

Univerzita Karlova v Praze

Filozofická fakulta

Katedra filmových studií

Bakalářská práce

Bc. Jiří Blažek

Exploatace Víta Olmera: Bulvární zrcadlo polistopadové společnosti

Vitus Olmer's exploitation:
A Sensationalistic View of Post-communist Society

Praha 2015

Vedoucí práce: PhDr. David Čeněk

Poděkování:

V první řadě patří poděkování vedoucímu práce PhDr. Davidu Čeňkovi, za odborné vedení mého výzkumného záměru. Rovněž bych chtěl poděkovat Jiřímu Flíglovi, za jeho inspirativní uvedení fenoménu exploatace do českého polistopadového prostoru. Můj vděk dále patří zbytku pedagogického sboru; jedině díky jejich individuálnímu a odbornému přístupu jsem získal potřebný rozhled a oborové znalosti. Poděkovat se sluší i mým ročníkovým kolegům; naše pestré rozpravy mi dodaly nejednu inspiraci i určující impuls, jakým směrem bych chtěl vést svůj odborný zájem. Nakonec chci ale poděkovat hlavně své rodině, bez jejíž neutuchající podpory bych nebyl tam, kde jsem nyní.

Prohlášení:

Prohlašuji, že jsem tuto diplomovou práci vypracoval samostatně a výhradně s použitím citovaných pramenů, literatury a dalších odborných zdrojů.

V Praze, dne 15. ledna 2015

.....

ABSTRAKT

Bakalářská práce se soustředí na filmovou exploataci jako bulvární fenomén. Případovým modelem výzkumu je polistopadová produkce Víta Olmera vymezená roky 1990 – 1995 nejpříznačněji odrážející nové tvůrčí demokratické podmínky, jež Olmer účinně zužitkoval ve svůj prospěch, a stal se jedním z nejproduktivnějších filmařů své doby.

První část analýzy mapuje status exploatačního filmu v zahraniční akademické obci a s pomocí východisek Pierra Bourdieua objasňuje, jak se logika „dobrého vkusu“ podepsala na přístupu k „nevkusné kinematografii“, jejím výzkumu, a v neposlední řadě, na postojích samotných badatelů. Následně kapitola poskytuje obecný přehled obtížných úloh přímo vzešlých z problematické pozice exploatace ve filmových studiích, k nejzásadnější z nich patří zřídka kdy teoreticky reflektovaná samotná identita exploatačního filmu, kterou vyznačuje výrazná roztroušenost.

Druhá část vykládá bazální povahu exploatace s pomocí „senzacechtivosti“, teoretického modelu převážně využívaného v mediálních studiích. Kapitola demonstruje blízkou spřízněnost mezi senzacechtivostí, paradigmatem spojeným s bulvární kulturou, a „kinematografií atrakcí“, klíčovou teorií nikoli výhradně omezenou na raný film. Pomocí daných východisek pak potvrzuje domněnku o exploatační kinematografii jako bulvárním masmédiu.

Třetí část aplikuje a rozvíjí závěry předchozí kapitoly na produkci Víta Olmera. Dokládá bulvární založení vybraných děl, které byly silně provázány s dobovým milieu – snímky parazitovaly na zakořeněných stereotypech publika, jeho tužbách a nabízely senzační obrazy vážící se ke konkrétním fenoménům čerstvě demokratizované tržní společnosti. Nakonec kapitola pomocí formální analýzy prokazuje, že Olmerův styl je výrazně založen na atrakční estetice, v níž hraje nejdůležitější úlohu spektakl.

Klíčová slova:

film, nízká kultura, nízké umění, popkultura, masová kultura, exploatace, Vít Olmer, 90. léta, postkomunismus, transformace, společnost, bulvár

ABSTRACT

The following bachelor thesis focuses on film exploitation as a tabloid phenomenon; particularly examines the tabloid tendencies of productions of Vít Olmer in the years after the Velvet Revolution between 1990 and 1995 in Czech cinema. His work reflects the new creative democratic circumstances that arose after November 1989. Olmer effectively used these circumstances to his benefit and as a result he became one of the most productive personalities of the mid-90s.

The first part of the thesis consists of a mapping of the status of exploitation film in foreign academia. Based on Pierre Bourdieu's concept, it explores how the logic of „pure taste“ influenced the approach to the „tawdry cinema“, its research, and last but not least, an attitudes of researchers of (exploitation in) cinema themselves. It then provides an overall view on allied difficulties accompanying exploitation film; the scattered identity unfounded by virtually no theoretical basis remains an essential problem of the analyses of exploitation cinema in the context of film studies.

The second part of the thesis expounds a rudimentary nature of the exploitation phenomenon with the contribution of sensationalism, theoretical model used mainly in a media studies. The part proves close relation between the sensationalism, a paradigm linked to the tabloid culture, and the cinema of attraction, a one of the key theories not solely associated with the early cinema. Using these bases the thesis comprehends exploitation film as a tabloid, particularly as a masmedia tabloid practice.

The third part applies and develops the conclusions of the previous part to the example of the films of Vít Olmer. It refers to the tabloid basis of his work, which was strongly tied to the period milieu; the movies benefitted from common stereotypes of audience and fulfilled its desires. Olmer's work offered sensational images that were connected to concrete phenomena of the newly democratized market society. Finally, the part of the thesis turns to the formal analysis, which proves that Olmer's style is strongly based on attraction aesthetics, in which the spectacle assumes the central role.

Key words:

film, cinema, low culture, low art, pop culture, mass culture, exploitation, Vít Olmer, nineties, post-communism, transformation, society, tabloid

OBSAH

1. ÚVOD	6
2. EXPLOATACE JAKO PROBLÉM	10
2.1 Filmová studia a „ošklivá“ kinematografie	10
2.2 Definiční rozptýlenost	16
3. SENZACE!	27
3.1 Masová bulvární exploatace	28
3.2 Senzacechtivost a kino atrakcí	34
3.3 Struktura senzacechtivosti	41
4. CZECHPLOITATION	60
4.1 Sametový masmediální bulvár	60
4.2 Posttotalitní senzacechtivost	69
5. ZÁVĚR	121
6. SEZNAM BIBLIOGRAFIE A ELEKTRONICKÝCH ZDROJŮ	125

1 ÚVOD

Výzkum práce se soustředí na fenomén tzv. „exploatační kinematografie“. Dané pojmosloví – a pod něj řazené filmy – bylo původně spojeno s americkým prostředím, kde začala exploatace během I. světové války koexistovat vedle hollywoodských *majors* i béčkových studií jako poměrně dobře determinovatelný druh filmu s vlastními sub-žánrovými třídami (Schaefer: 1999; Doherty: 1999). V průběhu 50. let pak exploatační kinematografie v americkém regionu přebrala úlohu upadajících béčkových společností (Flynn – MacCarthy: 1986) a exploatace se stala vlivným hybatelem éry autokin, grindhousových sálů a nakonec, prudkého nástupu videotrhu v 80. letech (Clark: 1995). V poválečné době se zároveň začíná kontinuálně čím dál tím více rozměšňovat její původní identita (Schaefer 1999: 325–342).

