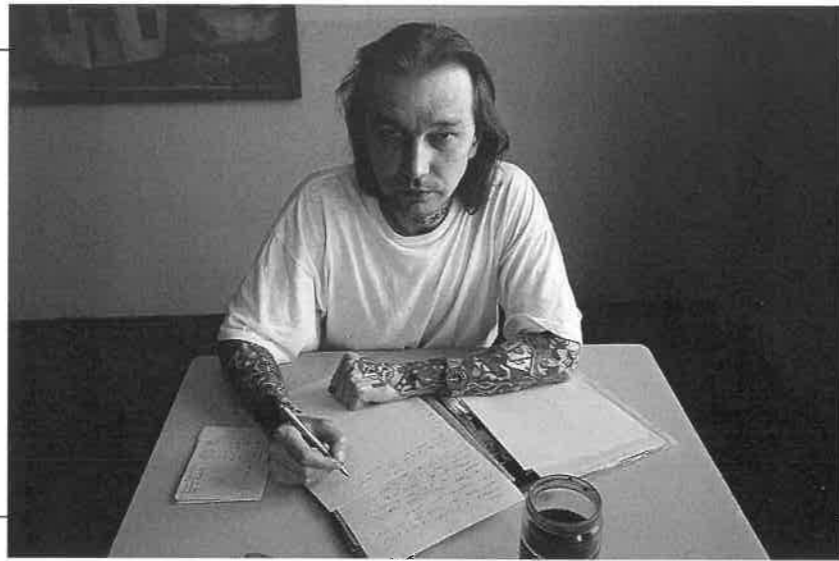


Jaromír Blažejovský



HRY, LAHVE A BOBULE V ČESKÉ KINEMATOGRAFII POSLEDNÍCH LET

Málokterou z novinek poslední doby pronásledovala česká kritika takovým opovržením jako snímek Marie Poledňákové **LÍBÁŠ JAKO BŮH**. Ve chvíli, kdy dopisují tento článek, ale má tato veselohra o milostných hrátkách padesátníků na svém kontě 666 000 diváků. Naproti tomu **TEMNÝ RYTÍŘ** (The Dark Knight), kterého naši publicisté doprovdili až křečovitým nadšením, v ročním žebříčku skončil na 21. místě se 184 465 návštěvníky. Krvavého Jokera v návštěvnosti překonal jedenáct (z celkových třiceti sedmi) českých titulů, včetně ambiciózního **VENKOVSKÉHO UČITELE** (193 000). Ukazuje se, že nejfavorizovanější hollywoodský výrobek u nás nenaplní pokladnu ani do té míry jako artový opus domácí produkce; oba zlákaají do kina sotva dvě procenta obyvatel.

Změnil se dispozitiv, tedy souhrn technických, psychologických a sociálních podmínek určujících vztah diváka k pohyblivým obrazům. Běžný český student zná nejnovější hollywoodské hity, protože si je stáhl do notebooku; ale má-li říci, na čem byl naposledy v biografu, vzpomene si, podobně jako jeho babička, leda na **VRATNÉ LAHVE**. Tak se kina stávají útočištěm starších, domácí tvorbu preferujících generací, zatímco americký mainstream se zvolna přesouvá do artových sfer. Kritici oslovují hyperaktivní menšinu, která přispívá svými hvězdičkami do internetových databází, ale s většinovým publikem si nerozumějí.

Jan Hřebejk byl zklamán, když jeho veselohra **U MĚ DOBRÝ** (2008) dosáhla za první víkend sotva třetiny očekávaného výsledku. Je to komedie á la Hillův **PODRAZ** (The Sting) o chudých Čechách na počátku devadesátých let, jejíž hrdinové jsou nemajetní odrbanci. Sociální kategorie, o níž film vypráví, se minula se společenskou třídou, která navštěvuje multikina. Když byl snímek později uveden v jednosálových kinech a na venkově, našel si ještě další diváky a nakonec byl v roční bilanci sedmnáctý (takže i on překonal **TEMNÉHO RYTÍŘE**). Následný Hřebejkův opus **NESTYDA** z téhož roku plnil kasu od prvního dne a skončil jako čtvrtý (474 624). Jde o tzv. trendový film, jak tento nový žánr postsocialistických kinematografií charakterizoval Radovan Holub: „Ve filmu se nepěstují kontroverzní témata, z principu se neodporuje zásadám budování tržního hospodářství, mnoho se hovoří o sexualitě...“¹⁷

Jestliže tedy dispozitiv multikina ztěžuje prezentaci děl ze života nižších sociálních vrstev, respektive filmů „s posláním“, nezbyvá tvůrcům, než aby si žádoucí dispozitiv vytvořili sami. Jako první to pochopili dokumentaristé.

