíř hodnotí filmy tematizující režim v padesátých letech.

Negativně Grombíř hodnotí nedostatek filmů ze současnosti. O vytvoření nějakého konceptu se Grombíř pokouší až na čtvrté straně textu, kde formuluje „tendenci směřující k soucitu s outsidersy“, ke zmapování „okraje společnosti“, k otevírání témat, o nichž oficiální kruhy nechtějí slyšet. Někdy tato snaha sklouzne do nevěrohodného patosu, jindy zase k povrchní publicistice na atraktivní náměty, přesto je dobře, že se konfliktním tématům tvůrci přestávají vyhýbat“

Dále Grombíř definuje tři základní proudy, tři různé přístupy k filmařské práci:

- A.) *Filmy jednoznačně komerčně zaměřené, natočené především a nepokrytě za účelem ekonomického efektu.*
- B.) *Střední proud, tedy filmy natočené tradičním způsobem - většinou jde o historické látky či adaptace známých literárních děl natáčené zkušenými režiséry.*
- C.) *Snímky experimentálního charakteru, které natáčejí především mladí režiséři. Tyto filmy nebývají ekonomicky úspěšné, většinou je jejich realizace závislá na grantech ministerstva kultury.*

Tato taxonomie je ale víceméně dost vágní a konvenuje s Haladovým dělením, ačkoli se tu stírá hranice mezi Svěrákovou a Vorlovou generací. Grombíř ale sám přiznává provizorium dělení a jako jediného člověka, který úspěšně využívá atributy všech tří proudů, jmenuje Jana Svěráka. Vyskytuje se tu ale podobný problém jako u Halady, když Grombíř komerční film identifikuje s restitučními porevolučními komediami.

Podobně jako Halada má Grombíř (skoro stejnými slovy) potřebu podobně zkratkovitě zmapovat posuny ve vydávání filmových publikací a periodik či v psaní recenzí. Na závěr první části svého textu opouští - stejně jako často Halada - pole historiografické práce a vrší spekulace o důvodech neúspěchu českých filmů v zahraničí, který vidí zejména v českém provincialismu a v nedostatečné propagaci tvůrců ze strany producentů. Grombíř rekapituluje český film devadesátých let jako kinematografii plnou hledání, přičemž „teprve těsně před koncem milénia se podařilo natočit několik filmů, které by mohly vykročit správným směrem (Je třeba zabít Sekala, Návrat idiota, Co chytneš v žitě).“

Jaký směr to přesně je, Grombíř nepřibližuje. Zbývajících dvanáct stran představuje výčet režisérů, jejich děl a stručné kritické zhodnocení. Model víceméně odpovídá Haladovu...

Antologie Panorama českého filmu kinematografii devadesátých let zahrnuje i do svých žánrových kapitol (Filmová komedie, Historický film, Filmová pohádka, Dětský film, Animovaný film, Dokumentární film), ale s výjimkou animovaného a dokumentárního filmu jde jen o výčty tvůrců a děl. I Grombířův příspěvek zapadá primárně do oblasti estetické filmové historie, reprezentované navíc tradičním způsobem bez zřetelného teoretického ukotvení.

prodané vstupenky. Popisuje spory státu s filmaři, kteří podle Lukeše „privatizaci Barrandova za těchto okolností považovali za poslední důkaz nezájmu státu o budoucnost českého filmu jako takového.“

Lukeš demonstruje důsledky porevolučních rozhodnutí na poklesu počtu vyrobených v letech 1991 a 1992, kdy vzniklo jen osm a patnáct filmů. Situaci ve privatizovaném Barrandově komplikovaly další faktory: stoupající náklady na výrobu, nízká cena vstupného, příval zahraniční, zejména americké produkce, úbytek kin, konkurence televize a videotrhu a řada dalších ekonomických, sociálních a kulturních vlivů. Řešení této situace připisuje představitelům mladé a nejmladší filmařské generaci, kteří se pružněji přizpůsobili podmínkám. Lukeš chápe devadesátá léta i v rámci kinematografie jako sérii uměn: politických, právních, ekonomických a generačních.

Způsob vzniku filmů *Jízda* nebo *Anděl Exit* je podle Lukeše důsledek produkčního i technického pokusnictví mladé generace a důkaz jejich vymaňování se z procesu tvorby v rámci současných stereotypů. Jestli Lukeš zaznamenává nějakou analogii mladých tvůrců s českou nebo francouzskou novou vlnou, je to především v použití nových technologií, především lehkých digitálních videokamer a citlivějších způsobů synchronizace obrazu a zvuku, a s tím související maximální využití reálů a redukce filmového štábu, a tím i minimalizace výrobních nákladů.