Analogické či zcela identické produkční, estetické i distribuční znaky americké exploatace nadto existovaly rovněž v jiných kulturních kontextech mimo vymezený region (Mathijs – Mendik: 2004). Nehledě na rozrůzněnost toho, co bylo – či co všechno mohlo být – chápáno ve smyslu „exploatačního filmu“ v Americe (Hawkins 2008: 119–132). Právě tekutost exploatace stojí za tím, že se dosud v paradigmatu filmových studií neobjevilo mnoho výzkumů, které by se pokusily teoreticky stanovit pevnější hranice (ne)exploatačního filmu, případně sepsat po vzoru jiných kinematografických oblastí jakési více či méně souhrnné dějiny či teorii filmové exploatace (Carroll: 1990; Indick: 2008 ad.). Exploatace začala být chápána po vzoru fenoménů typu *noiru* jako silný polysémantický problém. Její ohraničení je ve formě zrcadlově roztroušených akademických studiích pojímáno od determinant ryze reklamních či ekonomických (Watson: 1997) až po nepřiliš přesvědčivé žánrové invarianty (Clark: 1995).¹

Tyto badatelské problémy však ještě do nedávné doby vyvěraly – a v menší míře stále vyvěrají – z mnohem hlubších nesnází zakořeněných ve vztahu filmových studií a (ne)vkusu, které předcházely samotné analýzy exploatace (Sconce 1995: 371–393). (Jednu z evidencí představují studie, které se věnují nikoli konkrétnímu rozboru exploatační kinematografie, ale v první řadě objasňují, jak by se k ní vůbec mohlo přistupovat, jak by se o ní mohlo vyučovat –

¹ Emblematická je sub(žánrová) roztržitost poněkud kuriózního přehledu nejen u Clarka (1995) v akademickém prostředí, nýbrž ostatně i populární stať z Wikipedie:

WWW: <http://en.wikipedia.org/wiki/Exploitation_film> [vyšlo nedat.; cit. 14. 5. 2014]

Sconce 2003: 14–34; Schaefer 2007: 94–97.) Studium brakové kultury je proto určeno nepevnými základy, na nichž se prozatím v celé šíři nedají rovnou stavět bohaté sady analytických strategií používaných převážně pro legitimní kulturu od 2. pol. 40. let do současnosti. Ať už vzhledem k absenci historických dat či vhodných teoretických nástrojů, nebo neochotě či nemožnosti využívat již zavedené analytické cesty, která politika „trash“ kultury spíše pokouší, než potvrzuje (Sconce: 1999 105–107; 117).

Právě s těmito otázkami blíže seznamuje 2. kapitola, která vlastně než aby vrhla světlo na exploatační fenomén, má naopak zmapovat jeho stinné stránky, otevřít jej v plném rozsahu diskurzivní rozptýlenosti, s níž je každý zájemce o oblast daného nízkého umění konfrontován. Z těchto důvodů mou studii neuvozuje ani historický exkurz do dějin exploatace ani teoretická metodologie s ní spojovaná, díky jejichž pomoci bych mohl blíže definovat charakter exploatace, neboť ani v zahraničním zkoumání, natož v českém, nejsou dle provedené rešerše tyto úlohy důsledněji rozpracovány (Watson: 1997).

Ve třetí kapitole se oproti tomu pokouším nalézt vlastní výkladový model iniciovaný narážkou jedné z nekonzistentních prací věnovaných exploataci (Clark: 1995). Pomocí výkladového konceptu „senzacechtivosti“ převzatého primárně z mediálních studií (Grabe a kol. 2001; Atkinson: 2003; Vettehen kol.: 2005) verifikuji relativně velkou blízkost mezi senzačními médii a exploatační kinematografií, a to hlavně ve volbě účelně zformovaných hnacích narativních témat i stylistických konvencí cíleně odpovídajících rudimentárním potřebám recipientů. Jako vzor „exploatačního filmu“, pro účel juxtaopozice s konvencemi senzačních médií, jsou použity americké kánonické tituly či autoři historickou zvyklostí a všeobecnou shodou spojovaní s exploatační kinematografií – vhodně doplněnou variantami z evropského prostoru. Právě do amerického prostoru spadá geneze exploatace v podobě specifické filmové kategorie s dlouhou tradicí, a představuje z této příčiny její nejelementárnější, stále však silně proměnlivé rysy. Ty estetické nicméně nepodléhaly natolik razantním modifikacím jako distribuční či produkční praktiky, jež ale na rozdíl od filmového slohu nejsou středobodem mého výzkumu (Clark 1995; Schaefer 1999, 2008; Schneider – Mendik: 2002).

Z prizmatu teorie senzacechtivosti chápu exploatační film jako odvozeninu bulváru; přesněji řečeno, bulvárního masmédia (Jiráček – Köpplová 2009), které je strukturálně rozloženo na pomezí „populární“ („průměrné“) kultury a kultury „lidové“ („brutální“). (Clark 1995: 4–5) I přes jeho výkladovou nosnost, model senzacechtivosti slouží mediálním teoretikům při aplikaci spíše v podobě invariantního schématu, pomocí něhož jsou srovnávány

stimulující senzační prvky a témata bulvárních médií s kódy médií legitimnějších. Badatelé rozpoznávají narativní uzly a vypravěčské nástroje s výrazným afektivním účinkem na sensualitu recipientů ovšem nebývají dále podrobovány krom své funkčnosti dalšímu analytickému rozkladu, jaký přináležejí uměnovědným disciplínám. Proto zanáším do struktury senzacechtivosti kinematografií atrakcí (Gunning 2001: 51–57; 2004: 149–166), jež je vzhledem k mnohým výzkumným neurčitostem překvapivě ve velké shodě aplikována zahraničními teoretiky nejen při estetických rozbořech exploatačních fikcí, nýbrž také při výkladu povahy distribučních a exhibičních strategií (Schaefer 1999: 76–95; 2007: 95–96; Watson: 74; Ruévalo – Tierney 2009: 263; Osgerby 2003: 103–105). Zároveň druhá kapitola potvrzuje, že „estetika úžasu“ a senzacechtivost k sobě nemají natolik daleko, jak by se možná mohlo zprvu zdát a symptomaticky vykazují nejen jeden styčný atribut, ať už z hlediska historického anebo teoretického (Prokop: 2005: 157–236; Singer 2004: 190–205). Proto považuji užití kinematografie atrakcí v kontextu senzacechtivosti za přiměřené.

