

Vzpomínky na přátele se tříbí podle okolností. Kdysi, na prahu ukončení studií, se v mém životě zjevil skromný mládeňec, neskutečně zanícený pro film. Později mi řekl, že za to může lumíerovská lokomotiva, která ho jako školáka oslnila na výstavě k 50. výročí kinematografie. Tehdy začal horlivě fotografovat a místo gymnázia zvolil čimelickou průmyslovku, aby se co nejdříve dostal k filmu. Tehdy, na odchodu z FAMU, jsem Jaromila navrhl do jakési funkce, jako bych tušila, jaké organizační schopnosti v něm dřímou – a jak se bude vždy o něco zasazovat.

A skutečně: stal se nejpovolanějším mluvčím „nové vlny“, zaníceným stoupencem nového evropského filmu, zahrnujícího „sterilitu a lži filmového průmyslu, ignorujícího filmovou specifikou“. To on koncipoval a prosadil realizaci PERLIČEK NA DNĚ a stal se inspirátorem legendárního zájezdu filmařů „nové vlny“ do Francie.

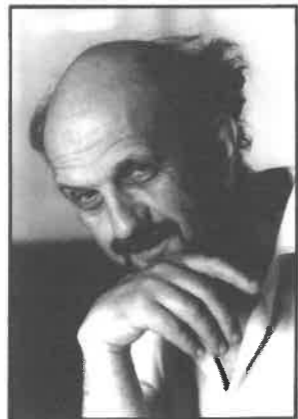
Na srpen 1968 někteří filmaři reagovali emigrací, Jaromil Jireš patřil k těm, kteří s vědomím rizika zůstali. Do hektického rytmu polistopadových změn se pak vklínil se svým příslovečným pracovním i občanským nasazením. Bytostně spolupřizíval peripetie filmové transformace, a když zastupoval Českou republiku v EURIMAGES, byl dokonce ochoten cele se propůjčit i únavné úředničtině. Přes značné vytížení přitom ale nezanebával ani tvorbu, kterou mu nyní umožňovala Česká televize.

Vstup do filmařské profese Jireš obhájil absolventskými snímky SÁL ZTRACENÝCH KROKŮ (kamera) a STOPY (režie). Po krátkém angažmá v Experimentálním studiu Polyekránu (1961) ho k debutu – filmu KRÍK (1963) – inspirovala Aškenazyho Černá bedýnka. Z tehdy vyznávané „poezie všedního dne“ vstoupily do filmu prožitky mladé dvojice, které se právě narodilo dítě, a vzpomínky na vše, co tomuto dni předcházelo – ale rovněž veristické postřehy ze života velkoměsta i celého světa, zprostředkované krutě hostejnou televizní obrazovkou. Roztříštěnost dějové linie, nedodržování časové posloupnosti, poetické vsuvky představ a snů, spojování prostorově vzdálených akcí,

syrový a současně něžný černobílý záznam zlomků života a světa – to vše tehdy oslňovalo a okouzlovalo.

Autor tu suverénně ztvárnil svou představu „otevřeného filmu“, který (tak jak byl realizován Jirešovou generací) předpokládá v rámci „pátrání a objevování“ i dialog s mocí a rozšiřování prostoru pro svobodnou výpověď i sebevýpověď. Jireš sám toto krédo invenčně realizoval i ve své dokumentární tvorbě. V OBČANU KARLU HAVLÍČKOVI (1965) zpřítomnil při českého novináře s rakouskou mocí. Jde tu ovšem zejmé-

ším uspořádání světa“. Nadčasovou aktuálnostu získaly úvahy o etice pomsty a smyslu odplaty – věčné dilema: jak naložit s utrpeným příkořím, aby se život neproměnil v „nesnesitelnou lehkost bytí“. V těsné návaznosti, zatímco ŽERT putoval do trezoru, stačil Jireš ještě natočit svůj starší projekt VALERIE A TÝDEN DIVŮ (1969). Nezvalův text, který ho fascinoval „spojitostí skutečnosti a snu a hravým zápolením hororu s humorem“, ztvárnil s mimořádným smyslem pro fantaskní snivost a opar ireálna, hodnoty v čase normalizace rovněž nežádoucí.



(10. 12. 1935 – 24. 10. 2001)

VZPOMÍNKY NA JAROMILA JIREŠE (Rozloučení se členem redakční rady FaD)

na o souznění, přesah a srovnání historického konfliktu s aktuálním stavem občanských práv a svobod. K účtování s excesy totalitní moci přispěl i filmem TRIBUNÁL (1968). V pusté zasedačce tu dal zaznít výrokům z profesionální „popravy“ malíře Filly, který se v 50. letech provinil přezíráním „lidem vyžadovaného socialistického realismu“. Průběžně Jireš objevoval i svébytnou duši Slovácka. Po snímcích HRA NA KRÁLE (1967), DĚDÁČEK a CESTA DO PRAHY VINCENCE MOŠTKA A ŠIMONA PEŠLA Z VLČNOVA (1969) zůstane Slovácko jeho trvalou láskou. Fragmentem jeho bytí ozvláštnil i svůj a Kunderův ŽERT (1968). Toto formálně neokázalé dílo je možná nejfilosofičtějším vhlédem českého filmu do času, v němž odumíraly iluze o komunismu jako o „nejspravedlivějším

V roce 1972 pak nabídl k realizaci své zpracování knížky Zlomky života, která ho hluboce zasáhla již v roce 1961. Film „A POZDRAVUJI VLAŠTOVKY“ zkomponoval z fragmentů vzpomínek, dojmů a myšlenek Marušky Kudeřkové, které se jí podařilo zaznamenat a propašovat z fašistického vězení, kde 99 nekončících dní čekala na popravu. Poté Jaromil Jireš nasměruje své autorské ambice do televizní tvorby. V IL DIVINO BOEMO (1974) připomene Myslivečkův přínos evropské hudbě, v řadě snímků oslaví dílo Leoše Janáčka, jeho hudbou podloží i romantický děj ZÁPISNÍKU ZMI-ZELÉHO (1981). Pozdním láskám skladatele a jeho zápasům o uznání věnuje pak v roce 1987 hrany film LEV S BÍLOU HRÍVOU.