DOKUMENTARISTICKÁ REVOLUCE

„Kino, co nemění, není u mě umění,“ zpívali roztančení mladí lidé ve znělce 8. ročníku Mezinárodního festivalu dokumentárních filmů v Jihlavě (2004). „Poďte holky, poďte kluci, uděláme revoluci!“ Revoluci budiž – ale jakou? Ta socialistická (sametová) taky. Ta demokratická (sametová) taky. I ta kapitalistická (privatizační). Jelikož za proklamovanou změnou nevidím jinou sílu než nastupující směnu mediálních profesionálů, musím za jejich revoluci pokládat houbovitou síť¹⁸ českého doku-



mentu. Tato rizomatická struktura zahrnuje katedru dokumentární tvorby na FAMU, manažerské posty v českých televizích, festivaly (Jihlava a Jeden svět), schopnost prosadit svou produkci v kinech (jak na 35mm formátu, tak i DVD), zejména prostřednictvím alternativních distributorů,¹⁹ ediční počiny, internetové stránky a časopis *Dok.revue*. Důležitá jsou personální vazby, kdy jeden a týž dokumentarista působí zároveň jako režisér, pedagog, dramaturg, badatel či novinář; osobnosti jako Andrea Slováková, Erika Hníková, Vít Janeček či Jan Gogola ml. disponují, kromě žurnalistické praxe, vzděláním teoretickým i muzickým.⁴¹

Semknutými řadami svých žáků je adorován Karel Vachek (nar. 1940). Boje o Vachka jsou proto tak urputné, že v nich recenzenti hájí své elementární právo vyslovit o jeho díle nezávislý soud, zatímco tento guru bez rozpaků nazývá jiné umělce (například Andreje Tarkovského) „strašidly“.⁵¹ Karel Vachek je vynálezce nové formy i nového dispozitivu: vybírá si osobnosti českého veřejného života, aranžuje je do neobvyklých prostředí, klade jim znejistující otázky, přerušuje natáčení tlesknutím namísto klapky. Získaný materiál mu není výzvou k redukci, nýbrž k natočení dalšího materiálu.⁶¹ Tak vznikají rozsáhlé eseje o české postsocialistické společnosti: divák je vystaven nekonečnému náporu obrazů a povídání, pokud však překoná jistý kritický bod a splyne s tempem filmu, měl by se mu otevřít svobodný prostor „vnitřního smíchu“. V kinech se Vachkova díla uplatní málokdy; na festivalech, v klubech či na akademické půdě je ale často provází sám autor, jenž pod zámlkou besedy s diváky přednáší svou životní a tvůrčí filosofii. Ta je do značné míry vkusovým soudem: Vachek odmítá „mágy“ v umění, kteří své publikum zaplavují emocemi. Vysílání Vachkových mnohahodinových filmů v České televizi se neobejde, k režisérovi potěšení, bez dočasného zrušení běžného programového schématu.

Karel Vachek nemá blízko k žádnému ze dvou soupeřících křídel pravicově liberálního diskursu v České republice; „pravým mystikem“ pro něj není Václav Havel ani Václav Klaus, nýbrž – zcela mimo módu – usměvavý protagonist Pražského jara Alexander Dubček. Ve svém pátém, dosud nejosobnějším polistopadovém opusu **ZÁVIŠ, KNÍŽE PORNOLKU POD VLIVEM GRIFFITHOVY INTOLERANCE A TATIHO PRÁZDNIN PANA HULOTA ANEB VZNIK A ZÁNİK ČESKOSLOVENSKA** (1918–1992), natočeném v roce 2006,⁷¹ se Vachek hlásí k sociální demokracii a příznivě hodnotí (mimo jiné) druhého československého prezidenta Edvarda Beneše (jehož mnozí kritizují za málo rozhodný postoj vůči Hitlerovi v září 1938 i komunistům v únoru 1948). Jakkoli snad lze nad některými Vachkovými díly prožít zklamání, zejména pro poněkud bulvární výběr interviewovaných osobností, není sporu o integritě jeho myšlení, originalitě formy a o jeho vlivu na mladou generaci dokumentaristů.⁸¹ Kde je revoluce, tam je negace. Je-li společnost organizována kolem pravicových hodnot, vychází poloha subverze jako latentně levicová. Mladí filmaři se ale obávají tuto pozici explicitně zaujmout. Levicovost není sexy.⁹¹ Východiskem je strategie smíchu. Mladý český dokument je především ironický. To není umělecká koncepce, nýbrž způsob, jak my Češi myslíme. Bývá obtížné vysvětlit tuto dvojsmyslnost příslušníkům jiných národů, zvláště když o něco doopravdy jde.