4. kapitola přenáší závěry z předchozí, metodologické části do porevolučního československého, později českého filmu. Jako případový kinematografický vzorek jsem vybral produkci Víta Olmera distribučními premiérami vymezenou roky 1990–1995. Nemyslím si, že by Olmer byl jediný, ba dokonce první, kdo by odpovídal bulvárním symptomům senzacechtivosti (Flígl 2010: 4–7; Dominková 2008: 175–192), avšak z generální filmové rešerše jsem přesvědčen o tom, že *Ta naše písnička česká II* (1989), *Tankový prapor* (1991), *Nahota na prodej* (1993), *Ještě větší blbec, než jsme doufali* (1994) a diptych *Playgirls* (1995) reprezentují nejvýznačnější vzor senzacechtivosti – potažmo exploatace – nejen času raného kapitalismu, nýbrž i období předešlého.

Ideologické direktivy socialistického systému přirozeně neumožňovaly oficiálně distribuovaným filmům plně rozvinout senzacechtivost v podobě toho, co ve 3. kapitole rozvíjíme jako „excitující obsah“ (vysoce lákavé a stereotypní náměty – erotika, hrubé násilí aj.) a částečně bulvární prezentaci (atrakční stylizaci námětů), a to ani v novovlnných 60. letech, ani v éře glasnosti a perestrojky. Principiální rozdíl ležel v tom, že zatímco za centralizovaného komunistického vedení se všivaly masám primárně ideologické vzorce, které se shodovaly s umělým konstruktem „socialistického realismu“ (Petr A. Bílek – Blanka Činátlová: 2010; Daniel – Savka – Machek a kol.: 2013), „divoký kapitalismus“ (např. Fibich 1996: 249–289) naproti tomu umožnil recipročně všívat ideologické vzorce pod logikou nabídky a poptávky a přímo tím odrážel – donedávna z veřejného prostoru ještě vytěsněné – touhy čerstvě demokratizované masy. Vít Olmer se dle rčení *consonans esto lupis, cum*

*quibus esse cupis*² efektivně podrobil novým „pravidlům hry“ a ne náhodou se stal jedním z nejproduktivnějších režisérů své doby, jehož snímky se současně řadily k těm divácky nejžádanějším (Halada 1997: 38–39, 224–225). To se odrazilo nejen na silně poutavých motivech jeho fikcí parazitujících na aktuálním milieu, nýbrž i filmovém slohu, v němž těžiště tvoří „spektákl“, „senzace“, „atrakce“, tj. termíny, jež dále rozvádí 3. kapitola, a jež jsou nedílnou součástí senzacechtivosti i kinematografie atrakcí.

Z těchto důvodů byla vybrána pro verifikaci exploatačních tendencí porevolučního filmu až dokufikčně pojatá kariéra Víta Olmera, která od *Té naší písničky české II* až po *Playgirls* (I, II) podává působivou – a pro exploataci nutně pokřivenou – reflexi nejen neoliberálního tržního systému, ale také reflexi raně postkomunistické společnosti ohledně minulosti přirozeně více než tehdejší nadčasový a sofistikovaný umělecký film. Vít Olmer se tím připojil k nesčetyným eurotrash „...-*ploitation*“ hybridům, které zažívaly prudký rozkvět především v zemích původně Východního bloku (Mathijs – Mendik: 2004).

² Doslova „*chceš-li býti s vlky, vydávej stejné zvuky*“, tj. obdoba českého rčení „*kdo se s vlky býti, musí s nimi výtí*“.

2 EXPLOATACE JAKO PROBLÉM

„Chceme opravdu tvrdit, že Loni v Marienbadu je nějakým způsobem ‚umělečtější‘ než Sweet Sweetback's Baadasssss Song, nebo dokonce E.T.- Mimoszemšťan? Jaký jiný smysl takových estetických hodnocení by měl být než ten, že opravňuje určitou kritiku a určitou kinematografii? Kdyby nic dalšího, braková estetika slouží jako upomínka, že veškeré formy poetiky a estetické kritiky jsou nedílně spjaty s problémem vkusu; a vkus je naproti tomu sociální konstrukt s nezměrnými politickými důsledky.“

(Jeffrey Sconce)

2.1 Filmová studia a „ošklivá“ kinematografie

2.1.1. KDE JE EXPLOATACE?

V poválečné éře se začíná profesionalizovat a institucionalizovat filmové bádání. Dochází k rozštěpu mezi kritikou a filmovou teorií, začínají se formovat základy terminologie a spolu s ní zevrubnější analytické nástroje. Ještě než skončila 70. léta, kinematografie se dostala do interdisciplinárního průniku mnoha analytických přístupů (sémiotika, psychoanalýza, sociologie ad.).

Na přelomu let sedmdesátých a osmdesátých došlo k obnovenému zájmu o filmové dějiny, jejichž výzkum zaznamenal útlum kvůli rozvoji psychoanalytických a sémiotických metodologií (Casetti 2008: 331). Spolu s obnoveným zájmem došlo k revizi takzvané tradiční či klasické filmové historie, ztělesněné autory jako Jerzy Toeplitz, Léon Moussinac, Lewis Jacobs, Jean Mitry, Georges Sadoul aj. Taková historiografie byla určena neprofesionálním zázemím badatele, izolovaným soustředěním na samotné filmy, uplatňováním subjektivní dokumentace (paměť, svědectví, dobové recenze) a zauzlováním chronologicky podaných dějin do podoby dramatických zápletek výjimečných osobností a hnutí.

Velké dějiny nahradila nová filmová historie, jež pracovala s dosud nevyužitými prameny umožňující zkoumat ekonomické, průmyslové, sociální a politické aspekty. To ovlivnilo také měřítko bádání – přímočarý časový sled dějin byl po vzoru školy Annales či britských kulturních studií nahrazen optikou každodennosti a kánon s významnými

událostmi ustupoval doposud upozad'ovaným jevům; od (znovu)objevení raného filmu až k cirkulaci propagačních materiálů (Szczepanik 2004: 12–14). Vlivná část filmové teorie se v dobovém kontextu vymezila vůči poststrukturalismu (*SLAB*), které nahradila interdisciplinární metodologií beroucí v potaz aktivní vztah mezi recipientem, jeho každodenní zkušeností a funkcemi vyprávěcích složek díla.

I přes obecný proces zaměřování se na marginální fenomény, rozšiřování okruhu kinematografických témat a teoretických nástrojů, se však do poloviny 80. let neobjevila ve filmových studiích takřka jediná rozsáhlejší studie analytického rázu, která by soustředila zevrubný badatelský zájem na oblast nízkého umění. „Estetika ošklivosti“ obecně nebyla terčem akademického zájmu (Eco: 2007).