Vzpírá se ale i v předchozích textech traktovaného používání označení „nová nová vlna“, protože na odpověď je - cituji: „asi ještě příliš brzy, přání je tu možná spíše otcem myšlenky, a ani samotní tvůrci nejeví přílišnou ochotu vměstňávat svou tvorbu do rámce nějakého zřetelnějšího programového konceptu. Technologická svoboda umožňuje jim však snadněji překonávat omezení finanční a plně rozvinout svou svobodu občanskou i tvůrčí.“

Jako důležitou změnu v devadesátých letech Lukeš vnímá hledání producentů, kteří jakožto profese za komunizmu de facto zanikli. Zmiňuje bývalé produkční z Barrandova a Krátkého filmu, kteří začali od roku 1991 zakládat vlastní firmy, ale brzy museli přepracovávat legislativu a přizpůsobovat se současným podmínkám. Lukeš zmiňuje vyprchání zájmu o trezorové filmy, který netrval ani celý rok 1990, a tak byli producenti nuceni hledat nové modely. Vedle komerčních producentů jako Rudolf Hošna nebo Rudolf Mos Lukeš zmiňuje i Bonton, Heureka, později Cine-art TV Prague, a Space films. Jako alternativní model představuje Athanor, zabývající se mimo jiné produkcí filmů Jana Švankmajera. Na bázi Athanoru podle Lukeše posléze navázaly společnosti jako Negativ, První veřejnoprávní nebo Verbasum.

Další kapitolu Lukešova textu tvoří Scenáristické proměny, kde se autor zabývá posuny profese vlivem změny režimu, pád společného nepřítele a ztrátu témat, protože jak píše: „Co bylo ještě včera nebezpečným atakováním moci, začalo se po několika měsících svobody jevit jako dobývání se do otevřených dveří.“ Vliv na percepci scénáristické a s ní úzce spjaté dramaturgické profese pak podle Lukeše měl i vliv postmoderní kultury, která jejich pozici oslavovala a „pojetí uměleckého díla jako nezávazné hry nejrůznějších aluzí vytvořilo dojem, že režisér se bez scénaristy a dramaturga pro příště snadno obejde. Zejména utkvěla-li z minula na obou profesích jistá pečeť režimní služebnosti.“

Jako důsledek tohoto trendu pozoruje sílící autobiografismus v tvorbě nastupující režisérské generace. Ostatně tato tendence, kterou v určité podobě registroval i Andrej Halada, má za sebou už rozsáhlejší teoretickou diskuzi. Teoretik a režisér Petr Marek ji ve své recenzi na

film Mrtvý brouk označil za chcípácký film, Petra Hanáková tento termín jej rozsáhleji rozvedla v časopise Tamto č. 982 v článku O chcípácké tendenci v současném českém filmu aneb Hrubianství narcisismu, na ni v tomtéž periodiku zareagoval Jaromír Blažejovský a odpověděla mu opět Petra Hanáková. V poslední době se k problematice chcípáctví v českém filmu vrátil Kamil Fila v článku Český chcípácký film z říjnové Cinemy z roku 2005.

Vrátíme-li se zpět k Lukešovi, tak ten sice chcípáckou tendenci pozoruje, ačkoli tento termín nevyužívá, ale zároveň tvrdí, že v posledních letech pozoruje obnovení smyslu pro pevnější dramaturgii, přičemž zmiňuje filmy Alice Nellis a Divoké včely Bohdana Slámy. Paralelně s chcípáckou tendencí ale fungoval i klasický vztah scenárista-režisér, který je podle Lukeše zřetelnější u zkušených režisérů. Jako zvláštní případ pak uvádí dvojici otce a syna Svěrákových. Ze současnosti zmiňuje tandem Jarchovský Hřebejk, případě spolupráci Petra Zelenky a Davida Ondříčka, kteří spolupracovali na filmech Šeptej a Samotáři.

Ačkoli kapitola Režisérská výměna přináší osvěžující pohled ve srovnání s recenzentským přístupem Andreje Halady a chladně přehledovým systémem žebříčku Jakuba Grombíře, je přece jen příliš orientovaný na konkrétní režisérské osobnosti a generační dělení.