Mladý český dokument častokrát nestojí na straně takzvaných obyčejných lidí, ale zaujímá vůči nim mentorskou, odhalující, někdy až ztrapňující pozici. Televizní snímek **DEN E** (2004) o vstupu ČR do Evropské unie (autoři Vít Janeček, Erika Hníková, Ivana Miloševićová) věnuje v jedné své části pozornost nezaměstnanosti v pohraničním městě Aš. Filmaři útočí na popjetející občany: „A proč jste přišli na oslavy, když jako nemáte rádi, co se děje? Co vy byste navrhovali teda?“ Mladý muž odpovídá: „Já bych třeba – bych to vrátil zpátky, no.“ Neidentifikovaný hlas od kamery pokračuje ve výslechu: „Co byste vrátil zpátky?“ „No zpátky, co bylo předtím, protože...“ „Co bylo před tím, co byste konkrétně, řekněte, co byste vrátil.“ „No co bylo předtím jako, český fabriky, tady byla Oha- ra, tady byla Tosta...“ Výhrůžně: „To byste vrátil komunismus, nebo co byste vrátil?“ „Zrovna ne komunismus, ale práci pro lidi.“

Český dokument je někdy narcistický; vyžívá se v převaze, kterou mu dává nejen filmové médium, ale i aplaudovaná pozice mladých (drzých a zároveň bezúhonných) autorů. Tak se hrdiny některých dokumentů stávají nikoli lidé před kamerou, obklopení empirickou skutečností, nýbrž sami dokumentaristé, kteří realitu dle svých potřeb provokují nebo modelují (a ukazují se i před kamerou). Nejdále v tomto směru zašel **ČESKÝ SEN** (2004) Víta Klusáka a Filipa Remundy, kteří se pokusili odhalit triky obchodních řetězců a pudové spotřebitelské chování prostřednictvím falešného hypermarketu, jehož reklamní kampaň si sami objednali. I když se o filmu hojně diskutovalo¹⁰¹ a dostalo se mu slušného ohlasu v zahraničí, poznávací efekt z této mystifikace byl poměrně malý.¹¹¹ Tvrdší konfrontaci lze očekávat od nového projektu Klusáka a Remundy **ČESKÝ MÍR** na téma americké radarové základny v ČR, jehož distribuční premiéra je ohlášena na prosinec 2009.

Jedním z nepochybných úspěchů mladého českého dokumentu je jeho schopnost nacházet atraktivní témata a vytvářet o nich široce sdělná, ne-li populární díla. Erika Hníková ve filmu **ŽENY PRO MĚNY** (2004) navštívila místa, kde je ženské tělo podrobováno obchodu s krásou (soutěž mladých modelek, redakce ženského časopisu, plastická chirurgie). Menší ohlas měl její snímek **SEJDEME SE V EUROCAMPU** (2006) o západočeské vesnici, ve které vyhasíná kdysi čilý spolkový život.

Vděčně byly přijaty dva celovečerní dokumenty Lindy Jablonské, možná i proto, že jsou z politologického hlediska poněkud nekorektní: ve filmu **KUPŘEDU LEVÁ, KUPŘEDU PRAVÁ** (2006) navštěvovala režisérka mladé lidi, kteří se chystají být vládnoucí elitou země. Výběr byl poněkud asymetrický, neboť byli pozorováni příslušníci Komunistického svazu mládeže (hlásajícího občas i extrémnější názory než sama parlamentní Komunistická strana Čech a Moravy) a Mladí konzervativci (kteří jsou kádrovou rezervou vítěze posledních voleb – pravicově-liberální Občanské demokratické





strany). Konfrontace pak vyzněla jako portrét dvou typů sociální deviace. Svůj další snímek **VÍTEJTE V KLDR** postavila Jablonská na mylné představě, že režim Kim Čong-illova typu je ten, který jsme u nás měli před rokem 1989.^{12/} Film neobjevuje mnoho nového o Severní Koreji,^{13/} zato odkrývá fenomén českého cestovatele, který navštěvuje problematické země, aby se ujistil, že jinde je to horší. Setkání s asijským komunismem nabízí také skvěle gradovaná dokumentární „detektivka“ Lucie Králové **ZTRACENÁ DOVOLENÁ** (2006), v níž jsou lokální čínští funkcionáři vystaveni zvědavosti českých dokumentaristů, kteří se je rozhodli vypátrat, aby jim vrátili jejich náhodně nalezené fotografie ze služební cesty po Evropě. Film hravou formou ukazuje vzájemné propojení lidí v globalizovaném světě, aby nakonec strnul před náporom oficiální čínské pohostinnosti, schopné i velmi nekonvenční počin českých filmařů integrovat do své propagandy.