K těm vzácnějším příspěvkům patřila po marxistických výkladech Douglase Sirka v *Cahiers du cinéma* analýza Thomase Elsaessera *Tales of Sound and Fury* (1972) věnovaná rodinnému melodramatu; stěžejní část studie se však opírala o vytříbeně zpracovaná díla klasických autorů (vedle Sirka také Griffitha, Ophülsa, Minelliho aj.; Elsaesser 1972: 2–15). Problematika „padlého“ žánru tu souvisela mnohem více s jeho dobově nízkým kulturním statutem a problematikou genderu. Snad ještě zásadnější příspěvek o promýšlení nejen „nehodnotného“ v prostředí kinematografie znamenala esej z roku 1964 *Notes on Camp* Susan Sontagové (2000), na níž plodnou kritikou navázali další teoretici jako Mark Booth, Andrew Ross či Philip Core.

V této době vznikají také příspěvky Franka Ferrera (1963) a Gordona Hitchense (1964) znamenající rané, a snad i proto poněkud zavádějící studie věnované exploatačnímu filmu. Andrew Dowdy pak věnoval v krátké kapitole sporadickou pozornost „*kinky flicks*“ ve svém přehledu kinematografie 50. let (1973). Kenneth Turan a Stephen Zito představili žurnalistickou formou soudobou erotickou produkci (1974). Klasickými béčkovými filmy 40. let se věnoval nepříliš analytickým způsobem Don Miller (1973). Revizionistickou, nicméně do určité míry adorační kompilaci soustředěnou na béčkovou kinematografii nabídl McCarthy a Flynn (1975). Neméně objevitelské, bohužel opět kusé příspěvky představovaly genderové výzkumy o exploatačním kinu Pam Cookové (1976; 1985). První zásadní obrat ve výzkumu brakové kultury znamená až publikace *RE/search #10: Incredibly Strange Films* (Vale – Juno: 1986) dodnes následovaná kontinuálním vzrůstem dalších příspěvků.

2.1.2. VKUS JAKO ODLIŠENÍ

Paul Watson se ve své studii *There's No Accounting for Taste: Exploitation Cinema and the Limits of Film Theory* (1997) věnuje otázce exploatace jako slepé uličky v akademickém prostředí, s přispěním sociologické perspektivy Pierra F. Bourdieuho.

Vkus je neoddelitelnou součástí každého člověka, dalo by se říct mocným darem, pomocí něhož nejen kvalitativně hodnotí kulturní artefakty, nýbrž se pomocí něj také situuje do světa; obohacuje, tříbí a v neposlední řadě potvrzuje svou identitu v širším společenském kontextu. Vkus je uvnitř (i) mimo nás. Schopnost zalíbení či znelíbení je nám dána vnitřně, *a priori*, přesto se uzpůsobuje vnějším sociálním podmínkám.

O tom byl přesvědčen francouzský sociolog a filozof Pierre F. Bourdieu, který rozpracoval pojetí estetického vkusu ve své monumentální studii *La Distinction: Critique sociale du jugement* (1979). Nezabývá se v ní, zdali opravdu je či není nějaké dílo hodnotné. Taková otázka se pro něj ve své nejhlubší podstatě stává bezpředmětnou. Na základě rozsáhlých empirických výzkumů tehdejší francouzské společnosti obrací svůj zájem ke kulturní logice vkusu – tedy k tomu, proč se na některé umění nahlíží jako na podřadné, zatímco některé se považuje za zcela výjimečné.

Dle Bourdieua, kterýkoliv aktér (*aktant*) zasazený do společenského systému, není nositelem vkusu zformovaného ryze subjektivním usuzováním, nýbrž naopak, vyprofilování vkusu je podmíněno interakcí s okolním prostředím. Estetické hodnocení pro Bourdieuho náleží do problematiky socializace než idealizované představy o autonomním rozhodování každého jedince.

Utváření vkusu je dle něj úzce spjato například s příslušností k jednotlivým druhům „tříd“ (*classes*: buržoazie – dominantní třída, maloburžoazie – střední třída, a třída dělnická) a s přístupem k různým zdrojům, respektive „kapitálům“ (*capitals*: ekonomickým, sociálním a kulturním, jež se mohou přeměnit na kapitál symbolický). Člověk si pod vlivem těchto činitelů formuje životní styl, který reprezentuje jeho postavení v konkrétním „sociálním poli“ (*champ*: akademické, mediální, náboženské apod.).

To, co Bourdieu nazývá „habitem“ (*habitus*), je pak sdílená sada předpokladů, dispozic, jež subjekt získává nevědomě ze společenských pravidel anebo institucionálního působení sociálního pole. „*Habitus* [...] vytváří jednotný životní styl, tj. celek, v němž se sjednocuje volba osob, statků i praktických činností. [...] to, co jí dělník, a hlavně jakým způsobem to jí, sporty, jež pěstuje, a jakým způsobem je pěstuje, jeho politické názory a způsob, jakým je vyjadřuje, se systematicky liší od způsobu stravování a odpovídajících aktivit továrníka; ale jsou to také klasifikační schémata, principy klasifikace, principy vidění a

rozlišování, různého vkusu. Rozlišují mezi tím, co je dobré a co špatné, co správné a co nesprávné, co je elegantní a co vulgární atd., ale způsob rozlišování je různý. Jedno a totéž chování nebo dokonce i majetnictví jedné a téže věci se jednomu může zdát elegantní, druhému namyšlené či afektované, třetímu vulgární.“ (Bourdieu 1998: 16)

Triáda, v níž jsou prvky kapitál – pole – habitus na sebe provázány, je součástí mnohem širšího „sociálního prostoru“ (*espace social*) chápaného jako mocenské milieu odlišných životních postojů skupin lidí spjatých s určitými sociálními poli, kteří definují sami sebe kontrasty estetických úsudků: *„vкус klasifikuje, a klasifikuje klasifikujícího. Sociální subjekty, klasifikované svými klasifikacemi, odlišují samy sebe tím, že vymezují ze svého pohledu objektivními klasifikacemi, co je hezké a ošklivé, vznešené a vulgární, co je přípustné, a co nepřípustné.“ (Bourdieu 1984: 6)*

Náš vkus – a tedy to, co chápeme jako vkusné / hodnotné a nevkusné / nehodnotné – je podmíněno socializací, širšími společensko-ekonomickými souvislostmi, kterými jsme bezezbytku ovlivňováni. Z tohoto teoretického pohledu dle Bourdieua nelze hovořit o jediném oprávněném „dobrém“ vkusu jedince, nýbrž o sociální funkci, kterou v rámci svých priorit člověk v tom či onom poli zastává. Kulturní status uměleckého díla se podřizuje rozdílným habitům aktantů, spřízněných s rozdílnými sociálními poli. Některé instituce anebo osoby ale mají díky nakumulování různých forem kapitálu vlivnější postavení nad jinými, čímž mocensky určují (ne)legitimitu nějakého objektu napříč sociálním prostorem.

