

**Univerzita Karlova**

**Filozofická fakulta**

Katedra filmových studií

# **Diplomová práce**

Bc. Jan Bergl

**Postmodernisticky o postmoderně II.**

**Hledání postmoderní vlny v českém filmu 90. let**

Postmodernist About Postmodernism II

Searching for the Postmodern Wave in Czech Cinema of the 1990s

## **Poděkování**

Na tomto místě bych rád srdečně poděkoval všem, kdo se mnou tráví čas (v dlouhých debatách), a umožnili tak mimo jiné vznik této práce.

V první řadě patří velký dík mé školitelce Mgr. et MgA. Tereze Czesany Dvořákové, Ph.D. za její vstřícné vedení, cenné připomínky a bezmeznou ochotu od první konzultace až do posledního momentu finalizace práce.

Dále děkuji celému pedagogickému sboru pražské Katedry filmových studií, která mi poskytla bezvadné podmínky ke studiu.

Dále děkuji své rodině za konstantní materiální i duševní podporu (v době studií).

Dále děkuji všem, kteří se jakýmkoli způsobem podíleli na vzniku této práce, a zejména pak celému tvůrčímu štábu filmu *Don Gio* – za to, že vytvořili, co vytvořili.

## **Prohlášení**

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracoval samostatně, že jsem řádně citoval všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze, dne 22. srpna 2024

Bc. Jan Bergl

## **Abstrakt**

Tato práce se zabývá českou raně porevoluční kinematografií. Přibližuje polemiky nad privatizací Filmového studia Barrandov a protichůdné postoje ke komercializaci filmu. Detailní diskursivní analýze novinových a časopiseckých textů podrobuje čtyři různé filmy z té doby – V žáru královské lásky, Don Gio, Krvavý román, Amerika – ve snaze identifikovat potenciální umělecky ambiciózní trend mezi experimentujícími filmy z té doby. Prověřuje vztah českého filmu k fenoménu postmoderny.

## **Klíčová slova**

Český porevoluční film, devadesátá léta, postmoderna, Barrandov, diskursivní analýza, V žáru královské lásky, Don Gio, Krvavý román, Amerika

## **Abstract**

This thesis examines early post-revolution Czech cinema. It explores the debates surrounding the privatization of the Barrandov Studio and the conflicting views on the commercialization of film. A detailed discursive analysis of newspaper and magazine articles is conducted on four different films from that period – The Flames of Royal Love, Don Gio, Horror Story, Amerika – in an effort to identify a potentially wave among the experimental films of that time. It investigates the relationship between Czech cinema and the phenomenon of postmodernism.

## **Key words**

Czech Cinema after Revolution, 1990s, postmodernism, Barrandov Studio, discourse analysis, The Flames of Royal Love, Don Gio, Horror Story, Amerika

*„Kdybychom zaujali jasné a pevné stanovisko, aby ten alibismus zmizel, možná by mi spadl kámen ze srdce. Ale ve svých třiceti letech takové stanovisko prostě nemůžu najít, nemám-li být k sobě neupřímný.“*

– Šimon Caban

## Obsah

1. Úvod.....	8
2. Metodologie.....	10
2.1. Trendy a princip jejich legitimace.....	10
2.2. Diskurs a jeho analýza .....	12
2.3. Postmoderna .....	13
3. Výzkumné pole: Český porevoluční film .....	17
3.1. Transformace českého filmového průmyslu .....	18
3.1.1. Spor o Barrandov .....	19
3.1.2. Film: Zboží, nebo kulturní statek? .....	21
3.2. Hodnocení české kinematografie devadesátých let .....	22
3.2.1. Příklon k modernistickému diskursu .....	24
3.2.2. Existence postmodernistického diskursu .....	26
3.3. Kategorizace českých porevolučních filmů .....	27
3.3.1. Komerční film .....	28
3.3.2. Experimenty.....	29
3.4. Vymezení výzkumu.....	31
4. Neartikulovaně postmoderní film: <i>V žáru královské lásky</i> .....	33
4.1. Propagace a premiéra.....	34
4.2. Jiný film: „šokující a povrchní“ .....	35
4.3. Neartikulovaný postmoderní styl .....	38
4.4. V kontextu tuzemské i zahraniční tvorby .....	39
4.5. Závěr .....	41
5. „První postmoderní film“: <i>Don Gio</i> .....	43
5.1. Propagace a polarizované přijetí.....	44
5.2. Jiný film: pocitový a postmoderní.....	45
5.3. Autorský a společensko-politický kontext.....	48
5.4. Závěr .....	50
6. Parodie, nikoli postmoderna: <i>Krvavý román</i> .....	52
6.1. V kontextu soudobé tvorby.....	53
6.2. Jiný film: nepochopitelný, ale srozumitelný .....	55
6.3. Kategorizace: postmoderna a parodie .....	57

6.4.	Závěr .....	59
7.	Etablovaná, „módní“ postmoderna: <i>Amerika</i> .....	61
7.1.	V kontextu soudobé tvorby.....	62
7.2.	„Jiný film“: módně postmoderní.....	63
7.3.	V kontextu dalších (postmoderních) děl.....	66
7.4.	Vztah filmu ke Kafkově předloze .....	67
7.5.	Závěr .....	68
8.	Závěr .....	70
9.	Seznam citovaných pramenů .....	75
9.1.	Knihy.....	75
9.2.	Vysokoškolské kvalifikační práce .....	76
9.3.	Periodika (řazeno chronologicky) .....	77
9.4.	Internetové zdroje .....	82
9.5.	Audiovizuální prameny.....	82
9.6.	Seznam citovaných filmů .....	82
9.7.	Seznam citovaných seriálů .....	86

# 1. Úvod

*„Desítky let odtržení od vývoje západních kinematografií způsobily nakonec asi ještě větší zlo, než jsme si vůbec byli zatím ochotni připustit. Nejde jen o to, že řadu stěžejních filmových děl poznáváme až teď, mimo kontext, ve kterém vznikla, a už ve zcela odlišné historické situaci. Na obtíž je především to, že ustrnula naše vnímavost pro vývoj filmové řeči, pro žánrovou specifčnost a naopak také pro žánrový synkretismus, natož potom pro postmodernistickou hru citací a odkazů, pro jejichž výklad postrádá běžný divák takřka úplně jakoukoli věcnou oporu. (...)*

*Cielova kniha plní tedy v dané chvíli dvě takřka neslučitelné úlohy: jednak je faktickou informací o prakticky nejnovější fázi vývoje světové kinematografie, jednak se pokouší i o průnik pod povrch dění, o postižení základních vývojových tendencí kinematografie dneška, daných střetem žánrové rigidity s postmodernistickým přesvědčením, že dovoleno je vše. V obou směrech přináší užitečné i provokující poznatky, které by neškodilo aplikovat i na naše domácí poměry – například rozpaky nad snímkem Don Gio bratří Cabanů plynou nepochybně právě z nepochopení pro to, co se v kinematografii děje,<sup>1</sup>*

uvedl Jan Lukeš ve své recenzi na knihu *Film. Ilúzia a akcia*, v níž Martin Ciel popsal vývoj filmových žánrů v kontextu myšlenkového a uměleckého směru postmoderny. Předkládaná diplomová práce si klade za cíl zvednout rukavici, kterou na pole filmového bádání před více než třiceti lety vhodil Lukeš textem nazvaným „Postmodernisticky o postmoderně“, a vydat se po stopách (nejen) filmu *Don Gio*, který v roce 1992 natočili bratři Šimon a Michal Cabanovi.

V té době procházela česká kinematografie kompletní transformací spojenou se změnou politicko-ekonomické orientace státu, k níž došlo po roce 1989. Naučit se pracovat v novém společensko-politickém uspořádání znamenalo pro filmaře velkou výzvu, zejména pak pro příslušníky starších generací. Na druhou stranu se většině tvůrců otevřelo mnohem širší pole možností. Z počátku devadesátých let dnes ve veřejném prostoru přežívají především soudobé hity jako *Obecná škola*, *Tankový prapor*, *Černí baroni* či *Dědictví aneb Kurvahošigutntág*. Během odpoledního vysílání komerčních televizních stanic lze narazit na *Discopříběh 2* nebo *Kamarád do deště II – Příběh z Brooklynu*, přes internet se stále prodává DVD s „remasterovanou verzí“ *Nahoty na prodej* a *Ještě většího blbce, než jsme doufali*.

Kam se poděl *Don Gio*, kterého v době premiéry část kritiky vnímala jako budoucnost české kinematografie? Pokud Češi později docenili světová díla filmové postmoderny, jak tvrdí Lukeš, kde se ztratila její česká stopa, v akademickém diskursu dosud prakticky nereflektovaná? Existovalo více filmů podobných *Donu Gio*, které měly ambice konkurovat „rodinnému stříbru“ v podobě modernistické novovlnné tvorby?

---

<sup>1</sup> Jan Lukeš, Postmodernisticky o postmoderně. *Illuminace* 5, 1993, č. 3 (11), s. 145, 147.



Diplomová práce nazvaná *Postmodernisticky o postmoderně II* se pokusí téma otevřít a zodpovědět tři výzkumné otázky:

- (1) Existovaly v rámci soudobého mediálního diskursu souvislosti, na jejichž základě mohla část filmů z tehdejší produkce tvořit jednotný kinematografický trend?
- (2) Mohla být svorníkem potenciálního trendu postmoderna jakožto aktuální myšlenkový a umělecký směr?
- (3) Proč tyto filmy jako jednotný trend nerozpoznává česká filmová historiografie?

Druhá kapitola práce v obecnosti vysvětlí princip legitimace filmových trendů, představí metodu diskursivní analýzy a přiblíží fenomén postmodernity. Třetí kapitola se bude věnovat zkoumanému poli českého celovečerního hraného filmu devadesátých let. Představí literaturu, která jej dosud mapovala, shrne základní témata, kterými se autoři publikací v souvislosti s českým filmem devadesátých let zabývali a identifikuje trendy, které v rámci tehdejší kinematografie rozpoznávali. Na základě shromážděných informací bude sestaven reprezentativní vzorek filmů, které budou v následujících kapitolách podrobeny detailní diskursivní analýze na základě veškerých shromážděných textů z dobového tisku. Výsledky výzkumu a poznatky získané z analýz shrne závěr.

Práce nebude brát v potaz krátkometrážní, středometrážní a dokumentární či animované filmy, které se liší od celovečerních svým životním cyklem, konstitucí trendů s ním spojenou, a pravděpodobně i principem legitimace sama sebe. Věnovat se bude výhradně českému hranému celovečernímu filmu první poloviny devadesátých let, tedy částečně ještě v době, kdy koexistoval v jednom státě s filmem slovenským.

Stejně jako čtyřčlenný autorský tým, který stojí za knihou *Pravidla vkusu*, předpokládá autor této práce, že „[p]řavidla vkusu jsou určována společností a jsou arbitrární.“<sup>2</sup> Současně věří, že za předpokladu dobré znalosti dobového kontextu nám pečlivá diskursivní analýza pomůže pochopit široce sdílené hodnoty – vkus – konkrétní společnosti v konkrétní době. A v nejlepším možném případě nás přiměje svůj vlastní vkus zpochybnit.

---

<sup>2</sup> Marie Heřmanová, Michal Lehečka, Ondřej Špaček, Ludmila Władyniak, *Pravidla vkusu*. Brno: Host 2024, s. 25.

## 2. Metodologie

Druhá kapitola diplomové práce představí teoretický rámec bádání a užitý metodologický aparát. Východiskem práce je zájem o diskurs legitimacy vybraných filmů, protože je zapotřebí vysvětlit koncept legitimity uměleckých, respektive filmových děl, představit pojem diskurs a možnosti jeho analýzy. Vzhledem k tomu, že v rámci hypotézy figuruje také fenomén postmoderny, je na místě zprostředkovat vhléd do využívání tohoto pojmu.

Z knihy *Film History: Theory and Practice*, kterou napsali Robert C. Allen a Douglas Gomery v intencích nové filmové historie,<sup>3</sup> přebírá práce pohled na film jako produkt a součástku složitého systému kinematografie společně s tezí, že předměty s filmem spojené představují pro historika živý zdroj informací o minulosti. Klíčovým pramenem v jejím případě budou oficiální dobové textové výstupy spojené s jednotlivými filmy, publikované v novinách i časopisech, ať už se jedná o recenze, kritiky, rozhovory či jiné žurnalistické žánry. Sběr těchto materiálů probíhal metodou komparace bibliografických pramenů uvedených v knize *Český hraný film VI (1981–1993)*, záznamů z databáze knihovny Národního filmového archivu a tamní sbírky filmových separátů.

### 2.1. Trendy a princip jejich legitimity

Otázkami legitimacy kultury včetně filmu se zabývá sociologie umění. Jedním z klíčových autorů této oblasti myšlení dodnes zůstává sociolog a antropolog Pierre Bourdieu, který v knize *Pravidla umění: Vznik a struktura literárního pole* konceptualizoval pojem sociálního pole a představil teoretický model jeho analýzy. „Je to svět, ve kterém tak jako jinde působí silové vztahy a zájmy, v němž profesionálové symbolické produkce tak jako jinde zápasí za uchování nebo změnu hierarchie symbolické moci prostřednictvím podvrtných a konzervativních strategií jednání.“<sup>4</sup> Vzájemně zápasí o „ceny, vyznamenání o úctu a váženost,“<sup>5</sup> legitimizujících výsledek jejich práce a společenskou pozici. Legitimní kulturu definuje autorský kolektiv, který stojí za knihou *Pravidla vkusu*, jako „taková díla, oblasti kulturní spotřeby a přístupy k ní, které jsou v dané době a společnosti považovány za legitimní, tedy obecně chápáné jako hodnotné, vhodné pro osvojení a adekvátní pro dobře postavené lidi. To, co se konkrétně řadí do legitimní kultury, se může v čase a v rámci různých společností lišit a proměňovat.“<sup>6</sup>

Legitimní uměleckého díla lze podle autorů *Pravidel vkusu* dosáhnout dvěma avizovanými způsoby. Umělec může buď hrát tzv. konzervativní hru, tedy následovat současné trendy a snažit se co nejefektivněji replikovat fungující postupy, nebo se vymezit vůči konvencím a

---

<sup>3</sup> Blíže viz Petr Szczepanik (ed.), *Nová filmová historie: antologie současného myšlení o dějinách kinematografie a audiovizuální kultury*. Praha: Herrmann a synové 2004.

<sup>4</sup> Pierre Bourdieu, *Pravidla umění: Vznik a struktura literárního pole*. Brno: Host 2010, s. 447.

<sup>5</sup> Marie Heřmanová, Michal Lehečka, Ondřej Špaček, Ludmila Władyniak, *Pravidla vkusu*. Brno: Host 2024, s. 30.

<sup>6</sup> Tamtéž, s. 26.

pokusit se vyvolat avantgardní hnutí.<sup>7</sup> Míra úspěchu takového snažení, která bude v této práci nazývána „prestiží filmu“, se následně hodnotí kombinací různých faktorů – např. ekonomickou rentabilitou díla, počtem obdržených cen, počtem mediálních referencí –, jejichž důležitost je odvislá od zvolené taktiky. Pro avantgardisty jsou například důležitější filmové ceny než pro konzervativní hráče. Lars von Trier tento proces popsal s odkazem na svůj film *Evropa*: „Chtěl bych rozšířit možnosti filmového jazyka, protože je extrémně omezený. Je konzervativní, protože je komerční. Ale když člověk představí novou techniku s dostatečnou autoritou, tak ji publikum přijme.“<sup>8</sup> Přesvědčit publikum ale nestačí, do hry je třeba zapojit celý systém kinematografie, včetně důležitých institucí (festivaly, produkční a distribuční společnosti...) a kulturních publicistů.

Otto Bohuš popsal tuto synergii na příkladu fenoménu rumunské nové vlny, která se Evropou převalila v první dekádě nového tisíciletí, takto: „světoznámý festival uvede dílo neznámého režiséra, porota ho vyznamená, kritici začnou psát o ‚zjevení‘ (a posléze i nové vlně), zahraniční producenti ucítí novou krev, publikum se začne zajímat...“<sup>9</sup> Fenomén Bohuš doložil skrze několik přehlídek, které proběhly českými kiny i televizí pod hlavičkou nové rumunské vlny v letech 2009 a 2010.<sup>10</sup> Aby byl fenomén obchodovatelný, musí mít svou specifickou značku, pojmenování, a aby mohl být považován za trend, musí spojovat více tvůrců (a více filmů). Filmař se samozřejmě může legitimovat jako jednotlivec, nezávisle na ostatních, v mediálním diskursu bude ale pravděpodobně přiřazován k starším či soudobým trendům, neboť to systému filmové distribuce, kritice i divákům samotným zjednodušuje nakládání s jeho dílem a přístup k němu. „Termín ‚vlna‘ má smysl používat až při větším počtu zásadnějších filmů a osobitějších tvůrců.“<sup>11</sup>

Nástroje sociologie umění nám pomáhají tyto procesy chápat. Od formy estetického díla přesouvají pozornost k jeho interpretacím a zkoumají „nejen to, jaké mají lidé preference, ale odkud se tento vkus vlastně bere, jakým způsobem je utvářen velkými společenskými změnami nebo i různě formován sociálními kontexty, lokální kulturou či společenskou třídou.“<sup>12</sup> Tato práce se zaměří na proměny kulturních polí, k nimž došlo v posledních desetiletích 20. století<sup>13</sup> v historicky rekonstruovaném poli jejich produkce a působení,<sup>14</sup> jímž bude raně porevoluční Československo, respektive Česko. Jedním z východisek výzkumu je aktuální zapomnění zkoumaných filmových titulů, měřené jejich prestiží. U každého z těchto děl bude posouzena individuálně skrze počet referencí v databázi Anopress, počet hodnocení v Československé filmové databázi (ČSFD), dobové záznamy o návštěvnosti, dosah filmů do zahraničí,

---

<sup>7</sup> Tamtéž, s. 30.

<sup>8</sup> Peter Schepelern, *Lars von Trier a jeho filmy*. Praha: ORPHEUS 2004, s. 162.

<sup>9</sup> Otto Bohuš, Co by byla zubní pasta bez kartáčku na zuby? Rumunská „nová“ vlna. *Cinepur* 18, 2011, č. 75, s. 18.

<sup>10</sup> Tamtéž, s. 19.

<sup>11</sup> Andrej Halada, *Český film devadesátých let. Od tankového praporu ke Koljovi*. Praha: Lidové noviny 1997.

<sup>12</sup> Heřmanová, Lehečka, Špaček, Władyniak, *Pravidla vkusu*, s. 18.

<sup>13</sup> Tamtéž, s. 28.

<sup>14</sup> Bourdieu, *Pravidla umění*, s. 468

dostupnost na filmových nosičích či VOD platformách a prostor jim věnovaný v rámci televizního vysílání.<sup>15</sup>

## 2.2. Diskurs a jeho analýza

Úspěšnost, respektive legitimitu filmu v době premiéry lze rekonstruovat na základě výše zmíněných empirických dat o návštěvnosti, počtu obdržených cen, zahraničním dosahu atp. Tato data samotná ale nevyprávějí nic o důvodech přijetí či nepřijetí díla. Chceme-li je pochopit, musíme zohlednit kontexty, do nichž byl zkoumaný film v dané době vsazován. Je třeba prozkoumat obsáhlou síť výpovědí s ním spojených, nazývanou diskurs.<sup>16</sup> Pojem „diskurs“ byl znám už ve Starověkém Řecku a dlouho označoval rozhovor, vyprávění, diskusi či rozpravu nad určitým tématem.<sup>17</sup> Význam tohoto slova se začal posouvat směrem k současnému smyslu v 19. a 20. století, kdy diskurs pronikl do lingvistiky. O jeho prosazení mimo oblast jazykovědy se následně zasloužil Michel Foucault a další autoři, hlásící se ke kritické diskurzivní analýze.<sup>18</sup> Anssi Peräkylä vysvětluje diskurs s odkazem na Foucaulta jako způsob konceptualizace fenoménu, který by jinak zůstal abstraktním<sup>19</sup> – proces podobný tomu, který popsal Otta Bohuš v souvislosti se vznikem filmových vln.

Poznatky o diskursu a jeho fungování Foucault využil už v rámci své první zásadní práce *Dějiny šílenství* (1961), a následně je teoreticky rozpracoval v knihách *Archeologie vědění* (1969) a *Diskurs, autor a genealogie* (1971). Foucault vnímá diskurs jako „skupinu výpovědí, pokud patří ke stejné diskurzivní formaci; (...) je tvořen omezeným počtem výpovědí, pro něž může být definován soubor podmínek jejich existence.“<sup>20</sup> Soubor podmínek existence zahrnuje systém zvyklostí a pravidel, vymezujících prostor pro vznik výpovědí. Diskurs je tudíž podle Foucaulta vždy časoprostorově podmíněný a nezaměnitelný.<sup>21</sup> V rámci vymezeného prostoru Foucault zkoumá vybraný fenomén prostřednictvím konkrétních výpovědí,<sup>22</sup> jejich pozic v rámci diskursu, popřípadě se ptá po důvodu absence určité výpovědi.<sup>23</sup> Jednotlivé výpovědi chápe jako součást diskursu, nikoli individuální projevy svých původců.

Kromě foucaultovské historické diskurzivní analýzy dnes sociologická literatura rozlišuje další dva typy diskurzivních analýz: sociálněpsychologickou diskurzivní analýzu a kritickou diskurzivní analýzu.<sup>24</sup> Pro každou z nich platí, že „nepovažuje jazyk za pouhé médium, ale za

---

<sup>15</sup> Veronika Pehe, *Velvet Retro. Postsocialist Nostalgia and the Politics of Heroism in Czech Popular Culture*. New York: Berghahn 2020, s. 25 (poznámka pod čarou 55).

<sup>16</sup> Michel Foucault, *Archeologie vědění*. Praha: Herrmann a synové 2002, s. 164–165.

<sup>17</sup> Martin Vávra, Diskurz a diskurzivní analýza v sociologii. in Jiří Šubrt a kolektiv, *Soudobá sociologie II. (Teorie sociálního jednání a sociální struktury)*. Praha: Karolinum, s. 204.

<sup>18</sup> Vávra, Diskurz a diskurzivní analýza v sociologii, s. 204–206.

<sup>19</sup> Anssi Peräkylä, Analyzing Talk and Text. in Norman K. Denzin, Yvonna S. Lincoln (ed.), *The Sage Handbook of Qualitative Research*, Sage Publicationa, Inc. 2005, s. 871.

<sup>20</sup> Foucault, *Archeologie vědění*, s. 180.

<sup>21</sup> Tamtéž, s. 240–249.

<sup>22</sup> Tamtéž, s. 46.

<sup>23</sup> Tamtéž, s. 42.

<sup>24</sup> Vít Beneš, Diskurzivní analýza. in Petr Drulák a kol., *Jak zkoumat politiku. Kvalitativní metodologie v politologii a mezinárodních vztazích*. Praha: Portál, 2008, s. 101–108.

svébytný fenomén hodný pozornosti vědce. Nepřístupuje k textu jako ke znázornění ‚reality‘, u které bychom mohli hodnotit jeho ‚objektivitu‘ a ‚pravdivost‘. (...) Diskurzivní analýza si proto neklade otázku po ‚pravdivosti‘ dokumentu (skutečností a významů, které sděluje), nezkoumá, zda dokument odpovídá nějaké mimo text existující ‚realitě‘. Diskurzivní analýza zkoumá, jakým způsobem lidé skrze text či soubor textů konstruují smysl a význam objektů a aktivit sociálního světa.“<sup>25</sup> Foucaultovská analýza, v jejížž intencích vzniká tato práce, se na rozdíl od zbylých dvou typů „nezaměřuje na diskurz jako na specifickou společenskou interakci“<sup>26</sup> a nebere v potaz formální charakter zkoumaných dat (gramatickou nebo syntaktickou stránku výpovědi). Soustředí se výhradně na jejich sémantickou hodnotu: způsob argumentace a pozici v rámci diskursu.

Cílem této práce je pokusit se aplikovat foucaultovské myšlení do oblasti nevědeckých diskursů, k čemuž sám autor vyběhl v závěru *Archeologie vědění*.<sup>27</sup> Analyzovaným prostorem se stane český hraný film raně porevolučních let, který přiblíží třetí kapitola. Výzkum se zaměří na oficiální diskurz, konstruovaný soudobým tiskem okolo čtyř vybraných filmů z té doby. Výstupem bude srovnání jednotlivých diskursů motivované snahou vysvětlit, do jaké míry mohly být tyto filmy vnímány jako jádro nového českého hnutí v kinematografii, a co tomuto vnímání naopak bránilo.

### 2.3. Postmoderna

Počátky postmoderny se datují do stejného momentu jako první strukturalistické impulsy, tj. na počátek 20. století.<sup>28</sup> Od té doby se obě koncepce, mimo jiné pod vlivem zásadních historických událostí, vyvíjely, proměňovaly a postupně narušovaly jistoty, které euroatlantické civilizaci přinesl racionalismus a universalismus moderny. Poststrukturalismus vykvetl ze strukturalistického myšlení v šedesátých letech. V dekadě následující se podle českého filosofa Stanislava Hubíka stala sebevědomým diskursem i postmoderna.<sup>29</sup> V roce 1975 ji knihou *The Language of Post-Modern Architecture* (Jazyk postmoderní architektury) popularizoval architekt Charles Jencks, o čtyři roky později vydal francouzský filosof Jean-François Lyotard slavnou knihu *O Postmodernismu*, věnovanou problému legitimity vědění, a otázky spojené s postmodernismem tak ukotvil širěji na půdě akademického bádání.

Postmoderní situace, o níž píše Lyotard, se plíživě stala realitou života někdejších obyvatel Západu. Nelze přesně stanovit bod (rok) zlomu, neboť v různých sférách západní civilizace se první symptomy přicházející postmoderny objevily v různé době; podle Michala Hausera lze nicméně konstatovat, že u zrodu postmoderny nestojí žádný převratný okamžik nebo vynález,

---

<sup>25</sup> Beneš, Diskurzivní analýza, s. 93.

<sup>26</sup> Nela Sochaczová, *Analýza postojů polské elity ke vstupu Polska do EU po desetiletém pobytu země v Unii*. Diplomová práce, vedoucí Hloušek, Vít. Masarykova univerzita, Fakulta sociálních studií, Katedra mezinárodních vztahů a evropských studií, 2016.

<sup>27</sup> Foucault, *Archeologie vědění*, s. 291.

<sup>28</sup> Stanislav Hubík uvádí rok 1917, kdy Rudolf Panwitz publikoval práci *Die Krisis der europäischen Kultur* (Krise evropské kultury). in Stanislav Hubík, *Postmoderní kultura. Úvod do problematiky*. Olomouc: Mladé Umění K Lidem 1991, s. 4.

<sup>29</sup> Hubík, s. 7.

nýbrž ztráta a pocit vyprázdnění z krachu velkých emancipačních projektů.<sup>30</sup> Jejich poslední vzepětí datuje do šedesátých let. Poté, co Foucault svými poznatky o diskursu dokázal odhalit velké příběhy („metanarativy“) o minulosti i budoucnosti, jimiž moderna legitimovala svou moc,<sup>31</sup> utopistickým vizím nešlo nadále věřit. Jedna pravda a jediný cíl ztrácí své místo ve světě, kde vládne pluralistické, postmoderní uvažování, které oponuje universalismu moderny a konsensus se připouští jen lokální – navíc s možností případného odvolání.<sup>32</sup>

V té době došlo k prudkému rozvoji komunikačních technologií, rozmachu televize a spolu s ní reklamy. Problém práce a jejího zajištění je podle Hubíka v postindustriálním světě střídán „problémem“ spotřeby. Spotřebním získáváním společnost nahradila někdejší „služby“ autorit (kulturního diskursu intelektuálů) a učinila jej novým způsobem prezentace své moci.<sup>33</sup> Také filmový publicista Ondřej Zach označil spotřebu za podstatu postmoderního usilování.<sup>34</sup> „Umění postmodernismu nekoriguje kánon estetiky, ale spíše trh kulturních statků. Především v něm, nikoli v individuálním vkusu, nalézají tvůrci inflace formativní bázi a korektiv. Vкус se stal předmětem kulturního marketingu mnohem více než v masové kultuře spojené s uměním modernismu,“<sup>35</sup> rozvedl Zachovu tezi Hubík. Oba autoři tak spojili postmoderní situaci se stavem západního konzumního světa, který se vydal vstříc globalizaci a z ní vyplývajícího eklekticismu.

Nový stav světa a nový způsob myšlení se přirozeně otiskly do soudobého umění. Třebaže diskurs filmové postmoderny, vnímané jako jeden styl, není tak robustní jako v případě filmové moderny – epochy různých stylů –, oba fenomény disponují výchozím kánonem referenčních tvůrců. V souvislosti s počátky postmoderny se nejčastěji skloňují jména jako David Lynch, Jim Jarmusch, Peter Greenaway, Derek Jarman, Pedro Almodóvar, Luc Besson, Jean-Jacques Beineix nebo Woody Allen, z mladších tvůrců pak bývá jmenován například Quentin Tarantino, David Fincher nebo Baz Luhrmann.<sup>36</sup> Příznačně jde o západní autory, kteří svá nejlivnější díla natočili v době, kdy byly debaty o postmoderní situaci v plném proudu, tedy v sedmdesátých až devadesátých letech minulého století. Stylistické inovace, jimiž obohatili filmovou řeč, se staly východiskem uvažování o postmoderní filmové estetice. Následující odstavce přiblíží základní posuny, které v postmoderní kinematografii identifikovalo několik českých a jeden slovenský pisatel na počátku devadesátých let. Kromě základních charakteristických rysů postmoderního filmu tak zároveň přiblížíme vnímání tohoto fenoménu ve zkoumané době.

Jestliže moderní umění bylo možné podle teoretiků postmoderny chápat jako „úsilí o estetické uchopení, tedy znázornění vznešeného, sdíleného osvícenstvím a projekty osvobození,“<sup>37</sup> doba

---

<sup>30</sup> Michael Hauser, *Stručné dějiny postmodernismu. Radní Richter jako epilog. A2* [on-line]. Dostupný na WWW: <<https://www.advojka.cz/archiv/2008/44/strucne-dejiny-postmodernismu>> [cit. 10. 5. 2024]

<sup>31</sup> Hubík, *Postmoderní kultura. Úvod do problematiky*, s. 16.

<sup>32</sup> Ivan Blecha, *Filosofie*. Nakladatelství Olomouc 1998, s. 197.

<sup>33</sup> Hubík, *Postmoderní kultura. Úvod do problematiky*, s. 17.

<sup>34</sup> Ondřej Zach, (Mé) hledání postmoderny. Aneb Svět je v jádru zběsilý a navenek prapodivný. *Cinemapur* 1, 1993, č. 4, s. 12.

<sup>35</sup> Hubík, *Postmoderní kultura. Úvod do problematiky*, s. 29.

<sup>36</sup> Kamil Fila, *Pozdní filmy Davida Lynche a problém interpretace*. Diplomová práce, vedoucí Voráč, Jiří. Masarykova univerzita, Filozofická fakulta, Ústav filmu a audiovizuální kultury, 2006, s. 10.

<sup>37</sup> Hubík, *Postmoderní kultura. Úvod do problematiky*, s. 21.

postmoderny přichází s vyčerpáním tohoto konceptu. Nahradil ji postmoderní pluralismus, jenž „nectí žádná apriorní pravidla seskupená do estetického kánonu, ale hledá a ustavuje je tvorbou díla samotného. (...) Ke slovu přichází estetika čerpající z multivalenční základny mnohosti estetických diskursů současnosti i minulosti.“<sup>38</sup> Pojem „postmoderna“ byl zprvu hanlivým označením tohoto procesu, koncem šedesátých let ale došlo pod tlakem technologického a společenského vývoje k jeho přehodnocení a legitimaci tohoto typu tvorby. Hybný proces v podobě liberalizace všech hodnotových rovin v rodící se konzumní společnosti vedl také k proměně vnímání vztahu mezi elitní a masovou kulturou.<sup>39</sup> Důsledky vidíme ve filmech zmíněného Lynche, Bessona, Almodóvara či Tarantina, které čerpají z různých stylistických registrů a stírají hranici mezi vážně a ironicky míněným.

V rámci sémiotiky popsal tento problém jeden z klíčových myslitelů postmoderny Umberto Eco, který se zabýval otázkami interpretace „textu“ (přičemž text nemusí mít zdaleka jen verbální podobu). Jedním z důležitých výstupů jeho bádání byla nová typologie recipientů, která je rozdělovala na zasvěcené a naivní, namísto dřívějších elitních a masových. Postmoderní film si může užít kdokoli, v závislosti na aplikovaném typu diváctví se ale bude lišit konkrétní zkušenost. Tento princip, označovaný jako dvojí kódování,<sup>40</sup> se často dokládá na tvorbě Davida Lynche a jeho filmu *Modrý samet*, který může naivní divák chápat skrze žánrovou zápletku jako detektivku, zatímco poučený divák si bude všimnout psychoanalytického rozměru příběhu. Jedna rovina je „zakódovaná“ do druhé, stejně jako seriózní a ironické sdělení v Ecově známém příkladu vyznání lásky.<sup>41</sup> Žádná z interpretací není jedinou správnou, ale pojem pravdy nezmizel, jen se stal předmětem vyjednávání.<sup>42</sup>

Postmoderna je tudíž obdobím nestability, nejistoty, a pro mnohé i dekadence. „Odpojení estetiky od jednoznačných metanarací modern[y] znamená také rozvolnění vztahů k etickým normativům, v těchto metanarativních systémech obsažených.“<sup>43</sup> V rámci filmové tvorby se tato proměna manifestuje porušováním dříve nepřekročitelných tabu v otázkách zobrazování násilí<sup>44</sup> či sexuálního chování.<sup>45</sup> Materiál prezentovaný v soudobých mainstreamových filmech (*9 a ½ týdne*, *Mlčení jehňátek*) svou otevřeností dalece předčil modernistickou avantgardu (*Zlatý věk*, *Mlčení*). Trend detabuizace lze chápat jako pokles kultivovanosti a rafinovanosti obrazového vyjadřování, ale také jako akt subverse vůči utopickému, někdy až pokryteckému vytěšňování tělesnosti z modernistických filmů. Anebo, s odkazem na pluralismus myšlení, může platit obojí. Během sledování postmoderního filmu je tudíž divák vystavován nejistotě stran užité estetiky, komunikovaných hodnot a někdy i celkové koncepce, která se ve snaze

---

<sup>38</sup> Tamtéž, s. 22.

<sup>39</sup> Zach, (Mé) hledání postmoderny. Aneb Svět je v jádru zběsilý a navenek prapodivný, s. 11.

<sup>40</sup> Hubík, *Postmoderní kultura. Úvod do problematiky*, s. 25.

<sup>41</sup> Tamtéž, s. 24.

<sup>42</sup> Blecha, *Filosofie*, s. 198.

<sup>43</sup> Hubík, *Postmoderní kultura. Úvod do problematiky*, s. 22.

<sup>44</sup> Martin Ciel, *Film, ilúzia a akcia*. Bratislava: Slovenský filmový ústav a Národné kinematografické centrum 1992, s. 9.

<sup>45</sup> Ciel, *Film, ilúzia a akcia*, s. 21.

decentrovat myšlení i čtení může stát až nepřehlednou. S odkazem na Eca připomněl Hubík jeho pojetí knihy jako labyrintu.<sup>46</sup>

Z vědomí ztráty celku a jednoty vyvěrá protipohyb v podobě různých retro vln. Nostalgie po zašlých, přehledných časech se stala jedním z důležitých průvodních pocitů postmoderní doby. Vinou diskreditace metanarativů, které upravovaly vztah k budoucnosti i minulosti, však bylo třeba najít nový způsob, jak se k historii vztahovat. Funkční berlou se ukázala být ironie: „Nostalgie a ironie leží v jádru postmoderního vztahu k historii a je tudíž nasnadě, že formy a postupy, přehlížené uměním moderny, získávají v nostalgicky a ironicky vnímaném kontextu vnímání a tvorby nové estetické funkce, a že se stávají novými hodnotami. Proto jsou též typizujícími prvky postmoderního umění citace, plagiát, travestie a pastiš.“<sup>47</sup> Uvedený postup se může týkat jednotlivých scén (jako je citace *Čaroděje ze země Oz* v Lynchově *Zběsilosti v srdci*) nebo celé koncepce díla (Coppolovy filmy jako *Dravé ryby* nebo *Dracula*).

Sklon postmodernistů k návratům do minulosti je podle Zacha specifickým projevem širšího fenoménu úniků do jiných světů. Ať už nás výsledné dílo zavede do zcizené minulosti nebo do alternativní dimenze, v obou půjde o místo očividně neskutečné.<sup>48</sup> Zcizení podle Zacha i Martina Ciela často probíhá prezentací vlastního uměleckého díla v rámci jiného média: sledujeme film ve filmu, čteme román v rámci jiného románu apod. Podle Ciela jsou postmoderní filmy „fascinované médii“, přičemž své tvrzení podkládá adaptací komiksové estetiky ve filmu Warrena Beattyho *Dick Tracy*. Tento snímek a další jemu podobné, se vzdalují věrné nápodobě reality a ve vztahu k ní zůstávají – stejně jako komiks – jen přibližné. Trend podle něj souvisí s rostoucím významem televizní reklamy, zvýšenou potřebou po akčnosti a zploštěním psychologie postav, které se stávají obdobou komiksových postaviček.<sup>49</sup> Obdobně Zach popsal rezignaci postmoderního umění na realismus a nadřazení vizuální složky verbálnímu projevu.<sup>50</sup>

---

<sup>46</sup> Hubík, *Postmoderní kultura. Úvod do problematiky*, s. 23.

<sup>47</sup> Hubík, *Postmoderní kultura. Úvod do problematiky*, s. 25.