Z dokumentů věnovaných náboženským fenoménům vynikl snímek Víta Janečka **IVETKA A HORA** (2008) o mladé ženě, jež se v dětství stala jednou ze svědkyň mariánského zjevení v obci Litmanová na východním Slovensku. Zbytečně bylo autorovi namítáno, že se nepokusil daný úkaz racionálně, například s pomocí psychologů, „odhalit“. Janeček uvážlivě setrval v tichém odstupu, když hovoří s dívkou, jíž byl svěřen tajemný dar a ona s ním – po období jistého bloudění – dokáže důstojně žít. Aniž pracuje s prostředky spirituálního modu, stal se Janeček dokumentem objektem spirituální recepce. Tento druh vnímání je naopak vyloučen u filmu Terezy Nvotové **JEŽÍŠ JE NORMÁLNÍ!** (2008), v němž začínající režisérka spojila osobní zkušenost absolventky křesťanské školy, založené americkými misionáři, s pozorováním hlučných seancí jedné takové komunity, včetně sugestivní indoktrinace malých dětí. Snímek funguje jako zdravá, byť jednoduše načrtnutá polemika s klišovitým názorem, že s náboženstvím zaručeně přichází jakési dobro.

Režisérka Helena Třeštíková sklízí v posledních sezónách úrodu ze svého desítky let trvajícího časosběrného natáčení. Tak jsme mohli v šestidílném televizním cyklu **MANŽELSKÉ ETUDY PO DVACETI LETECH** (2005) sledovat proměny rodinného života několika párů od pozdního „reálného socialismu“ přes pokusy uspět v podnikání až po nové krize a osobní porážky. Ta nejsmutnější z rodinných historií, která vyvolala vlnu solidarity ze strany televizních diváků, se hrála i v kinech pod názvem **MARCELA** (2006). Za svůj další časosběrný dokument **RENE** (2008) získala Helena Třeštíková evropskou Cenu Arte. Co začalo jako sociologická studie případu jednoho mladistvého recidivisty, změnilo se v příběh vztahu dokumentaristky a jejího „hrdiny“, dnes už také spisovatele, který všim, co dělá nedobrého, dodává „palivo“ pro její film.

Největší popularity (160 000 diváků) dosáhl časosběrný **OBČAN HAVEL** (2007), jak ho natočil Pavel Koutecký a po filmařově tragické smrti editoval Miroslav Janek. Bylo to dojemné stát v únoru 2008, kdy byl prezidentem ČR na druhé funkční období opět zvolen Václav Klaus, dlouhou frontu u pokladny s občany od patnácti do devadesátilet, a potom si v nabitém sále oživit atmosféru spikleneckví. Láskyplný dokument **OBČAN HAVEL** totiž není jen o prvním prezidentovi ČR, ale více méně nepřímě i o prezidentovi druhém, a dokládá cosi jako rozdíl ve formátu mezi oběma osobnostmi. Až z tohoto filmu veřejnost poznává, že vše, co Václav Havel říkal jakoby v improvizaci, s uvolněným šarmem, bylo předtím důkladně prodebatováno v kruhu poradců. Sporným momen-



ZTRACENÁ DOVOLENÁ (r. Lucie Králová)



tům se film vyhýbá: málo se tu mluví o dramatikově vstřícném postoji k válečným akcím USA, včetně bombardování Jugoslávie na jaře 1999.

Středometrážní televizní snímek Jana Němce **SRDCE NAD HRADEM** (2007) nabízí monolog Václava Havla, který po letech komentuje svou péči o „estetickou stránku“ summitu NATO, jenž se konal v listopadu 2002 v Praze (režisér Němec měl do vyhrazených prostor přístup jako hostitelův přítel a generační soupeřník). S přispěním nekonvenčních umělců chtěl prezident summit ozvláštnit. Výsledkem je „polidštění“, domestikace vojenského paktu, který se zde jeví bezmála jako zákonitě vyústění avantgardních tradic české kultury. O několik let dříve byl dokončen dokument Víta Janečka o téže události **PRAVIDLA HRY** (2004), který ji pozoruje „odspodu“, z hlediska policejních příprav a technického personálu. Oba filmy registrují summit NATO jako formální rituál; ale zatímco Němcův snímek máří ke zdůvěrnění této události („...to je takový člověk velmi přátelský, kamarádský,“ říká tu Havel o G. W. Bushovi), Janečekův akcentuje její bizarnost.

Ironický přístup k mocným dosáhl aplaudovaného efektu ve filmu Martina Marečka **HRY PRACHU** (2001) o zasedání Mezinárodního měnového fondu a Světové banky v Praze 1999. Vrcholem angažované, ba přímo guerillové dokumentaristiky byl **ZDROJ** (2005), v němž Mareček se svým štábem odhaluje ekologické důsledky těžby ropy v Ázerbájdžánu.