V roce 1980 evokuje osudy Bohuslava Martinů, aniž tuší, že deset let poté bude marně pro-

bojovávat realizaci Podivných lásek – o vztahu stárnoucího mistra a mladičké Vitky Kaprálové, poznamenaném dusnem předválečné Evropy. Natočí exportně pojedený KOUZELNÝ SVĚT ALFONSE MUCHY (1982) a MAGICKOU PRAHU RUDOLFA II (1983). Po LABYRINTU (1990), v němž tisícileté osudy židovské Prahy prolíná s osudy Franze Kafky, vytvoří dvoudílný dokument s hranými vsuvkami o životě a díle Antonína Dvořáka. Pobytu na Festivalu židovského filmu v New Yorku (1993) využije k pořízení osobitého DENÍKU, v němž zportrétuje slavného krajana Alexandra Hackenschmieda. V této poměrně rozsáhlé „kulturologické“ kolekci, se mezi dalšími tituly a pořady zaskví i televizní opera VĚČNÝ FAUST (1986). V té době se Jaromil Jireš podle svých slov „soustředil na hudbu jako na azyl, aby nemusel dělat zbytečné filmy“. V hrané tvorbě realizoval na přelomu 70. a 80. let programově divácké filmy CAUSA KRÁLÍK, MLADÝ MUŽ A BÍLÁ VELRYBA a KATAPULT. Zejména Páralovy předlohy s jejich modelovými situacemi a protagonisty z „šedé zóny reálného socialismu“, mu umožňovaly aspoň trochu, v rámci tolerované kritičnosti, upozornit na míru mravní devastace, do níž vyústilo úsilí „normalizátorů“. Uplynulé desetiletí ekonomických a estetických proměn a nároků zaskočilo Jirešovu generaci svou razancí. Nejen on, ale i jeho vrstevníci se museli tvrdě vyrovnávat s nereálností nadějí, které do změny vkládali. Nová situace zrušila iluze o kontinuitě autorského sebevýrazu a přinutila tvůrce hledat kvalitativně jiné profesionální postoje a jistoty. Víra v příběh a věrohodné postavy, a zejména pak cit pro herce a prostředí, Jirešovi umožnily udržet si pověst kultivovaného režiséra i ve filmech jako HELIMADOE (1993) či UČITEL TANCE (1995) – a s jistými výhradami – i v poslední DVOJROLI (1999). Ke své filmografii již nic nového nepřipojí. Dílo je uzavřeno a vstupuje do historie jako doklad o způsobu osobité filmové reflexe dramaticky členité epochy i o evoluci jednoho z jejích svědomitých a poctivých tvůrců.

GALINA KOPANĚVOVÁ

Jaromír Blažejovský BITVA O ŽIVOT



(Poznámky k morálce a ideologii českých filmů po roce 1989)

Rozpravu o etické dimenzi českého filmu nezbyvá než začít otázkami ze SEMIKRÁSEK: „Vadí? Nevadí? A hrajem na to?“ K paradoxům morálky totiž patří, že ten, kdo příliš moralizuje, může svou horlivostí ublížit; a v české kultuře se v posledních letech moralizovalo hodně, i facky padaly. V této úvaze nepůjde o výčet transformačních kolapsů ani o výtčky k osobní minulosti toho či onoho tvůrce. Hodnocení na základě toho, co hanebného kritik na autora ví, považujeme za metodicky i mravně vadné. Jako zpravu 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.

JAK SI MÁME POMÁHAT

Na českou kinematografii působí nyní nejsvědněji americký model, postavený na převaze Hollywoodu, doplněného nezávislou tvorbou. Avšak pod nevýraznou opozicí „mainstream – indies“, která je v našich podmínkách spíš autorskou stylizací než realitou, ještě prosivá dřívější půdorys státní kinematografie, produkující jak ideologicky reprezentativní, tak relativně „podvratná“ díla. Byla explicitní ideologie bývalého režimu nahrazena něčím jiným?

Oficiální názor sice v pluralitním politickém systému „oficiálně“ neexistuje, jsou tu však otázky, na něž veřejnost, nejčastěji prostřednictvím médií, generuje odpovědi, jež si činí normativní nároky: 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 lze proto studovat na pozadí této pomyslné normy, přičemž máme na paměti, že médium se na jejích proměnách samo podílí. Tato funkce není nová; v české kultuře se uplatňuje přinejmenším od obrození.

Obrozenecký plášť klasické pohádky byl také jedním z prvních žánrových převleků, které si nová ideologie oblékla. NESMRTELNÁ TETA (1993) Zdeňka Zelenky vychází z té nejnaivnější teze, jakou se v 90. letech vysvětlovaly kořeny komunismu: že totiž jeho příčinou je závist. Společnost stála na počátku nové majetkové diferenciace a bylo nutné ji s touto vyhlídkou smířit; k alegorickým postavám K. J. Erbena proto Zelenka přifabuloval postavu zlé paní Závisť, kterou dobří lidé nakonec vyženou z království. Pokus o překonání třídního vi-

dění v české pohádce neměl pokračování; žánr pak převzal Zdeněk Troška, v jehož PRINCEZNĚ ZE MLEJNA (1994, 2. díl 2000) dvojice venkovanů zvítězí nad urozeným bohatcem. Avšak toliko na milostném poli, neboť nad urozeným bohatcem. Avšak toliko na milostném poli, neboť nemůže Elišku a Jindřicha napadnout Troškovy pohádky okázale zdůrazňují českost; slabiny svých příběhů pak vyrovnávají čertím pitvořením a účastí popových hvězd. Se zemitějším literárním základem pracoval Karel Smyczek v čapkovské variaci LOTRANDO A ZUBEJDA (1997). Národní kvality tu reprezentuje rodina pracovitého drvoštěpa; ten vychová loupežníkovu syna, jenž vyroste v příkladného poctivce. Film korektně řeší i střet civilizací: muslimové jsou vykresleni laskavě, ale našinecká kultura (patří k ní i obchodní cestující Lustig) je přece jen lepší, neboť nepraktikuje popravy a povoluje toliko monogamní manželství. Scénář LOTRANDA A ZUBEJDA byl dílem Zdeňka Svěráka, je muž po listopadu připadla úloha „učitele národa“. Erudovaný cimrmanolog věří v zušlechťující poslání filmového umění a do svých scénářů obvykle zakóduje patriotický pohled na krajinu i dějiny Čechů a morální apel. Ideálního spoluvůdce našel v synu Janovi, jenž ovlá-