BITVA O ŽIVOT: POZNÁMKY K MORÁLCE A IDEOLOGII ČESKÝCH FILMŮ PO ROCE 1989

Jaromír Blažejovský - Film a doba 4/2001

Proto raději přejdu k preciznímu textu Jaromíra Blažejovského, který jako jediný splňuje nároky čistě teoretického celku a zároveň přináší unikátní symptomatickou analýzu české porevoluční kinematografie, která zároveň plní nároky sociální filmové historie.

Blažejovský píše: „Hodnocení na základě toho, co hanebného kritik na autora ví, považujeme za metodicky i mravně vadné. Jako zprávu o morálce ale můžeme vnímat konkrétní filmy, z nichž každý nabízí jistým způsobem strukturovanou etiku, čili názor na reálný a žádoucí stav dobra a zla.“

Blažejovský text segmentuje do kapitol variujících názvy českých filmů a zároveň odhalujících jeden ze symptomatických významů české kinematografie. Jak si máme pomáhat odhaluje symptomatické modely usmíření se s různými traumaty minulosti. Koho je třeba zabít naopak formuluje personifikaci zla a aspekty, s nimiž se smířit nelze. V Proč jsme větší blbci, než jsme doufali staví do opozice ke gestu souhlasu, vztahujícím se k historické perspektivě, gesto negace týkající se současnosti ve filmu. Blažejovský definuje dva typy gesta negace - bulvární a chcípácký. A v Knoflíkářích, pohodářích, samotářích Blažejovský odhaluje formální modely, které filmy využívají k oslovování subkultur a umělého vytváření dojmu kultovnosti.

JAK SI MÁME POMÁHAT

Blažejovský píše, že ačkoli se nabízí americký model vnímání kinematografie, vidí opozici v „mainstream-indies“ v našich podmínkách spíš jako autorskou stylizaci než realitu. Blažejovský nadhazuje otázku, zda byla explicitní ideologie bývalého režimu nahrazena něčím jiným. Cituji: „Patří sem vztah k minulosti, k cizině, k menšinám, kulturní a politická orientace na ose Východ-Západ, souhlas s parlamentní demokracií, s ekonomickou transformací a také rozlišení slušného a neslušného chování.“ Filmy vyrobené od roku 1989

Ize podle Blažejovského zkoumat na pozadí této pomyslné normy, přičemž máme na paměti, že médium se na jejich proměnách samo podílí.

Jako jeden z tzv. žánrových převleků nové ideologie odhaluje obrozenecký plášť klasické pohádky, čímž se zásadně liší od reduktivních žánrových interpretací předchozích zmíněných autorů. Nesmrtelnou tetu Blažejovský čte skrze neerbenovskou postavu Závisti jako alegorii k počátku nové majetkové diferenciaci, přičemž nakonec dobří lidé Závist vyženou. V Lotrandovi a Zubejdě nachází korektní řešení střetu civilizací: muslimové jsou vykresleni laskavě, ale naše kultura je přece jen lepší, neboť nepraktikuje popravy a povoluje toliko monogamní manželství.

Únikovost k usmíření Blažejovský odhaluje i ve filmech otce a synů Svěrákových, kteří dbají na to, aby divák neodcházel neusmířen se svými historickými soupeři a se sebou samým.

“Obecná škola heroizuje českého tatínka, který nebyl v odboji. Komedii Kolja autoři vysvobodili prožitek česko-ruských vztahů z již anachronické emoční tenze.”

„Hollywoodský styl, do něhož Svěrákové svá poselství odívají, není dán jen oscarovými ambicemi, nýbrž vyplývá z ideologické pozice. Oficiální film obvykle inklinuje ke konzervativní formě, jež má největší naději na oslovení publika.“

V Hřebejkových filmech Blažejovský odhaluje práci s dualitami, přičemž například získané poučení z filmu Musíme si pomáhat se nevztahuje jen na dobu okupace, ale platí i pro ostatní dějinná účtování. Blažejovský tvrdí, že „v etickém systému Svěrákových a Hřebejkových filmů absentuje personifikované zlo. To existuje jen jako zlo dějinné a v každodenním světě na sebe bere podobu mravní nedostatečnosti, oportunismu nebo hlouposti, přičemž těm, kdo se prohršili, není uzavřen návrat do národního kolektivu.“

KOHO JE TŘEBA ZABÍT

Jednoznačně definované zlo je podle Blažejovského ve filmech 90. let vzácné a jen v několik málo případech má tento fenomén tvář konkrétního člověka.