HEZKÝ (A NEHEZKÝ) ČESKÝ FILM

Pojem „hezký český film“ (zkráceně HEČ) pochází z reklamního sloganu ke komedii Jana Svěráka **OBEČNÁ ŠKOLA** (1991): „hezký český veselý film zvukový barevný nehořlavý“. Stručně lze HEČ definovat jako kinematografický produkt, který dosahuje milionové návštěvnosti, televize si ho schovávají na vánoce a cestovní kanceláře jej pouštějí v autokarech: musí být zábavný, vhodný pro celou rodinu, neměl by nikoho urazit, cestující ho už mnohokrát viděli a jeho repliky znají víceméně nazpaměť (takže jim při sledování nevadí ruch dopravního provozu). Nezaměňujme HEČ s filmem kultovním, který může fungovat i v okruhu striktně vymezené fandovské komunity. Podstatná na hezkém českém filmu je právě ta většinová divácká shoda. Novodobý HEČ se vyvinul za normalizace a má dva autorské zdroje: scenáristku a režisérku Marii Poledňákovou (televizní diptych **JAK VYTRHNOUT VELRYBĚ STOLIČKU – 1977** a **JAK DOSTAT TATÍNKU DO POLEPŠOVNY – 1978**, a veselohru **S TEBOU MĚ BAVÍ SVĚT – 1982**) a scenáristu a herce Zdeňka Svěráka (**VESNÍČKO MÁ STŘEDISKOVÁ**, r. Jiří Menzel, 1985).

Zatímco Poledňáková ukazuje především vztahové problémy a trampoty s dětmi, někdy na pozadí atraktivních profesí či kariér (televizní hlasatelka, hokejista), scénáře Zdeňka Svěráka (spoluautora populární mystifikace o Járovi Cimrmanovi, fiktivním českém vynálezci z poslední etapy národního obrození) nesou vlastenecký aspekt: opěvují líbeznost české krajiny a bez rozčilení sledují chování českých maminek a tatků; dominantní emoci je hřejivost, východiskem postoj tzv. slušného člověka. Svěrákovy filmy ujišťují, že s ohledem na dějiny, jaké si museli prožít, nejsou Češi až tak velcí lumpové – a mohou tedy, samozřejmě s nezbytnou opatrností, konečně



ZDROJ (r. Martin Mareček)



zvednout hlavu a napřímít pohled. Domácí kritika zpravidla považuje snímky Poledňákové za maloměstské a podbíživé, zatímco noblesní Zdeněk Svěrák požívá statusu „učitele národa“ (i když menšinová větve české kritiky v čele s Andrejem Stankovičem odmítala jeho filmy stejně jako celý HEČ). Dlouho očekávaná veselohra Zdeňka a Jana Svěrákových VRATNÉ LAHVE (2007) s tematikou „podzimu života“ spojila do líbivého apolitického příběhu několik párů různých generací v matičce Praze a přilákala do kin 1,26 milionu diváků. Generace 50+ si nyní užívá energickou komedii Marie Poledňákové LÍBÁŠ JAKO BŮH (2009). Oba filmy ohlašují „šedou revoluci“ v české hrané tvorbě, kdy se její cílovou skupinou pravděpodobně stanou důchodci.

Vedle otce a syna Svěrákových se do tvorby „hečů“ pustili scenárista Petr Jarchovský a režisér Jan Hřebejk; jejich PELÍŠKY (1999) a PUPENDO (2003) podle práz Petra Šabacha se staly modelovými prototypy tohoto žánru. Komunistická éra je tu viděna dětskýma očima jako cosi absurdního – již bez vědomí původních idealistických východisek. Paradoxně tak nové filmy říkají o tehdejšímu systému méně než ty klasické ze šedesátých let, pro které byl socialismus ještě věcí volby a vážné diskuse. Je příznačné, že Jarchovského a Hřebejkova cesta k současnosti vede skrze „balkanizaci“: v HOREM PÁDEM (2004) se zabývali xenofobií a použili balkánskou muziku, KRÁSKA V NESNÁZÍCH (2006) o ženské vrtošivosti obsahuje scény vášně, v českých ložnicích málokdy vidané.

Generaci 50+ oslovuje i hořká komedie SNĚŽENKY A MACHŘI PO DVACETI LETECH (2008), která je pokračováním filmu Karla Smyczka SNĚŽENKY A MACHŘI s rokem vzniku 1982, jenž kdysi nabídl poměrně realistický portrét středoškoláků na lyžařském výcviku. Scenáristé Ivo Pelant a Radek John nyní navázali příběhem o lidech, kteří v nové době partnersky i profesně ztroskotali, a režisér Viktor Tauš (ve svém autobiografickém debutu KANÁREK z roku 1999 hrál začínajícího filmaře závislého na heroinu) jej natočil technicky bravurně, ale se zlověstnými podtóny (včetně motivů alkoholové a drogové závislosti). Když skončilo promítání, kdosi v kině hlesl: „Vždyť to bylo smutný!“ Půl milionu diváků během prvních dvou měsíců však předčilo všechna očekávání.