dá klasický narativní styl, ale stejně blízce jsou mu kutilství a ironie. Svěrákové dbají, aby divák z kina neodcházel neusmířen se svými historickými soupeři a se sebou samým. Jejich společné filmy jsou cosi jako rodinné zlato a také tak vypadají; ústí do nacionálního zklidnění a mravního sebeutvrzení. OBECNÁ ŠKOLA (1991) nepatecticky heroizuje českého tatínka, který „nebyl v odboji“ a v roce 1945 věřil, že „svoboda a socialismus můžou být pod jednou střešou“. Komedii KOLJA (1996) autoři vysvobodili prožitek česko-ruských vztahů z již anachronické emoční tenze. Nejvíce se k naplnění „českých zájmů“ přiblížili ve velkofilmu TMÁVOMODRÝ SVĚT (2001), ze kterého přímo tryská proklamativní slušnáctví: čistý štít pilotů může zproblematizovat jedině žena; když jeden pochybí, správně se druhému omluví (konjunkтура omluv a výzev k nim je globální epidemii dneška); ve vězení Mírov se napraví i šmelinář, který se bezmála stal konfidentem. Nepoznáme nenávist k nepříteli – Němci jsou rytířskými soupeři, také esesácký lékař je vlastně slušný člověk. Hodně úsilí věnují letci studiu angličtiny. Film nepůsobí jako svědectví o válce a umírání, nýbrž jako materiál ke školení mužstva v rámci NATO. Holly-

woodský 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.

Strategie autorského týmu Hřebejk-Jarchovský-(Šabach) je neméně hojivá a těšitelná. Také jejich trilogie z české minulosti představuje nevinného Čecha (v zatím posledním snímku se jmenuje Čížek); ten se může bát, smí být i hlupákem, ale v tísnivých dějinných okamžicích vyvodí důsledky. Hřebejk pracuje s dualitami. Konfrontace „my“ a „oni“ má nejprostší podobu v muzikálu ŠAKALÍ LÉTA (1993). V divácky překvapivé veleúspěšném lepopreleu PĚLÍŠKY (1999) sledujeme konfrontaci dvou disciplínou posedlých otců, z nichž jeden je komunista a sovětofil a druhý odbojář a antikomunista; ten první je hlupák, ten druhý nesnášlivý neurotik. Kino se obvykle za-

směje při ráně holí, jíž onen odbojář skolí na školní chodbě nesympatického učitele Sašu za oslovení „soudruhu“, což naznačuje, že ony ideové pozice nejsou vnímány jako mravně rovnocenné. Nesrovnatelně rozšířenější (v 90. letech ale nepříliš aplaudovaný) typ přivřenců demokratického socialismu do PĚLÍŠKŮ pozván nebyl; vznikl tak film o osmašedesátém bez osmašedesátníku. Pragmatickou filozofii přežití zkoumá Jan Hřebejk v tragikomedii MUSÍME SI POMÁHAT (2000). Získané poučení se přitom nevztahuje jen na dobu okupace, ale platí i pro ostatní dějinná účtování. Příběh parafrázuje evangelickou zvěst a ukazuje, že osobní pohnutky a zkušenosti se v krizové zóně střední Evropy vzpírají přímocharému mravnímu soudu. Hranice mezi odvahou a zbabělostí, odbojem a přizpůsobením je nepostřehnutelná, odplata se může snadno zvrhnout v ještě větší zlo. Také tento film respektuje

normu současného výkladu národních dějin, když učebnicově ukáže, jak se čeští zbabělci po válce mstili na německé menšinu. Tragiku spáchaných vin může odčinit jedině zázrak; ten vykoná syn Marie a Davida, když v epilogu, coby Ježíšek, vzkřísí své židovské příbuzné z otcovy strany, dále německého chlapce i psa. Dílo se podobá současně vzniklému polskému filmu DALEKO OD OKNA, který podle románu Hany Krallové natočil Jan Jakub Kolski: tam se v domácnosti malíře skrývá židovská žena, pán domu s ní zplodí dceru a i tam se objeví kolaborant, který o skrývané osobě ví, ale nic neprozradí; k dovršení všech shod jsou si typově podobní i jeho představitel Krzysztof Pieczyński a Jaroslav Dušek. Oba režiséři zvolili estetizující styl, přičemž Hřebejkova režie je filmovější než dosti teatrální mizanscéna Kolského. Kreativním principem retro muzikálu scenáristy Zdeňka Zelinky a režiséra Filipa Renče

REBELOVÉ (2001) je recyklace (motivů, žánrů, výtvarných stylů, písniček); film se snaží oslovit jak nostalgiky, tak mladé publikum, poněkud ho však kompromituje infantilní charakteristika zla (za nepřítel je dlouho považován ten, kdo má tašku v Moskvě) a „prcičková“ zápletka. Normalizační dusno ukázaly nejprve filmy „prvního hněvu“, jimiž doznával impuls „perestrojky“; řadím k nim kolektivní portrét divadelní komunity v přímocharém autorském snímku Antonína Máší BYLI JSME TO MY? (1990) a psychologické generacioní drama Ireny Pavláškové CORPUS DELICTI (1991). Epický odstup přichází později. Výše než divácky vděčnou, stylově standardní verzi bestselleru Michala Viewegha BÁJEČNÁ LÉTA POD PSA (1997) v režii Petra Nikolaeva, která vychází vstříc mýtu „slušného českého člověka“, stavím DÍKY ZA KAŽDÉ NOVÉ RÁNO (1994) scenáristky Haliny Pawlowské a režiséra Milana Šteindlera, kde je rodin-



ná sága obohacena tématem věčné migrace, dialektizována vztahem Čechy – Ukrajina, ozvláštěná styly magického realismu a paradžanovského poetického filmu, lyrizována hudbou Petra Ulrycha, subjektivizována ženskou sebeironií a oživena robustním herectvím Franciszka Pieczky.

KOHO JE TŘEBA ZABÍT

V etickém systému Svěrákových a Hřebejkových filmů absentuje personifikované zlo; to existuje pouze jako zlo dějinné a v každodenním světě na sebe bere podobu mravní nedostatečnosti, oportunistu nebo hlouposti, přičemž těm, kdo se prohřešili, není uzavřen návrat do národního kolektivu. Proto bývají tyto snímky někdy napadány za údajně nemístnou smířlivost.