<sup>48</sup> Zach, (Mé) hledání postmoderny. Aneb Svět je v jádru zběsilý a navenek prapodivný, s. 16.

<sup>49</sup> Ciel, *Film, ilúzia a akcia*, s. 19–21.

<sup>50</sup> Zach, (Mé) hledání postmoderny. Aneb Svět je v jádru zběsilý a navenek prapodivný, s. 18.



### 3. Výzkumné pole: Český porevoluční film

Třetí kapitola diplomové práce představí pole výzkumu – porevoluční Česko a jeho kinematografii. Abychom byli schopni adekvátně analyzovat diskurs, musíme podle Michela Foucaulta chápat kontext, v němž byly proneseny zkoumané výroky. Než přikročíme k vymezení oblasti výzkumu, přiblížíme si proto českou kinematografii raných devadesátých let. Cílem této kapitoly není pojmout devadesátá léta v českém filmu absolutně, ale přiblížit nejdůležitější témata a sentimenty, které se s dekádou pojí. Klíčovou událostí, kterou na základě soudobých pozorovatelů přiblíží podkapitola 3.1., je transformace českého filmového průmyslu se zvláštním důrazem na privatizaci Filmového studia Barrandov (FS Barrandov), včetně jejich kulturně-společenských dopadů v podobě polemik nad filmy jako „zbožím“ a „kulturními statky“. Podkapitola 3.2. následně přiblíží obecnější ideové trendy v rámci diskursu českého filmu devadesátých let.

První část této kapitoly vychází ze tří hlavních zdrojů. První z nich tvoří texty Jana Lukeše, který devadesátá léta průběžně mapoval v sérii článků<sup>51</sup> pro odborný časopis *Illuminace*, částečně vydaných s dalšími jeho studiemi a recenzemi v knize *Orgie střídmosti*.<sup>52</sup> Své poznatky o celé české poválečné kinematografii Lukeš později shrnul v knize *Diagnózy času*.<sup>53</sup> Druhý zdroj představuje kniha *Český film devadesátých let*<sup>54</sup>, kterou v druhé půli dekády vydal Andrej Halada. Třetím zdrojem bude přehledová kapitola „Hraný film v devadesátých letech“, kterou napsal Jakub Grombář pro *Panorama českého filmu*.<sup>55</sup> Druhá část kapitoly zkoumá možné způsoby kategorizace českého filmu devadesátých let. Kromě výše uvedených publikací čerpá rovněž ze sumarizujícího článku Jaromíra Blažejovského<sup>56</sup> a z knihy *Jací jsme*<sup>57</sup> od Jana Čulíka, která představuje jednu z mála dalších ucelených publikací věnovaných zkoumané éře. Další zdroje kapitoly tvoří kniha,<sup>58</sup> potažmo film *Sametová kocovina* Roberta Buchara, odborný článek Aleše Danielise<sup>59</sup> „Česká filmová distribuce po roce 1989“ a dobová periodika.

---

<sup>51</sup> Jan Lukeš, Otázky bez odpovědí. *Illuminace* 1, 1989, č. 1, s. 78-93; Jan Lukeš, Odpovědi bez otázek. *Illuminace* 4, 1992, č. 2, s. 45-55; Jan Lukeš, Současný český hraný film: Pod diktátem peněz. *Illuminace* 6, 1994, č. 2 (14), s. 37-75.

<sup>52</sup> Jan Lukeš, *Orgie střídmosti aneb konec československé státní kinematografie*. Praha: Národní filmový archiv 1993.

<sup>53</sup> Jan Lukeš, *Diagnózy času. Český a slovenský poválečný film (1945–2012)*. Praha: Nakladatelství Slovart 2013.

<sup>54</sup> Andrej Halada, *Český film devadesátých let. Od tankového praporu ke Koljovi*. Praha: Lidové noviny 1997.

<sup>55</sup> Jakub Grombář, Hraný film v devadesátých letech. in Luboš Ptáček (ed.), *Panorama českého filmu*. Olomouc: Rubico 2000, s. 195–214.

<sup>56</sup> Jaromír Blažejovský, Bitva o život. (poznámky k morálce a ideologii českých filmů po roce 1989). *Film a doba* 47, 2001, č. 4, s. 179–184.

<sup>57</sup> Jan Čulík, *Jací jsme. Česká společnost v hraném filmu devadesátých a nultých let*. Praha: Host 2007.

<sup>58</sup> Robert Buchar, *Sametová kocovina*. Praha: Host 2001.

<sup>59</sup> Aleš Danielis, Česká filmová distribuce po roce 1989, *Illuminace* 19, 2007, č. 1 (65), s. 54–103.

### 3.1. Transformace českého filmového průmyslu

Klíčovým tématem spojeným s českým filmem devadesátých let je kompletní proměna struktury tuzemské kinematografie v důsledku politických změn po listopadové revoluci roku 1989. V očích Jakuba Grombíře se situace kompletně otočila: „Znárodněná kinematografie před rokem 1989 zaručovala státu možnost kontrolovat ideologický obsah děl (...), tvůrcům však zaručovala určité ekonomické jistoty. To se na počátku devadesátých let změnilo místy až do opačného extrému.“<sup>60</sup> Pro Andreje Haladu znamenal tento obrat pochopitelný vývoj: „[D]iskreditace modelu znárodněné kinematografie, a zároveň radikální změna ekonomického a politického systému po roce 1989 vedly logicky k tomu, že se český film vydal v 90. letech cestou, která byla pravým opakem centrálního řízení a státního financování.“<sup>61</sup>

Monopolní organizace Československý film, podřízená Ústřednímu ředitelství, zanikla v březnu roku 1991, čímž se uvolnil prostor pro vznik nových institucí jako byl Státní fond pro kinematografii (1. červenec 1992) nebo Czech Film Promotion – organizace založená v roce 1993 za účelem propagace českého filmu v zahraničí. Tuzemská kinematografie našla oporu také v soukromých iniciativách, jako bylo založení jubilejní ceny Český lev, poprvé udělované za rok 1993, nebo Asociace producentů v audiovizí, která vznikla o rok později. Pozici nejvýznamnější tuzemské filmové akce s mezinárodním dosahem se podařilo uhájít MFF Karlovy Vary.<sup>62</sup>

Kina byla po zrušení Krajských filmových podniků navráćena pod správu obecních úřadů, k původním majitelům nebo privatizována. Řada z nich brzy zanikla: „Počet klasických jednosálových kin se snížil z 1 346 na konci roku 1990 na 1 060 ke konci roku 1993.“<sup>63</sup> V roce 1999 zbylo klasických kamenných kin v České republice pouhých 604.<sup>64</sup> Nové majitele kin často odradily od podnikání vysoké náklady na provoz.<sup>65</sup> Grombír připsal úbytek kin změně „životního stylu v nové individualistické době. Lidé se daleko více stáhli do soukromí a dali přednost intimitě a pohodlí při sledování televize či videa, kino ztratilo svoji tradiční společenskou funkci.“<sup>66</sup> Podle Halady se kina stala jen jedním z mnoha lákadel zábavního charakteru.<sup>67</sup> Zkoumané období podle Aleše Danielise charakterizuje klesající návštěvnost, ale stoupající vstupné a tržby. Výjimečný byl podle něj rok 1992, kdy návštěvnost překvapivě stoupla, neboť „[p]řival amerických hitů do našich kin neměl obdoby a (...) na novou celoplošnou komerční televizi se teprve čekalo.“<sup>68</sup> TV Nova vstoupila na trh v roce 1994, nadále se rozšiřovalo také kabelové a satelitní vysílání,<sup>69</sup> distribuce videokazet nabývala na objemu.

---

<sup>60</sup> Grombír, *Hraný film v devadesátých letech*, s. 197.

<sup>61</sup> Halada, *Český film devadesátých let*, s. 16–17.

<sup>62</sup> Tamtéž, s. 59.

<sup>63</sup> Danielis, *Česká filmová distribuce po roce 1989*, s. 67.

<sup>64</sup> Tamtéž, s. 76.

<sup>65</sup> Tamtéž, s. 63.

<sup>66</sup> Grombír, *Hraný film v devadesátých letech*, s. 198.

<sup>67</sup> Halada, *Český film devadesátých let*, s. 34.

<sup>68</sup> Danielis, *Česká filmová distribuce po roce 1989*, s. 68.

<sup>69</sup> Halada, *Český film devadesátých let*, s. 35.

Restrukturalizací prošly zejména segmenty distribuce a produkce. „Na počátku roku 1991 stále ještě fungovala jen jediná distribuční organizace, která byla vlastněna státem a pouze změnila své jméno z ÚPF [Ústřední půjčovna filmů – pozn. autora] na méně ‚ústřední‘ Lucernafilm.“<sup>70</sup> K 1. květnu 1992 se státní podnik proměnil v akciovou společnost, vnitřně rozdělenou do tří relativně samostatných skupin Alfa, Beta a Gama.<sup>71</sup> V té době již měl Lucernafilm prvního výrazného konkurenta v distribuční společnosti Interama.<sup>72</sup> „V letech 1991 a 1992 ještě oficiálně platila všechna ustanovení tzv. znárodnovacího dekretu 50/1945, avšak všichni předpokládali, že nový zákon o kinematografii (...) soukromé podnikání v oblasti výroby a distribuce filmů umožní. V tomto duchu se také vyvíjel praktický život.“<sup>73</sup> První produkční společnosti,<sup>74</sup> kterým Halada i Jan Lukeš věnují více pozornosti než distributorům, začaly tudíž vznikat krátce po revoluci před oficiální demonopolizací v roce 1993. Nejvíce prostoru v rámci svých přehledů ale všichni autoři věnují osudům FS Barrandov.

### 3.1.1. Spor o Barrandov

Před rokem 1989 představovala československá kinematografie provázaný, do značné míry centralizovaný, státem řízený systém. Po revoluci se podle Andreje Halady začal jevit „[m]odel znárodněné kinematografie (...) jako neudržitelný a přežitý, na druhé straně si ale filmoví tvůrci uvědomovali, že tvrdé tržní podmínky mohou domácí filmovou výrobu téměř zlikvidovat.“<sup>75</sup> Otázka budoucnosti české kinematografie se podle Halady koncentrovala do problému budoucnosti FS Barrandov,<sup>76</sup> který Lukeš označil za jedinou dosavadní výrobní základnu českého filmu, s výjimkou filmového studia ve Zlíně (dříve Gottwaldov).<sup>77</sup> Tou dobou už sice vznikala soukromý sektor filmové produkce, který ale Barrandovu nemohl konkurovat co do velikosti ani historického významu. Navíc se rodil kontinuálně, bez větší pozornosti médií a veřejnosti na rozdíl od dlouhých polemik nad Barrandovem, které dostaly dost prostoru v tisku, v televizi i v rámci sledovaného populárně-historického diskursu.

Jednotlivým aktérem celého sporu byla vláda. V létě 1991 se Ministerstvo kultury ČR rozhodlo zařadit FS Barrandov společně s ostatními filmovými podniky do prvního kola privatizační vlny.<sup>78</sup> „Privatizaci Barrandova pocíťovali filmaři (...) jako poslední důkaz nezájmu státu o budoucnost českého filmu jako takového. Zejména starší z nich, sdružení v obnoveném FITES [Český filmový a televizní svaz – pozn. autora], poukazovali na to, že hodnoty vzniklé v minulosti i trvajícím zájmem diváků vtiskují české kinematografii charakter statku, který se výrazně podílí na profilaci české kultury a národní identity.“<sup>79</sup> „Kulturní politika vlády“, kterou

---

<sup>70</sup> Danielis, *Česká filmová distribuce po roce 1989*, s. 60

<sup>71</sup> Tamtéž.

<sup>72</sup> Tamtéž, s. 64.

<sup>73</sup> Tamtéž, s. 60.

<sup>74</sup> V podkapitole „Paleta nových producentů“ uvádí Halada například Bonton, Nationalfilm nebo Space films. in Halada, *Český film devadesátých let*, s. 25–26.

<sup>75</sup> Halada, *Český film devadesátých let*, s. 17.

<sup>76</sup> Tamtéž, s. 17.

<sup>77</sup> Lukeš, *Diagnózy času*, s. 258.

<sup>78</sup> Halada, *Český film devadesátých let. Od tankového praporu ke Koljovi*, s. 21.

<sup>79</sup> Lukeš, *Diagnózy času*, s. 259.

členové FITES pokládali za žádoucí a samozřejmou, byla pravicově orientovanou vládou podle Lukeše odmítnuta jako příliš levicová.<sup>80</sup> Halada vyhodnotil, že způsob, „jakým se stát zbavil své odpovědnosti za Filmové studio Barrandov,“<sup>81</sup> je symptomatickou ukázkou jeho jednání v první půli devadesátých let: „k oblasti kinematografie [se] stavěl bez většího zájmu a lhostejně, nepodílel se na její podpoře, ani neusiloval o vytvoření příznivých podmínek pro její existenci.“<sup>82</sup> Lukeš na druhou stranu připomněl, že „státní financování filmu bylo také spojeno s nehospodárností a nejrůznějšími formami přímé i nepřímé korupce.“<sup>83</sup>

Spor o Barrandov má ve zkoumaném diskursu dvě jasné strany. Za klíčového aktéra první z nich Halada i Grombář označili specificky Václava Marhoulu, s jehož osobou byly podle Grombáře spojeny osudy Filmového studia Barrandov v devadesátých letech.<sup>84</sup> Do funkce ředitele Barrandova Marhoul nastoupil k 1. říjnu 1990. Od roku 1991 začalo docházet k výrazné redukci výrobních plánů, neboť studio přestalo být státem dotované.<sup>85</sup> Na základě plánu zařadit Barrandov do privatizace vznikla společnost Cinepont a.s., kterou založil Marhoul se svými spolupracovníky. V červnu roku 1992 vláda schválila jejich privatizační projekt a Barrandov prodala za 514 milionů korun. V následujícím roce přejmenoval Marhoul privatizovanou společnost na AB Barrandov.<sup>86</sup> Ve snaze vyrovnat dluhy redukoval výrobu a pronajímal studia pro potřeby servisních služeb; „razil tvrdě pragmatický přístup k filmové výrobě.“<sup>87</sup> Jeho koncepce řízení se střetla s přístupem dalších řídicích pracovníků, kteří Marhoulu odvolali z funkce v dubnu na jaře roku 1994, a ukončili tak jeho „druhé období“ ve funkci ředitele Barrandova.<sup>88</sup>

Proti Marhoulu a jeho počínání se postavila skupina lidí, kteří si podle Lukeše nedovedli či nechtěli představit existenci kinematografie bez účasti státu.<sup>89</sup> Zpravidla šlo o filmaře, sdružené kolem zmiňovaného spolku FITES, kteří měli vlastní plány na privatizaci Barrandova, ale na rozdíl od Marhoulu, který si na vládě a Fondu národního majetku vyjednal desetiletou bezúročnou splátku,<sup>90</sup> jim chyběly potřebné manažerské zkušenosti. „Je přitom nutné uznat, že oponenti privatizace studia (...) nepodnikli dostatečně efektivní kroky k prosazení své vize budoucnosti české kinematografie. Ve svých činech byli nedůslední (privatizační protinávrh dodali pozdě), jejich názory se nesly především v obecné rovině a nevyjadřovali se ani jasně, z jakých finančních zdrojů by měla česká kinematografie v budoucnu čerpat,“<sup>91</sup> okomentoval situaci Halada.

---

<sup>80</sup> Tamtéž.

<sup>81</sup> Halada, *Český film devadesátých let. Od tankového praporu ke Koljovi*, s. 55.

<sup>82</sup> Tamtéž, s. 56.

<sup>83</sup> Lukeš, *Diagnózy času*, s. 259.

<sup>84</sup> Grombář, *Hraný film v devadesátých letech*, s. 197–198.

<sup>85</sup> Halada, *Český film devadesátých let*, s. 19.

<sup>86</sup> Jaroslav Sedláček, *Rozmarná léta českého filmu*. Praha: Česká televize 2012, s. 85.

<sup>87</sup> Grombář, *Hraný film v devadesátých letech*, s. 198.

<sup>88</sup> Martin Švoma, *Chtěl jsem z Barrandova udělat bohatou nevěstu. Rozhovor s Václavem Marhoulem. Illuminace 19, 2007, č. 1 (65), s. 159–160.*

<sup>89</sup> Lukeš, *Současný český hraný film: Pod diktátem peněz*, s. 39.

<sup>90</sup> Švoma, *Chtěl jsem z Barrandova udělat bohatou nevěstu. Rozhovor s Václavem Marhoulem*, s. 158.

<sup>91</sup> Halada, *Český film devadesátých let*, s. 24.

Zejména Věra Chytilová a Jiří Krejčík se podle Lukeše stali nejviditelnějšími obhájci privilegovaného postavení filmové tvorby.<sup>92</sup> Vystupovali proti Marhoulovi v televizních debatách a kritizovali jeho způsob vedení Barrandova jako bezohledný vůči kinematografickým kulturním potřebám a zájmům.<sup>93</sup> Lukeš s odstupem necelého roku komentoval jejich konflikt slovy: „Rozhořelému sporu ekonomickému se přitom dostalo i vyhoceně hodnotícího aspektu tvůrčího a etického, a to jak ve vztahu k úrovni celé poválečné éry naší kinematografie, tak zejména ve vztahu k její vrcholné etapě, šedesátým létům.“<sup>94</sup>

### 3.1.2. Film: Zboží, nebo kulturní statek?

„Emoce vkládané do celé věci ostatně vzplanuly hned na přelomu prosince 1989 a ledna 1990, kdy se zástupci Občanského fóra tvůrčích pracovníků Filmového studia Barrandov (...) obrátili na Václava Havla v den jeho zvolení prezidentem ČSFR 29. prosince 1989 s výzvou, aby zaštil jejich přesvědčení, že film není jen zboží, ale především kulturním statkem, a že filmová studia nejsou pouhými továrnami, ale také ‚kulturními institucemi‘, a proto je třeba je zachovat,“<sup>95</sup> uvedl s odstupem Lukeš. Distinkce mezi vnímáním filmu jako „zboží“ a „kulturního statku“, charakteristická pro modernistický diskurs uvažování, sloužila odpůrcům privatizace Barrandova jako hlavní rámec diskuse. V televizních debatách kritizovali Marhoulovův technokratický přístup k umění a prezentovali vlastní představy o ideální podobě filmu. Privatizaci nevnímali jen jako změnu systému, ale obecně uznávaných hodnot, jak dokládá raně porevoluční výrok Elmara Klose: „Klidně se můžeme i vzdát monopolu výroby, pokud budou zajištěny záruky vysoké úrovně vkusu a profesní úrovně těch, kdo se odváží vstoupit na křehký led soukromé výroby.“<sup>96</sup>

Na otázku, jak zaručit „vysokou úroveň vkusu“ odpověděl Jiří Menzel počátkem roku 1990, když do *Lidových novin* napsal, „že vlastně cenzura nebyla tak špatná věc, neboť mimo jiné bránila přívalu komerce a braku ze západu, pod nímž se teď bude domácí produkci jen špatně dýchat.“<sup>97</sup> V jeho výroku se odráží obavy z konkurence americké, respektive hollywoodské produkce („zboží“), která hrozí ovládnout český prostor ekonomicky i esteticky (vkusově). Na jaře 1990 se v Pražském paláci kultury konala přehlídka novovlnných filmů, která podle Lukeše vzbudila znatelný, ale pouze krátkodobý zájem. „Teď se i ty nejatraktivnější filmy v kinech sotva mihly a vrátily se zase do krabic: najednou nebyl zájem,“<sup>98</sup> uvedl o dva roky později s pocitem, že se na „poklady nové vlny“<sup>99</sup> zapomíná. Tereza Brdečková v tomto duchu během debaty v Divadle na Zábřadlí v říjnu 1992 konstatovala, že tržní systém je vůči

---

<sup>92</sup> Lukeš, *Současný český hraný film: Pod diktátem peněz*, s. 39.

<sup>93</sup> *Debata*. Dostupné z: Archiv a programové fondy ČT, IDEC: 293 411 000714/0040.

<sup>94</sup> Lukeš, *Současný český hraný film: Pod diktátem peněz*, s. 39.

<sup>95</sup> Lukeš, *Diagnózy času*, s. 259.

<sup>96</sup> Elmar Klos, V jednotě je síla platí i pro kinematografii. *Záběr* 23, 1990, č. 2 (25. 1.), s. 1.

<sup>97</sup> Lukeš, *Současný český hraný film: Pod diktátem peněz*, s. 45.

<sup>98</sup> Lukeš, *Odpovědi bez otázek*, s. 50.

<sup>99</sup> Tamtéž.

filmovému umění nepřátelský. Nového „nekomerčního“ autorského tvůrce typu Felliniho, Bergmana, Chytilové nebo Juráčka by si podle ní nikdo nevšiml.<sup>100</sup>

Ačkoli v knize *Diagnózy času* Lukeš zpětně uvedl, že názory na privatizaci „kinematografickou veřejnost výrazně rozpoltily a nemalou část z ní postavily proti tehdejší politické reprezentaci,<sup>101</sup> tato skupina zřejmě nebyla tak velká a vlivná, aby byla Marhoulovi schopna vzdorovat. Z Lukešova textu, který vyšel v roce 1994, plyne, že rétorika oponentů privatizace Barrandova mnohé spíše odrazovala: „Neargumentované, zaujaté a emocionálně přepjaté televizní vystoupení Krejčíkovo a Chytilové, které zřejmě mělo vyburcovat také širší veřejnost, mělo pak dopad spíše opačný: obnažilo nepřenositelnost starých vzorců chování do nových podmínek a vcelku mizivý ohlas odpůrců komercializace českého filmu i u jejich vlastních kolegů.“<sup>102</sup>

Sám Lukeš své postoje částečně revidoval v reakci na vývoj veřejné debaty. Zatímco v textu „Odpovědi bez otázek“ z roku 1992 opatrně bránil Menzela – jeho výrok o cenzuře intepretoval jako varovnou metaforu<sup>103</sup>, v roce 1994 cítil potřebu vymezit se vůči dichotomii „zboží kontra kulturní statek“, respektive „čisté umění versus cynická komerce“. Odpovědnost za všeobecnou úroveň vkusu přenesl na kritiku: „Film je průmysl, obchod, umění i lidová zábava: někdy vystupuje do popředí více jedna složka, jindy druhá. Umělecká kritika musí však být schopna citlivě sledovat celou škálu a rozeznat, kdy jde vskutku jenom o kšeft, kdy o standardní spotřební zboží a kdy o hledání nového, navzdory svazujícím okolnostem a skromným podmínkám.“<sup>104</sup>

### 3.2. Hodnocení české kinematografie devadesátých let

Hodnotové spory o českou porevoluční kinematografii se odrazily také v jejich historických reflexích, byť pisatelé zpravidla nezastávají názorově vyhraněné pozice. Pokud se vztahují k dekádě pozitivně, pak především k její druhé půli. „Teprve těsně před koncem milénia se podařilo natočit několik filmů, které by mohly znamenat vykročení správným směrem (*Je třeba zabít Sekala, Návrat idiota, Co chytneš v žitě*),“<sup>105</sup> domníval se Jakub Grombíš. Zaznamenal sice úspěch *Kolji*, kterým podle něj Jan Svěrák navázal na nejlepší tradice české filmařské školy, nebo mezinárodně oceňované filmy *Marian, Indiánské léto* či *Knoflíkáři*, nicméně hodnotil je pouze jako dílčí úspěchy.<sup>106</sup> Podobně Jan Lukeš konstatoval, že českému filmu schází „výraznější prosazení na festivalech velikosti a významu Cannes, Benátek či Berlína,<sup>107</sup> byť „nelze (...) přítomnost pokládat za nějaké zásadně ‚horší časy‘ (...) a nechybějí ani úspěchy a

---

<sup>100</sup> *Beseda o filmu šedesátých let*. Dostupné z: Archiv a programové fondy ČT, IDEC: 292 383 61564.

<sup>101</sup> Lukeš, *Diagnózy času*, s. 258.

<sup>102</sup> Lukeš, *Současný český hraný film: Pod diktátem peněz*, s. 40.

<sup>103</sup> Lukeš, *Odpovědi bez otázek*, s. 50.

<sup>104</sup> Lukeš, *Současný český hraný film: Pod diktátem peněz*, s. 74.

<sup>105</sup> Grombíš, *Hraný film v devadesátých letech*, s. 203.

<sup>106</sup> *Tamtéž*, s. 198.

<sup>107</sup> Lukeš, *Diagnózy času*, s. 252

ocenění v zahraničí.“<sup>108</sup> Filmy *Kolja*, *Spiklenci slasti*, *Mňága – Happy End* a *Zapomenuté světlo* označil za umělecký úspěch Andrej Halada.<sup>109</sup>

„Jestliže se ale na českou kinematografii 90. let podíváme ze zorného úhlu celého poválečného vývoje, pak už zdaleka tak uspokojivý obraz nespátříme. (...) V první polovině 90. let nalezneme opět jen ojedinělé případy, jejichž prostřednictvím se česká kinematografie částečně přiblížila k úrovni vymezené 60. léty,“<sup>110</sup> pokračoval Halada. Pro Grombíře byla devadesátá léta „především obdobím vyrovnávání se s prudkou změnou společenských podmínek. (...) Český film se (...) ocitl na rozcestí a jen obtížně hledal zlatou střední cestu mezi podbíživou rutinérskou komercí a experimentováním za každou cenu.“<sup>111</sup> Podle Lukeše představují „neuzavřený a neukončený čas hledání nové tváře a nových cest české i slovenské kinematografie.“<sup>112</sup> Vyznačují se „přetrvávajícím pocitem stálého očekávání, provizoria, nezavršenosti. Právě od něj se asi také odvíjí „celkový dojem nedostatečnosti a kvalitativní omezenosti vzniklých filmových hodnot.“<sup>113</sup> V čem spatřovali pisatelé největší rezervy českého filmu té doby?

Mezi nejčastěji zmiňovanými problémy figurovala literární příprava.<sup>114</sup> Podle novináře Pavla Melounka byly nedostatečné už samotné scénáře,<sup>115</sup> mnohem častěji se ale dočteme o devalvaci práce dramaturgů. V *Diagnózách času* se Lukeš tématu věnoval na ploše celé kapitoly nazvané „Psaní bez kontroly“. Dramaturgii podle něj zdiskreditoval komunistický režim, který tvůrce naučil vnímat ji jako ekvivalent cenzury.<sup>116</sup> Navíc „[v]pád postmoderního rozvolnění stavby uměleckého díla a jeho pojetí jako nezávazné hry nejrůznějších aluzí vytvořil dojem, že režisér se bez scenáristy a dramaturga pro příště obejde,“ usoudil Lukeš. Výsledkem podle něj byly „produkty tvarově rozpadlé, nonkonformně ‚ulítlé‘ a služebné teď zase ve vztahu k sponzorům.“<sup>117</sup> Stejně vyhodnotil situaci Halada: „Příběhy se rozlévají do příhod a epizod, někde je i jedno, jestli bude určitá scéna zařazena na úvod filmu, doprostřed, nebo na konec. (...) Otázka scénáře (...) je akutním problémem celé české tvorby 90. let.“<sup>118</sup>

Literární přípravou ale nesnáze českých filmů nekončily, řadu nástrah skýtalo také nakládání s hotovým dílem. Absence jednotné strategie na podporu české kinematografie naplno odhalila nedostatečnou rentabilitu filmového průmyslu.<sup>119</sup> Podle Grombíře vyplývala jednak z provincialismu, jenž byl tuzemským filmům vlastní, a jednak byla důsledkem nedostatečných aktivit českých producentů stran propagace vlastní tvorby v zahraničí.<sup>120</sup> Směrem k domácímu publiku byla podle Lukeše problémem tuzemské kinematografie její prokazatelná

---

<sup>108</sup> Tamtéž, s. 252.

<sup>109</sup> Halada, *Český film devadesátých let*, s. 197.

<sup>110</sup> Tamtéž, s. 196.

<sup>111</sup> Grombíř, *Hraný film v devadesátých letech*, s. 203.

<sup>112</sup> Lukeš, *Diagnózy času*, s. 251.

<sup>113</sup> Tamtéž.

<sup>114</sup> Fiala, *Proměna českého filmu a jeho kritiky v časopise Film a doba (90. léta)*, s. 10.

<sup>115</sup> Pavel Melounek, *Biják – intimní osvětlení českého filmu*. Pragma 1994, s. 99–101.

<sup>116</sup> Lukeš, *Diagnózy času*, s. 274.

<sup>117</sup> Tamtéž, s. 278.

<sup>118</sup> Halada, *Český film devadesátých let*, s. 90–91.

<sup>119</sup> Lukeš, *Diagnózy času*, s. 251.

<sup>120</sup> Grombíř, *Hraný film v devadesátých letech*, s. 202–203.

„komercializace“ a vulgarizace s ní spojená.<sup>121</sup> Grombář viděl problém podobně: „Odstranění státního dozoru nad kinematografií ovšem přineslo nejen zhroucení ideologických bariér, ale také ztrátu sebekontroly některých tvůrců. Českému publiku byly dlouho upírány např. scény otevřeně zobrazující sexuální praktiky, pročež vznikla poptávka, jíž vyšli někteří režiséři až příliš ochotně vstříc. Většinou však chyběla soudnost a vznikaly tak produkty daleko překračující hranice vkusu.“<sup>122</sup>

Nedosti na tom, komercializace se podle pisatelů kromě filmů týkala také filmové reflexe. Periodika, která chtěla v tržním prostředí přežít, se musela podřídít novým zájmům čtenářů. Míra senzacechtivosti a podbízivosti médií v té době podle Halady znatelně vzrostla a filmová žurnalistika „se odklonila od hlubšího vnímání kinematografie k populárnějšímu.“<sup>123</sup> Klesající úroveň deníkových recenzí zaregistroval také Grombář.<sup>124</sup> Podle Lukeše se devalvace psaní o filmu kryla s úpadkem zájmu o českou tvorbu.<sup>125</sup> „Náhle se ukazuje, že i ti, kteří uměli vzdorovat předlistopadovému diktátu ideologie, rádi se ztotožní s polistopadovým fátlem trhu, jehož praktickému fungování se podle nich může vzpírat jenom snílek nebo naiva,“<sup>126</sup> napsal Lukeš. Morální úpadek podle něj analogicky spojoval minulým a současný politický systém. Opačnou reakcí bylo apriorně anti-komerční naladění, jež zaznamenal Tomáš Fiala v rámci svého výzkumu o české filmové publicistice devadesátých let.<sup>127</sup> Časopis *Film a doba* se „diváckým“ titulům začal programově vyhýbat a často akcentovat upadající kvalitu českého filmu.<sup>128</sup>

### 3.2.1. Příklon k modernistickému diskursu

Kromě soudobého kontextu byl český film devadesátých let pisateli srovnáván s předchozími epochami národní kinematografie. Nejčastěji jmenovanou dekadou byla šedesátá léta, která podle Halady představovala horizont českého filmu i evropského umění.<sup>129</sup> Lukeš fixoval šedesátá léta, spojená s novou vlnou, jako moment výjimečné shody naplněného tvůrčího, ekonomického i politického potenciálu slovy: „V permanentním zápase člověka mezi ‚zevšedněným chaosem‘ jeho života se [za doby socialismu] jen pomalu prosazovaly osobnější koncepty, a i ty se vyhraňovaly vlastně výhradně v opozici vůči konceptu ‚harmonie‘ stranovládní. Bylo tomu tak i v nejlepších chvílích tvorby 60. let, kdy vlastně nastal ideální stav, že za státní peníze mohl být totalitní režim umělecky demontován. (...) Česká kinematografie se začala v průběhu 70. let beznadějně propadat kamsi do své minulosti, ochromena znovu řádem ideologických požadavků režimu a jim sloužících cenzurních zásahů.“<sup>130</sup>

---

<sup>121</sup> Lukeš, *Současný český hraný film: Pod diktátem peněz*, s. 40.

<sup>122</sup> Grombář, *Hraný film v devadesátých letech*, s. 199.

<sup>123</sup> Halada, *Český film devadesátých let*, s. 60.

<sup>124</sup> Grombář, *Hraný film v devadesátých letech*, s. 202.

<sup>125</sup> Lukeš, *Současný český hraný film: Pod diktátem peněz*, s. 74.

<sup>126</sup> Tamtéž, s. 42.

<sup>127</sup> Tomáš Fiala, *Proměna českého filmu a jeho kritiky v časopise Film a doba (90. léta)*. Diplomová práce, vedoucí Štoll, Martin. Univerzita Karlova, Fakulta sociálních studií, 2018.

<sup>128</sup> Fiala, *Proměna českého filmu a jeho kritiky v časopise Film a doba (90. léta)*, s. 34.

<sup>129</sup> Halada, *Český film devadesátých let*, s. 199.

<sup>130</sup> Lukeš, *Odpovědi bez otázek*, s. 48.



Halada v doslovu své knihy explicitně přiznává, že mu „filmy z tohoto období sloužily jako určitý vzor, jako měřítko hodnot“<sup>131</sup> pro analýzu soudobé situace. Filmaři debutující v devadesátých letech podle něj „nedosahují originality tvůrců 60. let; jejich filmy se nevyznačují takovou tematickou závažností, výrazovou přesností i objektivností. Dnešní debuty se ve společenství těch z před třiceti let jeví jako maturitní práce středoškoláků vedle diplomových prací vysokoškoláků.“<sup>132</sup> V čem konkrétně ale novovlnná tvorba, pomineme-li její mezinárodní renomé, přesahovala minulou i budoucí filmovou produkci?

Teoretik András Bálint Kovács označil za jeden z klíčových rozdílů mezi modernistickými a postmodernistickými filmy jejich přístup k sebereflexi. Zatímco postmoderní přístup hodnotí jako nezávazný a přirovnává jej k barokní hře s iluzí (trompe l'oeil), v době moderny byla podle Kováče sebereflexe kritická, a tudíž měla svůj morální rozměr.<sup>133</sup> Důraz na hodnoty a morální stanovisko k sobě váže i tak rozdílné filmy jako jsou veristický *Černý Petr* a výtvarně stylizované *Sedmikrásky*. Totéž, co bylo metou modernistického umění, později Halada nebo Jan Čulík očekávali od českých filmů devadesátých let: podat „hlubokou, syntetizující a originální výpověď[ď] o lidské existenci.“<sup>134</sup> „Vizuální výboje“, charakteristické podle Čulíka pro filmaře devadesátých let, jen suplují „propracované a zralé“ scénáře.<sup>135</sup> Právě ty jsou základem „silného příběhu“, který cení Grombíř v konvenčně natočeném dramatu *Je třeba zabít Sekala* nad „experimenty za každou cenu“.<sup>136</sup> Součástí přesvědčivého scénáře jsou dobře vymodelované, psychologicky věrohodné postavy.<sup>137</sup> „Teprve když tyto ‚lidské‘ záležitosti pokulhávají, jsou pak vyspravovány nebo nahrazovány těmi ‚neživými‘. Vizuální vytříbeností, prací s hudbou, střihem, zvukem,“<sup>138</sup> napsal Halada s odkazem na modernistické hodnoty humanismu.

*„Postmoderní umělecký směr, který se v širší míře objevuje v 80. letech, nemá pro evropskou kulturu a umění takový význam a dopad jako modernismus 60. let. Především už v centru zájmu nestojí otázky metafyzického rázu (které mohou umělecké dílo obohatit a dodat mu univerzální platnost), ale spíše problémy materiálnějšího charakteru: spotřeba a spotřební společnost, informační exploze, nárůst masové komunikace. Jestliže jedním z nejtypičtějších znaků postmoderny je vysoká míra plurality, která otevírá umění téměř neomezené možnosti, pak na druhou stranu s sebou tato pluralita přináší 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 hierarchií a měřítek hodnot; mnohdy není jasné, co je správné a co špatné, krásné a ošklivé, moderní a staré, co*

---

<sup>131</sup> Halada, *Český film devadesátých let*, s. 196.

<sup>132</sup> Tamtéž, s. 114.

<sup>133</sup> András Bálint Kovács, *Screening Modernism: European Art Cinema, 1950–1980*. The University of Chicago Press 2007, s. 225–226.

<sup>134</sup> Čulík, *Jací jsme*, s. 581.

<sup>135</sup> Tamtéž, s. 490.

<sup>136</sup> Grombíř, *Hraný film v devadesátých letech*, s. 203.

<sup>137</sup> Halada, *Český film devadesátých let*, s. 206.

<sup>138</sup> Tamtéž, s. 210.

vůbec lze považovat za umění a co ne,<sup>139</sup> shrnul svůj postoj ke vztahu moderny a postmoderny Halada.