Anti-HEČ bojuje za právo vidět současnou, tedy polistopadovou českou společnost černě. Trucovitá komedie Věry Chytilové HEZKÉ CHVILKY BEZ ZÁRUKY (2006), inspirovaná příhodami z psychologické poradny, rozesměje každého, kdo se necítí právě v pohodě. Grotoska Tomáše Vorla GYMPL (2007) vykreslila dospělé rodiče a učitele jako bandu neurotiků, kteří nejenže nemají u mládeže žádný respekt, ale ani si ho nezaslouhují. Půlmilionová návštěvnost tohoto filmu ukázala, že negativní energie je pro publikum přinejmenším z poloviny tak léčivá jako příslovečná hřejivost, kterou divákům poskytuje HEČ.

Jako ostentativní gesto lze číst název kriminálního filmu SAMETOVÍ VRAZI (2005), jímž se k tvorbě pro kina po patnáctileté odmlce vrátil Jiří Svoboda.¹⁴ Název nevyrovnaného, místy přepjatého, jindy sugestivního díla, jež rekonstruuje kauzu tzv. orlických vražd, byl evidentně zvolen tak, aby bylo adjektivum spojené s listopadem 1989 zkompromitováno podnikatelskými zločiny, které konec konců také přinesla polistopadová doba.



TOBRUK (r. Václav Marhoul)



PROJEKT UMĚNÍ

Jediným českým filmařem, který v posledních letech vyhrál prestižní zahraniční festival, je Bohdan Sláma, jehož ŠTĚSTÍ (2005) získalo Zlatou mušli v San Sebastiánu. Slámovy filmy nabízejí dlouhé cinemascopické záběry, fotogenii zpustlých regionů, postavy nespělých a nemotorných milenců, neopětovaná citová vzplanutí i jakýsi závan duchovnosti. Jak ale autor stále obratněji zvládá formu uměleckého filmu, empirická spontánnost jeho příběhů chladne. Nahrazuje ji jakási zvažnělá ušlechtilost, jako když se ve VENKOVSKÉM UČITELI (2008) Marie zeptá: „Věříš v Boha?“ a hrdina po signifikantní pomlce odpoví: „Rád bych...“

Dlouhodobým nezájemem áčkových festivalů česká kinematografie strádá. Obávám se, že evropští levicovní intelektuálové, tvůrci dominantního kritického diskursu, se v nás zklamali: středoevropské země vykročily vstříc nudnému kapitalismu, a tak zmizel důvod sledovat nás se sympatiemi či soucitem (Češi ostatně neměli co nabídnout ani v sedmdesátých a osmdesátých letech). Nadto se ambice zdejších filmařů obracejí spíše k Oscarům nežli ke Zlaté palmě. Zdá se, že k úspěchu na festivalech vedou jen dvě cesty: zmíněná „balkanizace“ (akcentování nezvladatelných vášní, etnických konfliktů, bídy a trýzně) nebo „duchovní film“. Z praktického hlediska nelze podcenit ani roli zahraničního koproducenta, který by se o uvedení v soutěži zasadil.

Jako celebrita si počíná Petr Zelenka, jenž k soutěžím přistupuje se zvláštní směsí ctižádosti a opovržení. Zdar svého pátého celovečerního filmu KARAMAZOVI (2008) pojisil několikanásobně: geniální román Dostojevského, hutná dramaturgie Evalda Schorma, úspěšná inscenace Dejvického divadla, interpretačně vděčná forma „divadla ve filmu“, okořeněná industriální kulisou, komediantským cynismem a duchovně vibrujícím polským prostředím, pointovaná tragickým příběhem jednoho diváka. Zatímco jiní mistři (Robert Bresson, Aleksandar Petrović, Saša Gedeon...) se Dostojevského motivy snažili zředit, Zelenka míří k jejich zahuštění: napětí se zrcadí v jiném napětí, ošklivost v ošklivosti, deprese v depresi, hysterie v hysterii – a epilepsie v loutkové performanci. Díky školním představením vzrostla návštěvnost KARAMAZOVÝCH na 81 000 diváků (42. místo českého žebříčku).

Chabou statistikou TOBRUKU (126 000 diváků) lze objasnit tím, že do multikin se chodí převážně ve dvojici (rozhodují dámy). Václav Marhoul vytvořil technicky imponující, chlapsky tvrdý sled pouštních obrazů s nepředvídatelnou dějovou linií, překvapivě vzdálený od obvyklých klíšé válečného žánru. Jen dialogy znějí, jako by pocházely z nějakého chlapeckého románu od Jaroslava Foglara.