Filmy, které zlo jednoznačně definují, jsou v tvorbě 90. let vzácné a jen v několika z nich má tento fenomén tvář konkrétního člověka. Ve snímku BUMERANG (1996) jsou političtí vězni v uranových dolech konfrontováni s plukovníkem, který se podílel na represivním systému a kterého stranická justice poslala za ostatní drát. Vede se spor mezi vězni, kteří tuto „bolševickou svinu“ chtějí

zlikvidovat, a muklem Svobodou, jenž se k plukovníkovi chová slušně. Je to beznadějně, plukovník se nenapraví, bolševická prohnitost je s řádem humanity neslučitelná; Svobodovo gesto má ale význam pro zachování lidské tváře obětí. Do aktuálního sporu o totalitní minulost vnesl BUMERANG argument vycházející z lágrových zkušeností autora námětu Jiřího Stránského. Režisér Hynek Bočan se tu bohužel nešťastně pokusil spojit dva neslučitelné styly: jeden dokumentárně protokolární, druhý dramatizující a poetizující. Tvářím bavičů, známých z obrazovky a převlečeným do kopřivových mundurů, se nedalo uvěřit, že jsou táborovými vězni či veliteli z padesátých let.

Slabikářově přehledný obraz pozdního socialismu vykreslil Vladimír Michálek ve filmu s demlovským názvem ZÁPOMENUTÉ SVĚTLO (1996). Dobrácký farář jezdí zdevastovaným venkovem v oprýskaném emběčku a podporován ukázkově slušnými lidmi (mezi nimiž nechybí potomek šlechtického rodu), zápasí s darebáky: nejhorší je lokální komunistický tajemník, který se po nocích oddává střelbě do nevinných koloušků (náš farář mu vrazí facku), dále jsou tu kolaborantští kněží,

úřednice shánějící banány, zlomyslný esenbák a jeho agresivní vlčák Igor. Okázale depresivní atmosféra a dětinská schematizace dobra a zla svědčí o tom, že autoři (scenáři napsala Čechoameričanka Milena Jelínek) vyšli spíš z ideologické konstrukce než ze zkušenosti. Ještě tvrdším kalibrem je titulní bastard z následujícího Michálkova filmu (podle námětu Jiřího Křížana) JE TŘEBA ZABÍT SEKALA (1998): ten jako komunista bojoval ve španělské občanské válce a nyní zabírá grunty sedláků jako fašista; je tedy identifikován oběma totalitními ideologiemi současně. V obou filmech usiluje Michálek o vysoký styl, který se mu nedaří; zvláště některé scény ze SEKALA jsou nesnesitelně teatrální. Michálek preferuje sugesci před úvahou a z obou filmů máme pocit, že nám autor vtouká morální a ideologické hodnocení do hlavy kladivem.

Filmy, které jsme zatím jmenovali, aspirují na artikulaci názoru, jenž by byl rád přijat jako „oficiální“. Ač se žádný z nich neoděhrává v současnosti (přičemž musíme ještě vojákce komedie TANKOVÝ PRAPOR a ČERNÍ BARONI), vnímáme v jejich pozadí gesto souhlasu s polistopadovým vývojem. Jsou to filmy státoporných ambic,

stěžejí se v nich lze nadít názoru, jenž by se lišil od úvodníku Lidových novin. Avšak nasazení, s nímž pranýřují zlo minulosti, imponuje mnohem méně, než kdyby bývaly vznikly za bývalého režimu. „Účtující“ díla šedesátých let působí dodnes věrohodněji než obrazy totality natáčené nyní; snad je to tím, že autoři tehdy více dbali na empirii a tvořili navzdory ideologické normě, nikoli v souladu s ní. Příznačné je, že pokus o české DOZNÁNÍ, tedy o levicové zúčtování s justičními zločiny 50. let, které pod názvem JEN O RODINNÝCH ZÁLEŽITOSTECH (1990) natočil Jiří Svoboda (pozdější předák KSČM), prošel za mrazivého nezájmu.

Do skupiny nesmiřitelných reflexí patří také Krejčíkova MATURITA V LISTOPADU (2000), jejíž dokončení v podobě dokumentu sestřiženého ze syrového studijním materiálem pro hraný film) bylo autorovi dopřáno po deseti letech. Záznam veřejného tribunálu, uspořádaného samotným režisérem v prvních polistopadových týdnech v Moravské Třebové, má záporného hrdinu v obžalovaném, jímž je ředitel místního gymnázia; ten pak na druhý den spáchal sebevraždu. Myslím, že netřeba nic dodávat ke komentáři Jiřího Cieslara (LitN 15. 11. 2000), který označil MATURITU V LISTOPADU za film o „egocentrii umělce“, o „zaslepenosti, schované pod ‚vyučováním‘ demokracie“.

Zdá se, 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. Vysoký žánrový horizont nezaručuje nejvyšší úroveň morálního diskurzu a zároveň klade stylové nároky, které se snadno zvrhnou v předstírání filozofické hloubky tam, kde jde jen o umnou operaci s předem hotovými názory, frázemi či symboly. Tragikomedie přitom nemusí znamenat smířlivost ani relativizaci; zostřeje však vidění, přináší soucítí a empatii. Snad se v této mezižánrové polemice (jež má mj. podobu v připravenosti některých kritiků přijmout „tvrdý“ pohled Krejčíkův a Michálkův a odmítat „měkký“ úhel Svěráků



a Hřebejka) zrcadlí názory na žádoucí tloušťku čáry za minulostí: jedni mají sklon uzavřít minulost do kufru s nálepkou „totalita“ a zakopat ho co nejhlouběji, druzí by se rádi občas s pobavením probírali jeho relikviemi, třetí chtějí nechat kufr otevřený, aby konečně pochopili jeho obsah. Nemluví o těch čtvrtých, kteří si kufr ještě neopatřili a stále mají sošku Lenina doma ve vitrině.