Blažejovský tvrdí, že například Vladimír Michálek ve svých filmech preferuje sugesci před úvahou a z filmů Zapomenuté světlo a Je třeba zabít sekala máme pocit, že nám autor vtlouká morální a ideologické hodnocení do hlavy kladivem. U Zapomenutého světla píše: „Okázale depresivní atmosféra a dětinská a schematizace dobra a zla svědčí o tom, že autoři vyšli spíš z ideologické konstrukce než ze zkušenosti.“

Podle Blažejovského se zdá, že dějinnému účtování se u nás nejlépe dýchá v tragikomedii. Právě tento ironický žánr dovoluje položit historickou otázku jako otevřenou, zatímco čistě tragické žánry ji ideologicky uzavírají. Tvrdí, že ve dvou zmíněných přístupech se zračí žádoucnost tloušťky čáry za minulostí: „Jedni mají sklon uzavřít minulost do kufru s nálepkou totalita a zakopat ji do země. Druzí by se rádi občas probírali jeho relikviemi. Třetí chtějí nechat kufr otevřený, aby konečně pochopili jeho obsah. Nemluví o těch čtvrtých, kteří si kufr ještě neopatrili a stále mají sošku Lenina doma ve vitríně.“

PROČ JSME JEŠTĚ VĚTŠÍ BLBCI, NEŽ JSME DOUFALI

Jak už jsem zmínil, Blažejovský odhaluje ve filmech o současnosti gesto negace, které má podle něj dvě podoby: bulvární a chcípáckou.

- Bulvární gesto: Kapitalismus je amorální, všude vládnou příživníci.
- Chcípácké gesto: Je rozpolcené, neboť jeho představitel si pamatuje, že nesouhlasil ani s jedním režimem. Také chcípák ví, že kapitalismus je amorální a všude vládnou příživníci, avšak vinu ze zklamání připisuje sobě.

Obě varianty nesouhlasu ve své době posloužily jako výraz zaskočenosti sociální dynamikou. Dnes jsou však postupně vytlačovány zralejšími díly bez potřeby připisovat poměrům plus nebo minus.

KNOFLÍKÁŘI, POHODÁŘI, SAMOTÁŘI

Hned v úvodu kapitoly Blažejovský terminologicky upřesňuje pojmy nezávislý a kultovní, kdy první se týká produkce a následně i stylu, kdežto druhý se týká recepce. Podle Blažejovského lze vysledovat díla, která simulací nezávislosti usilují o kultovnost. Režiséři, které Blažejovský označuje za nezávislé kultovníky přesně formulují své publikum: musí mít nadhled, nebrat vážně příběh, postavy ani morálku. Signifikantní podle něj pro české nezávislé filmy je skutečnost, že nejde o žádné outsidersy, ale dobře vychované, talentované a pracovité profesionály.

Kromě filmů jako Jízda, Samotáři, Knoflíkáři, Anděl Exit nebo Kanárek Blažejovský také hovoří o kreativistickém stylu, který se na Barrandově rozjížděl v době, kdy mu šéfoval Václav Marhoul. Tehdy vznikaly snímky, které podle Blažejovského vypadaly jako splněné klukovské sny, opíraly se o zajímavou literaturu, měly zajímavý design a sloužily jako vizitka tvůrčího a technického potenciálu studia. Na závěr Blažejovský polemizuje s A. J. Liehmem, který ve svém článku poznamenával, že úspěšní jsou samí starci. Odpovídá mu, že o zármutek si naopak říká fakt, že právě ti zasloužili mistři, které má na mysli, míří ve svých moralizujících pamfletech kamsi mimo.

Na základě zevrubného představení pěti reflexivních textů o českém porevolučním filmu optikou paradigmatu nové filmové historie jsem se snažil zachytit diskurzivní posuny, které se v této oblasti projeví. Můžeme pozorovat modifikaci v podobě přesunu důrazu z nástrojů estetické filmové historie (respektive tradiční filmové historie) k nástrojům sociální filmové historie. Jakkoli se primární pozornost stále věnuje analýzám děl a financování kinematografie, zatímco v našem kulturním kontextu ještě neaplikovaná oblast reception a audience studies stále zůstávají mimo pozornost podobně reflexivních textů, jde o výrazný zlom a naznačuje přesun od dominantního paradigmatu tradiční filmové historie k nové filmové historii.