Filip Renč zase natočil v česko-rumunské koprodukci naivní vodácký thriller NA VLASTNÍ NEBEZPEČÍ (2008). Kvalita rumunské kinematografie se do výsledku nepromítla; zdá se však, že polibek Transylvánie příznivě ovlivnil manželské drama HLÍDAČ Č. 47 (2008) podle stejnojmenného, již dvakrát zfilmovaného románu Josefa Kopty. Na nové adaptaci je pěkné, že vypadá velmi karpatsky, včetně hřbitova, flashbacků z první války, sněhu a lokomotivy (podobné motivy jsme kdysi vídávali ve filmech ze studia Buftea). Ze starovětského stylu se vymyká toliko kopulace



KARAMAZOVI (r. Petr Zelenka)



v márnici, šmírovaná masturbujícím kostelníkem. Filip Renč patří k nemnoha režisérům, kteří umějí vybrat herečku do filmu – Lucia Siposová má fluidum femme fatale, i když je zachumlaná v hadrech. Efektivnost „balkánské cesty“ potvrdil vícenásobný úspěch HLÍDAČE Č. 47 na festivalu v Tiburonu v Kalifornii, kde prý ocenili především jeho exotičnost.

Zdeněk Tyc ve filmu EL PASO vykreslil věrohodně domácnost ovdovělé Romky v existenční tísní (romské publikum v brněnském multikíně Velký Špalíček reagovalo na některé hlášky velmi živě). Vyprávění se pak bohužel zbytečně přesouvá k nezajímavé postavě terénního pracovníka a do omrzení se řeší jízdy bezmotorovým automobilem, což patrně mělo přiblížit hravosti a symbolikou.

Exemplářem trendového filmu z prostředí dobře zajištěných současníků byl BESTIÁŘ (2007) Ireny Pavlaskové. Alice Nellis ozvláštnila své TAJNOSTI (2007) tanečními vizemi a hrdinku ztělesnila oduševnělá Iva Bittová (problematické partnery Alexe a Richarda hrál v obou případech Karel Roden). Zjizvenější svědectví o ženské sexualitě zveřejnily PUSINKY (2007) debutující Karin Babinské. V DÉTECH NOCI (2008), které podle scénáře Ireny Hejdové natočila Michaela Pavlátová, prožívala zmatky nejen mladá hrdinka, ale vinou syžetových nedotažeností i divák. Osvěžující prostofekost, autentickou atmosféru taneční diskotéky, zlomyslný humor a několik půvabných „štouchanců“ přinesl povídkový režijní debut scenáristky Olgy Dabrowské KULÍČKY (2009). Mezi neúspěšné pokusy o duchovní film se řadí snímek Ivo Trajkova OCAS JEŠTĚRKY (2009), jehož andělská zápleтка by stačila tak na krátkou povídku; příběh se stává nudným, když se v půli rozehraje vztah s další ženskou figurou.

Zklamaly ANGLICKÉ JAHODY (2008), jež se odehrávají v den intervence Varšavské smlouvy do Československa 21. srpna 1968. Do tohoto dne se film snaží vtěsnat poučení z celé normalizace a zpětně do něj projektuje dnešní skeptické hodnocení Pražského jara. V dialogu se operuje s termínem „dělnicko-rolnická vláda“ (který tehdy ve veřejné sféře nezazněl), na obrazovce běží přímý přenos z Václavského náměstí plného tanků (ve skutečnosti byl v oněch hodinách důležitějším médiem rozhlas), tatík (jenž je v jedné osobě bývalým protinacistickým odbojářem, vězněm z padesátých let, služebníkem Státní bezpečnosti a normalizačním oportunistou) smolí jakési letáky (ačkoli se tehdy kolportovala zvláštní vydání legálních novin). Rodiče chlastají, komunistická babička pořád kouří, syn s přítelkyní zachraňují v lese sovětského dezertéra. Sympatizovat bychom asi měli se vzdorovitým synem, jenž odmítá „hry starších“ (v rodinách však tehdy převažovala soudržnost, odpovídající vážnosti ohrožení). ANGLICKÉ JAHODY nejsou film, který by nějak prospěšně demytizoval legendu o 21. srpnu; on o tomto dni prostě lže. Překvapuje, že režisérem byl Vladimír Drha, který tehdy natočil cyklus znamenitých krátkých dokumentů o náladách v armádě. Noblesnější vzpomínku na šedesátá léta přináší albánský filmař Piro Milkani v melodramatu SMUTEK PANÍ ŠNAJDEROVÉ (2008), kde ožívuje svoji zkušenost někdejšího studenta FAMU z roku 1961, kdy režim Envera Hodži přerušil styky se sovětským blokem. Očima cizince film konzervuje vzpomínku na počátek onoho desetiletí v jímavé, Čechům nedostupné podobě: jako statickou skanzenovou fotografii, bez vědomí toho, co následovalo.