Skutečná mravní smířlivost vyžaduje snížení horizontu až k idyle a figurkaření. Musím se přiznat, že z nostalgické komedie Vladimíra Dřhy POČETÍ MÉHO MLADŠÍHO BRATRA mi bylo nevolno; tato záměrně relativizovaná vzpomínka na jistou svatbu z konce 40. let je odpudivá již atmosférou upoceně lidské blízkosti, a což teprve lepkavá zápletka, v níž si vypravěčova matka během cizí svatby zasouloží s ženichem, večeř pak i se svým manželem (její rujnost má paralelu v zatoulané kočce Růženě) a mezitím upeče cukroví, protože „maminka je maminka, a ta stihne všechno“. Jakkoli do Dřhovy činžákové idyly doléhá politická vřava jen nepřímo, přisprostlá shovívavost nad hrůšky drobných lidíček není povzbudivější, než by byla obhajoba politického oportunismu. Dvojsmyslné pomrkávání je typické také pro špásový povídkový debut Romana Vávry CO CHYTNEŠ V ŽITĚ (1998), který vznikl z úspěšného studentského cvičení; obráží se v něm jistá zakonzervovanost pražské FAMU, která už několik desetiletí pěstuje malé formy a vychovává malé Formany. Čerstvým důkazem budiž favorizovaný školní snímek Tomáše Bařiny NELÁSKY (2001), který formanovskou inspiraci přiznává, vulgarizuje, konstatuje nezničitelnost českého křupanství a jako novinku přidává kritiku tržního zvěcnění, jež nahradilo rutinu někdejších „soudružských“ vztahů. Hledání „Sekala“, kterého je třeba zabít, skončilo prozatím zabitím OTESÁNKA (2000), kteroužto mizogynní grotesku natočil Jan Švankmajer tak brutálně, až maso a třísky litaly; nacimprcamp rozdupán byl zejména mateřský cit. Jakkoli víme, že surrealistovi šlo o polemiku s experimenty genového inženýrství (v duchu názoru Ludvíka Vaculíka, že kdo ne-

může mít děti, ať je ani nemá) či o metaforu ještě obecnější, týčí se tu OTESÁNEK jako dílo velké a zlé; jediný český film posledních let, před jehož zhlédnutím je třeba úzkoprsou část populace varovat.

PROČ JSME JEŠTĚ VĚTŠÍ BLBCI, NEŽ JSME DOUFALI

Gesto souhlasu, typické pro (v historické perspektivě optimistickou) reflexi minulosti, je vcelku cizí českým filmům ze současnosti; tém bývá naopak vlastní gesto negace. Mívá dvě základní podoby: bulvární a chcípáckou – podle toho, zda je v nich realita atakována destruktivně, či autodestruktivně. Bulvární gesto lze opsat větami typu: kapitalismus je amorální, všude vládnu příživníci. Chcípácké gesto (připomeňme, že pojem „chcípácký film“ použil poprvé Petr Marek a jeho výklad podala Petra Hanáková v časopise Tamto, č. 982) je rozpolcené, neboť jeho nositel si pamatuje, že nesouhlasil ani s minulým režimem. Také chcípák ví, že kapitalismus je amorální a všude vládnu příživníci, avšak vinu za zklamání připisuje sobě. Řešením je únik: do přírody, do bohémství, do bláznince. Vrcholem chcípácké vlny zůstává magický KAMENNÝ

MOST (1996) Tomáše Vorla, kde negativní energie krystalizuje do monumentálních obrazů. Autorův následný pokus o pozitivní řešení generační krize CESTA Z MĚSTA (2001) působí vedle toho jako pošetile romanizující vrávorání mezi bylinnými kořalkami. Bulvární vlna zahrnuje široký proud, počínaje těmi nejubožejšími restitučními a podnikatelskými komediemi (TRHALA FIÁLKY DYNAMITEM, Milan Růžička 1992; JEŠTĚ VĚTŠÍ BLBEC NEŽ JSME DOUFALI, Vít Olmer 1994; PLAYGIRLS 1 a 2, Vít Olmer 1995; NEBÁT SE A NAKRÁST, František Filip, 1999) až po díla Věry Chytilové (DĚDICTVÍ ANEB KURVAHOŠI-GUTNTAG, 1992; PASTI, PASTI, PASTIČKY, 1998; VYHNÁNÍ Z RÁJE, 2001). Zatímco chcípák v duchu romantické tradice operuje mezi hvězdami a hřbitovem a jeho horizont bývá pod vlivem deprese a návykových látek poněkud rozkmitaný, horizont bulváru leží trvale nížko; nejdůležitější se mu zdají akce od pasu dolů. Divácký ohlas filmů bulvární vlny byl různý, opovržením kritiky bylo motivováno jednak nízkou řemeslnou úrovní většiny z těchto děl, jednak ideologicky, neboť v nich byl viděn laciný populismus a tušena obhajoba „starých pořá-

ků“. Respekt si zaslouží stabilně vyostřený zrak Věry Chytilové; zdá se však, že poslední film reflektuje i jistou krizi její moralizující metody. K bulvární perspektivě má blízko Karel Vachek: také on touží uvést celebritu do groteskní situace, přistihnout ji při něčem trapném a neoficiálním, cílem je získat její „vnitřní smích“. Ve třetím ze svých gigantických esejů BOHEMIA DOCTA ANEB LABYRINT SVĚTA A LUSTHAUZ SRDCE (BOŽSKÁ KOMEDIE) z r. 2000 nechal Vachek defilovat nejvyužívanější obličej veřejné scény: podobně jako tuctové žurnály dává zaznít názorům Milana Knížáka, pošklebuje se Dagmar Havlové, trýzní ministra kultury Dostála, rozpatlává lustrační causu písničkáře Čerta. K definici horizontu si poslouží metaforou houby na pozadí českých hradů a zřícenin; jde tedy o svět nižších organických systémů. (Jeho mytizaci věnoval samostatný filosoficko-biologický esej HOUBA, 2000 Vít Janěček.) Výsledkem Vachkovy metody je monumentalizace banality; tento objev je však pouze zdánlivý, neboť se týká jevů, o kterých víme, že banální jsou. Hodnotit Vachkovy filmy je obtížné, neboť kritéria pro takovou tvorbu nelze odvodit odnikud



VYHNÁNÍ Z RÁJE (r. Věra Chytilová)