2.1.3. DOBRÝ VKUS JAKO NEGATIVNÍ KONSTANTA

Dle Bourdieua, který polemizuje s kantovskou filozofií a jejím pojetím vkusu, člověk z epistemologického hlediska není schopen setrvale nehodnotit. Soud je popřením něčeho na úkor něčeho jiného za účelem ospravedlnění – proto můžeme s ironickým nádechem s Bourdieuem říci, že ve věci vkusu, více než cokoli jiného, veškerá stanovení jsou popřeními. Vkusy jsou možná v první řadě nevkusy, odpor vyprovokovaný úděsem až tělesné intolerance (nechutenství) z vkusu ostatních (56).

Pro vyprofilování a následnou obranu vlastního vkusu bývá nezbytné odmítnout vkusy jiné, nepatřící do sociálního pole, v rámci jehož zvyklostí působíme. Není proto náhodou, že ospravedlňování vkusu, zvláště toho dominantního, je pro Bourdieua vlastně negativním procesem.

„Dobrý“ či „ryzí vkus“ (*bon goût*; Bourdieu 1984: 486) jako záporná veličina dle Paula Watsona stála – a do určité míry doposud stojí – za tím, že exploatace a příbuzné jevy z okruhu brakového filmu nedosáhly v akademickém prostředí patřičné pozornosti.

Koncept dobrého vkusu má totiž zcela jednoduše tendenci pracovat ve smyslu filtru, který blokuje celou oblast zkušenosti posuzovanou jako nehodnou pro bádání (Vale – Juno: 4). Tyto filtry jsou pro Bourdieua zcela předvídatelnými, ba dokonce nevyhnutelnými produkty společenské logiky vkusu. Charakter legitimní kultury je určen tím, čím není, tedy tím, co odmítá.

Dobrý vkus a jeho estetická teorie, je založena na odmítnutí vkusu nečistého, senzačnosti (*aesthesis*): jednoduché, primitivní formě požitku smyslů Kantem nazývanou vkusem jazyka, patra a chřtánu, která bývá tendenčně chápána jako nedůstojná, kvůli svému přímočarému oslovení a mnohdy (s)prostému zpracování. Tradiční estetický diskurz je tendenčně vymezen odmítnutím lehkovážného; na negaci založený dobrý vkus také obvykle vykazuje nechuť k čemukoliv, co je viscerální. (Bourdieu: 486). Odmítnutí nízkého, hrubého, vulgárního, prodejního, servilního – jednoduše naturálního – potěšení ustanovujícího posvátnou sféru kultury, zahrnuje ujištění o „nadřazenosti“ těch, kteří nacházejí zalíbení ve vznešeném, vybraném, nezištném a bezúplatném (Bourdieu: 7).

2.1.4. DOBRÝ VKUS: LEGITIMNÍ FILMY – LEGITIMNOST OBORU

Od prvních momentů byly dle Watsona filmové teorie a kánony spojeny s takovou ekonomikou dobrého vkusu, která ovlivňovala nejen otázky jak přistupovat ke kinematografii, ale také otázky k jakým filmům přistupovat v první řadě vůbec. Dominantní představy o kinematografické estetice byly ustáleny a bráněny na základě předpokládané excelence vkusu úzké skupiny privilegovaných žurnalistů, kritiků a filmových teoretiků, kteří se odvolávali na tradičně přejímané kánony a principy v umění z pozice vlastního akademického pole, nadto z postavení oboru, jenž musel seriózně obhajovat svou relevantní pozici uvnitř univerzitního prostředí.

Představa, že vkus vzdělané elity s kultivovanou vnímavostí konstituuje lakmusový test filmové hodnotnosti, je dle Watsonova prizmatu pouze příkladem souboru socio-kulturních předpokladů určených četnými ideologickými a ekonomickými faktory, které regulují co je, a co není v zájmu kritické agendy. Zcela přirozenou cestou došlo, podobně jako kdysi například

v souvislosti s ženskou otázkou v kinematografii, k „*estetické diskriminaci*“ exploatační produkce (Watson: 68–69).

Exploatační film dle Watsona totiž nezapadal ani do dominantního historiografického paradigmatu kinematografie, ani do výchovných požadavků učebních plánů; unikal tím ustanoveným sítím teoretického a historického výzkumu, který soustředil zájem na to, co pro něho bylo důležité. Exploatační film byl vyloučen do cinefilních časopisů a knih. Tato sféra však alespoň částečně vrhla světlo na „temný svět“ exploatace: znovuobjevila některá přehlížená díla, čímž však zároveň marginalizovala akademický zájem o exploataci. Pokud cinefilové dokumentovali exploataci, nebyla zde velká potřeba vepsat jí do filmové historie, což Watson shledává jako základní paradox (66).

Postmoderní zotavení exploatačního kina v souvislosti s uctíváním „kultovních“ filmů a „trash“ kultury vidí Watson jako další neblahý činitel. Uvědoměle ofenzivní okruh, který začal konzumovat ryze obskurní filmy často pod heslem „čím horší, tím lepší“, pojmenovává Jeffrey Sconce ve své vlivné eseji *Trashing' the academy: taste, excess and an emerging politics of cinematic style* „paracinematickou kulturou“ (*paracinema*; 1995: 371–393). V souvislosti s nástupem obdivu ke „špatným filmům“ se začaly objevovat specializované publikace a pořady, jež prezentují bizarní a diletantská díla a sestavují žebříčky nejhorších filmů všech dob.³ Dle Watsona tento druh „*postmoderní avantgardy*“ také svým dílem posloužil k pohřbení významu exploatace na okraj poznámek pod čarou filmových teorií (66).

2.1.5. AKADEMIČTÍ PARACINEMATICI

Byl to před Watsonem právě Sconce jako badatel, který chápal problém exploatace ve věci (dobrého) vkusu, kulturně-sociálního konstruktů a shodně v tomto směru přihlížel na distinkci Pierra Bourdieua (1999).