### 3.2.2. Existence postmodernistického diskursu

Ne všichni samozřejmě sdíleli perspektivu modernistů, která patrně převládala v Haladově reflexi devadesátých let. Počátkem dekády existovala živá polemika nad dědictvím filmového modernismu, respektive československé nové vlny, na niž upozorňoval i reagoval svým textem „Současný český hraný film: Pod diktátem peněz“ Lukeš. Epicentrem této polemiky se stala Beseda o filmu šedesátých let, pořádaná 5. října 1992 v Divadle Na Zábradlí za účasti filmových tvůrců, publicistů i historiků různých generací.<sup>140</sup>

O měsíc později zareagoval na besedu Jiří Cieslar „Filmovým ne-sloupkem“ pro *Literární noviny*.<sup>141</sup> Střet hodnot starší a mladší generace v něm komentoval slovy: „Nová vlna byla po dvacet let tabu a teď ji nikdo nehýčká, aby ji za ten dvacetiletý odklad k ledu odškodnil. Jenomže pozdní doba, kterou žijeme, si každé odškodňování oškliví, sama je plná škod. Hledá si své předky svobodně, a světe div se, myslím, že i v té Nové vlně, ale dělá to bez patosu dědů, kteří se ještě nedávno snažili polepšovat svět, jiné k tomu nechtěli pustit, a teď zadýchaně toleranci dohánějí, leč vyhrazují si ji opět jen pro sebe.“<sup>142</sup> Postmodernu Cieslar ve svém textu označil za přízvisko ducha dnešní doby, ale také „slovo všech pro všechno“, protože sám pracoval raději s pojmem „Zeitgeist“. Přítomen je podle něj ve filmech bratrů Cabanových, Igora Chauna nebo ve snímku *V záru královské lásky* Jana Němce, které zachycují posuny dnešní doby – byť tvoří jen „vedlejší rameno české řeky“ a stejně jako hlavní proud v podobě *Obecné školy* se nedotýkají „hlubin života“ na rozdíl od filmu *Praha – neklidné srdce Evropy* Věry Chytilové.<sup>143</sup>

Právě Věra Chytilová nebo Juraj Jakubisko v rámci Besedy v Divadle Na Zábradlí hájili hodnoty, které přinesla nová vlna, a současnou kinematografii prezentovali jako kolbiště zboží a kulturních statků. Dramaturg České televize a moderátor debaty Petr Sládeček tlumočil svou zkušenost z multikina v Kolíně nad Rýnem, kde se současně promítaly filmy *Terminátor 2: Den zúčtování* a filmy klasiků autorského kina (Buñuel, Saura, Fellini). Sládeček tak chtěl prezentovat, že oba estetické proudy mohou existovat vedle sebe, ale současně podpořil dělení na „umění a komerci“: „Někteří mají vyšší požadavky, chtějí vidět film jako umění, jiným stačí *Terminátor*.“<sup>144</sup> Filmoví publicisté nejmladší generace Ondřej Zach, Luboš Ptáček a Michal Bregant se tomuto pohledu bránili. „Jsem dítě této doby, proto se mi v ní líbí,<sup>145</sup>“ nechal se slyšet Zach. Ptáček označil hodnoty nastolené v šedesátých letech jako zdiskreditované dobou normalizace a vyzval k nastolení „něčeho nového“, čím se tyto pojmy opět naplní. Bregant

<sup>139</sup> Tamtéž, s. 199–200.

<sup>140</sup> Ve zkrácené podobě byla vysílána v České televizi 13. října 1992. Viz. *Beseda o filmu šedesátých let*.

<sup>141</sup> Jiří Cieslar, Čekání na Koperníka (Nad debatou o českém filmu v Divadle Na Zábradlí). *Literární noviny* 3, 1992, č. 45 (12.–18. 11.), s. 6.

<sup>142</sup> Tamtéž.

<sup>143</sup> Tamtéž.

<sup>144</sup> *Beseda o filmu šedesátých let*.

<sup>145</sup> Tamtéž.

označil novou vlnu za „zprávu o nás – před čtvrtstoletím“; zpráva o nás v současnosti musí podle něj nutně vypadat jinak. Dodal, že není „programovým postmodernistou“ a vymezil se tak vůči nálepe, která fungovala jako opak stanovisek zaujímaných modernisty.<sup>146</sup>

### 3.3. Kategorizace českých porevolučních filmů

Zatímco předchozí podkapitoly a oddíly se zabývaly českou kinematografií devadesátých let v obecnosti, nyní nás bude zajímat přístup jednotlivých autorů přehledových textů k samotným filmům. Kromě výše hojně citovaných prací Jana Lukeše, Andreje Halady a Jakuba Grombíře nyní zohledníme také text Jaromíra Blažejovského „Bitva o život“ a knihu Jana Čulíka *Jací jsme*. Blažejovský a Čulík se příliš nezabývali průmyslovým kontextem, ale takřka výhradně samotnými filmy, tudíž nemělo smysl z jejich prací šířeji čerpat v předchozích podkapitolách. Nyní ale coby důležité referenční prameny o českém filmu devadesátých let rozšíří paletu perspektiv. Vzhledem k tomu, že každý z vybraných pěti pisatelů pracoval s širokým korpusem, čítajícím desítky až stovky děl, nelze se zabývat jednotlivými analýzami. Můžeme se ale ptát, jak pisatelé filmy rozdělovali a kategorizovali. Zjistíme tak, které tendence českého porevolučního filmu vnímali jako dominantní a na kterých se shodovali. Se znalostí charakteristických rysů jednotlivých kategorií budeme schopni určit vzorek filmů, které mohly podle dobového diskursu tvořit potenciální trend.

Lukeš se kategorizací české porevoluční kinematografie věnoval ve stati pro odborné periodikum *Illuminace*.<sup>147</sup> Filmy rozdělil do pěti skupin podle soudobého kritického konsensu, který následně ztvrzoval či rozporoval. Mimo jiné rozvedl rysy rašícího „kultu blbosti“, zastal se stylově tradičních filmů označovaných za „unavené podívané“ a vyzdvihl několik málo filmů jinými označených za „pseudoumělecké experimenty“. Halada se reflexi samotné filmové tvorby věnoval na ploše přesahující polovinu své knihy *Český film devadesátých let*. S výjimkou samostatného oddílu pro „komerční film“ a „nejdůležitějšího debutanta devadesátých let“<sup>148</sup> Jana Svěráka, rozdělil filmy podle generací tvůrců. Samostatnou kapitolu věnoval debutantům, režisérům středního věku a starším tvůrcům. Jakub Grombář v rámci jediné kapitoly z antologie *Panorama českého filmu* nabídl hned tři způsoby kategorizace filmů. Zaprvé je rozdělil podle zasazení (minulé politické režimy kontra současnost). Zadruhé podle estetiky na komerční produkci, střední proud, experiment a – opět – vytvořil samostatnou kategorii pro tvorbu Jana Svěráka, který „dokáže absorbovat atributy všech tří kategorií.“<sup>149</sup> Zatřetí využil i on dělení generační, jež ovšem provedl pouze encyklopedickým výčtem. Jaromír Blažejovský zaujal ideologicko-kritickou perspektivu a českou tvorbu devadesátých let rozdělil na bulvární, experimentální a tu, která se vztahuje k národní historii. Nejobsáhlejší přehled české kinematografie devadesátých let přinesl Jan Čulík. Na bezmála sedmi stech stranách své publikace se snažil zjistit, „co současná kinematografie o české společnosti

---

<sup>146</sup> Tamtéž.

<sup>147</sup> Lukeš, *Současný český hraný film: Pod diktátem peněz*, s. 37–75.

<sup>148</sup> Halada, *Český film devadesátých let*, s. 118.

<sup>149</sup> Grombář, *Hraný film v devadesátých letech*, s. 202.

sděluje.<sup>150</sup> Deklarované sociologické prizma lze odušit z názvů kapitol jako „V čem jsme to žili“, „Současná společnost“ nebo ještě snad „Mladí lidé ve filmu“. Čulík ale uplatňuje ve svém dělení také žánrové (dětské filmy) nebo estetické (několik typů experimentů) kategorie.

Jediný kategorizační pojem, který explicitně použilo všech pět autorů je „komerční film“. Druhá kategorie, kterou vydělili všichni kromě Halady, tvoří různé filmové experimenty. Tři z pěti autorů pak identifikovali jakýsi střední proud tradičně natáčených filmů. Halada a Grombíř se shodli na výjimečnosti tvorby Jana Svěráka a pro Čulíka s Blažejovským byly podstatné filmy vztahující se k české historické zkušenosti. Každý z těchto pojmů je ale příliš obecný, nebo naopak specifický, než by se za ním dal hledat zárodek dobově specifického trendu s dalekosáhlejším přesahem. Žádný z autorů nevnímal postmoderní tendence v české kinematografii jako dostatečně silný proud, který by stál za samostatnou úvahu, byť je třeba zaregistroval a zmínil. Podrobněji se tudíž budeme věnovat pouze vlastnostem nejčastěji zmiňovaných proudů komerčního a experimentujícího filmu, které rámcově odpovídají dělení filmů v dobovém diskursu na „zboží“ a „kulturní statky“.

### 3.3.1. Komerční film

„Je samozřejmě těžké určit, který film je vysloveně komerční a který už méně – vždyť snad každý tvůrce i producent touží po tom, aby jejich film vidělo co nejvíc diváků a aby nebyl ztrátový,“<sup>151</sup> polemizoval Halada hned zkraje své kapitoly věnované komerčnímu filmu. „Komerční film“, jenž vyčlenil ze zbytku produkce stejně jako jeho kolegové, měl však v českém kontextu devadesátých let svou ustálenou podobu. Vznikal ve specifických produkčních podmínkách, vykazoval určité estetické rysy a byl zpravidla negativně přijímán kritikou. Podle Grombíře tento typ filmů vznikl nejhodněji mezi lety 1992 a 1996.<sup>152</sup>

V kapitole nazvané „Chováme se tržně“ Čulík uvedl, že tyto filmy vznikaly „ve snaze obejít se bez státní dotace.“<sup>153</sup> Zpravidla je produkovaly nově vzniklé, soukromé firmy bez další podpory nekomerčních organizací nebo fondů.<sup>154</sup> Cílem jejich tvůrců, zejména producentů, byla maximalizace potenciálního ekonomického zisku. Za účelem jeho dosažení opakovali vyzkoušené recepty: natáčeli druhé, případně třetí díly populárních filmů<sup>155</sup> a obsazovali oblíbené herce,<sup>156</sup> jmenoval některé z nich Grombíř. Komerční filmy měly podle Halady srozumitelný námět, jednoduché téma, přehledný příběh a styl podřízený potřebám vyprávění.<sup>157</sup> Z hlediska žánru šlo často o komedie<sup>158</sup> satirizující soudobé dění.<sup>159</sup> Jejich humor byl obhroublý, vulgární a často hodnocený jako nevkusný.<sup>160</sup> Neuspokojivé byly také svou

---

<sup>150</sup> Čulík, *Jací jsme*, s. 9.

<sup>151</sup> Halada, *Český film devadesátých let*, s. 71.

<sup>152</sup> Grombíř, *Hraný film v devadesátých letech*, s. 201.

<sup>153</sup> Čulík, *Jací jsme*, s. 216.

<sup>154</sup> Halada, *Český film devadesátých let*, s. 71.

<sup>155</sup> Lukeš, *Současný český hraný film: Pod diktátem peněz*, s. 48–52.

<sup>156</sup> Grombíř, *Hraný film v devadesátých letech*, s. 201.

<sup>157</sup> Halada, *Český film devadesátých let*, s. 71.

<sup>158</sup> Grombíř, *Hraný film v devadesátých letech*, s. 201.

<sup>159</sup> Čulík, *Jací jsme*, 216.

<sup>160</sup> Grombíř, *Hraný film v devadesátých letech*, s. 201.

řemeslnou úrovní. „[B]lbost [se jim] stala nejen předmětem zesměšnění, nýbrž bohužel i údělem,“ zkonstatoval Lukeš.<sup>161</sup> Za typické komerční filmy označovali pisatelé například snímky *Trhala falky dynamitem*, *Nahota na prodej*, *Kanárská spojka* nebo *Dědictví aneb Kurvahošigutntág*.

Lukeš, Halada a Grombír hodnotili proud komerčního filmu spíše negativně, jako příklad soudobého úpadku českého filmu. Blažejovský oproti nim nabídl méně paušalizující pohled a naznačil existenci kvalitativních rozdílů například mezi porevoluční tvorbou Víta Olmera a Věry Chytilové – byť tvorba obou podle něj náleží k bulvární vlně. Povšechné opovržení ze strany kritiky si tyto filmy podle něj vysloužily jednak nízkou řemeslnou kvalitou, ale také implicitní obhajobou „starých pořádků“.<sup>162</sup> Barometr společenských nálad v nich spatřil také v zahraničí žijící Čulík, podle něhož možná „vypovídají o zvyklostech české společnosti od začátku devadesátých let více než mnohé jiné zdroje.“<sup>163</sup> Stejnou hodnotu jim de facto přiznal i Halada: „Komerčním filmům věnujeme samostatnou (...) kapitolu této části i proto, že se v nich 90. léta odrážejí ve zvýšené míře. Zatímco ambicióznější filmy zpracovávaly náměty exkluzivnější a nadčasové, komerční filmy (...) pohotově zobrazovaly jevy provázející transformaci společnosti.“<sup>164</sup>

### 3.3.2. Experimenty

Druhý, pisateli nejčastěji zmiňovaný proud, tvoří různorodé filmové experimenty. Nemyslí se přitom experimentální filmy jakožto specifický druh filmové tvorby, nýbrž narativní hrané filmy, které usilovaly o to stát se alternativou vůči mainstreamu v rámci tradičních distribučních okruhů. Společným znakem těchto filmů je snaha ohledávat nové možnosti kinematografického výrazu.<sup>165</sup> Je symptomatické, že skupina těchto filmů je mnohem diverzifikovanější a mnohem hůře se autorům souhrnně definovala. Každý z pisatelů příznačně zahrnul mezi experimenty trochu jiné filmy.

Podle Grombíře tvořily experimenty v mnoha ohledech protiklad k filmům z komerčního proudu. Zpravidla neměly valný ekonomický potenciál a jejich financování bylo závislé na podpoře ze strany státu. Nešlo o pragmaticky koncipované projekty, ale osobní filmy (například *Kamenný most*, *Mrtvej brouk*). Za jejich realizací stáli mladí tvůrci typicky obsazující neznámé herce či neherce. Prostřednictvím svých filmů se snažili zkoumat potenciál kinematografického výraziva. Podle Grombíře se ovšem často ztratili ve slepých vývojových uličkách a dospěli jen k negaci konvenční filmařiny, která vyústila v „antidivácký“ styl vyprávění.<sup>166</sup> Grombír tak experimenty nehodnotil výrazně kladněji než komerční produkci. Kritizoval častou „absenci příběhu“, scénáře shledal banálními snůškami epizod a přísnější měřítko podle něj sneslo jen

---

<sup>161</sup> Lukeš, *Současný český hraný film: Pod diktátem peněz*, s. 47.

<sup>162</sup> Blažejovský, *Bitva o život*, s. 182.

<sup>163</sup> Čulík, *Jací jsme*, s. 216.

<sup>164</sup> Halada, *Český film devadesátých let*, s. 71.

<sup>165</sup> Grombír, *Hraný film v devadesátých letech*, s. 202.

<sup>166</sup> Tamtéž.

několik málo filmů z této kategorie. Výjimku pro něj představovala (byť také s výhradami) například tvorba Jana Švankmajera.<sup>167</sup>

Čulík rozdělil experimenty podrobněji na ty „ne vždy úspěšné“ a na „ty, které vyšly“. První, obsáhlejší kategorie zahrnuje díla filmařů, kteří „[č]asto vytvořili zajímavý, ale neucelený experiment. (...) Většinou těchto filmů něco chybí; často je to propracovaný a zralý scénář, jeho absenci suplují vizuální výboje.“<sup>168</sup> Patří mezi ně například filmy s výraznou scénografií a/nebo kamerovými postupy (*Don Gio*, *Minulost*, *Passage*, *Amerika*, *Krvavý román*, *Kytice*), intelektuálně laděná tvorba (*Pevnost*, *Žiletky*, *Cesta pustým lesem*), mystifikace a parodie (*Brak*, *Mňága – Happy End*, *Mazaný Filip*) nebo „plytký návrat Jana Němce“ (*V žáru královské lásky*, *Jméno kódu Rubín*, *Toyen*). Experimenty, které vyšly, se podle Čulíka rovněž vyznačují „obrazovým ozvláštňením“, jež však podle něj ladí s ostatními formálními složkami díla. Jedná se například o grotesku *Skřítek*, dramedii *Žralok v hlavě*, některé filmy Petra Marka (*Láska shora*, *Nebýt dnešní*) nebo Jana Švankmajera (*Lekce Faust*, *Otesánek*, *Šílení*). Za experimenty bychom mohli považovat také některá díla, která Čulík zařadil do „odpadní“ kategorie „Nefilmy“, neboť je vymezená stejně jako „Ne vždy úspěšné experimenty“. Zdejší filmy (*UŽ*, *Eliška má ráda divočinu*, *Vyhánění z ráje*) se od experimentů podle Čulíka liší jen tím, že jsou „skrz naskrz špatné.“<sup>169</sup>

Blažejovský rozdělil experimentující filmaře do tří skupin. První z nich tvoří „nezavislí kultovníci“ – mladí tvůrci natáčející „nezavislým stylem“. Jejich tvorba, tematizující život různých subkultur, měla silný kultovní potenciál. Jedná se například o filmy Jana Svěráka (*Jízda*), Petra Zelenky (*Mňága – Happy End*) nebo Davida Ondříčka (*Šeptej*). Druhá skupina, kterou Blažejovský nazývá „kreativistický proud“, zahrnuje snímky *Krvavý román*, *Záhada hlavolamu* a *Amerika*. Všechny filmy druhé skupiny „vypadaly jako splnění klukovského snu, opíraly se o interesantní literaturu, měly zajímavý design a sloužily jako vizitka tvůrčího a technického potenciálu [barrandovského] studia“<sup>170</sup> řízeného Václavem Marhoulem. V podobném duchu natočil podle Blažejovského později Jaroslav Brabec *Kuře melancholika* a F. A. Brabec filmy *Král Ubu* nebo *Kytice*.<sup>171</sup> Třetí skupinu vyhradil Blažejovský zkušenějším režisérům jako byl Jiří Menzel, Jan Němec či Juraj Jakubisko, kteří experimentovali s „hraničními možnostmi média“<sup>172</sup> – ať už z hlediska produkce filmu, jeho žánrového zasazení (mezi fikcí a dokument) nebo uplatněných stylistických postupů (práce se subjektivitou).

Lukeš využil svého článku „Současný český hraný film: Pod diktátem peněz“ k vyzdvížení zdařilých, leč nedoceněných (nepříliš navštěvovaných) děl. Ze všech pisatelů mapoval nejkratší období (asi dva a půl roku) a mezi „pseudoumělecké experimenty“ – jak kategorii ironicky pojmenoval podle odsuzujícího označení Mirky Spáčilové – zařadil pouze čtyři tituly: *Don Gio*, *Krvavý román*, *Žiletky* a *Akumulátor I*. Jedná se o snímky, které mohl Lukeš přiřadit k některé z předchozích kategorií. „Přesto se mi zdá, že každý z nich nese v sobě ještě něco navíc:

---

<sup>167</sup> Tamtéž.

<sup>168</sup> Čulík, *Jací jsme*, s. 490.

<sup>169</sup> Tamtéž, s. 546.

<sup>170</sup> Blažejovský, *Bitva o život*, s. 184.

<sup>171</sup> Tamtéž.

<sup>172</sup> Tamtéž.

důkladnější, jasnozřivější myšlenku, rozhodnější konstruktérské úsilí, větší dávku výtvarné imaginace, snahu ukázat svět v jeho složitosti, přitom však neudělat z filmu jenom jeho zrcadlo, nýbrž jím samým stvořit novou, svéprávnou realitu,<sup>173</sup> zdůvodnil své rozhodnutí vyhradit těmto filmům vlastní kategorii.

### 3.4. Vymezení výzkumu

Nyní, když máme obecnou představu o poli výzkumu, je zapotřebí definovat si zaprvé jeho časové ohraničení, zadruhé základní sledovaná témata, a zatřetí vzorek filmů, jenž bude podroben diskursivní analýze.

Jak ukazuje podkapitola 3.2., pisatelé zaregistrovali kvalitativní vzestup českého filmu v druhé polovině devadesátých let, kdy Svěrákův *Kolja* vyhrál Oscara, debutoval Petr Zelenka, Saša Gedeon natočil povšečně chválený *Návrat idiota* apod. Teprve v té době se podle Jana Lukeše „podařilo situaci českého filmu stabilizovat a poté jí zjevně vtisknout alespoň dílčí impulsy.“<sup>174</sup> První polovina dekády v očích pisatelů naopak zůstala poznamenána deziluzí z vývoje národní kinematografie v podmínkách nově nabyté svobody – s čestnou výjimkou obecně uznávané tvorby Jana Svěráka. Výzkum se tedy zaměří právě na hůře přijímanou tvorbu prvních porevolučních let 1991 až 1994, kdy filmaři mohli poprvé realizovat vlastní projekty bez dohledu státních institucí a konstituovat nový trend, vymezující se vůči dosavadní tvorbě. Zvolené období, které představovalo dobu kompletní transformace českého filmového průmyslu a hledání nových produkčních i estetických možností, zároveň rámuje prudký pokles a opětovný nárůst ročně produkováných filmů (pomyslným dnem byl rok 1992 s necelou desítkou vyrobených filmů<sup>175</sup>), který následně vedl k celkovému „oživení kinematografie po porevolučním otřesu.“<sup>176</sup>

Na základě analýzy zkoumaného pole víme, že postoj pisatelů mohl být významně ovlivněn odkazem československé nové vlny a tenzí mezi hodnotami reprezentovanými modernistickým a postmodernistickým diskursem. Jako nedostatečnou autoři často identifikovali literární přípravu předcházející samotnému natáčení. Důraz tudíž bude kladen na vnímání dichotomie mezi stylem a narativem filmů, popřípadě jejich vztahu k literární předloze. Sledována bude individuální kategorizace zkoumaných filmů, jejich propojení s dalšími díly tuzemské i světové kinematografie. Kromě odkazů k dalším filmům bude brán zřetel také na případné personální vazby mezi jednotlivými snímky. Zvolený časový rámec se překrývá s druhým obdobím Václava Marhoulů ve funkci ředitele filmového studia Barrandov. Práce se tudíž pokusí prověřit také příslušnost vybraných filmů ke konceptu tzv. kreativistického proudu kinematografie, s nímž přišel Jaromír Blažejovský, aniž by jej kterýkoli z dalších pisatelů převzal či blíže prozkoumal.

---

<sup>173</sup> Lukeš, *Současný český hraný film: Pod diktátem peněz*, s. 63.

<sup>174</sup> Tamtéž, s. 260.

<sup>175</sup> *Filmová ročenka 1992*, Praha: Národní filmový archiv 1992, s. 105–107.

<sup>176</sup> Halada, *Český film devadesátých let*, s. 63.

Vzhledem k tomu, že předmětem výzkumu je pátrání po ambiciózním trendu, jehož potenciál nebyl naplněn, filmy k analýze budou vybrány z oblasti „experimentů“ (oddíl 3.3.2.). Je zapotřebí, aby byly vybrané filmy pozitivně přijaty alespoň částí kritické obce, případně měly ambice reprezentovat Česko v zahraničí, a zároveň byly napojené na dobový „zeitgeist“ postmoderny, který jim mohl pomoci ve dvou ohledech: jednak odlišit se od starší české tvorby, jednak prosadit se v zahraničí. Nejčastěji skloňovaným dílem v kontextu postmoderny byl rozporuplně přijatý *Don Gio* Šimona a Michala Cabanových. Podle Andreje Halady odráží postmoderní styl v české kinematografii asi nejlépe a nejkompexněji. „[N]achází souputníka prakticky jen v Němcově filmu *V žáru královské lásky*, který je stejně excentrický, výstřední a vůbec se neohlíží na diváka.“<sup>177</sup> Dle Jakuba Grombíře to byla právě stylizace Němcova prvního porevolučního filmu, jež „přinesla do české kinematografie postmoderní trendy.“<sup>178</sup> Z druhé strany byl *Don Gio* spojován s pozdějším *Krvavým románem*,<sup>179</sup> který spadá do Blažejovského kreativistického proudu, stejně jako experimentující,<sup>180</sup> postmoderní<sup>181</sup> *Amerika*. Všechny tyto čtyři filmy – *V žáru královské lásky*, *Don Gio*, *Krvavý román* a *Amerika* –, které budou podrobeny diskursivní analýze, vznikly jako volné adaptace či reinterpretace starších literárních textů. Z výběru byla naopak vyloučena dějově věrná adaptace předlohy Jaroslava Foglara *Záhada hlavolamu*, kategorizovaná jako dětský film,<sup>182</sup> byť podle Blažejovského náleží ke „kreativistickému proudu“.

---

<sup>177</sup> Halada, *Český film devadesátých let*, s. 149.

<sup>178</sup> Grombíř, *Hraný film v devadesátých letech*, s. 205.

<sup>179</sup> Jan Lukeš oba filmy zařadil mezi „pseudoumělecké experimenty“.

<sup>180</sup> Čulík, *Jací jsme*, s. 529–530.

<sup>181</sup> Halada, *Český film devadesátých let*, s. 151.

<sup>182</sup> Například Čulíkem nebo Grombířem.



„Je to vlastně velmi nonkonformní dílo, takové, jakých máme v historii české kinematografie málo (a – upřímně řečeno – v takovém rozměru a s takovou důsledností provedení vlastně žádné). Čas ukáže, je-li to jen Němcova rukavice hozená snobům, nebo byli tu nalezeni určitý mezník.“<sup>183</sup>

## 4. Neartikulované postmoderní film: *V žáru královské lásky*

Projekt „V žáru královské lásky“ začal Jan Němec chystat už v druhé polovině šedesátých let minulého století. Scénář k filmu, jehož pracovní název se shodoval s titulem předlohy Ladislava Klímy *Utrpení knížete Sternenhocha*, dokončil v červnu roku 1969. Období politického uvolnění ukončila invaze vojsk Varšavské smlouvy do Československa a nové politické klima realizaci Němcova projektu neumožnilo.<sup>184</sup> Klíma i Němec se stali nežádoucími umělci. Šanci vrátit se k chystanému projektu se Němcovi tak naskytla až po roce 1989, kdy se vrátil ze zahraničního exilu do své vlasti. Hodnoty individualismu a nekonformity, které tkví v Klímově textu, měly podle Němce potenciál oslovit právě porevoluční publikum.<sup>185</sup> Na spolupráci se autor domluvil s posledním ředitelem státního FS Barrandov Karlem Vejříkem, údajně využil uvolněné zdroje dříve rezervované pro tvorbu komunistické propagandy<sup>186</sup> a film s názvem *V žáru královské lásky* realizoval v 1. tvůrčí skupině Jiřího Blažka<sup>187</sup> za osm milionů korun.<sup>188</sup>

Bezprostředně po premiéře si snímek *V žáru královské lásky* získal své nadšené obhájce i nesmířitelné odpůrce. Aspekty, jimiž tak silně polarizoval publikum, se staly páteří diskursu, který okolo filmu vznikl. S 347 547 diváky by dnes titul *V žáru královské lásky* platil za divácký hit, na svou dobu se podle Jana Bernarda ale jednalo spíše o neúspěch – zejména, přihlédneme-li k financím vloženým do propagace snímku.<sup>189</sup> Záměr tvůrců prosadit se „Žárem“ v zahraničí, jenž dokládá příprava cizojazyčných verzí filmu i propagačních materiálů Československého Filmexportu,<sup>190</sup> se rovněž neseťkal s úspěchem. Přestože snímek figuroval v předvýběru pro

---

<sup>183</sup> Pchu, Filmová událost. *Expres magazín* 2, 1991, č. 10 (17. 5.), s. 22.

<sup>184</sup> Jan Křipač, *V žáru královské lásky*. *Revue Filmového přehledu* [on-line]. Dostupný na WWW: <<https://www.filmovyprehled.cz/cs/revue/detail/v-zaru-kralovske-lasky>> [vyd. 16. 5. 2016, cit. 20. 8. 2024]

<sup>185</sup> Alexandra Pflimpflová, *Nový Němec: Český film v americkém stylu*. *Premiéra* 2, 1991, č. 5, s. 14.

<sup>186</sup> Darina Křivánková, *Tvorba režisérů české nové vlny po roce 1989: Věra Chytilová, Jan Němec, Jiří Menzel*. Diplomová práce, vedoucí Přádná, Stanislava. Univerzita Karlova, Filozofická fakulta, Katedra filmových studií, 2006, s. 62.

<sup>187</sup> Podrobněji ke genezi filmu viz Jan Bernard, *Jan Němec. Enfant terrible forever. Díl II. 1975-2016*. Praha: AMU 2017, s. 117–124.

<sup>188</sup> Jan J. Vaněk, *Peníze jako poznaná nutnost*. *Signál* 27, 1991, č. 19 (7.–13. 5.), s. 14–15.

<sup>189</sup> Bernard, *Jan Němec. Enfant terrible forever. Díl II. 1975-2016*, s. 139.

<sup>190</sup> Pflimpflová, *Nový Němec: Český film v americkém stylu*, s. 14.

soutěžní sekci festivalu Cannes v roce 1991, vybrán nakonec nebyl.<sup>191</sup> Ocenění se dočkal pouze na festivalu Finále v Plzni.

Přestože v době svého vzniku budilo *V žáru královské lásky* silné emoce a bouřlivé polemiky, postupem času jeho věhlas spíše vyprchal. Kromě výše zmíněného zvláštního uznání za výtvarné řešení na Finále nezískal snímek žádné ceny. S 504 záznamy v databázi Anopress a 943 hodnoceními na databázi ČSFD<sup>192</sup> se řadí mezi méně reflektovaná díla. Vyjma několika ojedinělých projekcí v archivním kině Ponrepo nebo v rámci retrospektivních sekcí festivalů (např. v sekci Bez cenzury na 54. ročníku MFF Karlovy Vary) nebyl snímek ve veřejném prostoru dlouho přítomen. Nevyšel totiž na VHS ani jiném nosiči a na televizních obrazovkách se objevoval primárně v rámci vysílání placených kanálů Kino CS a CS Film. Česká televize jej nasadila do programu pouze jednou, 11. října 1993.

## 4.1. Propagace a premiéra

Premiére *V žáru královské lásky* předcházela napjatá očekávání, která byla výsledkem několika faktorů. Zájem vzbuzovala zaprvé literární předloha a její autor. Po Únoru 1948 patřil Ladislav Klíma k zakázaným autorům,<sup>193</sup> v následujících dekáдах několik jeho próz vyšlo, ale za doby tzv. normalizace se opět dostal mimo oficiálně přijímané autory a stal se „mimořádně oblíbeným (...) v alternativní kultuře českého undergroundu.“<sup>194</sup> Zadruhé osobnosti, které se na vzniku filmu podílely: výtvarník Michael Rittstein, „současná hvězda americké televize i Hollywoodu“<sup>195</sup>, hudební skladatel a exulant Jan Hammer ml. a samozřejmě Jan Němec, navrátilcec ze zahraničí, spojený s „československým filmovým zázrakem“ šedesátých let.<sup>196</sup> Zatřetí na svou dobu nevídaná propagace snímku, jejímž cílem bylo vytvořit dojem mimořádného, kontroverzního díla, stojícího vně mantinelů všech konvencí, v duchu prohlášení někdejšího generálního ředitele FS Barrandov Václava Marhoulů: „Podle mého jde od šedesátých let o naprostý zlom v české kinematografii, film, který pobouří, zničí, rozpoutá šílené vášně. Balvan vržený ze schizofrenického kosmu do bahnitě tůně.“<sup>197</sup>

Novum podle dobové recenze Víta Janečka představovala dokonce i masivnější propagace filmu prostřednictvím obyčejných plakátů.<sup>198</sup> Auru kontroverze kolem filmu posilovali tvůrci skrovným dávkováním informací veřejnosti: před standardní novinářskou projekcí uspořádali ještě jednu určenou pro užší skupinu diváků a za předčasné zveřejnění recenze vyhrožovali právními postihy.<sup>199</sup> Kdyby měli k dispozici víc peněz, chtěl prý Jan Němec divákům nechat rozdávat před vstupem do kinosálu sáčky na zvracení.<sup>200</sup> Skandální pověst snímku dále sytily i

---

<sup>191</sup> Martin Nezval, Kladivem do hlavy. *MF Dnes* 2, 1991, č. 78 (3. 4.), s. 4.

<sup>192</sup> K 31. červenci 2024.

<sup>193</sup> Matěj Klíma, *Ladislav Klíma v české kultuře*. Praha: Filozofická fakulta Univerzity Karlovy 2024, s. 121.

<sup>194</sup> Klíma, *Ladislav Klíma v české kultuře*, s. 142.

<sup>195</sup> Pflimplová, *Nový Němec: Český film v americkém stylu*, s. 14.

<sup>196</sup> Vít Janeček, [Bude-li film Jana Němce...]. *Studentské listy* 2, 1991, č. 9 (květen), s. 11.

<sup>197</sup> tbk [= Tomáš Bartošek], *V žáru královské lásky*. *Filmový přehled*, 1991, č. 4, s. 29.

<sup>198</sup> Vít Janeček, *V žáru královské lásky*. *Kino* 46, 1991, č. 10 (3. 6.), s. 6.

<sup>199</sup> Ota Linhart, *Zmrzačený Klíma na filmovém plátně*. *Scéna* 16, 1991, č. 9 (26. 4.), s. 5.

<sup>200</sup> [Jen nedostatek finančních prostředků...]. *Květy* 1, 1991, č. 20 (květen), s. 59.

první ohlasy z novinářské projekce, referující o třetině až polovině přítomných, kteří opustili kinosál před koncem projekce.<sup>201</sup> Šokováni měli být pojetím násilných scén, jimiž se bude podrobněji zabývat následující podkapitola.

Premiéra filmu se konala 25. dubna 1991 v pražském premiérovém kině Blaník na Václavském náměstí.<sup>202</sup> Doprovázela ji výstava práce Michaela Rittsteina, autora výtvarné koncepce filmu (kostýmů, masek a dekorací), a kromě početné delegace tvůrců se dostavila i řada veřejně známých osobností (například Václav Klaus nebo Karel Gott). Podle publicisty Jana J. Vaňka byla na celé akci patrná snaha organizátorů učinit ji opulentní, avšak bylo zjevné, že je realizována s omezeným rozpočtem: „[k]do čekal pompézní show, hvězdy v limuzínách, šplouchající šampaňské, byl zřejmě zklamán.“<sup>203</sup> Distributor filmu, společnost Lucernafilm, z vlastního rozhodnutí nebo z důvodů omezeného rozpočtu neuvolnil více prostředků a premiéra tak zůstala slovy Vaňka „daleko od Hollywoodu“.<sup>204</sup> Na proměny a svízele českého filmu upozornila podle Věry Míškové i dramaturgyně filmu Sonja Kroupová, která se na premiéru dostavila v černých šatech, jako by přicházela na „funus“ své profese.<sup>205</sup>

## 4.2. Jiný film: „šokující a povrchní“

Kontroverze, ať už plánované tvůrci, nebo nezamýšlené, se staly určujícím aspektem diskursu, jenž se kolem *V žáru královské lásky* utvořil. Samotní pisatelé nezřídka připomínali, že je Němcův nejnovější film přijímaný kategoricky jako dílo génia, nebo odmítaný coby výplod chorého mozku. Nic mezi tím.<sup>206</sup> Bipolární recepce filmu generovala silné výroky, adorační i odsuzující. Čím snímek některé z pisatelů tak iritoval? A pokud jiní psali, že jde o jeden z nejzajímavějších filmů řady posledních let, co se skrývalo za vágním adjektivem „zajímavý“? Aby bylo možné tyto otázky zodpovědět, je třeba pochopit, čím se Němcův nový film lišil od většiny (soudobé) české tvorby a jaká obecně platná pravidla tak bezprecedentně porušil.<sup>207</sup>

Jednou z tradic české kinematografie, vůči níž se Němec filmem *V žáru královské lásky* dokonale vymezil, je veseloherní žánr, pěstovaný a kultivovaný napříč celou epochou její existence. Veselohry se těšily a těší všeobecné oblibě publika mimo jiné pro svou přístupnost, srozumitelnost a přívětivost – nebo alespoň smířlivost. Na ukázkou z chystaného filmu, kterou Němec promítl Jiřímu Menzelovi, reagoval autor *Postřižín* slovy: „Já ukazuju, jak mají být lidi na sebe hodní, a ty, jak jsou zlí.“<sup>208</sup> V souladu s tím varoval Vladimír Bor čtenáře *Lidové demokracie*, že snímek nepatří „k těm, které se doporučují k zhlédnutí proto, že se budou líbit.“<sup>209</sup>

---

<sup>201</sup> Jaroslav Vanča, Perverzní česká groteska. *Scéna* 16, 1991, č. 10 (10. 5.), s. 5.

<sup>202</sup> Bernard, *Jan Němec. Enfant terrible forever. Díl II. 1975-2016*, s. 139.

<sup>203</sup> Jan J. Vaněk, Daleko do Hollywoodu, *Signál* 27, 1991, č. 20 (14.–20. 5.), s. 13.

<sup>204</sup> Vaněk, Daleko do Hollywoodu, s. 13.

<sup>205</sup> Věra Míšková, Krvavá komedie Jana Němce. *Rudé právo* 1, 1991, č. 101 (30. 4.), s. 4.

<sup>206</sup> Daniela Krupková, Krvavá komedie V žáru královské lásky, *Cinema* 1, 1991, č. 5, s. 34.

<sup>207</sup> „Jímá mě závatř při pomyslení, kolik zmatku vnese nový film Jana Němce do duší kritiků, vědců, historiků... Jan Němec brutálně porušil vše, co se porušit dalo.“ in Nezval, Kladivem do hlavy, s. 4.

<sup>208</sup> Pflimpfllová, Nový Němec: Český film v americkém stylu, s. 14.

<sup>209</sup> Vladimír Bor, Klíma – Němec – Chýlková. *Lidová demokracie* 47, 1991, č. 119 (23. 5.), s. 6.