Snímek Jan Kozák

než z těchto děl samých a z autorova etického a estetického systému, v němž hraje roli jeho odpor k „mágům“ v umění. O souvislosti Vachkovy metody s karnevalovou kulturou, jež podle Bachtina souvisí se sférou tělesného „dole“, pojednal před časem Jan Svoboda (FaD 2/92). Nejveselejším segmentem filmu BOHEMIA DOCTA se stala lamentace Jiřího Krejčíka. Zasloužilý moralizátor, autor SVĚDOMÍ A VYŠŠÍHO PRINCIPU, se k nejvypjatějšímu gestu nesouhlasu rozmáchl v televizním pamfletu PRAHA BUDE NAŠE? (1996), kde podezřívavě sleduje cizince na ruzyňském letišti a vietnamské trhovce, s otevřeným odporem zaznamenává rozkvět etnických restaurací a nejkriklavější obrazy mravní apokalypsy (hrací automaty, prostituci) provází apelativními titulky: „Jevy znepokojivé! Pohoršující! Nemorální! Zavrženíhodné!“ To už není ani gesto moralizující, to je akt agresivní autorské sebejistoty, která o svém leckdy až xenofobním postoji nikdy nezapochybuje. Etické otázky stojí v centru autorského snímku Drahomíry Vihanové ZPRÁVA O PUTOVÁNÍ STUDENTŮ PETRA A JAKUBA (2000). Ačkoli byl tento film kritikou vykřičen především pro své nekvality tvarové, obávám

se, že ještě větší debakl utrpěla autorka na etickém poli. K diskusi předložila závaznou slibu věrnosti: Imro zabil Erzičku, protože ho podváděla s jiným. V době, kdy bulvární média přináší téměř každý týden zprávy o tom, čemu se eufemisticky říká rodinná tragédie (v poliцейní hantýrce „domácí zabijáka“), trvá Vihanová na tom, že reagovat na nevěru zabitím provinilce je čin hodný úcty. Neomluvitelné je, že vraždě z lásky přisoudila etnickou charakteristiku: film v rozporu s realitou (kde do svých partnerek nejčastěji střelí bílí, materiálně dobře zajištění mačové) sugeruje, že takto reagují na nevěru příslušníci romské komunity, ba že je to cosi jako jejich kulturní dědictví. Vihanová musela cestovat až do nejzaostalejší osady na Slovensku a oprášit kauzu starou třicet let, aby mohla zkonstruovat svůj názor o vztahu rasy a vraždy. Autorku nikterak nezajímá skutečný civilní život Romů jako spoluobčanů, které denně potkáváme; ve svém hledání ztraceného ráje a prudkých emocí je potřebovala vykreslit jako romantické divočky, čímž jim ublížila. Proti jejím pokusu lze postavit drama Petra Václava MARIAN (1996) – věcný, přímý, důstojný film, který se nedo-
vede vnitřní rozhovor, než jako sociálně odpozorované typy: všichni jsou stejné citliví, zranitelní, rozpačití, promluvy mají literární charakter.

Nová sociální citlivost se ohlašuje v DIVOKÝCH VĚLÁCH Bohdana Slámy, který soustředností na vzájemné vztahy a částečně i hereckým obsazením zdánlivě kráčí v Gedeonových stopách. Avšak vyšší intenzitu má u něj jak empirie (v dialozích se například míchají různá nářečí), tak stylizace (krajina, kostýmy). Jako vnitřní dialog jedné duše působí i PARALELNÍ SVĚTY (2001) Petra Václava, kde proti sobě stojí pól mužský (jenž prožívá krizi maskulinity) a ženský, do něhož se tato krize promítá. Depresi jako nemoc tvůrčí inteligence mladšího až středního věku předvádějí různé aspekty sociálně podmíněnou chorobu, která má svůj čas, místo, vnitřní i vnější příčiny. Hodně impulsů k rozpravě o současném Česťstvi přinesl dokument BITVA O ŽIVOT (Vít Janěček, Miroslav Janek, Roman Vávra, 2000) o věčné vitalitě karnevalové kultury, ekonomické zkáze textilního regionu a o imaginaci boječtivých Čechů, kteří si z nedostatku junáckých příběhů každoročně rekonstruují vymyšlenou bitvu.

KNOFLÍKÁŘI, POHODÁŘI, SAMOTÁŘI

Aniž bychom zaměřovali kategorie „nezávislého“ (týká se produkce a následně i stylu) a „kultovního“ (týká se recepce), nelze v české produkci 90. let opomenout díla, která simulací nezávislosti usilují o kultovnost. Jestliže si každý film více či méně nápadně vybírá a formuje svého diváka, pak nezávislí kultovníci definují svou cílovou skupinu s přesností nikoli nižší, než jaké dosahuje seriál o křtečkovi. Při kultovní recepci je povinné mít nadhled (být „cool“ neboli „v pohodě“), nebrat vážně příběhy, postavy ani morálku; ziskem bývá relaxace a posílené sebevědomí. Někdy tyto filmy slouží jako průzkumné tykadlo jisté subkultury, která takto legitimizuje svůj světový názor nebo životní styl, přičemž se může tvářit, že o něm podává realistickou zprávu. Pro české „nezávislé“ filmy (nezávislé co do stylu, neboť některé vznikly s přispěním České



Karel Vachek a Pavel Dostál ve filmu BOHEMIA DOCTA

televize) je příznačné, že nejsou dílem žádných outsiderů, nýbrž dobře vychovaných, talentovaných a pracovitých profesionálů pocházejících z úspěšných filmářských rodin. Nejprve si Jan Svěrák zaexperimentoval s nízkorozpočtovou produkcí a vznikl krasopisně „pohodový“ evergreen JÍZDA (1994), vzdušný, eroticky jiskřivý protiklad jeho vysokorozpočtového AKUMULÁTORA I (1994), na kterého si už dnes málokdo vzpomene. Petr Zelenka se prosadil recesistickou mystifikací MŇAGA-HAPPY END (1996). Cynickým i teskným humorem KNOFLÍKÁŘŮ (1997) pak dopřál publiku vytoužený, byť nezasloužený pocit převahy (nad Japonci, nad hlupáky atd.). Taneční a marihuanová subkultura uvítala se zadostiuchiněním debut Davida Ondříčka ŠEPTĚJ (1996), protinarkoticky naopak vyzněl depresivní ponor Vladimíra Michálka do drogového pekla ANDEL EXIT (2000), stejně jako autobiografický KANÁREK (1999) Viktora Tauše. Se Zelenkovými a Ondříčkovými SAMOTÁŘI (2000) subkultura prorazila do mainstreamu; to už je skrznaskrz vykalikulovaný, generačnímu publiku se podobějící komerční film, jehož figury recitují literárně vypracované „hlášky“ a předvádějí ty nejlibivější grimasy.