PUSINKY (r. Karin Babinská)



O modelování vlastního dispozitivu, ušitého na míru jedinému filmu, se nejradikálněji pokusili producent Čestmír Kopecký a režisér Petr Nikolaev se snímkem „A BUDE HŮŘ“ (2007), který se po řadu měsíců promítal z šestnáctkového projektoru po hospodách a v klubech. Černobílá adaptace prózy Jana Pelce ze života revoltující mládeže v době normalizace simuluje zdání guerillového filmu, jaký v té době neexistoval. Je to však, na rozdíl od románu, jenom krotká hra na alternativu (v dialogích slyšíme vulgární pojmenování ženské vagíny, sám tento orgán však na plátně nespátříme). Petr Nikolaev, jenž předtím natočil jímavou adaptaci vězeňské milostné povídky Jiřího Stránského pod názvem KOUSEK NEBE (2005), dosud nevyčerpal svůj mnohostranný potenciál, jak o tom svědčí jeho vtipná režie televizního vodáckého seriálu PROČ BYCHOM SE NETOPILI (2009).

S alternativní kulturní scénou souvisí také SESTRA (2008) – adaptace stejnojmenného rozměrného románu Jáchyma Topola z počátku devadesátých let, v režii Víta Pancíře. Ačkoli se dílo krátce hrálo v multikínech, patří avantgardě: jeho kameramanem byl propagátor strukturálního filmu Martin Čihák. Monotonní, uspávající snímek působí jako rekvie pro senzitivitou generace, kterou ti mladší nazývají „stárnoucími hippíky“. Milostný příběh nestrhne, filosofické úvahy znějí až vycpěle. Auditivní složka – písničtví skupiny Psi vojáci a text čtený Filipem Topolem – žije v relativní nezávislosti na číhákovsky vynalézavých obrazech.

Tím se SESTRA podobá neméně avantgardnímu vysokorozpočtovému projektu Juliuse Ševčíka NORMAL (2009), který se také hraje v multikínech, ovšem pod matoucím označením „thriller“. Kdybychom z tohoto filmu o düsseldorfském sériovém vrahovi ponechali jenom zvuk, obdrželi bychom rozhlasový „feature“ – publicistické pásmo využívající dramatických prvků.¹⁸⁷ Ale zatímco SESTRA se v mozku diváka nemá čím zachytit, NORMAL se v něm přehrabuje docela brutálně, když na základě autentických výpovědí dává nahlédnout do nitra vysoce inteligentního sadisty. Jak se praví v názvu jednoho poválečného německého filmu, vrahové jsou mezi námi.

Zatímco s Petrem Kurtenem se chtěl v kině setkat málokdo, na Alžbětu Balthoryovou se přišli podívat mnozí. Když přede mnou obrazy z uherských komnat a válečných polí běžely déle než hodinu, uvědomil jsem si s leknutím, že mne ten děj nezajímá, ba že BALTHORY (2008) smyslnou fabuli ani nemá. Manželům Jakubiskovým se podařilo neuvěřitelné: vyrobili za rekordní peníze epický velkofilm bez epického žvlu, vycpaný krátkodechými zápletkami, a přilákali na něj 1,33 milionu českých a slovenských diváků! Tak silná je dnes magie obrazu. Tak malá potřeba příběhu. Tak účinná byla strategie „odkládané rozkoše“, kdy se několikrát posunulo datum premiéry.

Za vložkou parodií žánru „heritage cinema“ (filmy kulturního dědictví) pokládám MÁJ (2008) v režii F. A. Brabce – z klasického díla české poezie, sepsaného bezbožně smýšlejícím básníkem, byl stvořen hrací erotický kalendář s přidanými religiozními motivy, kostelem, katem a farářem.

Po mnoha peripetiích dospěla k dovršení adaptace Hrabalovy prózy o české přizpůsobivosti OBSLUHOVAL JSEM ANGLICKÉHO KRÁLE (2006), nakonec přece jen v režii Jiřího Menzela. Inscenační výsledek režisérovi, domnívám se, na první pohled hanbu nedělá; jen už není jisté, zda to vůbec byl dobrý román.

Nakonec se z kulturního dědictví nejlépe povedla pohádka ANDEĚL PÁNĚ (2005) na motivy Boženy Němcové, podle scénáře Lucie Konášové a v režii Jiřího Stracha, s teologicky opovržlivým



OBSLUHOVAL JSEM ANGLICKÉHO KRÁLE (r. Jiří Menzel)