Zdrojem pohoršení mnohých pisatelů se stalo především několik scén, explicitně tematizujících tělesnost (porod v kotelně, ostatky postavy Bolka Polívky předhozené lvům, sexuální scéna s mrtvou kněžnou...). V rámci svých textů tyto výjevy popisovali v superlativech, zveličujících jejich reálnou úlohu ve filmu. Alexandra Pflimplová je označila za „natočené bez rukaviček, (...) krutost sama“ a popsala je jako „vášnivě erotické i nekrofilní scény, skupinové orgie, popravy.“<sup>210</sup> Podle Oty Linhart má povahu „exhibice nechutností, perverzit, krve a hoven“.<sup>211</sup> Periodikum *Ahoj na neděli* informovalo čtenáře o filmu, který „odpuzuje groteskními morbiditami, chuchvalci krve, utrženými údy.“<sup>212</sup>

Intenzita reakcí i míra pozornosti, kterou pisatelé dotyčným scénám věnovali, svědčí o nezkušenosti tuzemských pisatelů s provokativními filmy, které se na zahraničních festivalech pravidelně objevovaly od konce šedesátých let, ale z československého veřejného prostoru byly za socialismu programově vytěšňovány.<sup>213</sup> Kromě snímků jako *Poslední tango v Paříži*, *Korida lásky* či *Saló aneb 120 dnů sodomy* se do československé distribuce pochopitelně nedostalo také mnoho filmů ze západních kapitalistických zemí, v nichž násilí podle dobově poplatného výkladu Georgije Kapralova odráželo nešvary dotyčných politických systémů.<sup>214</sup> „[V] kinech tu nebyl žádný pořádný horor,“<sup>215</sup> poznamenal Jan Němec v rozhovoru s Andrejem Stankovičem, který k tématu přispěl postřehem, že v soudobém kontextu není „Žár“ zdaleka tak drastický, jak se tvrdí.

V opačném názorovém gardu mohly být tyto výjevy východiskem k obhajobě filmu. Jaroslav Vanča označuje rozjitřené reakce a předčasné odchody z kina právě za důkaz nezkušenosti českého publika s podobnými výjevy a neschopností vnímat je jinak než realisticky – jako umělecký výrazový prostředek, metaforu. Proto si podle něj „právě náš divák (...) právě takovou lekcí jinakosti zaslouží...“<sup>216</sup> Někteří recenzenti se však přes mimetický rozměr inkriminovaných obrazů přenesli a vnímali je jako součást vrstevnatého díla. Pokud film obhajovali, nebyl podle nich exploatací a zachovával si morální kredibilitu. Jan J. Vaněk viděl za „šokující slupkou“ příběh o lidské něze a zranitelnosti.<sup>217</sup> Jan Foll film interpretoval rovnou jako subversivní dílo, které je antitezí romantizujících příběhů a odhaluje „morbidní rub rádobvyznešených intimních, rodinných i společenských vztahů a svazků.“<sup>218</sup>

---

<sup>210</sup> Pflimplová, Nový Němec: Český film v americkém stylu, s. 14.

<sup>211</sup> Linhart, Zmrzačený Klíma na filmovém plátně, s. 5.

<sup>212</sup> j, [Z emigrace se navrátilší režisér...]. *Ahoj na sobotu* 23, 1991, č. 25 (19. 6.), s. 5.

<sup>213</sup> Srov. Jakub Grombíř, Hraný film v devadesátých letech. in Luboš Ptáček (ed.), *Panorama českého filmu*. Olomouc: Rubico 2000, s. 199.

<sup>214</sup> „Dnes však můžeme pozorovat na plátnech buržoazních kin jak do filmů téměř všech žánrů a stylů proniká oblundná eskalace násilí, ukazovaného v jeho nejkrvavějších, vyhocených a často i patologických a sadistických projevech. Tato eskalace má ideologické a sociálně politické příčiny a stala se zdrojem špinavého filmového byznysu, vynášejícího mnoho miliónů.“ in Georgij Kapralov, *Hry s ďáblem a svítání v pravý čas*. Praha: Panorama 1980, s. 168.

<sup>215</sup> Andrej Stankovič, Nevidím v komerčnosti nic degradujícího (rozhovor s režisérem Janem Němcem). *Kritický sborník* 11, 1991, č. 3, s. 52.

<sup>216</sup> Vanča, Perverzní česká groteska, s. 5.

<sup>217</sup> Vaněk, Daleko do Hollywoodu, s. 13.

<sup>218</sup> Jan Foll, V žáru Němcova filmu. *Literární noviny* 2, 1991, č. 36, s. 9.

Druhý aspekt, jímž se *V žáru královské lásky* vzdalovalo konvencím tuzemské tvorby, byl vztah k adaptaci literární předlohy. S odkazem na Němcovu dobovou citaci informovala Jana Ovsíková o původních záměrech tvůrců z šedesátých let natočit čistě kostýmní film, věrný předloze.<sup>219</sup> Nyní vzniklo dílo, které *věrné* není, odklání se od realismu, rezignuje na uvěřitelnost a historickou přesnost. Herecký výkon Viléma Čoka v hlavní roli podle Martina Nezvala ostře kontrastuje s českou tradicí psychologicky-sociálního herectví.<sup>220</sup> Vytváří tak prostor pro argumentaci všem, kdo v takovém přístupu vidí neúctu k autorovi předlohy, nebo dokonce jeho znevažování.<sup>221</sup> Tento postup má ale také další rozměr. Odklonem od realismu se podle Bora *V žáru královské lásky* vyznačuje obrazovou „přesilou“<sup>222</sup> – zřejmě nad příběhem, který v něm postrádal také Vanča, jenž syžet filmu označil za „ne-příběh“.<sup>223</sup> Styl filmu vnímali oba publicisté jako podřízený vyprávění. V takovém uvažování se zrcadlila neznalost disciplíny filmové adaptace, která se podle Petra Bubeníčka v českém prostředí začala rozvíjet až v osmdesátých a devadesátých letech.<sup>224</sup>

Preference slova nad obrazem má ale také svůj společensko-kulturní rozměr. Němcův údajný zájem o povrch (formu) na úkor jejího smyslu (obsahu) byl nazírán negativně, označován za efektní, povrchní<sup>225</sup> a ve své povrchnosti exhibicionistický.<sup>226</sup> Třebaže samotnou výtvarnou stránku filmu, vztahovanou v reflexích k osobnosti Michaela Rittsteina, recenzenti jednohlasně chválili, nepovažovali ji za hodnotnou v komplexu celého filmu. Všemožným efektním ozvláštňením a motivickým jednotlivostem dal podle nich režisér přednost před filosofickým rozměrem knihy,<sup>227</sup> vizuální efekty nadřadil nad vnitřní souvztažnost<sup>228</sup> a ztratil ze zřetele Klímův vnitřní svět.<sup>229</sup> „Útočí pouze na smysly, místo na mozek působí na žaludek,“<sup>230</sup> napsala Hana Hrabětová. Tempo filmu podle recenzentky „navodí přímo fyzický pocit horečnatosti dění, zato o to silněji dolehne na naše smysly.“<sup>231</sup> Výsledkem je „dynamický obrazový proud“<sup>232</sup> zbavený literárnosti, fyzický a pocitový snímek, který je „především hrou: hrou v symbolech, hrou barev, přístupů a idejí,“<sup>233</sup> jak stálo na stránkách *Expres magazínu*.

---

<sup>219</sup> Jana Ovsíková, *V žáru lásky a šílenství jedné doby*. *Lidové noviny* 4, 1991, č. 97 (25. 4.), s. 9.

<sup>220</sup> Nezval, *Kladivem do hlavy*, s. 4.

<sup>221</sup> Ovsíková, *V žáru lásky a šílenství jedné doby*, s. 9.

<sup>222</sup> Bor, Klíma – Němec – Chýlková, s. 6.

<sup>223</sup> Vanča, *Perverzní česká groteska*, s. 5.

<sup>224</sup> Petr Bubeníček, *Filmová adaptace: hledání interdisciplinárního dialogu*. *Iluminace* 22, 2010, č. 1 (77), s. 7–21.

<sup>225</sup> Linhart, *Zmrzačený Klíma na filmovém plátně*, s. 5.

<sup>226</sup> Foll, *V žáru Němcova filmu*, s. 9; Linhart, *Zmrzačený Klíma na filmovém plátně*, s. 5.

<sup>227</sup> Krupková, *Krvavá komedie V žáru královské lásky*, s. 32.

<sup>228</sup> Uljana Donátová, *V žalu královské lásky*. *Večerník Praha* 2, 1991, č. 83 (29. 4.), s. 6.

<sup>229</sup> Aleš Fuchs, *Člověk a orgie ošklivosti*. *Svobodné slovo* 47, 1991, č. 108 (10.5.), s. 5.

<sup>230</sup> Hana Hrabětová, *K žáru poznamenali*. *Lidové noviny* 4, 1991, č. 207 (5. 9.).

<sup>231</sup> Zdena Škapová, *Pokus o český postmodernismus*. *Film a doba* 37, 1991, č. 3, s. 172.

<sup>232</sup> Janeček, *V žáru královské lásky*, s. 6.

<sup>233</sup> Pchu, *Filmová událost*, s. 22.

### 4.3. Neartikulovaný postmoderní styl

Mezi recenzenty panovala obecná shoda, že styl *V žáru královské lásky* je expresivní a vypjatý.<sup>234</sup> Takovou charakteristiku lze nejspíše vztáhnout k postavám filmu („hrdinové vyvádějí neuvěřitelné kousky, k nimž nelze najít logické východisko, mísí se zde postupy klasického realistického vnímání s dadaistickou a surrealistickou estetikou“<sup>235</sup>) a jejich hereckému pojetí, které bylo v případě představitele hlavní role, Viléma Čoka, označováno za amatérské.<sup>236</sup> S hereckou stylizací podle Víta Janečka souvisí kolážovité pojetí kostýmů,<sup>237</sup> které zase odpovídá celkové podobě mizanscény, již Jan Foll charakterizoval jako „[t]varově i barevně bujn[ou] surrealisticky laděn[ou] koláž flóry, fauny, budov, interiérů, dopravních prostředků, oděvů, zbraní, starožitností, technických rekvizit i uměleckých děl nejrůznějších dob, slohů a pseudostylů.“<sup>238</sup> Nejnápadnějšími rysy této koláže byla podle dobových recenzentů její ahistoričnost (královský bál se odehrává na diskotéce) a neidentifikovatelnost dějiště (kombinace kulís fantastického knížectví a soudobé Prahy), jež dohromady vytvářely dojem „podivuhodně iluzivního prostoru.“<sup>239</sup>

Pocity divácké nepostižitelnosti nevzbuzoval jen filmový prostor, nýbrž celkové ladění snímku, v němž „všechno je jakoby zblázněné.“<sup>240</sup> Za základní dramatické kontrapunkty, s nimiž *V žáru královské lásky* pracuje, označil Martin Machovec hrůzu a humor, krásu a ohavnost, čistotu citu s psychopatií a zvráceností.<sup>241</sup> Jaroslav Vanča dokonce navrhl celý film vnímat jako subjektivní vizi podřízenou schizoidní optice bizarní manželské dvojice; nic v něm není takové, jaké se jeví.<sup>242</sup> Podle Janečka je „dvojakost režijního pohledu“ kyvadlem bez ustání pendlujícím mezi dvěma postoji – patetickým a parodickým.<sup>243</sup> Simultánní vnímání vícera tónů tvůrčího hlasu přirovnal Martin Nezval k „multimediální zkušenosti“: přepínání kanálů kombinované s četbou novin a rozhovorem s manželkou.<sup>244</sup>

Ačkoli se popisované autorské přístupy nápadně podobají „dvojímu kódování“ a dalším znakům spojovaným s postmoderními filmy, je z dnešního úhlu pohledu s podivem, že adjektivum „postmoderní“ se objevuje v jediné recenzi. Tu napsala Zdena Škapová pro *Film a dobu* s titulkem „Pokus o český postmodernismus“. Ve filmu identifikovala stejné stylistické postupy jako ostatní: naplnění klišé a postupů jarmarečního melodramatu novými významy, těsné sousedství nesourodých prvků a jejich mísení, expresivní práce s kamerou, střihem a hudbou, optika zkreslující, nikoli významotvorně, tváře a prostředí k nepoznání.<sup>245</sup> Na rozdíl od nich je ale explicitně označila za postmoderní.

---

<sup>234</sup> Škapová, *Pokus o český postmodernismus*, s. 171.

<sup>235</sup> Pchu, *Filmová událost*, s. 22.

<sup>236</sup> Jiří Houdek, *V žáru nenávisti*. *Práce* 47, 1991, č. 108 (10. 5.), s. 5.

<sup>237</sup> Janeček, *V žáru královské lásky*, s. 6.

<sup>238</sup> Foll, *V žáru Němcova filmu*, s. 9.

<sup>239</sup> Škapová, *Pokus o český postmodernismus*, s. 172.

<sup>240</sup> Míšková, *Krvavá komedie Jana Němce*, s. 4.

<sup>241</sup> Martin Machovec, *Apoteóza žižkovské Sternenhochturm*. *Tvorba*, 1991, č. 26 (26. 6.), s. 19.

<sup>242</sup> Vanča, *Perverzní česká groteska*, s. 5.

<sup>243</sup> Janeček, *V žáru královské lásky*, s. 6.

<sup>244</sup> Nezval, *Kladivem do hlavy*, s. 4.

<sup>245</sup> Škapová, *Pokus o český postmodernismus*, s. 171–173.

Třebaže snímek *V žáru královské lásky* pisatelé napojovali na soudobé trendy – jak přiblíží následující podkapitola –, a podle Vanči „nebude jistě nikdo vyčítat režisérovi (...) staromilství a poplatnost české ‚novovlnné‘ (...) poetice 60. let,“<sup>246</sup> mnohé aspekty díla je vedly k jeho chápání v trajektoriích domácích tradic. Skrze Jana Němce viděli Jiří Houdek nebo Foll ve filmu podobenství,<sup>247</sup> Aleš Fuchs zase (postavantgardní) dílo pro kina náročného diváka.<sup>248</sup> Vanča naopak zohlednil umělecký vklad Michaela Rittsteina, člena výtvarného sdružení 12/15 spojeného s groteskním stylem, a *V žáru královské lásky* označil za specifickou „českou grotesku“. Nadnesl, že Němcův film by se mohl do dějin české kinematografie zapsat jako „první pokus promluvit k divákovi skrze onen drsnější, nelyrický a šokující pól surrealismu,“<sup>249</sup> jímž se lišil například od lyrizující adaptace Nezvalovy *Valerie a týdne divů*. Právě Vančou vzpomínaná drsnost však nebyla pro ostatní recenzenty v soudobém českém filmu poptávaným aspektem. Asociovala se totiž s komerčními (americkými) filmy, honbou za skandálem a výdělkem. Linhart v ní viděl kalkul s diváckou návštěvností<sup>250</sup> stejně jako Machovec, podle něhož proto nelze Němcův film považovat za „zcela nekomerční“.<sup>251</sup>

#### 4.4. V kontextu tuzemské i zahraniční tvorby

Film *V žáru královské lásky* vznikl v jedinečném momentu existence české kinematografie, kdy „pominul tlak ideologický, ale ještě nenastal tlak komerční“<sup>252</sup> – jak se psalo v dobovém tisku. Taková pozice bezprostředně ovlivnila debaty o jeho hodnotách.

*V žáru královské lásky* v mnoha ohledech naplňovalo očekávání spjatá s polistopadovým uměním. Zmiňovaná expresivita a vypjatost měla svůj politický rozměr, neboť „magorstvím režijního pojetí“<sup>253</sup> se Němec podle Jaroslava Vanči vymezil vůči uniformitě dříve vynucované totalitním režimem. Podle Martina Machovce je naopak předností tematický rámec díla, které – na rozdíl od dobrých filmů, které v Československu za socialismu vznikly – rezignuje na řešení bolavých a tabuizovaných míst tuzemské historie.<sup>254</sup> Aleš Fuchs zahrnul obě hlediska a Němec podle něj splnil nevšední, záslužný a krásný úkol „[v]rátit do zideologizovaného umění dílo bez sentencí, mravolichnosti a dietlovských pohádek.“<sup>255</sup> Bez ohledu na pravdivost těchto výroků je podstatná jejich přítomnost v rámci zkoumaného diskursu. Objasňuje, proč *V žáru královské lásky* někteří prohlašovali za nejhodnotnější film právě posledních dvaceti,<sup>256</sup> nebo dokonce čtyřiceti let:<sup>257</sup> přinášel pocit změny – a svobody s ní spojené.

---

<sup>246</sup> Vanča, *Perverzní česká groteska*, s. 5.

<sup>247</sup> Foll, *V žáru Němcova filmu*, s. 9; Houdek, *V žáru nenávisti*, s. 5.

<sup>248</sup> Fuchs, *Člověk a orgie ošklivosti*, s. 5.

<sup>249</sup> Vanča, *Perverzní česká groteska*, s. 5.

<sup>250</sup> Linhart, *Zmrzačený Klíma na filmovém plátně*, s. 5.

<sup>251</sup> Machovec, *Apoteóza žižkovské Sternenhochturm*, s. 19.

<sup>252</sup> [Jeden z posledních z posledních filmů...]. *My'91*, 1991, č. 15 (24. 6.), s. 15.

<sup>253</sup> Vanča, *Perverzní česká groteska*, s. 5.

<sup>254</sup> Machovec, *Apoteóza žižkovské Sternenhochturm*, s. 19.

<sup>255</sup> Fuchs, *Člověk a orgie ošklivosti*, s. 5.

<sup>256</sup> [Jeden z posledních z posledních filmů...], s. 15.

<sup>257</sup> Pchu, *Filmová událost*, s. 22.

Chápání *V žáru královské lásky* coby „ideálního postsocialistického filmu“, definovaného předchozím odstavcem, napomohl také mediální obraz Jana Němce, tvůrčí osobnosti spojené se „zázrakem“ československé kinematografie šedesátých let.<sup>258</sup> Němec byl vnímán jako režisér český, ale díky svým zkušenostem z exilu také kosmopolitní. Jeho první porevoluční počín představuje Houdek jako uměleckou reakci na střet autora-exulanta s lidskými charaktery deformovanými socialismem, kterým při svém zahraničním pobytu odvykl.<sup>259</sup> Němec se coby nonkonformní tvůrce prezentoval a byl reprezentován pochopitelně v opozici k předlistopadovému režimu, odmítal nicméně následovat jakékoli oficiální trendy. Přes veškeré kontroverze, které svým prvním polistopadovým filmem vzbudil, neztratil auru novovlnného režiséra – svobodného<sup>260</sup> a silného.<sup>261</sup> Byl považován za tvůrce autorského typu, který je schopen své pocity proměnit v unikátní uměleckou výpověď<sup>262</sup> a má potenciál zbytek Evropy přimět znovu se zabývat o českou kinematografii.<sup>263</sup>

Podle Vladimíra Bora se pro Němcův nový styl těžko hledá srovnání v rámci domácí i zahraniční kinematografie.<sup>264</sup> Skrze nadsázku a provokaci v něm našel jisté ozvuky díla Luise Buñuela či Marka Ferreriho a mezi sledovanými recenzenty ojediněle *V žáru královské lásky* spojil s kánonem evropského modernistického filmu sedmdesátých a osmdesátých let. Častěji byl Němcův film nahlížen jako součást soudobých trendů a překvapivě spojován s tvorbou amerického režiséra Davida Lynche. Jan Foll spatřoval pojitko mezi oběma autory v „dvojím kódování“ významů,<sup>265</sup> Daniela Krupková ve sklonech k naturalismu (tematizaci násilí).<sup>266</sup> S výjimkou Zdeny Škapové ale tyto postupy nikdo přímo nespojil s postmoderním hnutím. Srovnávání se dvěma Lynchovými zásadními počiny, *Modrým sametem* a *Zběsilostí v srdci*, mohlo být také výsledkem shody dějinných okolností: oba totiž vstupovaly do české kinodistribuce ve stejné době jako *V žáru královské lásky*. Další tvůrci s postmodernou spojení byli tou dobou v Česku známí málo, nebo vůbec.

Spojení s Davidem Lynchem každopádně uvedlo *V žáru královské lásky* do širší souvislosti s americkou kinematografií, k níž měli Češi po listopadové revoluci ambivalentní vztah. Na jednu stranu se americké filmy těšily značné divácké oblibě, na druhou stranu se vůči nim mnozí (zejména čeští tvůrci i publicisté) hlasitě vymezovali. Při své popularitě a ekonomickém potenciálu v jejich očích mimo jiné ekonomicky i vkusem ohrožovaly českou kinematografii procházející složitým obdobím transformace. Němcův film je sice z hlediska produkčního i tvůrčího ryze český (označení „český film“ ostatně stálo i na plakátu), podle některých pisatelů ale vykazoval znaky „amerikanizace“. Minimálně zčásti šlo o důsledek prezentace filmu samotným Němcem, který provokativně prohlašoval, že jej natočil „v americkém stylu“,

---

<sup>258</sup> Pflimplová, Nový Němec: Český film v americkém stylu, s. 14.

<sup>259</sup> Houdek, *V žáru nenávisti*, s. 5.

<sup>260</sup> K filmu se vyjádřil Jan Hřebejk v rámci ankety, viz Ondřej Vít, *K žáru poznamenali. Literární noviny 2*, 1991, č. 207 (5. 9.), s. 36.

<sup>261</sup> Nezval, *Kladivem do hlavy*, s. 4.

<sup>262</sup> Houdek, *V žáru nenávisti*, s. 5.

<sup>263</sup> Machovec, *Apoteóza žižkovské Sternenhochturmu*, s. 19.

<sup>264</sup> Bor, Klíma – Němec – Chýlková, s. 6.

<sup>265</sup> Foll, *V žáru Němcova filmu*, s. 9.

<sup>266</sup> Krupková, *Krvavá komedie V žáru královské lásky*, s. 32.



charakteristickém krutostí a rychlým tempem.<sup>267</sup> Právě užití šokujících prvků (erotická vypjatost, krutost a hororová atmosféra<sup>268</sup>) posouvalo *V žáru královské lásky* v očích pisatelů směrem k soudobé americké kinematografii a stalo se častým terčem kritiky.

Celkové hodnocení filmu bylo tedy spíše odtaziťé. Podle Oty Linharta představovala morbidita jen lacinou snahou o aktualizaci vyčpělého symbolismu,<sup>269</sup> Michal Bregant a Vít Janeček se domnívali, že film udržuje krok se světovou kinematografií, jíž však kvalitativně nestíhá.<sup>270</sup> I recenzenty, kteří byli dílu nakloněni, zanechával film na pochybách, nakolik je skutečně hodnotný a nakolik svým stylem jen zastírá duchovní prázdnotu.<sup>271</sup> Kromě etalonu postsocialistického filmu bylo *V žáru královské lásky* také koncentrátem soudobých negativních jevů, příznakem zmatku tvůrčí inteligence – řečeno s Linhartem.<sup>272</sup> Podle Jana Folla Němec připomíná fízláckou minulost i rozháranou současnost,<sup>273</sup> pro Jiřího Houdeka rovnou konstatuje, že „žijeme v době obludného sobectví a vzájemné neshášenlivosti, v době, pro níž pozitivní city jsou již anachronismem.“<sup>274</sup> Shodně vyhodnotila film Zdena Škapová jako příznak doby, v níž myslet a cítit je nepochopitelným anachronismem. Excesy kněžny Helgy jsou podle ní projevem snahy o přehlušení prázdnoty a nicotnosti existence, přirozeně plynoucích z bezhraničné svobody.<sup>275</sup>

## 4.5. Závěr

Snímek *V žáru královské lásky* se v očích pisatelů výrazně lišil od domácí produkce soudobé i minulé. Relativní shoda mezi pisateli panovala na popisu stylistických složek (mizanscény, herectví...), byť pouze Zdena Škapová na jejich základě radila film k postmoderně. Verdikty nad snímkem nebyly jednostranně negativní, jak se tradovalo,<sup>276</sup> měl své zastánce i odpůrce. Finální zhodnocení zpravidla vyplývalo z toho, jak se pisatel postavil k některé ze složek diskursu. Názorová jednota pišících se tříštila především na vztahu filmu k předloze, užití provokativních prvků a postoj k tematizaci soudobého světa.

Proč někteří vnímali Němcův počin jako „zpronevěru“ vůči slavnému českému literátovi<sup>277</sup> pomohl po letech pochopit Jan Bernard. Ve své monografii o Janu Němcovi cituje Petra Bubeníčka, podle něhož byla filmovými badateli dlouho opomíjena teorie adaptace. Situace se začala měnit právě až v osmdesátých a devadesátých letech. Do té doby se při hodnocení adaptace většinou dospělo k vyzdvižení literárního textu.<sup>278</sup> Například v recenzích Oty Linharta

---

<sup>267</sup> Pflimplová, *Nový Němec: Český film v americkém stylu*, s. 14.

<sup>268</sup> tbk [= Tomáš Bartošek], *V žáru královské lásky*, s. 29.

<sup>269</sup> Linhart, *Zmrzačený Klíma na filmovém plátně*, s. 5.

<sup>270</sup> Janeček, [Bude-li film Jana Němce...], s. 11; Michal Bregant se k filmu vyjádřil v rámci ankety, viz. Vít, *K žáru poznamenali*, s. 36.

<sup>271</sup> Foll, *V žáru Němcova filmu*, s. 9.

<sup>272</sup> Linhart, *Zmrzačený Klíma na filmovém plátně*, s. 5.

<sup>273</sup> Foll, *V žáru Němcova filmu*, s. 9.

<sup>274</sup> Houdek, *V žáru nenávisti*, s. 5.

<sup>275</sup> Škapová, *Pokus o český postmodernismus*, s. 173.

<sup>276</sup> [Jeden z posledních z posledních filmů...], s. 15.

<sup>277</sup> Fuchs, *Člověk a orgie ošklivosti*, s. 5.

<sup>278</sup> Bernard, *Jan Němec. Enfant terrible forever. Díl II. 1975-2016*, s. 147.

či Martina Machovce se tato „mediální předsudečnost“ projevuje v apriorní nedůvěře k filmové adaptaci Klímy („Co z obrovské mnohavýznamovosti a stylové bohatosti tohoto Klímova chef d'oeuvre vlastně ve filmovém přepisu zbude?“<sup>279</sup>). V recenzích se tento konzervativnější způsob chápání smyslu filmových adaptací projevuje tendencí zabývat se především jeho dějem, což se odráží mimo jiné v jeho obsáhlých popisech (např. Vít Janeček film dokonce převyprávěl kompletně<sup>280</sup>). Kromě adaptačních teorií nebyla v českém prostoru známa neoformalistická analýza, která narativní formě a stylu filmu připisuje stejně důležitou roli.

V otázce vztahu díla k soudobému světu záleželo na interpretaci tvůrčího postoje ze strany pisatele. Podle Škapové například Němec ukazoval soudobou ztrátu hodnot, situaci nazíral kriticky a vysmíval se jí. Podle Machovce mohl mít film až terapeutickou funkci, neboť režisér šťastně převedl „trapnost“ dobových rekvizit vilémovské Germánie“ z Klímovy předlohy do „trapností současného světa diskoték a politických manifestací“.<sup>281</sup> Pro Aleše Fuchse naopak z filmu zbyl jen „dokonalý pocit ošklivosti“.<sup>282</sup> Ota Linhart argumentaci provázal s odkazem na soudobý stav české kinematografie, který byl často součástí diskursu o americké kinematografii a „drsných“ motivech: „[V době,] kdy v kinematografii není nazbyt ani koruna a Chytilová nemůže točit Němcovou, kupříkladu, je tohle to pravé, čím se vrátíme do světa normálních lidí, do naší hýčkané, zbožňované Evropy?“<sup>283</sup> Na rozdíl od Machovce, který byl opačného názoru, o tom zjevně pochyboval. Vzhledem k dobovému neúspěchu snímku *V žáru královské lásky* v zahraničí i jeho současné prestiži, dala historie za pravdu spíše Linhartovi.

---

<sup>279</sup> Machovec, Apoteóza žižkovské Sternenhochturm, s. 19.

<sup>280</sup> Janeček, V žáru královské lásky, s. 6.

<sup>281</sup> Machovec, Apoteóza žižkovské Sternenhochturm, s. 19.

<sup>282</sup> Fuchs, Člověk a orgie ošklivosti, s. 5.

<sup>283</sup> Linhart, Zmrzačený Klíma na filmovém plátně, s. 5.

## 5. „První postmoderní film“: *Don Gio*

Za projektem „Don Gio“ stojí autorská dvojice mnohostranně talentovaných umělců, bratři Šimon a Michal Cabanovi. Okolnosti vzniku svého debutu – a dodnes jediného celovečerního filmu – popsali v rozhovorech pro *Kinorevue*<sup>284</sup> a *Lidové noviny*.<sup>285</sup> Za zrodem *Dona Gio* stála zaprvé jejich chuť experimentovat s žánrem opery, zadruhé jejich osobní náklonnost k opeře *Don Giovanni* a zatřetí potřeba vyjádřit se ke komercializaci odkazu jejího autora Wolfganga Amadea Mozarta. Původně mělo jít o netradičně pojaté divadelní představení, následně o půlhodinovou inscenaci pro Českou televizi. Nakonec se Šimon Caban podle svých slov obrátil také na FS Barrandov, kde v té době působil jako ředitel jeho kamarád Václav Marhoul,<sup>286</sup> a čerstvě zprivatizovanou Českou pojišťovnu, a sehnal tak dostatek prostředků k realizaci celovečerního kinofilmu. Spolu s bratrem jej natočil za čtyřicet dní v televizním studiu na Kavčích Horách.<sup>287</sup>

Vzhledem k tomu, že *Don Gio* prakticky celý vznikl v ateliérech, navíc jako vnitropodnikový projekt, nikoli externí zakázka, produkční náklady zřejmě nebyly závratně vysoké.<sup>288</sup> Podle Josefa Chuchmy a Andreje Halady se rozpočet *Dona Gio* pohyboval okolo 9,5 milionu korun, bratři Cabanovi vyčíslili celý projekt včetně propagace na 12 milionů.<sup>289</sup> Označili jej za film se středně vysokým rozpočtem.<sup>290</sup> *Don Gio* měl premiéru 5. listopadu 1992. Jeho návštěvnost čítala malé desítky tisíc diváků.<sup>291</sup> Vzhledem k tomu, že nejnavštěvovanější tituly daných let dokázaly přitáhnout stovky tisíc diváků a návštěvnost největších hitů se dotýkala milionové hranice, nebo ji dokonce překračovala, *Don Gio* byl v tomto ohledu tedy poměrně dost neúspěšný.

Ti, kdo debut bratří Cabanových v době jeho premiéry zhlédli, kinosál často opouštěli s vyhraněným názorem: podle Ondřeje Zacha snímek silně polarizoval kritickou obec i veřejnost.<sup>292</sup> Bouřlivá polemika o hodnotě filmu se následně odrazila v množství článků, které se *Donem Gio* zabývaly v tisku. Někteří se vůči filmu vymezili,<sup>293</sup> jiní jej hodnotili pozitivně jako film, o němž konečně stojí za to přemýšlet.<sup>294</sup> Podle Zacha *Don Gio* představoval jedno z nejpozoruhodnějších děl poslední doby, ne-li rovnou dvaceti let.<sup>295</sup> Tato zmínka připomíná

---

<sup>284</sup> Markéta Vystrčilová, Doni Cabani. *Kinorevue* 2, 1992, č. 24 (20. 11.), s. 26.

<sup>285</sup> Jan Foll, Cabani, Křeč a Don Gio. *Lidové noviny* 5 (Kulturní příloha Lidových novin Národní 9), 1992, č. 266 (12. 11.), s. 1, 4.

<sup>286</sup> Foll, Cabani, Křeč a Don Gio, s. 1.

<sup>287</sup> Vystrčilová, Doni Cabani, s. 26.

<sup>288</sup> Foll, Cabani, Křeč a Don Gio, s. 1.

<sup>289</sup> Tamtéž.

<sup>290</sup> Tamtéž.

<sup>291</sup> *Filmová ročenka* za rok 1993 uvádí 19 383 (in *Filmová ročenka 1993*, Praha: Národní filmový archiv 1993, s. 215.), Halada celkem 55 490 diváků (in Andrej Halada, *Český film devadesátých let. Od tankového praporu ke Koljovi*. Praha: Lidové noviny 1997, s. 225)

<sup>292</sup> Ondřej Zach, Don Gio. *Film a doba* 39, 1993, č. 1, s. 44.

<sup>293</sup> Například Josef Chuchma nebo Jiří Cieslar.

<sup>294</sup> im, Máte rádi Mozarta? *Svobodné slovo* 48, 1992, č. 265 (11. 11.), s. 5.

<sup>295</sup> Zach příznačně uvádí dvě dekády, tj. období normalizačního filmu, oddělující přítomnost od „zlatých“ šedesátých let.

výroky, které se objevovaly v souvislosti s filmem *V žáru královské lásky*. Jak ukáže tato kapitola, diskurs vzniklý okolo obou děl byl do značné míry podobný. Ani přízeň části českých kritiků filmu nezajistila žádná ocenění, a filmové ročenky neobsahují informaci o tom, že by se snímek podařilo prodat do zahraniční distribuce.

Nízká prestiž filmu *Don Gio* ovlivnila jeho další osud. Pouhých 268 záznamů v databázi Anopress a 303 hodnocení na ČSFD<sup>296</sup> jej řadí mezi nezapomenutější české filmy počátku devadesátých let. Hned v roce 1993 sice *Dona Gio* vydala na videokazetě společnost Lucernafilm Video, na dalších generacích nosičů jako je DVD nebo Blu-ray však už nevyšel. V programu České televize se *Don Gio* objevil pouze dvakrát: poprvé 12. ledna 1994, podruhé v pozdních nočních hodinách 6. prosince 2006. Jiné kanály, včetně těch placených, jej podle dostupných informací nevysílaly. Zhlédnout tento film bylo možné pouze během ojedinělých festivalových projekcí (například na Letní filmové škole v roce 2010, na MFF Karlovy Vary roku 2017 nebo v pražském Kině Kavalírka roku 2022).

## 5.1. Propagace a polarizované přijetí

Slavnostní premiéra filmu *Don Gio* se konala ve Stavovském divadle 31. října 1992, oficiální distribuční premiéra proběhla v následujícím týdnu v Paláci kultury v kině U Hradeb.<sup>297</sup> Když Šimon Caban mluvil o komercializaci osoby skladatele Mozarta,<sup>298</sup> odkazoval se především k „mozartománii“<sup>299</sup>, která Česko zachvátila v souvislosti s dvoustým výročím úmrtí skladatele. Hotový film se paradoxně díky uvedení na festivalu Mozart Open'92 stal součástí těchto velkolepých oslav.<sup>300</sup> Připočítáme-li k aktuálnímu tématu tvůrčí dvojici, známou díky své předchozí divadelní práci, a známé herce v ústředních rolích (Karel Roden, Chantal Poullain), *Don Gio* měl potenciál stát se hitem. Tvůrci se snažili potenciálu využít a snímek masivně propagovali: Jan Jaroš popsal reklamu k filmu jako halasnou,<sup>301</sup> Jiří Cieslar jako sebevědomou a hlučnou.<sup>302</sup> Vladimír Bor i Josef Brož připomněli leták („program“), který divák obdržel ke koupené vstupence na pokladně kina, v televizi běžel film o filmu.<sup>303</sup>

Kampaň ale zřejmě nezafungovala, jak měla. Už měsíc po premiéře zela podle Cieslara kina během promítání *Dona Gio* prázdnou,<sup>304</sup> mnozí projekci opouštěli předčasně, údajně kvůli zklamaným očekáváním.<sup>305</sup> O diváckém potenciálu filmu ale novináři pochybovali od začátku.

---

<sup>296</sup> K 31. červenci 2024.

<sup>297</sup> Pro, Film bratří Cabanů. *Svobodné slovo* 48, 1992, č. 258 (3. 11.), s. 5.

<sup>298</sup> Markéta Vystrčilová, Doni Cabani, *Kinorevue* 2, 1992, č. 24 (20. 11.), s. 26.

<sup>299</sup> im, Máte rádi Mozarta? s. 5.

<sup>300</sup> Josef Chuchma, Meze televizních dětí. Nad filmem *Don Gio* bratří Cabanů. *Respekt* 3, 1992, č. 45 (9.–15. 11.), s. 14.

<sup>301</sup> Jan Jaroš, *Don Gio* bratří Cabanů. *Zemědělské noviny* 48, 1992, č. 277 (26. 11.), s. 12.

<sup>302</sup> Jiří Cieslar, Nepotrestané nekonečno (nad *Don Gio*). *Literární noviny* 3, 1992, č. 49 (4.–10. 12.), s. 7.

<sup>303</sup> Tamtéž.

<sup>304</sup> Tamtéž.

<sup>305</sup> Jaroš, *Don Gio* bratří Cabanů, s. 12.

Viděli jej „v obklíčení *Vetřelců*“,<sup>306</sup> tedy ohrožovaného „dusivou“<sup>307</sup> nabídkou amerických filmů, které v jejich očích představovaly konstantní hrozbu české kinematografii a filmům typu *Dona Gio*, jehož Mirka Spáčilová představila jako protiargument k tvrzení, že na „nekomerční“ projekty nelze sehnat peníze.<sup>308</sup> S aktuální nejistou situací v českém filmu *Dona Gio* v nadsázce spojil Vladimír Bor, když napsal, že by mu filmaři mohli zazlívát, že „nepřímo zlehčuje skutečnou existenční krizi české kinematografie, když se dá sehnat potřebný počet milionů na výrobu tak málo komunikativního a návratného projektu.“<sup>309</sup> Oba každopádně zastávali převládající názor, že *Don Gio* je festivalovým, okrajovým filmem, který „těžko vydělá v kinech a lehko mu nebude ani na televizní obrazovce.“<sup>310</sup>

*Don Gio* nicméně nebyl ani filmem oslovujícím úzkou skupinu festivalového publika. „Místo celkem jasného rozdělení – divák konzument spokojen, divák intelektuál zhnusen – se zde dělicí čára podobá spíše vertikále,“<sup>311</sup> poznamenal Ondřej Zach, podle něhož snímek vzbuzoval protichůdné reakce navzdory zažitým demografickým či sociologickým parametrům. Popudit mohl každého: „Filmaři v něm najdou mnohé prohřešky proti obecně platným pravidlům, strážci myšlenkové hloubky objeví banality, hlídači hodnot budou odmítat autorův „postoj“ a milovníci příběhů se roztrhají o roztržitost.“<sup>312</sup> Široce sdílená negativita podle Zacha plynula z povahy *Dona Gio* coby filmu, „který na zažité představy nenavazuje takřka principiálně – naopak, snaží se, aby žádné takové navyké znaky ani sám nevytvářel.“<sup>313</sup> Podobně i jiní v něm viděli film, který se vymyká všemu, co u nás kdy bylo natočeno<sup>314</sup> a stojí v opozici vůči včerejším i dnešním přístupům.<sup>315</sup> Během několika měsíců se zformoval mediální obraz *Dona Gio* coby filmu mimořádného a kontroverzního. Takového, který vyvolává ostré protireakce („ber, nebo nech být“), je provokativní a exhibicionistický.<sup>316</sup>

## 5.2. Jiný film: pocitový a postmoderní

Na místě je položit si stejnou otázku jako v případě Němcova filmu: pokud se *Don Gio* jevil být filmem natolik jiným, v čem jeho jinakost spočívala? Východiskem se opět stala dějová složka filmu, tentokrát ale ještě obtížněji uchopitelná, neboť kolážovitá povaha *Dona Gio* se neprojevuje pouze na úrovni mizanscény, ale celé konstrukce fikčního světa.<sup>317</sup> Děj a prolínání

---

<sup>306</sup> im, Máte rádi Mozarta? s. 5.