Paracinematici nejsou pouze „dělníci kultury“, nízké vrstvy, s nízkým (kulturním, ekonomickým, vzdělanostním) kapitálem, které našly zálibu v nízkém umění odpovídajícím

³ Prapočátky se váží k časopisu *Famous Monsters of Filmland*, v němž Joe Dante Jr. zveřejnil seznam 50 nejhorších hororů vůbec (Dante 1962: 14–23). Následovaly knihy Harry Medved – Randy Dreyfuss, *The Fifty Worst Films of All Time (And How They Got That Way)* – 1978. Michael – Harry Medved, *The Golden Turkey Awards: Nominees and Winners, The Worst Achievements in Hollywood History* (1980). Televizní pořady typu *Mystery Science Theater 3000* (1988–1999) a specializované festivaly jako *BIFFF* (1983), *L'Étrange Festival* (1993) či *Fantastic Fest* (2005). U nás je pak největší platformou tohoto rázu *Festival otrlého diváka* konající se od roku 2005.

jejich společenskému postavení. Jádro paracinematické subkultury naopak dle Sconce tvoří skupiny typu cinefilů či studentů uměleckých a mediálních oborů, jež přináležejí ke stejným zdrojům kulturního kapitálu, jakým disponují výše postavení (s Bourdieuem chápáno mocensky dominující) kolegové jejich sociálního pole, zkušenější akademici či publicisté. Paracinematici mají dle Watsona tendenci se uvědoměle vymezovat vůči ryzímu vkusu elit potvrzujících jejich společenské postavení preferencemi „dobrých“ filmů a náležitými teoretickými nástroji kvůli nim vzniklých (1999: 105–107; 117)

Stejně jako již etablovaní akademici také paracinematici se snaží dle Sconce pomocí opoziční role, vytváření vlastních kánonů a teorií institucionalizovat a obsadit podstatné místo v sociálním prostoru, aby konfrontovali hegemonii dobré vkusu, nabídli svou alternativu.

Důkazem je v tomto ohledu čím dál tím větší prorůstání „paracinematických tendencí“ ve filmových studiích (102). Původní fanoušci či studenti mající zálibu v trash kultuře se etablojí do akademických pozic a v posledních dvou dekadách se o ní začínají psát závěrečné práce, vést specializované kurzy (Univerzity v Brightonu, Britské Kolumbii, Bostonu aj.), knižní série (*AlterImage*, *Cultographies*), organizují se mezinárodní konference (*Cine-Excess*), nebo zakládají autonomní instituce (*DBCult Film Institute*).

2.2 Definiční rozptýlenost

2.2.1. „EXPLOATAČNÍ FILM“

Dlouhou dobu obtížná pozice brakového kinematografie v akademickém prostředí vedla přirozenou cestou k tomu, že výzkum exploatačního filmu je poměrně mladou disciplínou, která se intenzivněji rozvíjí teprve v posledních dvou dekadách a stále s sebou nese více otázek nežli odpovědí.

Zdaleka nejlepší a současně nejucelenější práci, která se pokouší postavit fenoménu exploatace čelem jak z teoretické tak hlavně z historicko-formální perspektivy, je kniha „*Bold! Daring! Shocking! True!*” *A History of Exploitation Films, 1919–1959* amerického badatele Erica Schaefera (1999). Ve studiu brakové kinematografie znamená to, co Gomeryho *Film History: Theory and Practice* anebo *The Classical Hollywood Cinema: Film Style and Mode of Production to 1960* Steigerové, Bordwella a Thompsonové (obě 1985). Paralela k těmto milníkům není náhodná; Schaefer vědomě využívá stejný sociálně-produkčně-stylistický rámec, který aplikuje na americký exploatační film.

Věnuje se dílům původně označovaným jako *blues* či *main street movies*, které se utvářely už od I. světové války a díky nimž (a pro něž) se začalo v kinematografii vůbec poprvé používat spojení „exploatační film“ (*exploitation film*). Nebylo to později než ve 30. letech, během nichž takový druh filmů zažíval v USA nebývalý rozmach. Producent Joseph Seiden alias Bud Pollard ve své obchodní knize z roku 1933 již uvědoměle sliboval šest „exploatačních filmů“ jako *Lunatic at Large* (?) či *Dance Hall Dames* (?). (Schaefer: 4) Zachované zdroje o propojení „exploatace“ a „film“ z kritické obce rovněž spadají do 30. let: kupříkladu *Film Daily* v recenzi o snímku *She-Devil Island* (Irma la mala; Raphael J. Sevilla, 1936) píše jako o „*tropickém ostrovním dramatu s domorodým obsazením, jež má dobrý exploatační potenciál a všeobecně značnou [prodejní] přitažlivost.*“⁴

Schaefer omezil svůj výzkum jednoduše na to, co bylo historicky chápáno jako „exploatační film“ a přibližuje jej hierarchicky ze společenské, institucionální a hlavně produkční perspektivy, která pak souvisle ovlivňovala formální jedinečnost těchto děl.⁵ Dále se omezuje pouze na severoamerický region do 50. let a sám přiznává, že jím ohraničený exploatační film se s nástupem 60. let začíná díky uvolnění cenzury, *boom generation*, demografickým transformacím populace, válce ve Vietnamu a dalším okolnostem výrazně proměňovat a jeho identita rozměňovat. (325–342)

Tento názor neuvědoměle stvrzuje Randall Clark, badatel, který místně a časově pokračuje tam, kde Schaefer skončil. Pokud pomineme nejednu slabinu studie,⁶ disertace proměněná do knižního formátu *At a Theatre or Drive-in Near to You. The History, Culture, and Politics of the American Exploitation Film* (1999) zůstává poměrně hodnotným zdrojem informací kvůli širokému vzorku snímků, s nimiž se Clark seznámil a jež si snaží utřídit do dílčích (sub)žánrových kategorií. Ale právě ty prozrazují, nakolik široký může být proměnlivá identita exploatace.

⁴ Archiválii je možné prohlédnout online na WWW:

<<https://archive.org/stream/filmdailyvolume66970newy#page/1094/mode/2up>> [vyšlo nedat.; cit. 14. 11. 2013]

⁵ Definice dobového exploatačního filmu by ze Schaeferovy perspektivy vypadala následovně (1999: 1–16): Nabízení zakázaného tématu (vzhledem k hollywoodské autocenzuře, např. porod, drogy, kuplířství, nahota ad.), levná nezávislá produkce, specifické distribuční postupy (*roadshowing, four-wallig*), většinou promítání v *off-majors* kinech, dravé reklamní praktiky, menší množství kopií, diskontinuitní styl spojující rysy dokumentárního i hraného filmu založený na „estetice úžasu“.

⁶ Clark nepochází z filmových studií, ač jako vystudovaný mediální teoretik a žurnalista někdy poněkud toporně využívá jejich nástrojů. Úsměvně dejme tomu působí jeho snaha postihnout psychologii exploatačního kina s přispěním jistě inspirativních, nicméně raně teoretických východisek Huga Munstenberga.

Clark po Schaeferovi opět historicky pracuje s tím, co se v Americe označovalo jako „exploatační film“, termínem spojeným s tvůrci typu Jacka Hilla, Russe Meyera, Alexe Gordona, Sama Katzmana či Samuela Z. Arkoffa a nezávislými společnostmi příkladu *American International Pictures* (AIP). Původní béčková studia jimi byla nahrazena a do autokin a grindhousových odbytišť chrlily laciné dvou-programy s lákavými náměty podpořené intenzivní reklamou.