Když měl Barrandov pod kontrolou Václav Marhoul (1991 – 1997), rozjížděl se ještě jeden proud českého filmu; říkejme mu třeba kreativistický. Náleží k němu filmy, které vypadaly jako splnění klukovského snu, opíraly se o zajímavou literaturu, měly zajímavý design a sloužily jako vizitka tvůrčího a technického potenciálu studia: KRÁVAVÝ ROMÁN (1993) Jaroslava Brabce, ZÁHADA HLÁVOLA-MU (1993) Petra Kotka, AMERIKA (1994) Vladimíra Michálka; později na tento směr navázaly ještě KUŘE MELANCHOLIK (Jaroslav Brabec, 1999), KRÁL UBU (1996) a KYTICE (2000) F. A. Brabce. Zvláště oba Brabcové, jinak vynikající kameramani, se tu víc než jako autoři projevíli jako vynálezci nesnadných technických řešení, čímž není vyloučena divácká rozkoš, kásování úspěch, ba ani dílčí umělecká hodnota. Dokonce se tu přiznám, že zmrzlínově chladná a programově bezobsažná taškařice Otakára Schmidta ELIŠ-

KA MÁ RÁDA DIVOČINU (1999) mi dala víc energie než utrpené lidičkování mnohých filmů takzvané s morálním přesahem. Ač se to při každodenním provozu nezdá, jsou polistopadové roky také érou experimentů, kdy si řada tvůrců vyzkoušela hraniční možnosti svého talentu i média: Juraj Jakubisko vytvořil NEJASNŮ ZPRÁVU O KONCI SVĚTA (1997), která byla husarským kouskem producentky Deany Jakubiskové; všeslovan-ská objímavost této apokalyptické vize, inspirované Nostradamovým proroctvím, ale nezastínila spontánnější magii Jakubiskových starších opusů. Jiří Menzel bohužel prozatím skončil u vlažně přijatého ČONKINA (1994), ojedinelá zůstala klasicky vystavěná historická moralita předčasně zesnulého Petra Hviždě RÁD (1994). Ivo Trajkov experimentoval se subjektivním viděním (a neslyšením) ve snímku MINULOST (1998), Oskar Reif rozprostil na široké černobílé plátno maskulinistický manifest POSTEL (1997) a Rodrigo Morales se ve ZVIDITELNĚNÍ (1997) pokusil smazat viditelnou hranici mezi fikcí a dokumentem. O Karlu Vachkovi, s nímž přichází na scénu celá jeho „škola“ (Vit Janeček, Jan Gogola ml.), už byla řeč. A Jan Němec svou uhrančivou zpodobě NOČNÍ HOVORY S MATKOU (2000) navázal – tentokrát v digitálním médiu – na inovativní dynamiku svých dávných DEMANTŮ NOCI; jeho nové objevy se stejně jako ty dávné týkají subjektivizace filmového obrazu. Z časového odstupu se česká kinematografie let 1989-2001 jeví jako rej talentů, experimentů, pokusů o překonávání hranic nemožného. Jde o dobu, v níž si ce někteří autoři klesli pod svou předlistopadovou úroveň, jiní se rozčarovane odmlčeli (a své publikum nechávají nespravedlivě čekat: případ Menzel) a například Vachek či Švankmajer vytvořili své nejobemnější „folianty“. Středně mladá a nejmladší generace má pak sílu „vlny“, i když se tomu tak dnes už neříká. Určitě mne tedy neděsí, tak jako A. J. Liehna (viz jeho Poznámky ze Plzně, FaD 2/2001), že úspěšní jsou „samí starci“; o zármutek si naopak říká fakt, že právě ti zasloužili místů, které má kritik na mysli, mří ve svých moralizujících pamfletech kamsi mimo.

DIGITÁLNÍ OBRAZ, EXTRÉMNI EMOCE A NOVÁ MÉDIA

V tomto bloku publikujeme řadu původních i převzatých materiálů, zabývajících se současným stavem médií, jež mají – technicky vzato – s filmem „na celuloidu“ jen málo společného. Tím víc se však podílejí na vzniku estetiky, jež dává „pohyblivému obrazu“ nové možnosti a novou tvář.

V případě televizního přenosu nejde ani tak o nové technologie (to, jestli obraz vznikl digitální nebo analogovou cestou, není určující), ale spíše o nové dramaturgické postupy, exploatující zkoumaný subjekt někdy dost drasticky. Vedle skvělé analýzy Matse Ekströma, zabývajících se agresivními žurnalistickými postupy, je v této souvislosti třeba znovu upozornit i na tzv. reality shows, o nichž se v letošním prvním čísle FaD zmiňuje Margareta Hruzová v portrétu Larse von Triera.

Právě v článkách o Trierovi, Soderberghovi atd. jsme v posledních dvou až třech ročnících FaD „naexponovali“ problematiku digitálního obrazu v hraném filmu na širší platformě. Točit videokamerou není dnes „zase nic až tak zvláštního“, jak se mnozí domnívají, ale jen málokterí filmaři se nad specifickou digitálního obrazu hlouběji zamýšlejí. Z četných filmů, realizovaných v poslední době touto technologií, jsme se vám rozhodli přiblížit alespoň dva. Jedná se o snímky renomovaných autorů, kteří však stojí na opačném konci „spektra“. Eric Rohmer vlastně ve své ANGLIČANCE A VĚVODOVI jen digitálně „klíčuje“ herce do uměle vytvořených dekorací, zatímco Mike Figgis si po ČASOVÉM KÓDU oblíbil video natolik, že v

HOTELU dokonce experimentuje s infračerveným snímáním. Tyto dva články pak v teoretické rovině doplňuje obsáhlá analýza Pavla Skopala, porovnávající staré a nové verze hollywoodských hororů.

Sérii článků o nových médiích *sensu stricto* zahajujeme rozhovorem s pedagogem Kabinetu multimediální tvorby na FAMU Tomášem Kepkou. Kabinet, jehož studenti s oblibou experimentují se zachycováním krajních emocí novou formou (to většinou znamená za pomoci počítačů), funguje víceméně na bázi hraného filmu.