<sup>307</sup> Věra Míšková, *Don Gio* mezi námi. Bratři Cabanovi natočili svůj první film. *Rudé právo* 2, 1992, č. 260 (5. 11.), s. 7.

<sup>308</sup> Mirka Spáčilová, Hříchy světa (a Mozart). Premiéra filmového experimentu. *MF Dnes* 3, 1992, č. 261 (6. 11.), s. 11.

<sup>309</sup> Vladimír Bor, Legenda i film naruby. *Lidová demokracie* 48, 1992, č. 276 (24. 11.), s. 4.

<sup>310</sup> Jaroslav Holoubek, Cabani „znesvětili“ božského Wolfganga. *Don Giovanni* se brodil bahnem a erotikou. *Blesk* 1, 1992, č. 170 (2. 11.), s. 4.

<sup>311</sup> Zach, *Don Gio*. s. 44.

<sup>312</sup> Tamtéž.

<sup>313</sup> Tamtéž.

<sup>314</sup> Petr Sládeček, Líbí – nelíbí... *Lidové noviny* 5, 1992, č. 260 (5. 11.), s. 4.

<sup>315</sup> Agáta Pilátová, *Tobogán* zvaný *Don Gio*. *Filmové a televizní noviny*, 1992, č. 3 (30. 11.), s. 9.

<sup>316</sup> Tamtéž.

<sup>317</sup> Nepřehlednost filmu je pravděpodobně výsledkem nezdaru tvůrčího záměru. Dle Jaroslava Duška byl scénář *Dona Gio* výrazně odlišný a během natáčení i postprodukce došlo k jeho výraznému zkrácení.

jednotlivých rovin v recenzi filmu přiblížil Martin Mlíkovský: „Režisér začíná zkoušet v novém divadle. Příběhy hlavních operních postav se promítají i do života jejich představitelů a naopak, soukromé konflikty se zaplétají do jevištního děje. (...) Všední mluva občas proniká i do zpívaných árií a děj opery zas nečekaně přechází do současného prostředí. K tomu přistupují i časové skoky, zpochybnění skutečnosti i u scén z reálného života a okolní svět do toho vpadá prostřednictvím televizní obrazovky (zejména válkami, násilím, hladem).“<sup>318</sup> Jiní na snahu o rekonstrukci fabule rezignovali, konstatovali, že *Don Gio* žádný příběh nemá,<sup>319</sup> a interpretovat lze pouze jeho styl.<sup>320</sup> Jan Lukeš se obával, že divák bude mít problém takovému filmu porozumět,<sup>321</sup> podle Agáty Pilátové to ani nelze.<sup>322</sup>

Tento typ recepcce svého díla popularizovali sami autoři. „Ve filmu nejde o příběh, nejde ani o to film pochopit. Kdyby se pochopit dal, znamenal by řešení a řešení je tečkou. Nejde o tečku, o konec. Jde o proces. V procesu je pohyb,“<sup>323</sup> poučili diváka zmíněným programem. V rozhovoru s Ondřejem Zachem zpochybnili i mediální žánr díla: „[M]y jsme sice udělali film určený pro kina, ale současně cítíme, že je to spíš jakási kulturní Záležitost, která tak úplně filmem není. Ale médium, jaké my bychom si představovali, asi zatím neexistuje. (...) Krátce: Radujte se z toho, čeho si všimnete, a netrapte se tím, co vám unikne. Ve filmu se bohužel nemůžete vracet jako v knize – i když to teď trochu mění video, a myšlenka přepsat *Dona Gio* na video, aby se v něm divák mohl volně pohybovat dopředu i zpět, opakovat si určité scény atd., už taky zazněla.“<sup>324</sup> Vystaveni těžko uchopitelnému narativu a vyjádření tvůrců hledali recenzenti pro formát *Dona Gio* nové názvosloví. Věra Míšková jej označila za expresivní, postmodernistický videoklip.<sup>325</sup> Andrej Halada a Jiří Cieslar se přímo připojili k tvrzení, že *Don Gio* není film, přičemž první v něm viděl opět videoklip,<sup>326</sup> druhý „mediální záležitost“ pro videoseance.<sup>327</sup>

„Náš film by se měl přijímat spíš jako vlnění než jako matematická nebo logická úloha,“<sup>328</sup> uvedl Šimon Caban v rozhovoru s Janem Follem, a poskytl tak argumentační oporu těm, kdo tvrdili, že *Donu Gio* ani není třeba rozumět, stačí se „poddát“ proudu scén, obrazů a hudby.<sup>329</sup> Na základě toho mnozí akcentovali kvality filmu, které spatřovali v jeho důrazu na výtvarné řešení scény, tempo a múzičnost, schopnost navodit pomocí filmových prostředků pocit pohybu, „toku“ v prostoru a čase. Pomáhali si obraznými opisy: *Don Gio* byl pro ně

---

Bratři Cabanové byli údajně nespokojeni také se zvukovou stopou filmu, ale producenti už neprojevíli vůli dále ji měnit. in Jaroslav Sedláček, *Rozmarná léta českého filmu*. Praha: Česká televize 2012, s. 77.

<sup>318</sup> Martin Mlíkovský, Leporello. *Kino* 47, 1992, č. 24 (17. 11.), s. 14.

<sup>319</sup> Andrej Halada, Zase Mozart. *Mladý svět* 34, 1992, č. 49 (4.–10. 12.), s. 58.

<sup>320</sup> Bor, Legenda i film naruby, s. 4.

<sup>321</sup> Jan Lukeš, O divadle a hostech. *Kinorevue* 2, 1992, č. 24 (20. 11.), s. 27.

<sup>322</sup> Pilátová, Tobogán zvaný Don Gio, s. 9.

<sup>323</sup> Chuchma, Meze televizních dětí, s. 14.

<sup>324</sup> Ondřej Zach, Kdybych měl jasno, nemusím točit filmy. Rozhovor s bratry Cabany. *Literární noviny* 3, 1992, č. 49 (4.–10. 12.), s. 7.

<sup>325</sup> Míšková, Don Gio mezi námi, s. 7.

<sup>326</sup> Halada, Zase Mozart, s. 58.

<sup>327</sup> Cieslar, Nepotrestané nekonečno (nad Don Gio), s. 7.

<sup>328</sup> Foll, Cabani, Křeč a Don Gio, s. 4.

<sup>329</sup> im, Máte rádi Mozarta? s. 5.

extravagantním obrázkovým leporelem,<sup>330</sup> pásmem, kolotočem či tobogánem závratné rychlosti,<sup>331</sup> proudem barokně přebujelých obrazů,<sup>332</sup> nebo baletem obrazů a barev.<sup>333</sup> „Těkavost“ *Don Gio* se odrážela také v jeho rozličných žánrových kategorizacích: někteří se snažili hledat v něm parodii<sup>334</sup> nebo podobenství<sup>335</sup>, plauzibilitu takové škatulky ale vzápětí relativizovali. Ve Filmovém přehledu *Don Gio* figuroval jako „experimentální zpěvohra“,<sup>336</sup> slogan jej označoval za „expresivní hudební morálně kulturní horor“.<sup>337</sup>

Univerzální, všemi uznávanou kategorii představoval na rozdíl od konkrétního žánru koncept postmoderny. Přestože tento termín byl v českém prostoru přítomný déle,<sup>338</sup> už víme, že doboví recenzenti s ním pracovali selektivně. *Don Gio* nicméně patří k těm filmům, které byly za postmoderní označovány od počátku. Byl často diskutován jako „první důstojný český příspěvek do hnutí postmodernismu“<sup>339</sup> nebo „manifest české mutace postmoderny.“<sup>340</sup> Dotyčnou epochu najdeme, ať už jako substantivum nebo adjektivum, téměř v každém textu, který se *Donem Gio* zabýval. Během reflexe *Don Gio* se tak tříbily definice toho, co postmoderna – pro český film – je, či není. Za výrazné postmoderní rysy *Don Gio* označovali pisatelé jeho interpretační otevřenost<sup>341</sup> a charakter koláže,<sup>342</sup> ve smyslu „prolínání postupů a stylů, uměleckých žánrů a druhů.“<sup>343</sup> Mlíkovský například upozornil na výrazný motiv obrazovky televize, zasazené do historického obrazového rámu.<sup>344</sup> Zach zdůraznil pohyb mezi různými úrovněmi reality, včetně zdvojování a proměn identit postav, z oblasti stylu pak užití titulků v obraze, reklamní a klipové postupy aj.<sup>345</sup> Pilátová a Mlíkovský si všimli, že charakter díla odráží vývoj technologií, najmě televize a videa.<sup>346</sup>

Jiní ale s příslušností *Don Gio* k fenoménu postmoderny nesouhlasili a polemizovali. „Kdybychom použili slovo postmoderní k charakterizaci *Don Gio* jako celku, uškodili bychom přívlastku, který je výrazem pro řád, byť je to řád jiného druhu než ty předešlé. V rukou toho, kdo umí a ví, není řád kazajkou, nýbrž pomocníkem,“<sup>347</sup> napsal Josef Chuchma, a vymezil

---

<sup>330</sup> Jaroš, *Don Gio bratří Cabanů*, s. 12.

<sup>331</sup> Pilátová, *Tobogán zvaný Don Gio*, s. 9.

<sup>332</sup> Halada, *Zase Mozart*, s. 58.

<sup>333</sup> oz [= Ondřej Zach], *Don Gio. Filmový přehled*, 1992, č. 11, s. 9–10.

<sup>334</sup> Jaroš, *Don Gio bratří Cabanů*, s. 12.

<sup>335</sup> im, *Máte rádi Mozarta?* s. 5.

<sup>336</sup> *Don Gio. Filmový přehled*, 1992, č. 11, s. 9.

<sup>337</sup> Halada, *Zase Mozart*, s. 58.

<sup>338</sup> Stanislav Ulver napsal v roce 1991 text „Postmodernisticky o postmodernismu aneb Případ Zvláštních bytostí“, v němž označil několik českých filmů z konce osmdesátých let za postmoderní. Tituly jmenované Ulverem se nicméně v analyzovaných textech neobjevovaly. viz Stanislav Ulver, *Postmodernisticky o postmodernismu aneb Případ Zvláštních bytostí. Film a doba* 37, 1991, č. 3, s. 140–143.

<sup>339</sup> Jaroš, *Don Gio bratří Cabanů*, s. 12.

<sup>340</sup> oz [= Ondřej Zach], *Don Gio*, s. 9.

<sup>341</sup> Např. Cieslar, *Nepotrestané nekonečno (nad Don Gio)*, s. 7.

<sup>342</sup> Chuchma připomněl, že princip koláže byl charakteristický už pro divadelní tvorbu bratří Cabanových: Spojování „(národního) kánonu“ (Forman) s popkulturou (kačer Donald), rozličných hudebních žánrů (rock, opera) apod. in Chuchma, *Meze televizních dětí*, s. 14.

<sup>343</sup> im, *Máte rádi Mozarta?* s. 5.

<sup>344</sup> Mlíkovský, *Leporello*, s. 14.

<sup>345</sup> oz [= Ondřej Zach], *Don Gio*, s. 9.

<sup>346</sup> Mlíkovský, *Leporello*, s. 14.

<sup>347</sup> Chuchma, *Meze televizních dětí*, s. 14.

se tak vůči koncepci, kterou prohlásil za programově (mechanicky) nerozumnou. Pavel Melounek strukturu *Dona Gio* (neuchopitelnou, proměnlivou, experimentující) jako postmoderní vnímal, namísto syžetu či stylu ale napadl přístup tvůrců k tématu, a do diskursu vnesl ojedinělou, leč případnou připomínku: „V *Donu Giovi* [tvůrci] akcentují půtky mezi uměním a komercí, nesmiřitelností a kompromisnictvím. Akcentují nepochopitelně – a dokonce falešně. V postmodernistickém světě už takováto bariéra víceméně neexistuje, oba póly se přibližují ba prolínají...“<sup>348</sup> I v těchto případech se pisatelé nicméně zapojili do debaty nad postmoderním charakterem snímku, čímž potvrdili jeho chápání v takovém kontextuálním rámci.

### 5.3. Autorský a společensko-politický kontext

„Patřím stále k nepřevažující části filmové kritiky, která se značnými sympatiemi sleduje postmoderní úsilí kinematografie, značkované rukopisem Lynche, Schradera, Wenderse, Kaurismäkiho, Greenawaye, ale i Vorla nebo Chauna... V širokém rámci těchto trendů nepochybně zamýšlel jít i *Don Gio*,“<sup>349</sup> uvedl ve své recenzi Pavel Melounek a zařadil tak debut bratří Cabanů do souřadnic domácí i světové tvorby. Ze zahraničních filmařů se Ondřej Zach s Melounkem shodl na Akim Kaurismäkim a Davidu Lynchovi, jejichž tvorbu mu *Don Gio* připomněl specifickými dialogy, z tuzemských filmařů si rovněž vzpomněl na Tomáše Vorla s jeho filmem *Kouř* a jednu scénu z filmu *Pějme píseň dohola* od „sklepáka“ Ondřeje Trojana. Souvislosti mezi jmenovanými filmy ani jeden z pisatelů dále nerozvádí, důležitější pro ně byla mentální a generační sprízněnost („podobná krevní skupina“) jejich autorů. Mirka Spáčilová označila Cabanovi za představitele „videovlny“ – „lidí s vyhraněným pohledem pohybu, světla, s nepopíratelným výtvarným cítěním.“<sup>350</sup>

Takové vymezení automaticky implikuje srovnání – v tomto případě s představitelem nové vlny staršími o generaci. Konstruovala se zde opozice starší, myšlenkově hlubší tvorby, a mladší povrchní. Josef Chuchma v závěru své recenze označil *Dona Gio* za „film svým způsobem typický a generační. Energičtí čeští muži, ještě ne ve věku Krista, vypovídají o svém pohledu na svět. Nadále nás ujišťují, že slovu příliš nevěří, že našlapaný obraz je pro ně takřka vším.“<sup>351</sup> Jan Jaroš tak snímek *Don Gio* srovnal s kanonickým novovlnným filmem *O slavnosti a hostech*, který byl podle něj lepším podobenstvím, neboť své poselství komunikoval subtilněji.<sup>352</sup> Jan Lukeš zmínil stejný film, a naopak jeho prostřednictvím debut bratří Cabanových hájil: „Stejně hledání pravdy o člověku a době, stejně konkrétní a přitom metaforické, stejná vytříbenost výtvarná, byť to všechno ve vyjadřovacích prostředcích posunutě právě o těch dvacet sedm let

---

<sup>348</sup> Pavel Melounek, Zatmění komunikace. *Don Gio* – pranýř povrchnosti z pozice povrchnosti. *Reflex* 3, 1992, č. 47, s. 59.

<sup>349</sup> Tamtéž.

<sup>350</sup> Spáčilová, *Hřích světa* (a Mozart). Premiéra filmového experimentu, s. 11.

<sup>351</sup> Chuchma, *Meze televizních dětí*, s. 14.

<sup>352</sup> Jaroš, *Don Gio bratří Cabanů*, s. 12.



dál.<sup>353</sup> Němcův nejnovější počín *V žáru královské lásky* na základě analogické excentricity připomněla Pilátová.<sup>354</sup>

Personální vazby mezi jednotlivými filmy hrály během recepce důležitější roli než estetické podobnosti. Spojnice automaticky vedla k Tomáši Vorlovi, s nímž bratři Cabanovi koncem osmdesátých let spolupracovali na povídkovém filmu *Pražská 5*. Jejich Baletní jednotka Křeč, která pro něj zinscenovala povídku „Barvy“, se zvýšené publicity dočkala právě v souvislosti s premiérou *Don Gio*. Pozicí Baletní jednotky Křeč v rámci kulturního prostoru za socialismu se zabýval Chuchma.<sup>355</sup> Napsal, že její scénicky výstřední působení „v pomalé a šedivé společnosti (...) osvěžovalo.“<sup>356</sup> Hravý, nezakomplexovaný, humorný tón jejich scének, stejně jako důraz na efektní taneční choreografii a svícení byl podle Chuchmy důležitější než společensko-politický rozměr vystoupení. Samotní Cabanové své předrevoluční působení v rozhovoru s Follem popsali jako hrad, do něhož utíkali před nepříjemnou realitou. Jakkoli jejich působení nemohlo být z politického rámce vyňato, sami jej jako programově politické nevnímali.<sup>357</sup>

V souvislosti s *Donem Gio* argumentovali jinak. Styl svého filmu začali vztahovat k historické zkušenosti Čechů s totalitou stejně jako Jaroslav Vanča *V žáru královské lásky*. Když Zach v rámci rozhovoru zmínil výhrady vůči filmu, týkající se jeho nejasného stanoviska, Cabanovi odpověděli: „To je právě ono. Těm lidem to není jasné a potřebují tedy, aby jim to někdo řekl a vysvětlil, ‚jak to je‘. Já mám ale pocit, že posledních čtyřicet let jim tady ledaskdo říkal, jak to je.“<sup>358</sup> Organizátor Festivalu Mozart Open '92 Jan Dvořák *Don Gio* představoval přímo slovy: „Je tu konečně umělecké vítězství nad ideologiemi uplynulých padesáti, a možná i více let, cynického „totalizujícího panství racionality“, je tu konečně pravá burza pluralitní přítomnosti rozptýleného subjektu, je tu koncepce překračující „kontexty, vkusy a estetické kánony“.<sup>359</sup>

Recenzenti se shodovali, že *Don Gio* zřetelně odráží dobu svého vzniku. V širším měřítku zobrazuje heterogenitu, nepřehlednost, zmatenost celého světa, dokumentuje stav společnosti v éře peněz, spotřeby a masových médií.<sup>360</sup> V užším, lokálním měřítku měl být nepřehledný a nesrozumitelný syžet obrazem porevolučního Československa. Tvůrci nasáli „zmatek“ naší doby<sup>361</sup> a následně se snaží ji prostředkovat a prodávat,<sup>362</sup> reprodukovat do změní názorů, pocitů, postřehů.<sup>363</sup> Jan Lukeš tento „souboj více pravd“ v intencích Cabanových interpretoval jako nepochybnou reakci na naši historickou skutečnost po pádu monopolu jedné ideologie.<sup>364</sup> Stejně tak Zach film ocenil, protože se vyhýbá totalitnímu proklamování vlastní pravdy.<sup>365</sup>

---

<sup>353</sup> Lukeš, *O divadle a hostech*, s. 27.

<sup>354</sup> Pilátová, *Tobogán zvaný Don Gio*, s. 9.

<sup>355</sup> Chuchma, *Meze televizních dětí*, s. 14.

<sup>356</sup> Tamtéž.

<sup>357</sup> Foll, *Cabani, Křeč a Don Gio*, s. 1.

<sup>358</sup> Zach, *Kdybych měl jasno, nemusím točit filmy. Rozhovor s bratry Cabany*, s. 7.

<sup>359</sup> Chuchma, *Meze televizních dětí*, s. 14.

<sup>360</sup> Sládeček, *Líbí – nelíbí...* s. 4.

<sup>361</sup> Halada, *Zase Mozart*, s. 58.

<sup>362</sup> Cieslar, *Nepotrestané nekonečno (nad Don Gio)*, s. 7.

<sup>363</sup> Míšková, *Don Gio mezi námi. Bratři Cabanovi natočili svůj první film*, s. 7.

<sup>364</sup> Lukeš, *O divadle a hostech*, s. 27.

<sup>365</sup> Zach, *Don Gio*, s. 46.

Třebaže jej označil za nepolitický (ve smyslu nemoralizující), napojil se na argumentační linii obhajoby filmu skrze jeho negaci k uniformitě oficiálně vyžadované za socialismu.

Zach v *Donovi Gio* dokonce spatřoval protílék na nastalou situaci. S odkazem na Sergeje Machonina, který nazval postmodernu touhou po obyvatelném světě, argumentoval, že právě skrze film bratří Cabanových se lze vyrovnat s nepřetržitým přebytkem všeho; umožnil mu „lépe vidět život a svět, který žijeme.“<sup>366</sup> Hodnotu filmu, spočívající v jeho mnohoznačnosti, demonstroval Zach na množství významů, plynoucích z různých interakcí jeho složek. Oponenti *Dona Gio* nevnímali jako lék na soudobé nešvary, nýbrž jako jejich symptom. Jednotlivé složky filmu často prezentovali odděleně a svou argumentaci stavěli dichotomicky. Andrej Halada kupříkladu napsal, že stylizace filmu představuje hodnotu sama o sobě, ale jinak je *Don Gio* emocionálně chudý film, který se nedokáže dotknout duše.<sup>367</sup> Stejně tak Josef Chuchma přijal „vršení roztočivých předmětů v jediném záběru,“ ale odmítl *Dona Gio* jako celek, neboť režiséři „[n]epřehlednost (...) pouze ukazují a kopírují. Bez tajemství, které nepřestalo existovat ani v dnešním světě.“<sup>368</sup> Jsou totiž odchováni bezbolestným světem druhé reality, zprostředkované objektivem.<sup>369</sup> Kritika zájmu o povrch a od ní odvislé myšlenkové mělkosti je podobná jako u filmu *V žáru královské lásky*, v případě *Dona Gio* však roli v diskursu sehrála generační příslušnost tvůrců, nikoli „národní povaha“ (amerikanizovaného) díla. Namísto srovnávání s předlohou figurovala v rámci diskursu postmoderní povaha filmu.

## 5.4. Závěr

Analýza diskursu vzniklého okolo filmu *Don Gio* poskytuje podobný obraz jako v případě Němcova filmu *V žáru královské lásky*. V obou případech šlo o filmy, které byly představované jako dříve nevidané a přelomové v rámci české kinematografie (posledních dvaceti či čtyřiceti let). Jejich mimořádnost dokládá dobová kritická obec mimo jiné nezvyklým typem polarizace publika, který popsal Ondřej Zach: nejde o divácký hit zavržený kritiky, nebo umělecký film adorovaný pouze „elitou“; jedná se o dílo, které si dokázalo získat příznivce i oponenty z obou skupin. Oponenti z řad kritiky byli tentokrát smířlivější než v případě *V žáru královské lásky*, proponenti více entuziastičtí (Zach, Jan Lukeš). Zájem veřejnosti byl, přihlédneme-li k návštěvnosti filmu, výrazně nižší.

Z úsilí vloženého do propagace filmu lze vyvozovat, že bratři Cabanové usilovali o natočení divácké události. Novináři ale jejich snímek vyhodnotili jako exkluzivní, nedivácký počin. Zatímco *V žáru královské lásky* bylo nahlíženo jako „amerikanizovaný“ film, *Don Gio* byl naopak vnímán jako americkou produkcí ohrožený. Bratři Cabanové se přímo vůči mustru hollywoodského filmu v obhajobě svého počinu vymezovali: „Je pozoruhodné, jak lidé ušklíbající se nad primitivismem amerického filmu náhle varovně vztyčí prst, když jim někdo nabídne podívanou v jiném klíči, než na jakou jsou od týchž filmů zvyklí.“<sup>370</sup> Možná proto

---

<sup>366</sup> Zach, *Don Gio*, s. 46.

<sup>367</sup> Halada, *Zase Mozart*, s. 58.

<sup>368</sup> Chuchma, *Meze televizních dětí*, s. 14.

<sup>369</sup> Tamtéž.

<sup>370</sup> Foll, *Cabani, Křeč a Don Gio*, s. 1.

tentokrát v diskursu zcela absentovalo vlákno o šoku, které bylo prostřednictvím zobrazovaného fyzického násilí spojeno s americkými filmy. *Don Gio* fyzicky zobrazoval spíše sexualitu.

Diskurs *V žáru královské lásky* a *Dona Gio* se nápadně shoduje v popisu stylu filmů. Tentokrát zcela převládalo jeho označování za postmoderní. Už divadelní vystoupení Šimona a Michala Cabanových v rámci Baletní jednotky Křeč označoval Jan Dvořák, který také přispěl do programu *Dona Gio* heideggeriánskou analýzou filmu,<sup>371</sup> za postmoderní,<sup>372</sup> a shodně byla rozpoznávána i souvislost s další tvorbou generačně spjatých tvůrců spojených mimo jiné v projektu *Pražské 5* a případně i *Kouře*. Postmoderna jakožto nový fenomén byla spojována s nejmladší generací, ale také s nešvary, umocněnými nepřehlednou porevoluční situací. Zatímco *V žáru královské lásky* bylo označováno za povrchní jako adaptace Klímovy předlohy, povrchnost *Dona Gio* byla průvodním jevem soudobého postmoderního trendu, spojeného s necitelností a konzumním chováním v opozici k starší tvorbě, která méně ohromovala, ale byla schopna „dotknout se duše“.<sup>373</sup>

Únava z pojmu postmoderna a jeho nabytá negativní konotace se odráží v citaci Jiřího Brože, který *Dona Gio* okomentoval pro periodikum *Prostor*: „Vzpomněl jsem si na člověka, který mi minulý týden vyprávěl, že to je ta strašná postmoderna. Nechtělo se mi nic říkat, protože o čem se bavit, když jsem film neviděl, ale on pořád útočil jakože je to strašný a že mně se to přece musí líbit, když je to postmoderna...“<sup>374</sup>

---

<sup>371</sup> Cieslar, *Nepotrestané nekonečno (nad Don Gio)*, s. 7.

<sup>372</sup> Chuchma, *Meze televizních dětí*, s. 14.

<sup>373</sup> Halada, *Zase Mozart*, s. 58.

<sup>374</sup> Josef Brož, *Jak jsem šel na Dona Gio, a co jsem z toho měl. Prostor 1, 1992, č. 208 (4. 12.), s. 12.*

## 6. Parodie, nikoli postmoderna: *Krvavý román*

*Krvavý román* s podtitulem *Studie kulturně a literárně historická*, který vydal v říjnu 1924 v nákladu pouhých sedmnácti exemplářů<sup>375</sup> český malíř, řezbář a literát Josef Váchal, zůstával širší veřejnosti dlouhou dobu neznámým stejně jako zbytek Váchalova díla. Jeho odkaz uchovávala recesistická Protialkoholní společnost doktora Římsy, z níž se posléze rekrutovali členové amatérské skupiny Fragonard, která mezi lety 1987 a 1990 zfilmovala sedm kapitol této knihy, větu po větě.<sup>376</sup> Krátce po listopadové revoluci založil Ladislav Horáček nakladatelství Paseka,<sup>377</sup> jehož prvním vydavatelským počinem byl právě *Krvavý román*. V polistopadovém kvasu nebylo realizováno hned několik projektů, na nichž měl pracovat jako kameraman Jaroslav Brabec. Podle svých slov se proto rozhodl, že by nějaký film mohl natočit sám, a *Krvavý román* shledal dostatečně nosnou předlohou.<sup>378</sup> Scénář k filmu *Krvavý román* napsal Brabec společně s Jiřím Soukupem, Georgim Ivanovem a Jiřím Brožkem. Na výsledném díle, které vzniklo za podpory Ministerstva kultury, se produkčně podílely společnosti AB Barrandov, Česká televize, Filmexport, Mirofilm i sám Jaroslav Brabec.<sup>379</sup>

V rozhovoru s Janem Follem shrnul Brabec rozhodující impulsy k natáčení svého režijního debutu: „Projekt spoluiniciovala moje žena Veronika<sup>380</sup> a od začátku mi pomáhala produkční Romana Prachařová. Film by nevznikl ani bez grantu od ministerstva kultury a v tom, že se vůbec začal točit, sehrál klíčovou roli Václav Marhoul.“<sup>381</sup> Pro Marhoula představoval *Krvavý román* důležitý projekt, který měl Českou republiku reprezentovat na zahraničních filmových festivalech.<sup>382</sup> A nejen Česko, ale především pak čerstvě privatizované FS Barrandov, jak poznamenal Jiří Novák, podle něž se o *Krvavý román* Barrandov přetahoval s Krátkým filmem.<sup>383</sup> Z druhé strany se tvůrci snažili svůj projekt komunikovat směrem k veřejnosti jako přístupný každému: „*Krvavý román* nebyl zamýšlen jako výběrová exkluzivita, jako výjimečná záležitost za každou cenu, a doufám, že jej tak lidé nebudou brát,“<sup>384</sup> uvedl Brabec.

S rozpočtem okolo dvaceti milionů představoval *Krvavý román* jeden z dražších projektů své doby.<sup>385</sup> V kinech jej navštívilo necelých 80 000 diváků<sup>386</sup> a Barrandov na něm údajně prodělal asi 14 milionů korun.<sup>387</sup> Podle Marhoula však šlo o plánovanou ztrátu, která za realizaci

<sup>375</sup> Tomáš Bartošek, *Krvavý román. Studie kulturně a filmově historická*. *Film a doba* 39, 1993, č. 2, s. 73.

<sup>376</sup> Tamtéž.

<sup>377</sup> Viz. Dostupný na WWW: <<https://www.paseka.cz/pribeh-paseky/>> [cit. 21. 8. 2024]

<sup>378</sup> Jan Foll, *Osvobodila mě nezkušenost*. *Lidové noviny* 6, 1993, č. 96 (26. 4.), s. 6.

<sup>379</sup> *Krvavý román*. *Filmový přehled*, 1993, č. 5, s. 15–16.

<sup>380</sup> Jde o herečku Veroniku Freimanovou, která se ve filmu posléze zhostila jedné z rolí.

<sup>381</sup> Foll, *Osvobodila mě nezkušenost*, s. 6.

<sup>382</sup> Pro citát Václava Marhoula „Proč vyrábím *Krvavý román*? Protože s Černými barony nevyhrajou žádný festival!“ viz David Smoljak, *Krvavý román*. *Reflex* 4, 1993, č. 19, s. 56.

<sup>383</sup> Jiří Novák, *Krvavá spása ve 12.05*. *Rock a pop* 4, 1993, č. 12, s. 29.

<sup>384</sup> spa [= Mirka Spáčilová], *Režisér Brabec: Nikdy si nebudu jistý*. *MF Dnes* 4, 1993, č. 105 (7. 5.), s. 11.

<sup>385</sup> jb, *Krvavý román do Cannes*. *Český deník* 3, 1993, č. 77 (2. 4.), s. 8.

<sup>386</sup> Halada uvádí 79 700 (in Andrej Halada, *Český film devadesátých let. Od tankového praporu ke Koljovi*. Praha: Lidové noviny 1997, s. 225), *Filmová ročenka* 78 320 (in *Filmová ročenka* 1993, Praha: Národní filmový archiv 1993, s. 208.)

<sup>387</sup> *A jaký bude český film?* Dostupné z: Archiv a programové fondy ČT, IDEC: 294 361 10319.

takového experimentu stála,<sup>388</sup> jak uvedl v televizní debatě 26. února 1994. Reputační motivaci k natočení *Krvavého románu* odpovídá okázalá propagace: vypuštění horkovzdušného balonu s názvem filmu ze Staroměstského náměstí,<sup>389</sup> slavnostní premiéra v kině Lucerna za účasti vrcholových politiků i kulturních osobností.<sup>390</sup> Tvůrci *Krvavý román* přihlásili do soutěže festivalu v Cannes, ale bezúspěšně.<sup>391</sup> Své první mezinárodní ocenění získal Jaroslav Brabec za režii na mezinárodním festivalu fantastických filmů v Římě,<sup>392</sup> z domácích ocenění získal *Krvavý román* tři České lvy a cenu z Finále Plzeň 93 „za výtvarnou invenci a hravost, s níž se vrací k poetickým kořenům kinematografie.“<sup>393</sup>

*Krvavý román* zůstal v českém kulturním prostoru přítomen víc než předchozí dva analyzované tituly. Kromě placeného televizního kanálu CS Film se několikrát objevil v České televizi i na komerčních stanicích Prima a TV Barrandov. Zhlédnout jej na plátně mohli návštěvníci 36. a 43. ročníku Letní filmové školy či festivalu Ostrava Kamera Oko. Stopu mediální a fanouškovskou nicméně nezanechal o mnoho výraznější než *V žáru královské lásky*. V databázi Anopress se nachází 975 záznamů a na ČSFD 1 705 hodnocení.<sup>394</sup> Na postupném mizení *Krvavého románu* z veřejného prostoru se podepsal fakt, že byl vydán pouze na videokazetě, nikoli už na DVD nebo Blu-ray.

## 6.1. V kontextu soudobé tvorby

*Krvavý román* vstupoval do kin obestřen aureolou výjimečnosti. V několika reportážích, pořizovaných během natáčení, referovali novináři o Brabcově snaze natočit film podle románu, který údajně zfilmovat nejde.<sup>395</sup> Střihač Ondřej Havelka práci na filmu označil za báječnou, ojedinelou a nesrovnatelnou s kteroukoli předchozí zkušeností<sup>396</sup> a podobně Václav Marhoul sliboval mimořádný výsledek tvůrčího úsilí: „Může to být naprosto geniální záležitost, nebo totální propadák; ale žádná průměrná nuda, nic mezi tím!“<sup>397</sup> Stejným způsobem snímek komunikoval i režisér Brabec.<sup>398</sup> Zrodila se „pohádka“<sup>399</sup> o donkichotském pokusu, „který v nově se rodících tržních podmínkách nemá sebemenší šanci na úspěch,“<sup>400</sup> ale šťastnou shodou okolností se scénář dostal do povolání rukou, získal grant ministerstva kultury<sup>401</sup> a stal se důkazem, že „[i] v tržním prostředí může vznikat umění vysoce umělecky

---

<sup>388</sup> Tamtéž

<sup>389</sup> [V kině Lucerna...], *Večerník Praha* 3, 1993, č. 89 (7. 5.), s. 2.

<sup>390</sup> Halina Pawłowska, Premiéra Potoky krve Prominenti. *Telegraf* 1 (Příloha), 1993, č. 111 (15. 5.), s. V.

<sup>391</sup> jb, *Krvavý román* do Cannes, s. 8.

<sup>392</sup> Mirka Spáčilová, Římská cena pro *Krvavý román*. *MF Dnes* 5, 1994, č. 143 (18. 6.), s. 11.

<sup>393</sup> vbo, Cena pro *Krvavý román*. *Zemědělské noviny* 49, 1993, č. 95 (24. 4.), s. 3.

<sup>394</sup> K 31. červenci 2024.

<sup>395</sup> jak, *Krvavý román*. *Video plus* 3, 1994, č. 6, s. 27.

<sup>396</sup> Mirka Spáčilová, Nejlepší kouř světa. *Lidové noviny* 5 (Kulturní příloha Lidových novin Národní 9), 1992, č. 189 (13. 8.), s. 1.

<sup>397</sup> Tamtéž.

<sup>398</sup> Smoljak, *Krvavý román*. s. 56.

<sup>399</sup> Novák, *Krvavá spása* ve 12.05, s. 29.

<sup>400</sup> Smoljak, *Krvavý román*. s. 56.

<sup>401</sup> Novák, *Krvavá spása* ve 12.05., s. 29.

sofistikované,<sup>402</sup> které současně není nepřístupně artistním filmem pro snoby.<sup>403</sup> Film, na nějž už všichni dlouho čekají.