Exploatační produkce, distributoři, ale i tisk začaly v této době uvědoměle s nálepkou exploatace pracovat a nabízely vlastní subžánry, skrze něž se mohla daná atrakce definovat, označovat a „servírovat“ publiku. Clark proto například přejímá uměle zavedená a tedy diskutabilní subžánrová označení typu *sexploitation*, *blaxploitation* či *beach party* a snaží se je setřídit do obecnějších kategorií, nebo naopak dále rozčlenit dle exploitovaných motivů a vytvořit vlastní taxonomii.

V jeho publikaci se to tudíž jenom hemží více či méně fluidními kategoriemi *juvenile deliquent problem films* (*Curfew Breakers*; Alexander J. Wells, 1957), *rock 'n' roll movies* (*Rat Pfink a Boo Boo*; Ray Dennis Steckler, 1966), *women-at-works films* (*The Young Nurses*; Clint Kimbrough, 1973), *sex thriller* (*Stripped to Kill*; Katt Shea, 1987), *moonshine movies* (*The Road Hustlers*; Larry E. Jackson, 1968), *martial arts films* (*Gymkata*; Robert Clouse, 1985) či *gangster movies* (*The Great Texas Dynamite Chase*; Michael Pressman, 1976). Jiné, jako například nazisploitation či hixploitation (*hick flicks*: Williamson 1995; Doviak 2004; Harkins 2005) naopak Clark nezmiňuje vůbec, i přestože by se dalo polemizovat, zdali dejme tomu jím rozpoznané *moonshine movies* paradoxně nepatří pod „hixploataci“.

S trochou nadsázky by se dal Clarkem za americký exploatační film od 60. let označit jakýkoliv nezávisle a levně vyprodukovaný titul, jedno jestli to je jím uváděný derivát *chanbara* filmů (*Karate komando*; Ivan Hall, 1981), gangsterka (*Machine-Gun Kelly*; Roger Corman, 1958) anebo sci-fi závodní drama (*Cesta gladiátorů 2000 – Death Race 2000*; Paul Bartel, 1975). Za podstatné kritérium se tu považuje to, že pocházel od nálepky exploatace opředěných tvůrců či firem, a zaručoval ať už pouze reklamou, nebo samotným zpracováním akce, nahotu anebo násilí. I takové výchozí stanovisko je však problematické nejen svou žánrovou roztroušeností.

Například mnohé „blaxploatační“ filmy, kterým se také Clark věnuje, jako akční trilogie o Shaftovi⁷, byly distribuovány či produkovány velkými („bílými“) studii se štědrým

⁷ *Detektiv Shaft* (Shaft; Gordon Parks, 1971), *Shaft skóruje* (Shaft's Big Score!; Gordon Parks, 1972) a *Shaft v Africe* (Shaft in Africa; John Guillermin, 1973).

realizačním zázemím. I snímky tzv. exploatačních společností jako AIP či *New World Pictures* mohly mít větší rozpočty a seriózněji pojaté zpracování (Cook 1985: 367). Zářným příkladem je \$3 mil. literární adaptace nominovaná na Oscara z produkční dílny exploátéra *par excellence* Rogera Cormana *I Never Promised You a Rose Garden* (Anthony Page, 1977), psychologické drama alias *Přelet nad kukaččím hnízdem* (*One Flew Over the Cuckoo's Nest*; Miloš Forman, 1975). Nebo zmiňme Cormanem zrežírovanou sérii poměrně výpravných adaptací Edgara Allana Poea z pol. 60. let. Do kategorie prestižnějších exploatačních projektů by spadal i společností AIP již zmiňovaný subžánr „plážových muzikálů“ (*beach party movies*), v podstatě nijak provokativní letní komedie o strastech a slastech teenagerů proménádujících se v bikinách a šortkách.

Není proto vzhledem k výše uvedenému překvapivé, když podnes najdeme obsáhlou řadu publikací, které problematickou otázku identity exploatace obcházejí. A to tím, že se po vzoru Schaefera či Clarka věnují konkrétnímu období, tvůrci, společnosti či subžánru dobově spojovaného s přízviskem „exploatační“. Nejčastější je forma antologií poskytujících rozrůzněný pohled na varianty exploatace, aniž by však nabízely klíč k tomu, proč vybraný titul či soubor filmů spadá do exploatačního kina.

Jedním z takových příspěvků zrcadlících roztržštěnou identitu exploatace je sborník *Alternative Europe: Eurotrash and Exploitation Cinema Since 1945* (Mathijs – Mendik: 2004). Publikace představuje barvitý pohled na evropskou nekanonickou kinematografii, která byla po léta akademiky ignorována. Selekce revizionistických textů je nicméně podřízena opět v úvodu nepříliš analyticky rozvedeným termínům jako „underground“, „exploatace“ a „(euro)trash“.⁸

Antologie dejme tomu potvrzuje mimo americké prostředí existenci mezinárodních exploatačních kinematografií. Mikel J. Koven se tu věnuje vlně italské „nazisploatace“ (*nazisploitation*). Tedy ještě co do totožnosti poněkud sevřenému subžánru, jehož narativně-estetická inspirace vycházela z modelů „(s)exploatační“ produkce amerických firem popisovaných Clarkem. I italskou nazisploataci ale Koven problematizuje, když porovnává Liliany Cavaniové *Il Portiere di notte* (*The Night Porter*, 1974), které svým pojetím spadá do tradice evropského uměleckého filmu s *L'ultima orgia del III Reich* (*Gestapo's Last Orgy*, 1977) Cesara Canevariho, jenž naproti tomu náleží pod nálepkou evropské nazisploatace. Oba

⁸ Jiným sborníkem ze stejné edice popisujícím různé exploatační varianty v americkém prostředí, od béčkových produkcí typu *Troma Entertainment* až po fenomén *snuff movies*, je *Underground U.S.A. Filmmaking Beyond the Hollywood Canon* (Schneider – Mendik: 2002).

tituly předkládají téma sadomasochismu a nacistické otázky a Koven historicko-stylistickým rozbořem dokládá, že spíše než vzájemnou rozdílnost vykazují mnohé styčné body. Stvrzuje tím tekutost hranic (ne)legitimní paralelní kinematografie v Evropě, ať už té umělecké, nebo brakové.

Podobně jako v případě Clarkova poněkud schizofrenického roztřídění americké poválečné exploatace i eurotrash sborník zařazuje nazisploataci mezi texty o mizanscéně sovětských a ruských hororů, charakteristice italských *poliziotteschi* (drsných policejních krimi), genderové studii o béčkové komedii *Queen Kong* (Frank Agrama, 1976), společenské otázce belgického extrémního filmu 90. let či přehledu o francouzském tvůrci Jeanu Rollinovi – více méně u všech těchto zákoutí brakové kinematografie užívají autoři příspěvků adjektiva exploatační, které se tím rozlévá od hororu přes nonsensové frašky až po soft-erotickou výrobu.