Teoreticky se vlivem komputarizace na filmovou řeč zabývá v článku, který přetiskujeme z rakouského časopisu Blimp, dnes snad nejnámější analytik nových médií Lev Manovich. Zajímají ho přitom tři základní problémy: do jaké míry komputarizace ovlivňuje samo pojetí pohyblivých obrazů, zda nabízí filmovému jazyku nové možnosti a zda vedla k rozvoji zcela nových forem kinematografie.

Jména Manoviche, Lévyho, Kuszczynského a několika dalších známých teoretiků se pak zcela logicky objevují i v textu Ivany Košuličové, která se zabývá vektorovými animacemi na internetu a uvádí i několik zajímavých webových adres. Celý blok pak uzavírá ukázka z Godardových dějin – nebo snad přesněji – PŘÍBĚHU FILMU, uvedených letos na MFF v Karlových Varech. Podrobný návod ke „čtení“ tohoto i dalších Godardových filmů (včetně rozhovorů s tvůrcem) lze nalézt ve FaD 1/2000.

–red–

Mats Ekström INFORMOVÁNÍ, VYPRÁVĚNÍ PŘÍBĚHŮ A PŘEDVÁDĚNÍ ATRAKCÍ



Druhá část studie švédského sociologa Matse Ekströma, kterou zde přetiskujeme z interního bulletinu ČT Svět televize (2001/1, str. 11-22), vychází z výsledků výzkumného projektu na téma „Smysl televizní žurnalistiky“, financovaného Radou pro výzkum v oblasti humanitních a společenských věd. Autor působí jako vědecký pracovník na fakultě komunikačních a mediálních studií Univerzity v Örebro. Publikoval několik článků a knih zaměřených na metodologii, společenské vědy a výzkum žurnalistiky. V současné době se zabývá především recepcí televizních pořadů v oblasti žurnalistiky a medializací politické scény. Přestože švédská praxe se od zkušeností s našimi mediálními magnáty poněkud liší, zdá se, že programové šíření negativních zpráv a heslo „čím hůře, tím lépe“, není jen naším domácím vynálezem. Článek o tom (i o technikách a metodách současných médií) přináší řadu zajímavých důkazů.

TELEVIZNÍ ŽURNALISTIKA ATRAKCÍ

Po letech tělesného zneužívání se oba chlapci rozhodli, že svého otce zavraždí. Poslechněte si jejich příběh, plný nenávisti a touhy po pomstě, který nakonec vyústil v tragédii. (Svart eller vitt, 16. dubna 1996)“

Za okamžik se seznámíte s mužem, který se večer, když přijde domů z práce, proměňuje v ženu. (Mänskligt, 2. října 1995)“

Jednou z hlavních strategií, jež slouží k upoutání pozornosti diváků, je *prezentace atrakcí*. Jak dokládají výše uvedené citace, publicistické pořady často začínají tím, že slíbí nějakou „atrakci“. Atraktivním tématem se může v televizi stát všechno, od leteckých útoků a startů kosmických raket až po sexuální devianty a jedince s kriminální minulostí. Zvolené téma přitom může být prezentováno jakýmkoli způsobem, prostřednictvím senzačních obrazových materiálů nebo formou zinscenovaných diskusí.“

Jak atrakce vzniká? Čím se vyznačuje atrakce a televizní žurnalistika zaměřená na atraktivní témata? Charakteristiku atrakcí nejprve shrneme do šesti bodů. Poté se zaměříme na pět příkladů atraktivních témat převzatých z různých zpravodajských relací, diskusních pořadů, talk-show a publicistických magazínů.

1. Při prezentaci atrakce žurnalisté uplatňují specifický způsob využití jazyka v rámci sociální interakce. Jednoduše řečeno,

učiní něco nebo někoho předmětem *exhibice*. Mezi jejím organizátorem, předmětem a divákem vznikají určité vztahy, na nichž je atrakce zčásti založena. Organizátorem se stává producent (žurnalista), který propaguje, kontroluje, koordinuje a vyrábí nějakou komunikační událost (pořad) a vyřizuje vše, co souvisí se zajištěním jejich účastníků. Předmětem exhibice jsou věci nebo osoby (např. hosté talk-show), které žurnalista jako producent události nějak využívá k naplnění svého záměru.“ Samotné publikum přitom vystupuje v roli diváků. Z předchozího vymezení vyplývá, že atrakce není (primárně) určitou kategorií textů nebo obrazových materiálů, ale způsobem komunikace, při níž vznikají určité sociální vztahy. Tyto vztahy jsou součástí komunikačních událostí v rámci některých televizních pořadů, stejně tak se s nimi ale můžeme setkat v různých reklamách, filmech, doprovodných programech a také na výstavách.

2. *Záměrem* žurnalistiky atrakcí je zachytit událost, během níž dojde k exhibici něčeho, co přitáhne a uchvátí diváky. Producent události může k dosažení svého záměru uplatnit různé *strategie*. Televizní pracovníci vytvářející pořad s atraktivním tématem se zaměřují na události, osoby, názory, příběhy a výjevy, které mohou šokovat, fascinovat nebo překvapit. Nejde přitom jen o samotný výběr materiálu. Působivost a přitažlivost pořadu ovlivňuje také způsob, jakým je předmět exhibice prezentován a obrazově zachycen. Událost se na televizní obrazovce proměňuje v atrakci mimo jiné působením zvuku a obrazu (viz bod 4). Producenti musí atraktivnímu pořadu rovněž zajistit určitou publicitu. Reklama tvoří velmi důležitou součást jeho výroby. Právě předběžné upoutávky propůjčují pořadu charakter jedinečné události, kterou „není radno propást“. Tvůrci pořadu zdůrazňují jeho výjimečnost. Snaží se diváky přesvědčit, že jim nabídnou nové a dosud neznámé, senzační nebo šokující téma. Uvedené strategie kladou na výrobce pořadu značné nároky v rámci celého výrobního procesu, především při prezentaci a editování. Žurnalistika atrakcí vyžaduje různé pracovní metody a postupy, které se namnoze odlišují od tradiční koncepce novinářské práce.

3. Atrakce úzce souvisí s odchylkami od zavedených norem. Pokud se něco neslučuje s obecně přijímanými normami, tradičními hodnotami a zkušenostmi z běžného života, pocítujeme to jako šokující, skandální, impozantní, fascinující, tabuizovanou nebo jinak výjimečnou záležitost. Z konvencí zpravodajské žurnalistiky