Věra Míšková a Jan Lukeš si recenzování *Krvavého románu* vzali jako záminku k reflexi uplynulých tří let české porevoluční kinematografie. Zatímco v roce 1990 panovaly podle Míškové pochybnosti, zda má být festival Finále Plzeň vůbec obnovován, a roku 1992 musel být zrušen kvůli nedostatku nových soutěžních filmů, v roce 1993 překvapil rozmanitou nabídkou nových titulů: uvedl experimenty (*Don Gio*), tradiční českou poetiku (*Helimadoe*), dětský film (*Kačenka a strašidla*) i film ze současnosti (*Lepší je být bohatý a zdravý než chudý a nemocný*).<sup>404</sup> Lukeš nadšeně kvitoval onu pestrost jako znak konkurenceschopnosti vůči „americkým trhákům“, které dominovaly kinům.<sup>405</sup> *Krvavý román* platil za průsečík přímek různých přístupů a očekávání, na jehož kvalitách se následně shodli téměř všichni. Mirka Spáčilová situaci trefně popsala: „[N]a rozdíl od folklórních komedií či televizně laděných projektů se [*Krvavý román*] ne vlastní vinou ocitl v pozici jakéhosi Mesiáše polistopadové české kinematografie, nositele spasitelského glejtu oficiálně dotvrzujícího, že filmové umění v tržní éře není mrtvo a že může zároveň i vkusně pobavit.“<sup>406</sup>

Podle mnohých představoval *Krvavý román* to nejlepší z české kinematografie posledních let,<sup>407</sup> jako jediný pozoruhodný titul posledních měsíců figuroval také v rámci ankety časopisu *Reflex*,<sup>408</sup> avšak jeho výjimečnost byla relativní – vztažená k realitě soudobé tuzemské produkce. Recenze snímek chválily jako osobitý projekt,<sup>409</sup> který se vymyká stereotypům a nemá obdoby,<sup>410</sup> přesto se k němu vztahovaly s jistým odstupem. „Forma, kterou režisér zvolil, není kouzelnou formulí na východisko ze současné krize domácí kinematografie, ale rozhodně je umělecky zdařilým experimentem, schopným reprezentovat v evropské konkurenci,“<sup>411</sup> shrnul situaci Jiří Novák. Na druhou stranu vyjádřil obavy, zda má snímek skrze lokálně známou osobnost Váchala šanci oslovit i zahraniční publikum<sup>412</sup> a Halina Pawlowská či Andrej Halada se pozastavili nad tím, zda budou výchozí materiály (literárního) braku<sup>413</sup> a němého filmu<sup>414</sup> blízké i současnému českému obecenstvu. Mnozí pisatelé se vymezovali také vůči konstrukci děje. Imitace postupů němého filmu nevydržela Věru Míškovou bavit déle než půl hodiny.<sup>415</sup> Pawlowská rovněž považovala film za příliš dlouhý, nesouvislý a nepřehledně vyprávěný.<sup>416</sup> Absence ráznější dramaturgie a proporční nevyváženost vadila také Spáčilové.<sup>417</sup>

---

<sup>402</sup> Jan Lukeš, Pocta krvákům, Josefu Váchalovi a kinematografii. *Kinorevue* 3, 1993, č. 11 (21. 5.), s. 4.

<sup>403</sup> Jan Lukeš, Současný český hraný film: Pod diktátem peněz. *Iluminace* 6, 1994, č. 2 (14), s. 65.

<sup>404</sup> Věra Míšková, Finále vyhrál Krvavý román. *Rudé právo* 3, 1993, č. 99 (29. 4.), s. 7.

<sup>405</sup> Jan Lukeš, Pocta krvákům, Josefu Váchalovi a kinematografii, s. 4.

<sup>406</sup> Mirka Spáčilová, Krvavý román: spása českého filmu? *MF Dnes* 4, 1993, č. 105 (7. 5.), s. 11.

<sup>407</sup> Mezi nadšené kritiky patřil například Jiří Novák, Jiří Peňás nebo Jan Lukeš.

<sup>408</sup> Pavel Melounek, „Blahý“ či „neblahý“? *Reflex* 4, 1993, č. 27, s. 48.

<sup>409</sup> Tomáš Seidl, Groteskně morbidní panoptikum, *Zemědělské noviny* 49, 1993, č. 127 (4. 6.), s. 6.

<sup>410</sup> Pawlowská, Premiéra Potoky krve Prominenti, s. V.

<sup>411</sup> Novák, Krvavá spása ve 12.05, s. 29.

<sup>412</sup> Tamtéž.

<sup>413</sup> Pawlowská, Premiéra Potoky krve Prominenti, s. V.

<sup>414</sup> Andrej Halada, Pro vybrané publikum? *Mladý svět* 35, 1993, č. 21, s. 60.

<sup>415</sup> Věra Míšková, S krvákem dějinami filmu. *Rudé právo* 3, 1993, č. 108 (12. 5.), s. 7.

<sup>416</sup> Pawlowská, Premiéra Potoky krve Prominenti, s. V.

<sup>417</sup> Spáčilová, Krvavý román: spása českého filmu? s. 11.

Veškeré výhrady vůči filmu ale pisatelé zlehčovali podle Andreje Stankoviče, který jako jediný výrazněji oponoval smířlivým recenzím a *Krvavý román* označil za fatální omyl. Ve svém textu pro *Respekt* polemizoval s ostatními kritiky, kteří „se nad hotovou věcí tváří, jako by vše dopadlo v intencích jistě nejlepších úmyslů všech zúčastněných“<sup>418</sup> a dále se ohrazoval proti čtení Váchalovy předlohy i Brabcově technice její ekranizace. Zatímco Váchalovi šlo podle Stankoviče vždy o samotnou hru, bez pocty, z filmu se vinou pietního přístupu ztratila radost, stejně jako dobově symptomatické detaily a politické narážky. Vznikla „artistní, ilustrativní nuda“,<sup>419</sup> jejíž úroveň dále snižuje nevhodné herecké pojetí: „Že herci v groteskách, i v jejich jakkoli stylizované imitaci, musí být sami sebou a ne materií, která splývá v nerozlišitelný stavovský maglajz, měl vědět i režisér,“<sup>420</sup> zkonstatoval Stankovič.

Byť prvotní nadšení z *Krvavého románu* – s přihlédnutím k jeho prestiži – utlumil čas, není pravda, že by šlo o „nepochopený“ film, jak psalo *Ahoj na sobotu* o několik let později.<sup>421</sup> Dobové přijetí odpovídalo spíše verdiktu Davida Smoljaka: „Před začátkem natáčení Jaroslav Brabec prorokoval, že vše skončí buď fenomenálním úspěchem, nebo naopak totálním průšvihem. Nestalo se jedno ani druhé. *Krvavý román* znamená pozoruhodný experiment, který stojí za to vidět. Podobným filmařským triumfem, jakým byly svého času například Zemanovy adaptace ‚verneovek‘, se však asi nestane.“<sup>422</sup>

## 6.2. Jiný film: nepochopitelný, ale srozumitelný

Podobně jako *V žáru královské lásky* nebo *Don Gio* přinášel *Krvavý román* recenzentům pocit, že zažívají zcela novou zkušenost, nesrovnatelnou se staršími zážitky, a pravděpodobně neopakovatelnou.<sup>423</sup> Pisatelé opět hledali slova, jimiž by „film vybočující ze zavedených kategorií“<sup>424</sup> co nejpřesněji opsali. David Smoljak přirovnal *Krvavý román* k exkluzivní bonboniére, z níž lze vybírat jednu situační delikatesu za druhou, ale nelze chutě poobědvat.<sup>425</sup> Jaroslav Vanča se uchýlil k věcnějšímu příměru kaleidoskopických výjevů,<sup>426</sup> Ondřej Zach zaznamenal střípky z Brabcova panoptika a Jiří Cieslar chaos děje, „kde nízké se stýká s vysokým, české se světovým.“<sup>427</sup> Opět šlo o vztah pisatelů k ději, který nemohl být souvislý už kvůli strukturaci předlohy: „*Krvavý román* jako story čili klasický příběh? To se asi vážně nedá, proto jej beru jako příběh znakově obarvený, výrazně stylizovaný, příběh-pocit,“<sup>428</sup> uvedl v rozhovoru s Mirkou Spáčilovou režisér Brabec.

---

<sup>418</sup> Andrej Stankovič, *Krvavý román*, bezkrevný film. *Respekt* 4, 1993, č. 21 (31. 5.), s. 22.

<sup>419</sup> Tamtéž.

<sup>420</sup> Tamtéž.

<sup>421</sup> j, *Hrátky našeho filmu*. *Ahoj na sobotu* 28, 1996, č. 50.

<sup>422</sup> Smoljak, *Krvavý román*. s. 56.

<sup>423</sup> Bartošek, *Krvavý román*. Studie kulturně a filmově historická, s. 72.

<sup>424</sup> Spáčilová, *Krvavý román: spása českého filmu?* s. 11.

<sup>425</sup> Smoljak, *Krvavý román*. s. 56.

<sup>426</sup> Jaroslav Vanča, *Na dřevě Krvavého románu*. *Práce* 49, 1993, č. 120 (26. 5.), s. 7.

<sup>427</sup> Jiří Cieslar, *Krvavý román*. *Literární noviny* 4, 1993, č. 21 (27. 5.), s. 10.

<sup>428</sup> Spáčilová, *Nejlepší kouř světa*, s. 4.

Obejít se bez souvislého děje a natočit takový „příběh-pocit“ označila Věra Míšková za „notně tvrdý oříšek“.<sup>429</sup> Podle Tomáše Bartoška se od filmu zpravidla očekává více či méně realistické zobrazení určité doby a Brabecovy adaptační záměry šly přímo proti podstatě filmového média.<sup>430</sup> Výsledný film v očích Smoljaka neobsahuje žádný z atributů klasického vyprávění: hlavní hrdina, konflikt, katastrofa, děj poskládaný v příběh. Nezpracovává podle něj žádné závažné téma a nevyjadřuje žádnou ideu.<sup>431</sup> Podle Bartoška se nelze spoléhat na „běžné postupy, protože dílo [*Krvavý román*] je originální gesamtkunstwerk, pevný blok, jehož jednotlivé části jsou neoddělitelné od celku.“<sup>432</sup> Podobně Jan Lukeš odmítl podrobovat analýze jednotlivé složky příběhu, ba dokonce se jimi vůbec zabývat. „Reprodukovat obsah filmového *Krvavého románu* je stejně zbytečné a nemožné jako u jeho předlohy,“<sup>433</sup> napsal a rovnou přeměroval pozornost k formě – konstrukčnímu materiálu a postupům.

Z tohoto úhlu pohledu nebylo třeba chápat jednotlivé dějové peripetie, stačilo rozumět tvůrčímu záměru. S odkazem na podtitul Váchalova *Krvavého románu* – studie kulturně a literárně historická – Bartošek zkonstatoval, že Brabec proměnil studii literárně historickou ve filmově historickou.<sup>434</sup> Podle kritiky Brabec našel ekvivalentní výraz k Váchalovu „neurovnanému“ jazyku v nedokonalostech raných němých filmů.<sup>435</sup> Gramatické chyby v románu nahradil prohrěšky proti koherenci fikčního světa (letadlo na pozadí historické scény, imitace přetržení filmového pásu v promítačce<sup>436</sup>) nebo stylistickými nedokonalostmi (nadsazená gestikulace herců<sup>437</sup>). Vanča se domníval, že stejně jako Váchal preferuje Brabec „dionýzskou složku umění, nezávažně a volně nakládá s dramatickou výstavbou Váchalova „metapříběhu“, děje neukotveného v prostoru ani v čase.“<sup>438</sup> Snazší pochopitelnost konceptu byla paradoxně možná tím, co divácké zkušenosti publicistů uškodilo. Na rozdíl od takřka stejně dlouhých ale přeci jen příběhem sjednocených filmů *V žáru královské lásky* nebo *Don Gio* vyčítají *Krvavému románu* nudné, momenty zejména v posledních patnácti minutách,<sup>439</sup> a plytkou pointu.<sup>440</sup>

Na druhou stranu plynou pro *Krvavý román* z jeho koncepce také výhody. Zatímco oba předchozí analyzované filmy byly (alespoň z části) nahlíženy jako podobenství a jako takové vztahovány k soudobému dění, film Jaroslava Brabce nabízel mnohem bezpečnější útočiště: filmovým recenzentům snadno přístupnou krajinu cinefilie. Podle Uljany Donátové může *Krvavý román* vyvolat laskavé pousmání, nad neobratnostmi filmových pionýrů,<sup>441</sup> Lukeš jej rovnou prohlašuje za obrazy složenou poctu kinematografii, srovnatelnou kupříkladu s filmem Jiřího Menzela *Báječní muži s klikou*.<sup>442</sup> *Český deník* vztáhl *Krvavý román*

---

<sup>429</sup> Míšková, S krvákem dějinami filmu, s. 7.

<sup>430</sup> Bartošek, *Krvavý román*. Studie kulturně a filmově historická, s. 76.

<sup>431</sup> Smoljak, *Krvavý román*. s. 56.

<sup>432</sup> Bartošek, *Krvavý román*. Studie kulturně a filmově historická, s. 72.

<sup>433</sup> Lukeš, Pocta krvákům, Josefu Váchalovi a kinematografii, s. 4.

<sup>434</sup> Bartošek, *Krvavý román*. Studie kulturně a filmově historická, s. 74.

<sup>435</sup> Seidl, Groteskně morbidní panoptikum, s. 6.

<sup>436</sup> Tamtéž.

<sup>437</sup> oz [= Ondřej Zach], *Krvavý román*. *Cinema* 3, 1993, č. 5, s. 22–23.

<sup>438</sup> Vanča, Na děň *Krvavého románu*, s. 7.

<sup>439</sup> Pawlowská, Premiéra Potoky krve Prominenti, s. V.

<sup>440</sup> Uljana Donátová, *Krvavý experiment*. *Večerní Praha* 3, 1993, č. 90 (10. 5.), s. 5.

<sup>441</sup> Tamtéž.

<sup>442</sup> Lukeš, Pocta krvákům, Josefu Váchalovi a kinematografii, s. 4.



k nadcházejícímu stému výročí existence kinematografie a v archaických postupech spatřil poctu historii média.<sup>443</sup> Alena Prokopová popsala snímek jako zrcadlo vývoje filmu, od jeho počátků, přes nástup zvuku až do současnosti (autorský film šedesátých let, moderní horor).<sup>444</sup>

Hororové motivy (hromady mrtvol a pozutínaných končetin) v kombinaci s netradiční strukturou vyprávění měly podle Smoljaka potenciál mnohé šokovat.<sup>445</sup> Případ *V žáru královské lásky* se však nezopakoval, otevřeně zobrazené fyzické násilí recenzentům tentokrát nevadilo. „Stejně jako Váchal ve 20. letech i Brabec látku přehodnocuje, narušuje konvence a především si z ní s velkou vynalézavostí dělá legraci,“<sup>446</sup> popsal rozdíl Jiří Peňás. Podle Jiřího Cieslara „uchoval [Jaroslav Brabec] Váchalově fantazii její pohyb i zmíněnou nevinnost: přesvědčí diváka o tom, že přihlíží jen loutkovému představení hranému lidmi, kdy useknuté prsty Elzevíry dopadnou na zem s rachotem bortících se dřevěných kostek.“<sup>447</sup> Navzdory soudobé recepci vnímal Cieslar *Krvavý román* jako následníka „jarmarečního morytátu“ *V žáru královské lásky*. V obou filmech identifikoval české tradice „loutkové“ nadsázky, která stojí v opozici k „naturalismu, jímž šokuje Zeitgeist světové kinematografie.“<sup>448</sup> Za groteskní a neškodnou označil morbiditu ve filmu obsaženou také Bartošek, podle něhož mohl *Krvavý román* svou stylizací konkurovat právě moderním, hrubě naturalistickým „krvákům“.<sup>449</sup>

### 6.3. Kategorizace: postmoderna a parodie

„Zdá se, že doba pro natočení *Krvavého románu* přišla právě na počátku devadesátých let. (...) Mám na mysli umělecké a kulturní naladění dané postmodernismem. Brabcův *Krvavý román* není postmodernistickým dílem jako Vorlův *Kouř* nebo *Don Gio* bratrů Cabanových. Těži ovšem z postmoderní ‚liberalizace‘, z mnohosti přístupů, ze žánrového prolínání i z dříve stěží přípustných forem stylizace,“<sup>450</sup> napsal Tomáš Bartošek. Jiří Novák postřehl, že již Váchalova předloha z počátku 20. století vykazuje mnohé rysy později spojované s hnutím postmodernismu: využití „pokleslých“ žánrů k zcizující, ironické hře s materiálem i jeho čtenářem.<sup>451</sup> Alena Prokopová sice označila za postmodernisticky inteligentní i Brabcovu adaptaci<sup>452</sup> stejně jako Jiří Peňás,<sup>453</sup> ostatní se ale takovou kategorizací nezabývali, nebo ji rovnou popírali. Ve shodě s Bartoškem napsal David Smoljak (bez dalšího upřesnění), že *Krvavý román* není postmoderní, a Jiří Cieslar si ho vážil, protože „nevychází vstříc laciným efektům postmoderní bezbřehosti rozlévané krve a hluku, že krotí svou vervu výtvarným názorem.“<sup>454</sup>

---

<sup>443</sup> jb, *Krvavý román* do Cannes, s. 8.

<sup>444</sup> ap [= Alena Prokopová], *Krvavý román*, *Filmový přehled*, 1993, č. 5, s. 15–16.

<sup>445</sup> Smoljak, *Krvavý román*, s. 56.

<sup>446</sup> Jiří Peňás, *Mordýřská katovna aneb Peleš lotrovská*. *Lidová demokracie* 49, 1993, č. 108, s. 4.

<sup>447</sup> Cieslar, *Krvavý román*, s. 10.

<sup>448</sup> Tamtéž.

<sup>449</sup> Bartošek, *Krvavý román*. *Studie kulturně a filmově historická*, s. 76.

<sup>450</sup> Tamtéž.

<sup>451</sup> Novák, *Krvavá spása* ve 12.05, s. 29.

<sup>452</sup> Alena Prokopová, *Myslím si, že...* *Literární noviny* 4, 1993, č. 17, s. 10.

<sup>453</sup> Peňás, *Mordýřská katovna aneb Peleš lotrovská*, s. 4.

<sup>454</sup> Cieslar, *Krvavý román*, s. 10.

*Krvavý román* pisatelé mnohem zřetelněji, než předchozí dva dříve analyzované filmy zařazovali do tradic české kinematografie. Taktéž jej sice nazývali (autorským) experimentem<sup>455</sup> či „fantasmagorií“<sup>456</sup>, ale vesměs se shodovali, že vykazuje rysy parodie. Bartošek sice napsal, že považovat *Krvavý román* za parodii by byla hrubá chyba, neboť jde jen o jednu z jeho vrstev, přesto jej označil za nový počín z řady tvořené filmy *Pytlákova schovanka aneb Šlechtný milionář*, *Fantom Morrisvillu*, *Kdo chce zabít Jessii?*, *Limonádový Joe aneb Koňská opera*, *Adéla ještě nevečeřela* a *Tajemství hradu v Karpatech*.<sup>457</sup> Tvorbu Oldřicha Lipského a Jiřího Brdečky v souvislosti s *Krvavým románem* připomněl také Peňás,<sup>458</sup> opakovaně se v tisku objevoval titul *Pytlákova schovanka*.<sup>459</sup> Jaroslav Vanča ve své recenzi zmínil *Pytlákovu schovanku* a *Limonádového Joea* s pochvalou, že se jim Brabec necítí být nijak zavázán a identický žánrový kadlub naplňuje filmem s individuální poetikou.<sup>460</sup>

Vedle parodické linie se pisatelé drželi avizované „loutkové“ stylizace *Krvavého románu*, který jim připomínal tvorbu Karla Zemana, Jiřího Trnky<sup>461</sup> či dokonce Jana Švankmajera.<sup>462</sup> Někteří se vrátili ještě dále do historie a připomněli velká jména spojená s érou němé kinematografie (Méliés, Chaplin, Murnau, Griffith...)<sup>463</sup>. Skrze němý film coby společný, byť odlišně využitý inspirační zdroj, se *Krvavému románu* dostalo také ojedinělého srovnání se soudobou zahraniční tvorbou, když Peňás ve své recenzi zmínil *Draculu* od Francise Forda Coppoly, uvedeného do české distribuce o měsíc dříve.<sup>464</sup> Soudobý český film pronikl do reflexe *Krvavého románu* skrze zmínky titulů *V žáru královské lásky*<sup>465</sup> a *Don Gio*. Snímek bratrů Cabanových zmiňují Prokopová, Novák a Lukeš jakožto dílo ochotné podobně jako *Krvavý román* experimentovat s filmovým obrazem, a to způsobem, na nějž by si podle Lukeše netroufla ani „státem plně dotovaná kinematografie.“<sup>466</sup> Souvislost s Němcovým filmem je prozaičtější. Stejně jako ten Brabcův vznikl podle knižní předlohy, která vznikla ve stejné době a rovněž se napájela „z toho, co je v kultuře tradičně pocíťováno jako nízké a plebejské.“<sup>467</sup>

Zatímco *V žáru královské lásky* nezanedbatelná část recenzentů označovala za zpronevěru vůči předloze Ladislava Klímy *Utrpení knížete Sternenhocha*, sebereflexivní a ironický tón vlastní Brabcovu *Krvavému románu* z něj v jejich očích činil legitimní adaptaci. Podle Mirky Spáčilové „nestaví Váchalovi pietní životopisný pomník, ale ctí ve všem všudy jeho poetiku, jeho radostné pohrávání si s takzvaně pokleslým žánrem, který se pomocí seriózní a ad absurdum dovedené ‚parodie parodie‘ stává novým uměleckým tvarem.“<sup>468</sup> Snímek nebyl

---

<sup>455</sup> Míšková, S krvákem dějinami filmu, s. 7.

<sup>456</sup> Spáčilová, Nejlepší kouř světa, s. 1.

<sup>457</sup> Bartošek, Krvavý román. Studie kulturně a filmově historická, s. 73.

<sup>458</sup> Peňás, Mordýřská katovna aneb Peleš lotrovská, s. 4.

<sup>459</sup> Zmiňoval jej například Jan Foll nebo Tomáš Bartošek.

<sup>460</sup> Vanča, Na dřevě Krvavého románu, s. 7.

<sup>461</sup> Jan Foll, Krvavý i krevnatý film. *Lidové noviny* 6, 1993, č. 105 (7. 5.), s. 5.

<sup>462</sup> Cieslar, Krvavý román, s. 10.

<sup>463</sup> Tamtéž.

<sup>464</sup> Peňás, Mordýřská katovna aneb Peleš lotrovská, s. 4.

<sup>465</sup> Film *V žáru královské lásky* připomněli Cieslar, Peňás a Lukeš.

<sup>466</sup> Přestože *V žáru královské lásky*, které také zmiňuje, takový film de facto byl. in Lukeš, Pocta krvákům, Josefu Váchalovi a kinematografii, s. 4.

<sup>467</sup> Peňás, Mordýřská katovna aneb Peleš lotrovská, s. 4.

<sup>468</sup> Spáčilová, Krvavý román: spása českého filmu? s. 11.

chápán jako zcizený vůči Váchalovi, neboť z něj filmaři udělali trojjedinou postavu a učinili jej součástí své hry.<sup>469</sup> Vaněk tento postup označil za novou úroveň vtipu, který „nebyl pointován situačně, jako spíše s odkazem na předmět parodie. (...) Persifláž zde nabývá podoby parodovaného cynismu.“<sup>470</sup> Zatímco *V žáru královské lásky* šokovalo, *Krvavý román* si získal přízeň osvědčeným způsobem, nadsázkou: „V českém prostředí, tak svědčícím variabilitou humoru, kde jakoby už bylo jeho pomocí vše důležité řečeno, se zjevil jiný další způsob, jak rozesmát.“<sup>471</sup>

## 6.4. Závěr

*Krvavý román* byl v době své premiéry většinou uznávaným titulem. Podle Tomáše Bartoška i dalších patřil mezi filmy, za nimiž lze vidět „úplné nasazení a úpornou vůli po tvůrčím činu.“<sup>472</sup> Jestliže cílem Václava Marhoulu bylo zaprvé prosadit se *Krvavým románem* v zahraničí, zadruhé ukázat, že i privatizovaný Barrandov je schopen vyprodukovat umělecky významné filmy a zatřetí nabídnout alternativní poetiku k spektakulárním americkým filmům,<sup>473</sup> jeho záměr se naplnil tak z poloviny. *Krvavý román* se sice nedostal do kýžené hlavní soutěže na festivalu v Cannes, ale vyhrál ocenění na méně významném festivalu v Římě. Překročil tedy hranice země svého vzniku a byl prodán do distribuce například v Polsku nebo Jižní Koreji.<sup>474</sup> Nestal se sice tuzemským diváckým hitem, ale těšil se převážně přízni kritiky, která jej přijala jako cinefilní dílo navazující na tradice české kinematografie: „V době, kdy se u nás točí vesměs přihlouplé komedie a rádobyamerické příběhy z podsvětí, jde o průkopnický čin ve stylu *Pytlákovy schovanky*[, který] (...) laskavě parafrázuje archaické kinematografické počátky,“<sup>475</sup> napsal Jan Foll.

*Krvavému románu* do značné míry svědčila přístupnost vyplývající z pochopitelnosti jeho konceptu. Stál v opozici vůči technicky a řemeslně neuspokojivým českým filmům, určeným masám,<sup>476</sup> ale současně nebyl snobskou, exkluzivní podívanou.<sup>477</sup> Tato dvojakost definuje veškeré jeho působení. Pozornost publika se nesnažil zaujmout pomocí naturalisticky užitých atrakcí v podobě výbuchů, prostituce a drog<sup>478</sup> jako americké filmy, ale prostřednictvím typicky českého nadhledu, „skepse ke smrtelné vážnosti (...), škleb českého jarmarku, do něhož zdáli proniká lidový základ, ale také plebejsky věcná a osvobodivá hravost.“<sup>479</sup> Současně nebyl chudý ani na vážnější momenty. Podle Jiřího Peňáse se „*Krvavý román* (...) v druhém plánu stává zároveň poctou velkému umělci, poctou tiché, kontemplativní tvorbě v ústraní, daleko od

---

<sup>469</sup> ap [= Alena Prokopová], *Krvavý román*, s. 15.

<sup>470</sup> Vanča, Na dřevě *Krvavého románu*, s. 7.

<sup>471</sup> Tamtéž.

<sup>472</sup> Bartošek, *Krvavý román. Studie kulturně a filmově historická*, s. 77.

<sup>473</sup> A jaký bude český film? Archiv a programové fondy ČT, IDEC: 294 361 10319.

<sup>474</sup> *Filmová ročenka 1995*, s. 229

<sup>475</sup> Foll, *Krvavý i krevnatý film*, s. 5.

<sup>476</sup> Halada, *Pro vybrané publikum?* s. 60.

<sup>477</sup> Spáčilová, *Krvavý román: spása českého filmu?* s. 11.

<sup>478</sup> Marhoulova synekdocha americké kinematografie: *A jaký bude český film?* Archiv a programové fondy ČT, IDEC: 294 361 10319.

<sup>479</sup> Cieslar, *Krvavý román*, s. 10.

tlampačů ‚kultury pro masy‘. Je holdem fantazii a imaginaci, dílům, (...) která ke skutečnému umění mají blíž než pluky velkotirážních machrů.<sup>480</sup> Foll v závěru filmu viděl „rozjímání nad silou lidské imaginace.“<sup>481</sup>

V době své premiéry byl tedy *Krvavý román* považován za další nevídané, ambiciózní dílo vedle předchozích analyzovaných titulů. Diskurs vzniklý okolo Brabcova debutu ale vypadal jinak. Na rozdíl od *V žáru královské lásky* neměl „nic společného s neduživými senzačnostmi amerického stylu“<sup>482</sup> a na rozdíl od *Dona Gio* nebyl nikým nazírán jako exkluzivní, přitom povrchně efektní dílo. Z toho důvodu se David Smoljak a Jiří Cieslar mohli otevřeně distancovat od označení *Krvavého románu* za postmoderní. Budeme-li brát v úvahu analýzu obou diskursu předchozích filmů, šlo o fenomén spojený s nejmladší generací, často implikující nežádoucí zájem o formu (povrch), nikoli o význam (hloubku). Formu *Krvavého románu* šlo snadno vysvětlit, a navíc disponoval přidanou hodnotou (viz Peňás, Foll výše). Nebyl součástí všudypřítomného módního trendu.<sup>483</sup> Současně také nebyl vztahován – ať už pozitivně nebo negativně – k dědictví dob socialismu. V diskursu tentokrát nenajdeme žádné výroky o zasazující *Krvavý román* do kontextu kinematografie posledních dvaceti nebo čtyřiceti let.<sup>484</sup> „Porevoluční kinematografie“ se během čtvrtého roku své existence stala vlastním diskursem a *Krvavý román* podle kritiky kvalitativně vítězil, byť pouze v rámci tohoto diskursu.<sup>485</sup>

---

<sup>480</sup> Peňás, Mordýřská katovna aneb Peleš lotrovská, s. 4.

<sup>481</sup> Foll, *Krvavý i krevnatý film*, s. 5.

<sup>482</sup> Uvedl Jan Jaroš v anketě *Reflexu*. in Melounek, „Blahý“ či „neblahý“? s. 48.

<sup>483</sup> Josef Brož, Jak jsem šel na *Dona Gio*, a co jsem z toho měl. *Prostor* 1, 1992, č. 208 (4. 12.), s. 12.

<sup>484</sup> Srov. Ondřej Zach, *Don Gio*. *Film a doba* 39, 1993, č. 1, s. 44.

<sup>485</sup> Melounek, „Blahý“ či „neblahý“? s. 48.

## 7. Etablovaná, „módní“ postmoderna: *Amerika*

Film *Amerika* se začal natáčet v září 1993<sup>486</sup> po dlouhých přípravách, které trvaly dva a půl roku.<sup>487</sup> Nové filmové adaptaci posledního, posmrtně vydaného románu Franze Kafky,<sup>488</sup> předcházely dvě adaptace divadelní: pro jeviště jej nejprve nazkoušel Brněnský Ochotnický kroužek<sup>489</sup> a později liberecké Studio Ypsilonka. Režisér tamní adaptace Vladimír Michálek dostal spolu s představiteli hlavních rolí Martinem Dejdařem a Jiřím Lábusem nabídku přepracovat hru do televizního filmu. Nápad se všem třem zamlouval, namísto televizního projektu ale chtěli natočit rovnou kinofilm.<sup>490</sup> Režisér Michálek k němu začal připravovat scénář s Martinem Dubou, který předtím nasnímal Michalkův krátkometrážní experiment *Ticho, které bolí*, a dodnes je známý především jako kameraman (*Kouř, Báječná léta pod psa, Líbáš jako Bůh*).<sup>491</sup> Projekt získal na vývoj několikamilionový grant od Ministerstva kultury,<sup>492</sup> ten ale zdaleka nepokryl finanční potřeby filmařů, kteří museli omezenému rozpočtu dlouho přizpůsobovat svůj scénář.<sup>493</sup>

Tou dobou zajímal projekt „Amerika“ někdejšího ředitele AB Barrandov Václava Marhoul, jehož cílem bylo natočit umělecky ambiciózní film. Reprezentativní dílo, které by podle Tomáše Baldýnského kritikům privatizace dokázalo, že odstátnění kinematografie neznamenalo „zánik umění na tomhle kopci.“<sup>494</sup> Počítalo se opět údajně s tím, že směrem do zahraničí by takový film kulturně reprezentoval Česko a demonstroval technologickou vyspělost barrandovských studií, která by tak snáze získala pozornost potenciálních financierů.<sup>495</sup> K projektům tohoto typu patří podle Jaromíra Blažejovského například *Záhada hlavolamu* nebo *Krvavý román*. Václav Marhoul nakonec napjal své síly právě k nim a s dalšími verzemi scénáře k *Americce*, kterých bylo nakonec šest,<sup>496</sup> ztratil o tento projekt jako hlavní producent zájem.

Za účelem realizace *Ameriky* založil Vladimír Michálek s kameramanem Martinem Dubou novou produkční společnost Simply Cinema,<sup>497</sup> která film nakonec vyrobila ve spolupráci s Českou televizí (tvůrčí skupina Petra Kolihy) a studiem AB Barrandov, za podpory soukromých subjektů Prestige Car Rets, INTON a Ministerstva kultury.<sup>498</sup> Kromě Česka se *Amerika* natáčela v Německu, Dánsku a Spojených státech, její rozpočet se nakonec vyšplhal na 16 milionů

---

<sup>486</sup> Jan Dušek, Jeden den v „Americce“. *Český deník* 3, 1993, č. 281 (3. 12.), s. 5.

<sup>487</sup> Milan Tesař, Amerika, která bolí. *Reflex* 5, 1994, č. 27, s. 18.

<sup>488</sup> V češtině vyšel román pod názvem *Amerika* v roce 1962, znovu pak v roce 1990 jako *Nezvěstný (Amerika)*. in Jan Lukeš, Nezvěstný Kafka. *Kinorevue* 4, 1994, č. 13 (27. 6.), s. 6.

<sup>489</sup> Jiří P. Kříž, Myslím, že Kafka by měl radost. *Český deník* 4, 1994, č. 141 (16. 6.), s. 10.

<sup>490</sup> Jiří Houdek, Dejdarovo riziko. *Denní telegraf* 3, 1994, č. 127 (31. 5), s. 13.

<sup>491</sup> V rozhovorech pro *Reflex* a *Lidové noviny* vystupovali jako autoři filmu společně.

<sup>492</sup> Tesař, Amerika, která bolí, s. 19.

<sup>493</sup> Tamtéž.

<sup>494</sup> Tomáš Baldýnský, Amerika. *Reflex* 5, 1994, č. 27, s. 49.

<sup>495</sup> Jaromír Blažejovský, Amerika. *Film a doba* 40, 1994, č. 3, s. 162.

<sup>496</sup> Tesař, Amerika, která bolí, s. 19.

<sup>497</sup> Mirka Spáčilová, Amerika aneb Kafka bez filmu. *MF Dnes* 5, 1994, č. 142 (17. 6.), s. 11.

<sup>498</sup> Dušek, Jeden den v „Americce“, s. 5.

korun.<sup>499</sup> Premiéra proběhla 16. června 1994 v kině na Výstavišti v Praze. O dva týdny později byla *Amerika* uvedena v soutěžní sekci 29. ročníku MFF Karlovy Vary spolu s dalším českým snímkem *Lekce Faust* Jana Švankmajera.

Z filmů analyzovaných v rámci této práce je *Amerika* dosud suverénně nejznámějším dílem. V době svého vzniku přitáhla do kin přes sto tisíc diváků.<sup>500</sup> Z pěti nominací na České lvy, které *Amerika* získala za rok 1994, proměnila jednu, pro Jiřího Lábuse coby nejlepšího herce ve vedlejší roli. V rámci databáze Anopress k *Americce* odkazuje 5 393 článků<sup>501</sup> a bezmála stejný počet uživatelů ji hodnotil na ČSFD: 5 045.<sup>502</sup> *Amerika* se pravidelně objevuje na programu České televize (dohromady ji vysílala desetkrát). V době vzniku této práce byla na VOD platformách (Voyo, KVIFF.TV, DaFilms ad.<sup>503</sup>), vyšla na VHS a ve dvou vydáních s odstupem třinácti let také na DVD. MFF v Karlových Varech ji opětovně uvedl v roce 2024 v rámci sekce věnované filmům inspirovaným literární tvorbou Franze Kafky.<sup>504</sup> Na rozdíl od ostatních režisérů filmů analyzovaných v této práci, navázal Vladimír Michálek na svůj debut několika oceňovanými mainstreamovými tituly: *Zapomenuté světlo*, *Je třeba zabít Sekala*, *Babí léto*.

## 7.1. V kontextu soudobé tvorby

Uvedení *Ameriky* v soutěži karlovarského festivalu korespondovalo s tím, že se tvůrcům projektu podařilo vzbudit očekávání „jednoho z nejslibnějších debutů poslední doby.“<sup>505</sup> Vzhledem k inspiraci v díle světoznámého spisovatele Kafky, dlouhým přípravám a tvůrčím ambicím, komunikovaným směrem k veřejnosti,<sup>506</sup> panovalo přesvědčení, že by *Amerika* mohla výrazněji uspět ve světě a překonat prokletí českého provincialismu, spojeného s podbíživostí a dramaturgickou bezradností.<sup>507</sup>

Výsledek nicméně vzbudil u dobové kritiky akademický zájem i rozpaky. Přestože Uljana Donátová označila *Ameriku* za film předurčený k polarizaci publika, které buď přijme „studenu poetiku“, nebo znechuceně zavrhne adaptační přístup ke Kafkově předloze,<sup>508</sup> Michálekův debut zdaleka nevyvolával tak silné emoce a polemiky jako *V žáru královské lásky* nebo *Don Gio*. Na rozdíl od *Krvavého románu* byly recenze tentokrát spíše negativní. Ve svých soudech nekompromisní byli někteří odpůrci filmu,<sup>509</sup> reakce příznivců byly spíše smířlivé a skutečný entuziasmus v nich chyběl.

---

<sup>499</sup> [Nový český film Amerika...], *Práce* 50, 1994, č. 122 (25. 5.), s. 1.

<sup>500</sup> Halada uvádí 122 000 (in Andrej Halada, *Český film devadesátých let. Od tankového praporu ke Koljovi*. Praha: Lidové noviny 1997, s. 225), *Filmová ročenka* 117 727 (in *Filmová ročenka* 1994, Praha: Národní filmový archiv 1994, s. 211.).

<sup>501</sup> Při zadání kombinace klíčových slov Amerika + Michálek.

<sup>502</sup> K 31. červenci roku 2024.

<sup>503</sup> K začátku srpna roku 2024.

<sup>504</sup> Viz. Dostupný na WWW: <<https://www.kviff.com/cs/program/katalog-filmu/sekce/932-touha-stat-se-indianem-kafkaafilm>> [cit. 21. 8. 2024]

<sup>505</sup> Uljana Donátová, Poznej svou šanci. *Večerník Praha* 4, 1994, č. 118 (16. 6.), s. 13.

<sup>506</sup> Lucie Štaudová, Ambiciózní Amerika bez tvořivosti. *Lidová demokracie* 50, 1994, č. 143 (18. 6.), s. 4.

<sup>507</sup> Baldýnský, *Amerika*, s. 49.

<sup>508</sup> Donátová, Poznej svou šanci, s. 13.

<sup>509</sup> Kříž, *Myslím, že Kafka by měl radost*, s. 10.

V anotaci pro *Filmový přehled* Tomáš Bartošek sice uvedl, že *Amerika* „patří k našim nejlepším současným filmovým projektům,“<sup>510</sup> v recenzi pro *Cinemu* nicméně zmírnil své prohlášení douškou, že „ani ona není tím Velkým [sic] filmem, na nějž se už léta netrpělivě čeká.“<sup>511</sup> Stanovisko většiny příznivců *Ameriky* vystihuje prohlášení Vladimíra Wagnera, podle nějž patřila „k tomu lepšímu, co tu po roce 1989 vzniklo.“<sup>512</sup> Donátová ji oceňovala jako film vytvořený bez kalkulu, který odráží umělecké představy svých tvůrců a tím vystupuje ze záplavy populistické komerce.<sup>513</sup> Jan Foll zástupce z těchto „záplav“, respektive řad, specifikoval jako tuzemské rádobygangsterky a jalové komedie,<sup>514</sup> a podobně Tomáš Baldýnský *Ameriku* chválil s odkazem na soudobou komediální produkci nevalné kvality: „není žádný *Hotýlek* ani *Blbec*.“<sup>515</sup>

Na druhé straně názorového spektra se nacházeli zklamaní recenzenti, pro něž *Amerika* neznamenal „krok správným směrem“, ale názornou demonstraci omylů současného českého filmu.<sup>516</sup> Drtivé kritice byly podrobovány herecké výkony, které slovy Jana Jaroše „jen prázdně deklamují a utápějí se v pózách. Platí to zejména pro tápajícího hrdinu Martina Dejara, jehož prezentace planě koketuje s nevěrohodným psychologizováním, platí to i pro skrblického strýce Jiřího Lábusa, jehož pojetí opravdu už nemá daleko k pustému ochotničení.“<sup>517</sup> Tomáš Seidl kritizoval špatnou artikulaci herců a práci s kontaktním zvukem. Kromě toho se vymezoval také vůči závěru filmu, který podle něj „definitivně deformuje existenciální poselství Kafkovy předlohy.“<sup>518</sup> Lucie Štaudová ocenila casting, ale tím se pro ni přínos filmu vyčerpал: „Nepočítáme-li nezvyklé obsazení bavičů Jiřího Lábusa a Oldřicha Kaisera, nepřináší Michálkova *Amerika* nic osobitého či překvapivého a je pouhým polotvarem filmového debutanta,“<sup>519</sup> uzavřela svou recenzi.

## 7.2. „Jiný film“: módně postmoderní

Na rozdíl od dříve analyzovaných diskursů nehrála v případě *Ameriky* žádnou roli hrozba „americké komerce“, pisatelé se tentokrát stavěli do opozice čistě k domácí exploatační tvorbě. „*Hotýlek*“, „*Blbec*“, jalové komedie a rádobygangsterky, vzpomínané Tomášem Baldýnským a Janem Follem, zahrnul Jaromír Blažejovský pod střechu jednoho z majoritních proudů soudobé české kinematografie. Tvořily jej „udýchané populistické komedie či akční snímky, usilující o rychlý návrat vložených peněz a tematicky parazitující na nejkřiklavějších společenských proměnách (restituce, prostituce, kriminalita).“<sup>520</sup> V opozici k nim stály podle Blažejovského

<sup>510</sup> tbk [=Tomáš Bartošek], *Amerika. Filmový přehled*, 1994, č. 6, s. 5.

<sup>511</sup> tbk [=Tomáš Bartošek], *Amerika. Cinema 4*, 1994, č. 6, s. 14.

<sup>512</sup> Vladimír Wagner, *Amerika. UNI: kulturní magazín 4*, 1994, č. 9, s. 20.

<sup>513</sup> Donátová, *Poznej svou šanci*, s. 13.

<sup>514</sup> Jan Foll, *Amerika invenční i rozpolcená. Lidové noviny 7*, 1994, č. 144 (20. 6.), s. 10.

<sup>515</sup> Baldýnský odkazuje na filmy *Hotýlek v srdci Evropy* a *Ještě větší blbec, než jsme doufali*. in Baldýnský, *Amerika*, s. 49.

<sup>516</sup> Tereza Brdečková, *Nezvěstný v Americe. Respekt 5*, 1994, č. 26 (27. 6.–3. 7.), s. 15.

<sup>517</sup> Jan Jaroš, *Panoptikum voskových figurín. Zemědělské noviny 50*, 1994, č. 141 (16. 6.), s. 12.

<sup>518</sup> Tomáš Seidl, *Amerika. UNI: kulturní magazín 4*, 1994, č. 9, s. 21.

<sup>519</sup> Štaudová, *Ambiciózní Amerika bez tvořivosti*, s. 4.

<sup>520</sup> Blažejovský, *Amerika*, s. 162.

Barrandovem produkované „vysoce stylizované „umělé“ filmy, jež na bezprostřední odraz reality vznešeně rezignují a dávají průchod kreativnímu libidu a infantilním zálibám svých autorů; těm pak kritika nalepuje známku postmodernismu.“<sup>521</sup> Taková dichotomie vytváří dojem „provinciální komerce“ na straně jedné, a „kosmopolitního umění“ na straně druhé. Analýza diskursu utvořeného okolo *Ameriky* však dokládá, že situace byla složitější.

Podle Blažejovského dělení *Amerika* náleží k druhému popsanému proudu filmů a její styl byl možná až překvapivě často pisateli označován za postmoderní. Podle Andreje Halady se postmoderní charakter filmu odrážel v sémantické rovině, kolísáním mezi vážností a nadsázkou (komedií, snad až parodií), mezi nimiž navíc ční scény jako vystřižené z hollywoodské love story.<sup>522</sup> Za postmoderní označovali pisatelé sklon *Ameriky* odkazovat se k starším uměleckým stylům – ať už filmovým (expresionismus<sup>523</sup>) či výtvarným a architektonickým (kubismus, art deco<sup>524</sup>). Na rozdíl od dříve analyzovaných titulů, kde se diskurs postmoderny častěji týkal „dvojího kódování“ – vysokého a nízkého – či případně rozpadu klasického vyprávění, v souvislosti s *Amerikou* přitahovalo pozornost spíš řešení mizanscény. „[A]teliérovost, vysoká míra výtvarné stylizace, zajímavé uplatnění dílčích složek a profesí, zejména architektury, kostýmů a vůbec designu, též střihu a hudby,“<sup>525</sup> které Blažejovský označil za podstatné znaky artistního proudu české kinematografie, Halada popsal jako postmoderní „hru kostýmů, staveb, kamery, světla a zvuku.“<sup>526</sup>

Nejdiskutovanějším prvkem mizanscény se staly kulisy, které pro *Ameriku* vyrobil Jaroslav Róna, poté, co tvůrci zjistili, že natáčení v reálných exteriérech není v jejich finančních možnostech. Přiznaně malovaná pozadí a trikové záběry se podle Tomáše Bartoška střídají s velkolepými interiéry, reály a průmyslovou secesí, a snímek tak překvapuje bohatou obrazností.<sup>527</sup> Vladimír Wagner rovněž považoval za hodné zmínky „fantastické siluety mrakodrapů rýsujících se proti nočnímu nebi. Neméně sugestivně působí interiéry, které tvůrci složili z různých kubistických a funkcionalistických budov.“<sup>528</sup> Nezanedbatelný podíl na působivosti filmu měla podle Mirky Spáčilové práce Martina Duby, která „povyšuje kameru takřka na hlavního aktéra vyprávění.“<sup>529</sup> I Tereza Brdečková, která se k *Americě* jinak stavěla výrazně kriticky, napsala, že „[n]ový přístup k výtvarnému řešení a práci s hercem patří k tomu málo dobrému, co nová generace českému filmu přinesla.“<sup>530</sup>

Z hlediska deklarovaných ambicí mohla stát *Amerika* v opozici k „populistickému“ proudu vymezenému Blažejovským, její tvůrci ale stejně tak usilovali o pozornost tuzemského publika. Právě jemu byly určeny informace o renomé divadelní hry, kterou Michálek s Dubou převedli

---

<sup>521</sup> Tamtéž.

<sup>522</sup> Andrej Halada, Hledat Ameriku není jen tak. *Mladý svět* 36, 1994, č. 27, s. 49.

<sup>523</sup> Blažejovský, *Amerika*, s. 163.

<sup>524</sup> Karolína Vranková, Umění posuzuju ryze subjektivně. *Lidové noviny* 9 (Kulturní příloha Lidových novin Národní 9), 1996, č. 58 (9. 3.), s. XIII.

<sup>525</sup> Blažejovský, *Amerika*, s. 163.

<sup>526</sup> Halada, Hledat Ameriku není jen tak, s. 49.

<sup>527</sup> tbk [=Tomáš Bartošek], *Amerika, Filmový přehled*, s. 5.

<sup>528</sup> Wagner, *Amerika*, s. 20.

<sup>529</sup> Spáčilová, *Amerika aneb Kafka bez filmu*, s. 11.

<sup>530</sup> Brdečková, *Nezvěstný v Americě*, s. 15.



na plátno,<sup>531</sup> právě jej mohla do kin lákat jména lokálně známých herců jako Martin Dejdar, Jiří Lábus nebo Jiří Schmitzer – byť třeba atypicky obsazených.<sup>532</sup> Blažejovský ostatně odhadoval, že by *Amerika* mohla být přijatelnější pro „naivní“ (nikoli intelektuální) publikum<sup>533</sup> a Wagner doufal, že nezůstane známa jen úzkému okruhu filmových znalců.<sup>534</sup> Většina pisatelů přistupovala k diváckému potenciálu *Ameriky* skeptičtěji. Podle Halady se jedná o film divácký jen „v jistém smyslu“<sup>535</sup>, Spáčilová snímek rovnou označila za staronový způsob antividáckého experimentu. Teatrální pojetí nemá podle ní se zákonitostmi filmového vyprávění mnoho společného.<sup>536</sup>

Ze stejné pozice se vůči *Americe* vymezoval Tomáš Seidl. Druhou polovinu filmu, kde chybí Rónovy kulisy a kamera se mnohem víc věnuje tvářím herců, označil za exkurzi po muzeu voskových figurín.<sup>537</sup> Brdečková oproti tomu chválila herecké výkony, ale důraz na scénografii v ní zanechal pocit, že navštívila výstavu, nikoli kino.<sup>538</sup> Na otázku, zda má výtvarně-architektonické řešení odrážet pocity stísněnosti, jež v sobě nosí hlavní hrdina, odpověděl Duba: „Takhle programově jsme neuvažovali. Trvalo nám rok, než jsme sami pochopili, o čem vlastně chceme psát. Šlo nám především o čistý výtvarný styl.“<sup>539</sup> Tento postup se podle Brdečkové negativně propasal do koncepce postav, které „nemají charakter ani motivaci jednání“,<sup>540</sup> i prostředí, v němž „předměty, s nimiž si lidé pohrávají, nemají zjevný účel“.<sup>541</sup> Scenáristické nedostatky, vlastní podle Blažejovského „populistickým“ i „artistním“ počinům,<sup>542</sup> vyčítal *Americe* taktéž Foll.<sup>543</sup> Spáčilové ve filmu chyběl ucelený příběh „s tahem“<sup>544</sup>, Haladovi zřejmý záměr.<sup>545</sup> Důraz na výtvarný styl v rámci celku mnozí recenzenti vnímali jako manýru.<sup>546</sup>

Jestliže výše citovaní pouze požadovali užší souvislost mezi výpravou a významem díla, pro Jiřího P. Kříže byly kulisy zástěrkou absentujícího smyslu. Stejně jako dialogům jim připisoval komiksový charakter, typický svou jednorozměrností – a povrchností. Postup navíc uvedl do souvislosti s „módní“ postmodernou, kterou si autor může obhájit prakticky cokoli.<sup>547</sup> Stejný problém vnímala i Brdečková: „[P]ostmodern[a] (...) k nám jako většina stylů dorazila se zpožděním. Uhranula celou generaci a ve filmu nyní posvěcuje vše, na co režisér zapomněl, čemu se nenaučil, co se mu nepovedlo. Postmoderním pojetím lze omluvit nesourodé herecké

---

<sup>531</sup> Štaudová, *Ambiciózní Amerika bez tvořivosti*, s. 4.

<sup>532</sup> Donátová, *Poznej svou šanci*, s. 13.

<sup>533</sup> Blažejovský, *Amerika*, s. 163.

<sup>534</sup> Wagner, *Amerika*, s. 20.

<sup>535</sup> Andrej Halada, *Kafka v Juldě. Mladý svět* 36, 1994, č. 26, s. 50.

<sup>536</sup> Spáčilová, *Amerika aneb Kafka bez filmu*, s. 11.

<sup>537</sup> Seidl, *Amerika*, s. 21.

<sup>538</sup> Brdečková, *Nezvěstný v Americe*, s. 15.

<sup>539</sup> Jan Foll, *Jak přes Kafku objevit Ameriku. Lidové noviny* 7 (Kulturní příloha Lidových novin Národní 9), 1994, č. 143 (18. 6.), s. 1.

<sup>540</sup> Brdečková, *Nezvěstný v Americe*, s. 15.

<sup>541</sup> Tamtéž.

<sup>542</sup> Blažejovský, *Amerika*, s. 163.

<sup>543</sup> Foll, *Amerika invenční i rozpolcená*, s. 10.

<sup>544</sup> Spáčilová, *Amerika aneb Kafka bez filmu*, s. 11.

<sup>545</sup> Halada, *Hledat Ameriku není jen tak*, s. 49.

<sup>546</sup> Například Jan Lukeš nebo Tomáš Bartošek.

<sup>547</sup> Kříž, *Myslím, že Kafka by měl radost*, s. 10.

výkony, vnitřní prázdnotu, stylovou nejednotnost. Příklady odjinud (Coenovi, Caro a Jeunet, Besson) však svědčí o tom, že postmodernisté světové úrovně nikdy nezrazují samotného ducha filmu, jímž je fascinace, stržení, sebezapomnění.<sup>548</sup> Spojení s fenoménem postmoderny mohlo být pro tvůrce českého artového filmu vnímáno pejorativně jako znak povrchnosti a nedokonalosti. Michálek s Dubou se vůči postmodernímu označení svého filmu vymezili v rámci rozhovoru pro *Reflex*.<sup>549</sup>

### 7.3. V kontextu dalších (postmoderních) děl

Jakkoli se autoři *Ameriky* vymezili vůči jejímu uvedení do souvislosti s postmodernou, těžko ji mohli z tohoto kontextu zcela vyvázat. Část týmu byla navíc s proudem postmoderny spojována. Martin Duba jako kameraman nasnímal do té doby pouze dva celovečerní hrané filmy, přičemž oba, *Kouř* a *Don Gio*, byly v souvislosti s postmoderním hnutím často zmiňované. Kromě nejužšího jádra tvůrčího týmu se větší pozornosti dostalo také výtvarníkovi Jaroslavu Rónovi, jehož jméno figurovalo ve většině textů *Americ* věnovaných. Róna byl znám především jako zakládající člen uměleckého sdružení Tvrdohlaví a jeden z představitelů postmodernismu v Československu.<sup>550</sup> Vedle toho napsal s Tomášem Vorlem hru *Malý Nezbeda* pro pantomimický soubor Mimóza,<sup>551</sup> který byl součástí pražského uskupení postmoderních divadel Pražská pětka.<sup>552</sup> Vzhledem k tomu, že Vorel i Václav Marhoul ztvárnili v *Americ* menší role, snímek se nabízel chápat jako generační setkání spřátelených tvůrčích kruhů.<sup>553</sup>

Během hledání paralel mezi *Amerikou* a dalšími filmy mohly být pro pisatele personální vazby a pocit z celku díla důležitější než přísně logická argumentace. Tomáš Bartošek tak uvedl, že mu *Amerika* svou zvláštností vzdáleně připomněla právě *Kouř* nebo cabanovskou epizodu „Barvy“ z *Pražské 5*.<sup>554</sup> Pozornost Jana Folla zase Michálkův film upoutal svou originální výtvarnou stránkou, podobně jako Brabcovo Váchalovské leporelo *Krvavý román*.<sup>555</sup> Andrej Halada zase zohlednil detailní propracovanost filmu, jíž je podle něj srovnatelný s *Donem Gio* nebo *Akumulátorem 1*. V této pečlivosti se odráží osobní zaujetí tvůrců hledajících svěbytný výraz; v očích Halady je z pouhých „řemeslníků“ povyšuje na skutečné „autory“.<sup>556</sup> Ze soudobé zahraniční tvorby uváděli pisatelé taktéž díla spojená s postmodernou: Tereza Brdečková, pro vizuální podobnost, *Záskok* bratrů Coenových,<sup>557</sup> a Tomáš Baldýnský, na základě příbuzného smyslu pro humor, v Čechách již v té době uvedený seriál *Městečko Twin Peaks*.<sup>558</sup>

---

<sup>548</sup> Brdečková, *Nezvěstný v Americe*, s. 15.

<sup>549</sup> Tesař, *Amerika, která bolí*, s. 19.

<sup>550</sup> Vranková, *Umění posuzuju ryze subjektivně*, s. XIII.

<sup>551</sup> Tamtéž.

<sup>552</sup> Blažejovský, *Amerika*, s. 163.

<sup>553</sup> Kontext v recenzi podrobně popsala Brdečková.

<sup>554</sup> tbk [=Tomáš Bartošek], *Amerika, Cinema*, s. 14.

<sup>555</sup> Jan Foll, *Amerika invenční i rozpolcená*, s. 10.

<sup>556</sup> Halada, *Hledat Ameriku není jen tak*, s. 49.

<sup>557</sup> Brdečková, *Nezvěstný v Americe*, s. 15.

<sup>558</sup> Baldýnský, *Amerika*, s. 49.

Kromě soudobých filmů *Amerika* pisatelům připomínala také řadu starších děl, ať už z domácí nebo zahraniční produkce. V Rónových kulisách spatřovali Vladimír Wagner, Jaromír Blažejovský, Halada i další postmodernistický odkaz k dílům německého expresionismu, najmě Langovy *Metropolis*. Halada a Bartošek si také vzpomněli na film Federika Felliniho *A lod' pluje*, který je částečně stylizovaný jako němý.<sup>559</sup> Ze starších tuzemských děl se *Amerika* podle Lucie Štaudové a Wagnera kulisami podobala filmům Karla Zemana a jeho způsobu vizualizace počátků průmyslové a technické éry.<sup>560</sup> Ani *Amerika* se nevyhnula srovnání s novovlnnou tvorbou. Právě její zástupci jako Jan Schmidt s Pavlem Juráčkem (*Postava k podpírání*) nebo Jan Němec (*O slavnosti a hostech*) údajně dokázali přenést do svých filmů kafkovskou atmosféru lépe než popisný Michálek.<sup>561</sup> Tomáš Seidl tvrdil, že více Kafky má v sobě i nejnovější film Drahomíry Vihanové *Pevnost*.<sup>562</sup>

## 7.4. Vztah filmu ke Kafkově předloze

Specifickým případem vztahování se k minulosti a starším dílům bylo zasazení *Ameriky* do kontextu literární předlohy a tvorby Franze Kafky. Ladislav Klíma a Josef Váchal nebyli spisovatelé v Česku ani ve světě tak známí a recenze věnované *V žáru královské lásky*, respektive *Krvavému románu* proto jejich dílo čtenářům částečně představovali. Případ Kafky, specificky v polistopadovém kontextu, kdy byl intenzivně nově objeven a diskutován, byl jiný. „Každý, ač Kafku třeba nemá ani přečteného, cítí se být oprávněn mít na něj vlastní názor,“<sup>563</sup> napsala ve své recenzi *Ameriky* Tereza Brdečková. Kafka byl dávkován pravidelně, v různých podobách, řečeno s Haladou „stokrát jinak a pokaždé stejně zjednodušeně, šablonovitě (tajemný, bizarní, záhadný atd.).“<sup>564</sup> Stal se předmětem mnohých adaptací (dvě zmíněné divadelní hry podle *Nezvěstného*), výkladů i komodifikace do podoby suvenýrů.<sup>565</sup> Uljana Donátová zaznamenala, že autoři *Ameriky* zvolili jiný přístup, neboť „stavějí na hlavu ‚módní‘ pojmání Kafky i jeho tradiční ‚depressivní‘ výklad. Nabízejí výklad vlastní, zásadně odlišný, někdy kafkovsky studený, jindy s nadhledem a ironií.“<sup>566</sup>

Přístup Michálka a Duby se většinou nesetkal s pozitivním přijetím ze strany kritiky. Jejich výchozí pozici komplikovala vysoká – a často konkrétní – očekávání spojená s Kafkovou osobností i předlohou. Když Andrej Halada napsal, že jde o maximálně efektní, bombastičtější verzi Kafky,<sup>567</sup> jako jeden z mála nepřikládal takovému tvrzení pozitivní ani negativní znaménko. Tomáš Seidl viděl v *Americe*, a zejména v jejím závěru, zpronevěření se existenciálnímu poselství předlohy, podle Brdečkové schází Michálkovi básnický talent a činí nejasným vše, co je u Kafky mnohoznačné.<sup>568</sup> Nejhorlivější kritik *Ameriky* Jiří P. Kříž soudil,

<sup>559</sup> Halada, Hledat Ameriku není jen tak, s. 48; tbk [=Tomáš Bartošek], *Amerika. Cinema*, s. 16.

<sup>560</sup> Štaudová, *Ambiciózní Amerika bez tvořivosti*, s. 4; Wagner, *Amerika*, s. 20.

<sup>561</sup> Lukeš, *Nezvěstný Kafka*, s. 6; Seidl, *Amerika*, s. 21; Jaroš, *Panoptikum voskových figurín*, s. 26.

<sup>562</sup> Seidl, *Amerika*, s. 21.

<sup>563</sup> Brdečková, *Nezvěstný v Americe*, s. 15.

<sup>564</sup> Halada, Hledat Ameriku není jen tak, s. 48.

<sup>565</sup> Brdečková, *Nezvěstný v Americe*, s. 15.

<sup>566</sup> Donátová, *Poznej svou šanci*, s. 13.

<sup>567</sup> Halada, Hledat Ameriku není jen tak, s. 48.

<sup>568</sup> Brdečková, *Nezvěstný v Americe*, s. 15.

že snímek dává přednost žánrovým peripetiím před skutečně podstatnými hodnotami, pro něž bylo jeho dílo dříve nonkonformní: „Michálek s Dubou konečně našli v Kafkovi vše, proč nemusel být za totalitního režimu tak ideově nebezpečný: tvrdý chlapácký příběh o nelidském vykořisťovateli, strýci hlavního hrdiny Karla Rossmana, o podsvětí amerického velkoměsta a o jeho erotických, ale spíš sexuálních svodech.“<sup>569</sup>

Kříž ve své argumentaci spojil ideologickou kritiku směřovanou k národní historické zkušenosti s předsudečným postojem vůči „povrchní“ žánrové tvorbě. Nešlo podle něj o unikátní případ, jako spíš o symptom celé české porevoluční kinematografie: „Trochu jsem se obával, že filmovým přepisem, pro jistotu ‚na motivy‘, který se proklamativně odvolává právě na divadelní představení Divadla Y, bude Kafka rozmělněn ještě o stupínek kašovitéji. Výsledek předčil očekávání. Odráží totiž jistý diletantismus rozprostírající se nad českou osvobozenou kinematografií, kde jediným kritériem úspěchu je schopnost tvůrčího týmu sehnat peníze na projekt, ne však již samotný artefakt.“<sup>570</sup> Zatímco diskurs okolo *V žáru královské lásky* se týkal vztahu k předloze i soudobému dění, v případě *Ameriky* se pisatelé přes Kafku k vlastním interpretacím nedostávali, s částečnou výjimkou Kříže a Jana Folla, podle nějž lze film vnímat „jako laskavě humorné podobenství o naší úzkosti ze svobody, rozporuplných zkušenostech s podnikáním a dalších posttotalitních absurditách a tísních.“<sup>571</sup>

## 7.5. Závěr

Projekt „Amerika“ začal vznikat krátce po listopadové revoluci podobně jako *Krvavý román*. Podle dobových ohlasů měl původně plnit stejnou funkci – stát se výstavním dílem studia Barrandov. Vinou komplikované fáze preprodukce o něj Václav Marhoul přestal jevit primární producentský zájem, přesto se Barrandov na *Americě* podílel jako výrobce a Marhoul zůstal ve filmu přítomen i fyzicky – v malé roli barmana.

Přijetí *Ameriky* ze strany kritiky zůstalo daleko za očekáváním, která vzbudila její propagace. Na rozdíl od *Krvavého románu* nenašel Michálek celovečerní debut oporu v tradici české kinematografie. Na základě stylu ji pisatelé přiřadili k soudobým, českým i zahraničním filmům spojovaným s postmodernou. Shoda na postmoderním charakteru *Ameriky* byla podobně jako v případě *Dona Gio* takřka jednohlasná, ale tentokrát chyběl punc prvenství. *Amerika* byla už jen další film v řadě, který pracuje s „módní“ estetikou, ale nestíhá svým zahraničním „vzorům“.<sup>572</sup> Nabídla sice stylizovanou mizanscénu v čele s výraznými kulisami Jaroslava Róny, které však nevybízeli k interpretacím jako komplikovaný syžet *Dona Gio*. Recenzenti se namísto toho zabývali fabulí, vycházející z předlohy Franze Kafky, kterého podle nich Michálek s Martinem Dubou adaptovali povrchně a populárně.

Americká produkce se z diskursu do značné míry vytratila jako aktivní hráč. *Amerika* nebyla bližencem tvorby ohrožující českou kinematografii (jako *V žáru královské lásky*), nebyla

---

<sup>569</sup> Kříž, Myslím, že Kafka by měl radost, s. 10.

<sup>570</sup> Tamtéž.

<sup>571</sup> Jan Foll, *Amerika invenční i rozpolcená*, s. 10.

<sup>572</sup> Srov. Brdečková, *Nezvěstný v Americe*, s. 15.

zahraničními filmy sama ohrožena (jako *Don Gio*) ani nepředstavovala potenciální alternativu k jejich hodnotám a estetice (jako *Krvavý román*). Po stabilizačním roce 1993, kdy počet premiérováných titulů začal opět růst, nabyli recenzenti dojmu, že největší krize byla zažehnána a nadále vyčkávali příchod „Velkého“<sup>573</sup> filmu, který změní kurz nastavený „populistickou komercí“. *Amerika* se jím sice nestala, ale ve veřejném prostoru zůstává paradoxně dodnes přítomna silněji než všechny tři dříve analyzované filmy, které v době své premiéry vyvolávaly mnohem výraznější odezvu.

---

<sup>573</sup> tbk [=Tomáš Bartošek], *Amerika, Cinema*, s. 14.

## 8. Závěr

Jan Lukeš devadesátá léta označil za „neuzavřený a neukončený čas hledání nové tváře a nových cest české i slovenské kinematografie.“<sup>574</sup> Toto hledání se dnes odráží v širokém proudu experimentů, které v rámci tuzemské porevoluční tvorby identifikovali Jakub Grombří, Jaromír Blažejovský, Jan Čulík i sám Lukeš. Jimi vymezené skupiny se však překrývají pouze zčásti a najdeme jen málo pokusů dále je diverzifikovat a popsat. Na rozdíl od protipólu „komerčního filmu“<sup>575</sup> tvoří experimenty mnohem hůře postižitelný fenomén.

Jednu z odnoží experimentů z devadesátých let, kterou se jala zkoumat tato práce, označil Blažejovský za „kreativistický proud“, tj. několik výtvarně stylizovaných filmů, které vznikly počátkem devadesátých let v Barrandovských studiích s Václavem Marhoulem v čele.<sup>576</sup> Spolu s dalšími dvěma zkoumanými filmy – *V žáru královské lásky* a *Don Gio* – spojovala *Krvavý román* a *Ameriku* snaha vyjadřovat se primárně prostřednictvím neotřelého stylu. Společné měly i barrandovské produkční zázemí, byť Blažejovský starší dva filmy ke „kreativistickému proudu“ výslovně nepřiradil. Inspiraci k novátorským řešením zkoumané filmy většinou čerpaly z jiných oblastí umění: *V žáru královské lásky* spoluformoval výtvarník Michael Rittstein, *Ameriku* sochař a malíř Jaroslav Róna, *Don Gio* zase vycházel z experimentální poetiky divadelního souboru Baletní jednotka Křeč. Z analýzy diskursu je patrné, že hledajícími nebyli jen filmaři, ale také sami recenzenti, kteří hojně užívali metafor k opisu své zkušenosti s těmito „jinými filmy“. Zejména filmy *V žáru královské lásky*, *Don Gio* a *Krvavý román* označovali za koláže, tobogany, kaleidoskopy a podobně. Děj *Ameriky* byl mnohem snáze uchopitelný a bez podobných metafor se tudíž obešli.

Přesto recenzenti mezi všemi analyzovanými filmy spatřovali souvislosti. Jak dokládá analýza diskursu *Ameriky*, než přísně logická argumentace mohl být důležitější pocit z viděných filmů a případné personální vazby mezi jejich tvůrci. Osobou, která spojuje všechny čtyři filmy je Václav Marhoul. Film *V žáru královské lásky*, natočený na Barrandově v době jeho ředitelování, označil Marhoul za „naprostý zlom v české kinematografii.“<sup>577</sup> Film *Don Gio* podpořil symbolickou finanční částkou a poskytl techniku potřebnou k jeho realizaci.<sup>578</sup> *Krvavý román* byl Marhoulův osobní projekt, který producenty realizoval s kameramanem a debutujícím režisérem Jaroslavem Brabcem. Stejně jako *Amerika*, o níž se Marhoul dlouho zajímal, než z realizace jako hlavní producent odstoupil, měl *Krvavý román* podle

---

<sup>574</sup> Jan Lukeš, *Diagnózy času. Český a slovenský poválečný film (1945–2012)*. Praha: Nakladatelství Slovart 2013, s. 251.

<sup>575</sup> Zpětně se tímto trendem nebo alespoň jeho částí zabýval např. Kamil Fila, Privatizační, restituční a prostituční komedie devadesátých let. *Cinepur* 29, 2020, č. 127, s. 71–77. nebo Jiří Blažek, *Vít Olmer: Mezínky tuzemské exploatace – pokřivené zrcadlo polistopadové společnosti*. Bakalářská práce, vedoucí Čeněk, David. Univerzita Karlova, Katedra filmových studií, 2015.

<sup>576</sup> Jaromír Blažejovský, Bitva o život. (poznámky k morálce a ideologii českých filmů po roce 1989). *Film a doba* 47, 2001, č. 4, s. 184.

<sup>577</sup> tbk [= Tomáš Bartošek], *V žáru královské lásky*. *Filmový přehled*, 1991, č. 4, s. 29.

<sup>578</sup> Jan Foll, Cabani, Křeč a *Don Gio*. *Lidové noviny* 5 (Kulturní příloha Lidových novin Národní 9), 1992, č. 266 (12. 11.), s. 1.

Blažejovského i dalších dobových pisatelů sloužit jako vizitka technologické vyspělosti Barrandova a legitimace privatizace studií.<sup>579</sup> Na výrobě *Ameriky* se nakonec Barrandov podílel jako jeden z více koprodukčních subjektů. „[C]htěli [jsme] dělat české filmy a dělali jsme je. (...) Na některé z nich jsem dodneška hrdý. Třeba na *Krvavý román* Jardy Brabce, za který jsem se pral a prosadil jsem ho. Takový film by dneska vůbec nevznikl! Stejně jako *Záhada hlavolamu* od Petra Kotka nebo *Don Gio* bratrů Cabanů,<sup>580</sup> uvedl roku 2007 Marhoul v rozhovoru s Martinem Švomou.

V osmdesátých letech pracoval Marhoul jako produkční Divadla Sklep i umělecké skupiny Tvrdohlaví. Členové obou uměleckých uskupení spojují *Dona Gio* a *Ameriku*. Šimon a Michal Cabanovi, kteří stojí za *Donem Gio*, byli se svou Baletní jednotkou Křeč součástí tzv. Pražské pětky stejně jako Divadlo Sklep. Róna, který se podílel na *Americe*, byl zase znám jako jeden ze zakládajících členů Tvrdohlavých. *Ameriku* spolu s Vladimírem Michálkem napsal její kameraman Martin Duba, který z celovečerních filmů dříve nasnímal pouze *Kouř* Tomáše Vorla a *Dona Gio*. Mimo středobod této sítě se nachází *Krvavý román*, a zejména pak film Jana Němce *V žáru královské lásky*, který nebyl pisateli reflektován ani jako součást Marhoulových producentůvých záměrů a pokud jej ke zbylým filmům přiřadili, pak skrze zmíněný pocit. Na základě provedené diskursivní analýzy můžeme s jistotou říct, že doboví pisatelé nacházeli mezi vybranými filmy souvislosti a vzájemně je propojovali. V jejich reflexích se opakovaně objevovala také další jména českých (Igor Chaun, Ondřej Trojan) i zahraničních (David Lynch) filmařů.

Mohla být svorníkem držícím trend pohromadě postmoderna? Prokazatelně tento pojem definoval tehdejší „Zeitgeist“, jak napsal do *Literárních novin* Jiří Cieslar, ale současně byl také „slovo všech pro všechno.“<sup>581</sup> Zmínky o postmoderně se objevily v kontextu každého z analyzovaných filmů, ale v různé míře a v odlišných konotacích. Za ukázkové postmoderní dílo, a často také „první český postmoderní film“ považovali pisatelé *Dona Gio*. Jako postmoderní vnímala většina pisatelů rovněž *Ameriku*. Oproti tomu *Krvavý román* postmoderním nazýval málokdo a někteří se vůči takovému označení dokonce vymezovali (Cieslar, Tomáš Bartošek, David Smoljak). Brzce porevoluční *V žáru královské lásky* označila za postmoderní pouze Zdena Škapová, přestože recenzenti popisovali film velmi podobně jako o rok později *Dona Gio* a zpětně začalo být za postmoderní označováno i *V žáru královské lásky*.<sup>582</sup> Nabízí se vysvětlení, že adjektivum postmoderní bylo v rámci české kultury spojeno primárně s generací umělců osmdesátých let jako byla skupina Tvrdohlaví nebo Pražská pětka, s níž postmodernu svázal divadelní publicista Jan Dvořák.<sup>583</sup>

<sup>579</sup> Jaromír Blažejovský, *Amerika. Film a doba* 40, 1994, č. 3, s. 162.

<sup>580</sup> Martin Švoma, Chtěl jsem z Barrandova udělat bohatou nevěstu. Rozhovor s Václavem Marhoulem. *Iluminace* 19, 2007, č. 1 (65), s. 159.

<sup>581</sup> Jiří Cieslar, Čekání na Koperníka (Nad debatou o českém filmu v Divadle Na zábradlí). *Literární noviny* 3, 1992, č. 45 (12.–18.11.), s. 6.

<sup>582</sup> Viz např. Jakub Grombří, Hraný film v devadesátých letech. in Luboš Ptáček (ed.), *Panorama českého filmu*. Olomouc: Rubico 2000, s. 205.

<sup>583</sup> Josef Chuchma, Meze televizních dětí. Nad filmem *Don Gio* bratrů Cabanů. *Respekt* 3, 1992, č. 45 (9.–15. 11.), s. 14.

„[P]ostmodernismus, již zvolna ustupující, sehrál v osmdesátých a ještě zkraje devadesátých let významnou hygienickou roli v bezbřezé a beztváře se zmitající kinematografii. (...) Z generace starší než svěrákovské zasáhla snad jen režiséry kolem Pražské pětky, tedy Tomáše Vorla, Milana Šteindlera (tvůrce již dvou nepřehlédnutelných celovečerních filmů – Vrať se do hrobu z roku 1990 a Díky za každé nové ráno z roku 1994) a Ondřeje Trojana,“<sup>584</sup> uvedl Pavel Melounek v knize *Biják – intimní osvětlení českého filmu*.

Takový generační výklad by vysvětloval, proč jako postmoderní nebyla chápána díla Jaroslava Brabce nebo Jana Němce, byť podle publicistů pocitově mnohé sdílela s *Amerikou* i *Donem Gio*. Postmoderna ale měla také své hodnotové konotace, které pro většinu nebyly úplně příznivé. V případě *Dona Gio* se pro recenzenty pojila se zájmem o povrch – a tudíž povrchností –, namísto zájmu o nitro („duši“) vlastní modernistům. Byla jedním z trendů přicházejících s americkými filmy, které ohrožovaly zájem českých diváků o domácí produkci, a navíc často provokovaly svým přístupem k zobrazování násilí. V tomto momentu diskurs postmoderny zrcadlí diskurs filmu *V žáru královské lásky*, který pisatelé označovali za šokující, extrémně násilný, „amerikanizovaný“. Oproti tomu nadsazené násilí v *Krvavém románu* nevadilo, ba naopak – podle Cieslara stál snímek v opozici k naturalismu světové kinematografie<sup>585</sup> a svým přístupem jí mohl směle konkurovat.<sup>586</sup> *Krvavý román* tudíž nebyl součástí „lacině efektní postmoderní“<sup>587</sup> kinematografie Západu, nýbrž typicky českou parodií kráčejí ve šlépějích *Pytlákovy schovanky*. V roce 1994, kdy opadl bezprostřední strach o budoucnost české kinematografie, už bylo pozdě. „[P]ostmodern[a] (...) k nám jako většina stylů dorazila se zpožděním. Uhranula celou generaci a ve filmu nyní posvěcuje vše, na co režisér zapomněl, čemu se nenaučil, co se mu nepovedlo,“<sup>588</sup> uvedla v recenzi *Ameriky* Tereza Brdečková. Postmoderna tedy v první půli devadesátých let spojovala analyzované filmy jen zčásti a legitimovat jako trend umělecky hodnotných filmů je mohla stěží s ohledem na většinové naladění pisatelů.

Tím se dostáváme k vysvětlení, proč analyzované filmy časem ztratily na své prestiži. Situaci stran domácího přijetí mohla změnit skutečnost, kdyby se některý z nich prosadil v soutěži prestižního zahraničního festivalu a vstoupil tak do mezinárodní debaty. *V žáru královské lásky* i *Krvavý román* se hlásily do soutěžní sekce festivalu v Cannes, ani jeden z nich ale nebyl vybrán. *Krvavý román* byl později s úspěchem představen alespoň na mezinárodním festivalu fantastických filmů v Římě. *Don Gio* ani *Amerika* podle *Filmových ročenek* nebyly prodány do zahraniční distribuce. Dosah zkoumaných filmů byl tak relativně malý. Svou roli patrně sehrály i jejich formální nedokonalosti, na něž upozorňovala kritika: koncepční nečitelnost (*V žáru královské lásky*, *Don Gio*), scenáristické a dramaturgické rezervy (*Krvavý román*, *Amerika*). Literární příprava představovala v té době podle mnohých pozorovatelů slabinu české kinematografie. O to horší výchozí pozici měly filmy, které se namísto klasického vyprávění příběhu chtěly spoléhat na pohyb kamery, expresivitu kulis a podobně. Díky

<sup>584</sup> Pavel Melounek, *Biják: intimní osvětlení českého filmu*. Praha: PRAGMA 1994, s. 88–89.

<sup>585</sup> Jiří Cieslar, *Krvavý román*. *Literární noviny* 4, 1993, č. 21 (27. 5.), s. 10.

<sup>586</sup> Tomáš Bartošek, *Krvavý román*. Studie kulturně a filmově historická. *Film a doba* 39, 1993, č. 2, s. 72–77.

<sup>587</sup> Cieslar, *Krvavý román*, s. 10.

<sup>588</sup> Tereza Brdečková, *Nezvěstný v Americe*. *Respekt* 5, 1994, č. 26 (27. 6.–3. 7.), s. 15.



provedeným analýzám nicméně můžeme vymezit dvě hlavní překážky, které limitovaly dosah těchto filmů.

Počátkem devadesátých let filmaři neexperimentovali pouze s formou, ale rovněž s diváckým zacílením svých děl. V jistém tápání se možná odrážela recepce i výkyvy v návštěvnosti. *V žáru královské lásky* a *Don Gio* nedělily publikum „vertikálně“ (např. na spokojené kritiky a nespokojené diváky, nebo naopak), ale „horizontálně“ (spokojení i nespokojení z obou skupin).<sup>589</sup> Zatímco první film vidělo více než tři sta tisíc diváků, druhý byl označen za umělecký film, který „těžko vydělá v kinech a lehko mu nebude ani na televizní obrazovce“,<sup>590</sup> a taky tak dopadl. V případě *Krvavého románu* se možná tvůrci báli podobného osudu, a tak svůj umělecky ambiciózní projekt komunikovali jako přístupný každému: „*Krvavý román* nebyl zamýšlen jako výběrová exkluzivita, jako výjimečná záležitost za každou cenu, a doufám, že jej tak lidé nebudou brát,“<sup>591</sup> uvedl Brabec. Také *Amerika* podle Blažejovského náležela k ambiciózním projektům Barrandova, určeným „na vývoz“. Odhadoval však, že výsledek se bude líbit spíše „naivnímu“ publiku.<sup>592</sup> Andrej Halada ji označil za film divácký,<sup>593</sup> Mirka Spáčilová naopak za anti-divácký.<sup>594</sup>

Druhá bariéra, která bránila přijetí těchto filmů, stála na straně recenzentů. Ti často tendovali ke srovnávání soudobé produkce s modernistickým vzorem novovlnných filmů z šedesátých let. „Proběhlo už mnoho diskuzí na téma český film v nových ekonomických podmínkách, ale skutečně hodnotné dílko bylo pouze bláhovým snem kritiků a diváků nostalgicky vzpomínajících na zlatou éru 60. let,“<sup>595</sup> uvedl v recenzi *Krvavého románu* Jiří Novák. Z mnoha analyzovaných recenzí prosvítá nedůvěra vůči novému, postmodernímu trendu a dichotomické dělení filmů na „zboží“ a „kulturní statky“. Minimálně zčásti pisatelé přejímali diskurs nastavený členy FITES, byť například Lukeš nebo Jan Foll jej také kritizovali.<sup>596</sup> Ještě v roce 1997 v knize *Český film devadesátých let* vyhodnotil Halada Marhoulovův zájem o Barrandov jako autentický, ale „více filmověpodnikatelský než filmověkulturní.“<sup>597</sup> Marhoulovy záměry přitom mnohem pravděpodobněji byly „filmověpodnikatelské“ i „filmověkulturní“ zároveň, jak plyne z této diskursivní analýzy i jeho pozdějšího rozhovoru pro *Iluminaci*. Ve své recenzi *Dona Gio* kupříkladu přiznal Halada hodnotu samotné formě filmu, který však považoval za emocionálně chudý. Příznačně, Lukeš, který jej obhajoval, tak činil skrze analogii s novovlnným filmem *O slavnosti a hostech*. Hlas Ondřeje Zacha, který *Dona Gio* obhajoval jako postmoderní film a mezi recenzenty působil jako nejvýraznější proponent postmoderny, byl zřetelně v menšině.

---

<sup>589</sup> Srov. Ondřej Zach, *Don Gio*. *Film a doba* 39, 1993, č. 1, s. 44. s Jaroslav Vanča, Perverzní česká groteska. *Scéna* 16, 1991, č. 10 (10. 5.), s. 5.

<sup>590</sup> Jaroslav, Holoubek, Cabani „znesvětili“ božského Wolfganga. *Don Giovanni* se brodil bahnem a erotikou. *Blesk* 1, 1992, č. 170 (2. 11.), s. 4.

<sup>591</sup> Spa, Režisér Brabec: Nikdy si nebudu jistý. *MF Dnes* 4, 1993, č. 105 (7. 5.), s. 11.

<sup>592</sup> Blažejovský, *Amerika*, s. 162.

<sup>593</sup> Andrej Halada, Kafka v Juldě. *Mladý svět* 36, 1994, č. 26, s. 50.

<sup>594</sup> Mirka Spáčilová, *Amerika* aneb Kafka bez filmu. *MF Dnes* 5, 1994, č. 142 (17. 6.), s. 11.

<sup>595</sup> Jiří Novák, Krvavá spása ve 12.05. *Rock a pop* 4, 1993, č. 12, s. 29.

<sup>596</sup> Jan Foll, *Kino '60*. *Lidové noviny* 5, 1992, č. 239 (10. 10.), s. 5.

<sup>597</sup> Andrej, *Český film devadesátých let. Od tankového praporu ke Koljovi*. Praha: Lidové noviny 1997., s. 25.

Cílem této práce bylo otevřít otázku přítomnosti postmoderny v české kinematografii, která dosud nebyla jinak akademicky zpracována. Metodou diskursivní analýzy zachytila práce několik směrů uvažování tuzemské kritiky v první půli devadesátých let, ale pochopitelně zpracovala jen zlomek z bohaté historie, která dosud čeká na další promýšlení. Následná cesta by mohla vést dále do druhé poloviny devadesátých let, kdy vzniklo několik filmů podobných těm zkoumaným (*Passage*, *Eliška má ráda divočinu*), natočených a recipovaných v odlišných podmínkách. Podrobněji sledovat by se dala také stopa zanechaná Blažejovským. Jeho „kreativistický proud“, zahrnující také filmy *Záhada hlavolamu* nebo *Král Ubu*, by mohl stát za studii z produkčního hlediska. Tím spíš, pokud se o *Krvavý román* skutečně Barrandov přetahoval s Krátkým filmem, jak zaznamenal Novák,<sup>598</sup> a Česká televize mohla mít ambice konkurovat Barrandovu, jak tvrdili bratři Cabanové.<sup>599</sup> A konečně projevy postmoderny by šlo zkoumat také v rámci populární produkce, mezi níž spadá Melounkem vzpomínaná tvorba Milana Šteindlera nebo *Šakalí léta*, která v tomto kontextu nedávno představila Veronika Pehe.<sup>600</sup>

---

<sup>598</sup> Novák, *Krvavá spása* ve 12.05, s. 29.

<sup>599</sup> Foll, Cabani, Křeč a Don Gio, s. 1.

<sup>600</sup> Veronika Pehe, *Velvet Retro. Postsocialist Nostalgia and the Politics of Heroism in Czech Popular Culture*. New York: Berghahn 2020, s. 49–55.

## 9. Seznam citovaných pramenů

### 9.1. Knihy

*Filmová ročenka 1992*, Praha: Národní filmový archiv 1992.

*Filmová ročenka 1993*, Praha: Národní filmový archiv 1993.

*Filmová ročenka 1994*, Praha: Národní filmový archiv 1994.

*Filmová ročenka 1995*, Praha: Národní filmový archiv 1994.

ALLEN, Robert, Clyde, GOMERY, Douglas, *Film History: Theory and Practice*. New York: Knopf, 1985.

BENEŠ, Vít, Diskurzivní analýza. in Petr Drulák a kol., *Jak zkoumat politiku. Kvalitativní metodologie v politologii a mezinárodních vztazích*. Praha: Portál, 2008, s. 92–124.

BERNARD, Jan, *Jan Němec. Enfant terrible forever. Díl II. 1975-2016*. Praha: AMU 2017.

BLECHA, Ivan, *Filosofie*. Nakladatelství Olomouc 1998.

BOURDIEU, Pierre, *Pravidla umění: Vznik a struktura literárního pole*. Brno: Host 2010.

BUCHAR, Robert, *Sametová kocovina*. Praha: Host 2001.

CIEL, Martin, *Film, ilúzia a akcia*. Bratislava: Slovenský filmový ústav a Národné kinematografické centrum 1992.

ČULÍK, Jan, *Jací jsme. Česká společnost v hraném filmu devadesátých a nultých let*. Praha: Host 2007.

FOUCAULT, Michel, *Archeologie vědění*. Praha: Herrmann a synové 2002.

FOUCAULT, Michel, *Dějiny šílenství. Hledání historických kořenů pojmu duševní choroby*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny 1994.

FOUCAULT, Michel, *Diskurs, autor, genealogie*. Praha: Nakladatelství Svoboda 1994.

GROMBÍŘ, Jakub, Hraný film v devadesátých letech. in Luboš Ptáček (ed.), *Panorama českého filmu*. Olomouc: Rubico 2000, s. 195–214.

HALADA, Andrej, *Český film devadesátých let. Od tankového praporu ke Koljovi*. Praha: Lidové noviny 1997.

HEŘMANOVÁ, Marie, LEHEČKA, Michal, ŠPAČEK, Ondřej, WLADYNIÁK, Ludmila, *Pravidla vkusu*. Brno: Host 2024.

- HUBÍK, Stanislav, *Postmoderní kultura. Úvod do problematiky*. Olomouc: Mladé Umění K Lidem 1991.
- KAFKA, Franz, *Nezvěstný (Amerika)*. 2. vyd., 1. vyd. v tomto překladu. Praha: Melantrich, 1990.
- KAPRALOV, Georgij, *Hry s ďáblem a svítání v pravý čas*. Praha: Panorama 1980.
- KLÍMA, Ladislav, *Utrpení knížete Sternenhocha*. 6. vydání. Praha: Maťa, 2010.
- KLÍMA, Matěj, *Ladislav Klíma v české kultuře*. Praha: Filozofická fakulta Univerzity Karlovy 2024.
- KOVÁCS, András Bálint, *Screening Modernism: European Art Cinema, 1950–1980*. The University of Chicago Press 2007.
- LUKEŠ, Jan, *Diagnózy času. Český a slovenský poválečný film (1945–2012)*. Praha: Nakladatelství Slovart 2013.
- LUKEŠ, Jan, *Orgie střídmosti aneb konec československé státní kinematografie*. Praha: Národní filmový archiv 1993.
- MELOUNEK, Pavel, *Biják: intimní osvětlení českého filmu*. Praha: PRAGMA 1994.
- PEHE, Veronika, *Velvet Retro. Postsocialist Nostalgia and the Politics of Heroism in Czech Popular Culture*. New York: Berghahn 2020.
- PERÄLYLÄ, Anssi, Analyzing Talk and Text in Norman K. Denzin, Yvonna S. Lincoln (ed.), *The Sage Handbook of Qualitative Research*, Sage Publicationa, Inc. 2005, s. 869–886.
- PROSINCOVÁ, Alexandra (ed.), *Český hraný film VI (1981–1993)*. Praha: Národní filmový archiv, 2010.
- SEDLÁČEK, Jaroslav, *Rozmarná léta českého filmu*. Praha: Česká televize 2012.
- SCHEPELERN, Peter, *Lars von Trier a jeho filmy*. Praha: ORPHEUS 2004.
- SZCZEPANIK, Petr (ed.), *Nová filmová historie: antologie současného myšlení o dějinách kinematografie a audiovizuální kultury*. Praha: Herrmann a synové 2004.
- VÁCHAL, Josef, *Krvavý román: studie kulturně a literárně historická*. 3. vyd. Praha: Paseka, 1990.
- VÁVRA, Martin, Diskurz a diskurzivní analýza v sociologii. in Jiří Šubrt a kolektiv, *Soudobá sociologie II. (Teorie sociálního jednání a sociální struktury)*. Praha: Karolinum, s. 204–221.

## 9.2. Vysokoškolské kvalifikační práce

- FIALA, Tomáš, *Proměna českého filmu a jeho kritiky v časopise Film a doba (90. léta)*. Diplomová práce, vedoucí Štoll, Martin. Univerzita Karlova, Fakulta sociálních studií, 2018.
- FILA, Kamil, *Pozdní filmy Davida Lynche a problém interpretace*. Diplomová práce, vedoucí Voráč, Jiří. Masarykova univerzita, Filozofická fakulta, Ústav filmu a audiovizuální kultury, 2006.
- KŘIVÁNKOVÁ, Darina, *Tvorba režisérů české nové vlny po roce 1989: Věra Chytilová, Jan Němec, Jiří Menzel*. Diplomová práce, vedoucí Přádná, Stanislava. Univerzita Karlova, Filozofická fakulta, Katedra filmových studií, 2006.
- SOCHACZOVÁ, Nela, *Analýza postojů polské elity ke vstupu Polska do EU po desetiletém pobytu země v Unii*. Diplomová práce, vedoucí Hloušek, Vít. Masarykova univerzita, Fakulta sociálních studií, Katedra mezinárodních vztahů a evropských studií, 2016.
- BLAŽEK, Jiří, *Vít Olmer: Mezníky tuzemské exploatace – pokřivené zrcadlo polistopadové společnosti*. Bakalářská práce, vedoucí Čeněk, David. Univerzita Karlova, Katedra filmových studií, 2015.

### 9.3. Periodika (řazeno chronologicky)

- LUKEŠ, Jan, Otázky bez odpovědí. *Illuminace* 1, 1989, č. 1, s. 78-93.
- KLOS, Elmar, V jednotě je síla platí i pro kinematografii. *Záběr* 23, 1990, č. 2 (25. 1.), s. 1.
- tbk [= Tomáš Bartošek], V žáru královské lásky. *Filmový přehled*, 1991, č. 4, s. 29.
- NEZVAL, Martin, Kladivem do hlavy. *MF Dnes* 2, 1991, č. 78 (3. 4.), s. 4.
- DONÁTOVÁ, Uljana, V žalu královské lásky. *Večerník Praha* 2, 1991, č. 83 (29. 4.), s. 6.
- OVSÍKOVÁ, Jana, V žáru lásky a šílenství jedné doby. *Lidové noviny* 4, 1991, č. 97 (25. 4.), s. 9.
- LINHART, Ota, Zmrzačený Klíma na filmovém plátně. *Scéna* 16, 1991, č. 9 (26. 4.), s. 5.
- MÍŠKOVÁ, Věra, Krvavá komedie Jana Němce. *Rudé právo* 1, 1991, č. 101 (30. 4.), s. 4.
- [Jen nedostatek finančních prostředků...]. *Květy* 1, 1991, č. 20 (květen), s. 59.
- JANEČEK, Vít, [Bude-li film Jana Němce...]. *Studentské listy* 2, 1991, č. 9 (květen), s. 11.
- KRUPKOVÁ, Daniela, Krvavá komedie V žáru královské lásky, *Cinema* 1, 1991, č. 5, s. 32–34.
- PFLIMPFLOVÁ, Alexandra, Nový Němec: Český film v americkém stylu. *Premiéra* 2, 1991, č. 5, s. 14–15.
- VANĚK, Jan J., Peníze jako poznaná nutnost. *Signál* 27, 1991, č. 19 (7.–13. 5.), s. 14–15.

- FUCHS, Aleš, Člověk a orgie ošklivosti. *Svobodné slovo* 47, 1991, č. 108 (10.5.), s. 5.
- HOUDEK, Jiří, V žáru nenávisti. *Práce* 47, 1991, č. 108 (10. 5.), s. 5.
- VANČA, Jaroslav, Perverzní česká groteska. *Scéna* 16, 1991, č. 10 (10. 5.), s. 5.
- VANĚK, Jan J., Daleko do Hollywoodu, *Signál* 27, 1991, č. 20 (14.–20. 5.), s. 13.
- Pchu, Filmová událost. *Expres magazín* 2, 1991, č. 10 (17. 5.), s. 22.
- BOR, Vladimír, Klíma – Němec – Chýlková. *Lidová demokracie* 47, 1991, č. 119 (23. 5.), s. 6.
- JANEČEK, Vít, V žáru královské lásky. *Kino* 46, 1991, č. 10 (3. 6.), s. 6.
- j, [Z emigrace se navrátilší režisér...]. *Ahoj na sobotu* 23, 1991, č. 25 (19. 6.), s. 5.
- [Jeden z posledních z posledních filmů...]. *My'91*, 1991, č. 15 (24. 6.), s. 15.
- KROMIŠ, Miroslav, Královská nuda. *Tvorba*, 1991, č. 26 (26. 6.), s. 19.
- MACHOVEC, Martin, Apoteóza žižkovské Sternenhochturm. *Tvorba*, 1991, č. 26 (26. 6.), s. 19.
- ŠKAPOVÁ, Zdena, Pokus o český postmodernismus. *Film a doba* 37, 1991, č. 3, s. 171–173.
- ULVER, Stanislav, Postmodernisticky o postmodernismu aneb Případ Zvláštních bytostí. *Film a doba* 37, 1991, č. 3, s. 140–143.
- STANKOVIČ, Andrej, Nevidím v komerčnosti nic degradujícího (rozhovor s režisérem Janem Němcem). *Kritický sborník* 11, 1991, č. 3, s. 50–54.
- FOLL, Jan, V žáru Němcova filmu. *Literární noviny* 2, 1991, č. 36 (5. 9.), s. 9.
- VÍT, Ondřej, K žáru poznamenali. *Literární noviny* 2, 1991, č. 36 (5. 9.).
- LUKEŠ, Jan, Odpovědi bez otázek. *Iluminace* 4, 1992, č. 2, s. 45-55.
- SPÁČILOVÁ Mirka, Nejlepší kouř světa, *Lidové noviny* 5 (Národní 9), 1992, č. 189 (13. 8.), s. 1, 4.
- FOLL, Jan, Kino '60. *Lidové noviny* 5, 1992, č. 239 (10. 10.), s. 5.
- oz [= Ondřej Zach], Don Gio. *Filmový přehled*, 1992, č. 11, s. 9–10.
- HOLOUBEK, Jaroslav, Cabani „znesvětili“ božského Wolfganga. Don Giovanni se brodil bahnem a erotikou. *Blesk* 1, 1992, č. 170 (2. 11.), s. 4.
- pro, Film bratří Cabanů. *Svobodné slovo* 48, 1992, č. 258 (3. 11.), s. 5.
- MÍŠKOVÁ, Věra, Don Gio mezi námi. Bratři Cabanovi natočili svůj první film. *Rudé právo* 2, 1992, č. 260 (5. 11.), s. 7.
- SLÁDEČEK, Petr, Líbí – nelíbí... *Lidové noviny* 5, 1992, č. 260 (5. 11.), s. 4.

- SPÁČILOVÁ, Mirka, Hříchy světa (a Mozart). Premiéra filmového experimentu. *MF Dnes* 3, 1992, č. 261 (6. 11.), s. 11.
- CHUCHMA, Josef, Meze televizních dětí. Nad filmem Don Gio bratří Cabanů. *Respekt* 3, 1992, č. 45 (9.–15. 11.), s. 14.
- im, Máte rádi Mozarta? *Svobodné slovo* 48, 1992, č. 265 (11. 11.), s. 5.
- CIESLAR, Jiří, Čekání na Koperníka (Nad debatou o českém filmu v Divadle Na zábradlí). *Literární noviny* 3, 1992, č. 45 (12.–18. 11.), s. 6.
- FOLL, Jan, Cabani, Křeč a Don Gio. *Lidové noviny* 5 (Kulturní příloha Lidových novin Národní 9), 1992, č. 266 (12. 11.), s. 1, 4.
- MLÍKOVSKÝ, Martin, Leporello. *Kino* 47, 1992, č. 24 (17. 11.), s. 14.
- LUKEŠ, Jan, O divadle a hostech. *Kinorevue* 2, 1992, č. 24 (20. 11.), s. 27.
- VYSTRČILOVÁ, Markéta, Doni Cabani. *Kinorevue* 2, 1992, č. 24 (20. 11.), s. 26.
- BOR, Vladimír, Legenda i film naruby. *Lidová demokracie* 48, 1992, č. 276 (24. 11.), s. 4.
- JAROŠ, Jan, Don Gio bratří Cabanů. *Zemědělské noviny* 48, 1992, č. 277 (26. 11.), s. 12.
- PILÁTOVÁ, Agáta, Tobogán zvaný Don Gio. *Filmové a televizní noviny*, 1992, č. 3 (30. 11.), s. 9.
- PROKOPOVÁ, Alena, Myslím si, že... *Literární noviny* 3, 1992, č. 48 (3.–9. 12.), s. 7.
- BROŽ, Josef, Jak jsem šel na Dona Gio, a co jsem z toho měl. *Prostor* 1, 1992, č. 208 (4. 12.), s. 12.
- MELOUNEK, Pavel, Zatmění komunikace. Don Gio – pranýř povrchnosti z pozice povrchnosti. *Reflex* 3, 1992, č. 47, s. 59.
- CIESLAR, Jiří, Nepotrestané nekonečno (nad Don Gio). *Literární noviny* 3, 1992, č. 49 (4.–10. 12.), s. 7.
- HALADA, Andrej, Zase Mozart. *Mladý svět* 34, 1992, č. 49 (4.–10. 12.), s. 58.
- ZACH, Ondřej, Kdybych měl jasno, nemusím točit filmy. Rozhovor s bratry Cabany. *Literární noviny* 3, 1992, č. 49 (4.–10. 12.), s. 7.
- ZACH, Ondřej, Don Gio. *Film a doba* 39, 1993, č. 1, s. 44–46.
- BARTOŠEK, Tomáš, Krvavý román. Studie kulturně a filmově historická. *Film a doba* 39, 1993, č. 2, s. 72–77.
- jb, Krvavý román do Cannes. *Český deník* 3, 1993, č. 77 (2. 4.), s. 8.
- vbo, Cena pro Krvavý román. *Zemědělské noviny* 49, 1993, č. 95 (24. 4.), s. 3.
- FOLL, Jan, Osvobodila mě nezkušenost. *Lidové noviny* 6, 1993, č. 96 (26. 4.), s. 6.

- MÍŠKOVÁ, Věra, Finále vyhrál Krvavý román. *Rudé právo* 3, 1993, č. 99 (29. 4.), s. 7.
- ap [= Alena Prokopová], Krvavý román, *Filmový přehled*, 1993, č. 5, s. 15–16.
- oz [= Ondřej Zach], Krvavý román. *Cinema* 3, 1993, č. 5, s. 22–23.
- JAROŠ, Jan, Krvavý román. *Kino* 48, 1993, č. 9 (4. 5.), s. 12–13.
- [V kině Lucerna...], *Večerník Praha* 3, 1993, č. 89 (7. 5.), s. 2.
- FOLL, Jan, Krvavý i krevnatý film. *Lidové noviny* 5, 1993, č. 105 (7. 5.), s. 5.
- SPÁČILOVÁ, Mirka, Krvavý román: spása českého filmu? *MF Dnes* 4, 1993, č. 105 (7. 5.), s. 11.
- spa [= Mirka Spáčilová], Režisér Brabec: Nikdy si nebudu jistý. *MF Dnes* 4, 1993, č. 105 (7. 5.), s. 11.
- DONÁTOVÁ, Uljana, Krvavý experiment. *Večerní Praha* 3, 1993, č. 90 (10. 5.), s. 5.
- MÍŠKOVÁ, Věra, S krvákem dějinami filmu. *Rudé právo* 3, 1993, č. 108 (12. 5.), s. 7.
- PAWLOWSKÁ, Halina, Premiéra Potoky krve Prominenti. *Telegraf* 1 (Příloha), 1993, č. 111 (15. 5.), s. V.
- LUKEŠ, Jan, Pocta krvákům, Josefu Váchalovi a kinematografii, *Kinorevue* 3, 1993, č. 11 (21. 5.), s. 4–5.
- NOVÁK, Jiří, Krvavá spása ve 12.05, *Rock a pop* 4, 1993, č. 12, s. 29.
- CIESLAR, Jiří, Krvavý román. *Literární noviny* 4, 1993, č. 21 (27. 5.), s. 10.
- PROKOPOVÁ, Alena, Myslím si, že... *Literární noviny* 4, 1993, č. 17, s. 10.
- PENĚS, Jiří, Mordýřská katovna aneb Peleš lotrovská. *Lidová demokracie* 49, 1993, č. 108, s. 4.
- MELOUNEK, Pavel, „Blahý“ či „neblahý“? *Reflex* 4, 1993, č. 27, s. 48.
- HALADA, Andrej, Pro vybrané publikum? *Mladý svět* 35, 1993, č. 21, s. 60.
- STANKOVIČ, Andrej, Krvavý román, bezkrevný film. *Respekt* 4, 1993, č. 21 (31. 5.), s. 22.
- SMOLJAK, David, Krvavý román. *Reflex* 4, 1993, č. 19, s. 56–57.
- SEIDL, Tomáš, Groteskně morbidní panoptikum, *Zemědělské noviny* 49, 1993, č. 127 (4. 6.), s. 6.
- LUKEŠ, Jan, Postmodernisticky o postmoderně. *Illuminace* 5, 1993, č. 3 (11), s. 145–147.
- ZACH, Ondřej, (Mé) hledání postmoderny. Aneb Svět je v jádru zběsilý a navenek prapodivný. *Cinemapur* 1, 1993, č. 4, s. 10–21.
- DUŠEK, Jan, Jeden den v „Americe“. *Český deník* 3, 1993, č. 281 (3. 12.), s. 5.



- jak, Krvavý román. *Video plus* 3, 1994, č. 6, s. 27.
- [Nový český film Amerika...], *Práce* 50, 1994, č. 122 (25. 5.), s. 1.
- HOUDEK Jiří, Dejdarovo riziko. *Denní telegraf* 3, 1994, č. 127 (31. 5.), s. 13.
- tbk [= Tomáš Bartošek], Amerika. *Cinema* 4, 1994, č. 6, s. 12–14.
- tbk [= Tomáš Bartošek], Amerika. *Filmový přehled*, 1994, č. 6, s. 5–6.
- DONÁTOVÁ, Uljana, Poznej svou šanci. *Večerník Praha* 4, 1994, č. 118 (16. 6.), s. 13.
- JAROŠ, Jan, Panoptikum voskových figurín. *Zemědělské noviny* 50, 1994, č. 141 (16. 6.), s. 12.
- KŘÍŽ, Jiří P., Myslím, že Kafka by měl radost. *Český deník* 4, 1994, č. 141 (16. 6.), s. 10.
- SPÁČILOVÁ, Mirka, Amerika aneb Kafka bez filmu. *MF Dnes* 5, 1994, č. 142 (17. 6.), s. 11.
- FOLL, Jan, Jak přes Kafku objevit Ameriku. *Lidové noviny* 7 (Kulturní příloha Lidových novin Národní 9), 1994, č. 143 (18. 6.), s. I, IV.
- SPÁČILOVÁ, Mirka, Římská cena pro Krvavý román. *MF Dnes* 5, 1994, č. 143 (18. 6.), s. 11.
- ŠTAUDOVÁ, Lucie, Ambiciózní Amerika bez tvořivosti. *Lidová demokracie* 50, 1994, č. 143 (18. 6.), s. 4.
- FOLL, Jan, Amerika invenční i rozpolcená. *Lidové noviny* 7, 1994, č. 144 (20. 6.), s. 10.
- BRDEČKOVÁ, Tereza, Nezvěstný v Americe. *Respekt* 5, 1994, č. 26 (27. 6.–3. 7.), s. 15.
- LUKEŠ, Jan, Nezvěstný Kafka. *Kinorevue* 4, 1994, č. 13 (27. 6.), s. 6.
- BLAŽEJOVSKÝ, Jaromír, Amerika. *Film a doba* 40, 1994, č. 3, s. 162–164.
- BALDÝNSKÝ, Tomáš, Amerika. *Reflex* 5, 1994, č. 27, s. 49.
- TESAŘ, Milan, Amerika, která bolí. *Reflex* 5, 1994, č. 27, s. 18–21.
- HALADA, Andrej, Kafka v Juldě. *Mladý svět* 36, 1994, č. 26, s. 50.
- HALADA, Andrej, Hledat Ameriku není jen tak. *Mladý svět* 36, 1994, č. 27, s. 48–49.
- SEIDL, Tomáš, Amerika. *UNI: kulturní magazín* 4, 1994, č. 9, s. 20–21.
- WAGNER, Vladimír, Amerika. *UNI: kulturní magazín* 4, 1994, č. 9, s. 20–21.
- j, Hrátky našeho filmu. *Ahoj na sobotu* 28, 1996, č. 50, s. 5.
- VRANKOVÁ, Karolína, Umění posuzuju ryze subjektivně. *Lidové noviny* 9 (Kulturní příloha Lidových novin Národní 9), 1996, č. 58 (9. 3.), s. XIII.
- BLAŽEJOVSKÝ, Jaromír, Bitva o život. (poznámky k morálce a ideologii českých filmů po roce 1989). *Film a doba* 47, 2001, č. 4, s. 179–184.

LUKEŠ, Jan, Současný český hraný film: Pod diktátem peněz. *Illuminate* 6, 1994, č. 2 (14), s. 37–75.

DANIELIS, Aleš, Česká filmová distribuce po roce 1989, *Illuminate* 19, 2007, č. 1 (65), s. 53–104.

ŠVOMA, Martin, Chtěl jsem z Barrandova udělat bohatou nevěstu. Rozhovor s Václavem Marhoulem. *Illuminate* 19, 2007, č. 1 (65), s. 159.

BUBENÍČEK, Petr, Filmová adaptace: hledání interdisciplinárního dialogu. *Illuminate* 22, 2010, č. 1 (77), s. 7–21.

BOHUŠ, Otto, Co by byla zubní pasta bez kartáčku na zuby? Rumunská „nová“ vlna. *Cinepur* 18, 2011, č. 75, s. 18–22.

FILA, Kamil, Privatizační, restituční a prostituční komedie devadesátých let. *Cinepur* 29, 2020, č. 127, s. 71–77.

## 9.4. Internetové zdroje

HAUSER, Michael, Stručné dějiny postmodernismu. Radní Richter jako epilog. *A2* [on-line]. Dostupný na WWW: <<https://www.advojka.cz/archiv/2008/44/strucne-dejiny-postmodernismu>> [cit. 10. 5. 2024]

KŘIPACĚ, Jan, V žáru královské lásky. *Revue Filmového přehledu* [on-line]. Dostupný na WWW: <<https://www.filmovyprehled.cz/cs/revue/detail/v-zaru-kralovske-lasky>> [vyd. 16. 5. 2016, cit. 20. 8. 2024]

## 9.5. Audiovizuální prameny

*A jaký bude český film?* Dostupné z: Archiv a programové fondy ČT, IDEC: 294 361 10319.

*Beseda o filmu šedesátých let.* Dostupné z: Archiv a programové fondy ČT, IDEC: 292 383 61564.

*Debata.* Dostupné z: Archiv a programové fondy ČT, IDEC: 293 411 000714/0040.

## 9.6. Seznam citovaných filmů

9 a ½ týdne (Nine 1/2 Weeks; Adrian Lyne, 1986)

Adéla ještě nevečeřela (Oldřich Lipský, 1978)

Akumulátor 1 (Jan Svěrák, 1994)  
Amerika (Vladimír Michálek, 1994)  
Babí léto (Vladimír Michálek, 2001)  
Báječná léta pod psa (Petr Nikolaev, 1997)  
Báječní muži s klikou (Jiří Menzel, 1978)  
Brak (Karel Spěvák, 2002)  
Cesta pustým lesem (Ivan Vojnár, 1997)  
Co chytneš v žitě (Roman Vávra, 1998)  
Čaroděj ze země Oz (The Wizard of Oz; Victor Fleming, 1939)  
Černí baroni (Zdenek Sirový, 1992)  
Dědictví aneb Kurvahošigutntág (Věra Chytilová, 1992)  
Díky za každé nové ráno (Milan Šteindler, 1994)  
Don Gio (Šimon Caban, Michal Caban, 1992)  
Dracula (Francis Ford Coppola, 1992)  
Dravé ryby (Rumble Fish, Francis Ford Coppola, 1983)  
Eliška má ráda divočinu (Otakáro Maria Schmidt, 1999)  
Fantom Morrisvillu (Bořivoj Zeman, 1966)  
Helimadoe (Jaromil Jireš, 1992)  
Hotýlek v srdci Evropy (Milan Růžička, 1993)  
Indiánské léto (Saša Gedeon, 1995)  
Je třeba zabít Sekala (Vladimír Michálek, 1998)  
Ještě většího blbce, než jsme doufali (Vít Olmer, 1994)  
Jízda (Jan Svěrák, 1994)  
Jméno kódu: Rubín (Jan Němec, 1996)  
Kačenka a strašidla (Jindřich Polák, 1992)  
Kamarád do deště II – Příběh z Brooklynu (Jaroslav Soukup, 1992)  
Kamenný most (Tomáš Vorel st., 1996)  
Kanárská spojka (Ivo Trajkov, 1993)  
Kdo chce zabít Jessii? (Václav Vorlíček, 1966)

Knoflíkáři (Petr Zelenka, 1997)

Kolja (Jan Svěrák, 1996)

Korida lásky (Ai no corrida; Nagisa Óšima, 1976)

Kouř (Tomáš Vorel st., 1990)

Král Ubu (F. A. Brabec, 1996)

Krvavý román (Jaroslav Brabec, 1993)

Kuře melancholik (Jaroslav Brabec, 1999)

Kytice (F. A. Brabec, 2000)

Láska shora (Petr Marek, 2002)

Lekce Faust (Jan Švankmajer, 1994)

Lepší je být bohatý a zdravý než chudý a nemocný (Lepšie byť bohatý a zdravý ako chudobný a chorý; Juraj Jakubisko, 1992)

Líbáš jako Bůh (Marie Poledňáková, 2009)

Limonádový Joe aneb Koňská opera (Oldřich Lipský, 1964)

Marian (Petr Marek, 1996)

Mazaný Filip (Václav Marhoul, 2003)

Metropolis (Fritz Lang, 1927)

Minulost (Ivo Trajkov, 1998)

Mlčení (Tystnaden; Ingmar Bergman, 1963)

Mlčení jehňátek (The Silence of the Lambs; Jonathan Demme, 1991)

Mňága – Happy End (Petr Zelenka, 1996)

Modrý samet (Blue Velvet; David Lynch, 1986)

Mrtvej brouk (Pavel Marek, 1998)

Nahota na prodej (Vít Olmer, 1993)

Návrat idiota (Saša Gedeon, 1999)

Nebýt dnešní (Petr Marek, 2005)

O slavnosti a hostech (Jan Němec, 1966)

Obecná škola (Jan Svěrák, 1991)

Otesánek (Jan Švankmajer, 2000)

Passage (Juraj Herz, 1996)

Pějme píseň dohola (Ondřej Trojan, 1990)

Pevnost (Drahomíra Vihanová, 1994)

Poslední tango v Paříži (Ultimo tango a Parigi; Bernardo Bertolucci, 1972)

Postava k podpírání (Pavel Juráček, Jan Schmidt, 1963)

Postřižiny (Jiří Menzel, 1980)

Praha – neklidné srdce Evropy (Věra Chytilová, 1984)

Pražská 5 (Tomáš Vorel st., 1988)

Pytláková schovanka aneb Šlechtný milionář (Martin Frič, 1949)

Saló aneb 120 dnů sodomy (Salò o le 120 giornate di Sodoma, 1975)

Sametová kocovina (Robert Buchar, 2000)

Skřítek (Tomáš Vorel st., 2005)

Spiklenci slasti (Jan Švankmajer, 1996)

Šakalí léta (Jan Hřebejk, 1993)

Šeptej (David Ondříček, 1996)

Šílení (Jan Švankmajer, 2005)

Tajemství hradu v Karpatech (Oldřich Lipský, 1981)

Tankový prapor (Vít Olmer, 1991)

Terminátor 2: Den zúčtování (Terminator 2: Judgment Day; James Cameron, 1991)

Ticho, které bolí (Vladimír Michálek, 1990)

Toyen (Jan Němec, 2005)

Trhala fialky dynamitem (Milan Růžička, 1992)

UŽ (Zdeněk Tyc, 1995)

V žáru královské lásky (Jan Němec, 1991)

Valerie a týden divů (Jaromil Jireš, 1990)

Vrať se do hrobu! (Milan Šteindler, 1989)

Vyhnání z ráje (Věra Chytilová, 2001)

Záhada hlavolamu (Petr Kotek, 1993)

Zapomenuté světlo (Vladimír Michálek, 1996)

Záskok (The Hudsucker Proxy, 1994)

Zběsilosti v srdci (Wild at Heart; David Lynch, 1990)

Zlatý věk (L'Âge d'or; Luis Buñuel, 1930)

Žiletky (Zdeněk Tyc, 1993)

Žralok v hlavě (Maria Procházková, 2005)

## **9.7. Seznam citovaných seriálů**

Městečko Twin Peaks (Twin Peaks; Mark Frost, David Lynch, 1990–2017)