Nejinak je tomu v případě „studiích kultu“ (*cult film studies*), pod jejichž badatelský okruh bývá exploatace, a béčkový film obecně, pojímán, jelikož mnohé „nejhorší snímky všech dob“,⁹ prvoplánově absurdní, kontroverzní, ba přímo šokující díla získala kultovní status (Hunter – Kaye – Whelehan: 1997; Mendik – Mathijs: 2008). Teorie kultu je snad ještě proměnlivější, než samotná exploatace; na rozdíl od ní ale kultovní studia uvědoměle pracují s teoretickými východisky, pomocí nichž se snaží tuto nestálost definovat, respektive ji chápou jako přirozenou součást kultovní identity.

Filmová studia doposud absentují více prací, které by se pokoušely spíš než historicky teoreticky vymezit právě vůbec onu nejzákladnější otázku – co je to vlastně exploatační film? Jak se „exploatační“ snímek liší od „neexploatačního“? Kde, jak a co případně tvoří hranice takového filmu?

2.2.2. EXPLOATACE JAKO ŠIRŠÍ FENOMÉN

Jednu z výjimek tvoří zmiňovaná studie Paula Watsona (1997), která se věnuje exploataci nejen jako otázce akademického prostředí spojené s dobrým vkusem, ale i jako

⁹ Upřesnění filmové „špatnosti“ či „ošklivosti“ poskytuje Welch Everman v knize *Cult Horror Films: From Attack of the 50 Foot Woman to Zombies of Mora Tau* (1993: 1–4). Dle jeho schématu existují tři základní kategorie nehodnotného: „natolik špatné, až je to dobré“ (*Dracula's Dog*; Albert Band, 1978; *Werewolf of Washington*; Milton Moses Ginsberg, 1973) „natolik špatné, až je to špatné“ (*Chapadla – Tentacles*; Ovidio G. Assonitis, 1977; *Hillbillies in a Haunted House*; Jean Yarbrough, 1967) „dobře natočená špatnost“ (*Donovan's Brain*; Felix E. Feist, 1953, *Asphyx*; Peter Newbrook, 1973).

problému její identity, a proto se k němu navracím. Namísto toho, aby pracoval s poněkud pochybným historickým pohledem na exploataci jako specifický soubor filmů s kuriózními (sub)žánrovými kategoriemi, exploataci chápe spíš v podobě jedinečného fenoménu obecnější povahy (72–82). S uvědomělou provokací se domnívá, že exploatační potenciál může obsahovat v podstatě každé kinematografické dílo. Tuto tezi představuje už na před-kinematografické éře.¹⁰

Pokroky v raných filmových technologiích byly přímo napojeny na touhu ukázat detailněji mechaniku těla platicímu publiku; ekonomický i estetický vývoj filmové instituce šel ruku v ruce s rozvojem žádostivosti, kterou nové médium přineslo. Sériové fotografické studie Edwarda Muybridge dle Watsona naznačují, že slast (u)vidět a poznat možnosti a hranice (odhaleného) lidského těla, jeden z nejosvědčenějších motivů exploatačního filmu, určitou měrou mohla podnítit vznik kinematografie.

Pokud Muybridgeova první publika přišla jednoduše poznat vědecké „pravdy“ o pohybu těla, opakovaně se navracela, protože nově získané znalosti byly naplněny také nepředpokládanou vizuální slastí – slastí s enormním komerčním potenciálem. V průběhu vzniku kinematografie se sociální, ekonomické, kulturní a technologické okolnosti sešly s vědeckou touhou po zaznamenání i vidění tělesného pohybu, tím ale vzešly i nové formy rozkoše korespondující s novými komerčními možnostmi.¹¹ Muybridge hbitě reagoval a zprostředkoval neutuchající tělesný spektakl nahých aktérů, kteří se podřizovali nejrůznějším úkonům, zcela očividně vzdálených původnímu vědeckému záměru.

Socio-technologické ustanovení kinematografie a exploatačního filmu tedy dle Watsona nemusíme spatřovat v podobě dvou nezávislých proudů, z nichž se ten druhý objeví až o necelých 30. let později, jak jej rozeznává Schaefer a další historici: formování začala simultánně už u vzniku filmového aparátu. Fetišismus a voyeurismus získaly v rané éře na důležitosti a kvůli propojení s exaktním zkoumáním došlo k jejich částečnému normalizování. Film nabídl tvůrcům a firmám základní komoditu, tělo, které mohlo být prodáváno jako součást celého řetězce atrakcí pro maximální ekonomický výnos (74).

¹⁰ *Australian exploitation film: The politics of bad taste* je dalším podobným a plodným příspěvkem, zamýšlejícím se nad tím, co je to vlastně exploatační film (Carol Laseur: 1990). Online na WWW: <vhttp://wwwmcc.murdoch.edu.au/ReadingRoom/5.2/Laseur.html#5> [vyšlo nedat.; cit. 21. 10. 2014]

¹¹ Watson částečně vychází z práce Lindy Williams, *Hard Core* a dále Michela Foucaulta a jeho pojetí moci, slasti, instituce a stroje (*scientia sexualis*): *Vůle k vědění* (1999). *Užívání slasti* (2003). *Péče o sebe* (2003).



MUYBRIDGEOVA STUDIE LIDSKÉ MOTORIKY

Exploataci Watson tedy charakterizuje v podobě filmu – zboží, který uvědoměle lákavou formou vábí diváka na exces založený nikoli výhradně, ale často na tělesných aspektech přímo pobouzejících divácké smysly. Opíraje se částečně o definici žánru Stephena Neala, Watson chápe ekonomické hledisko jako klíčovou konstantu pro vymezení exploatačního fenoménu, jímž je dále formována estetika spektaklu a psychologický dispozitiv založený na garantování (a případném naplňování) slasti.

Exploatace se z tohoto pohledu jeví v podobě komerčního produktu, u něhož „*aktiva jsou konfigurována takovým způsobem, aby přinesly maximální ekonomický profit.*“ (78) Obdobnou úvahu přináší Clark; exploatace dle něj tvoří v jistém smyslu hybrid umělecké a populární kinematografie. Po vzoru uměleckého kina bývá exploatace nezávislou produkcí pod velkou tvůrčí kontrolou nabízející estetickou a tematickou alternativu vůči mainstreamovému filmu. Obdobně jako populární produkce se však exploatace zaměřuje na výdělek, aniž by si obyčejně kladla nárok na vyšší uměleckou hodnotu (4).

Takové přístupy jsou přínosné, protože vyjímají exploataci z poněkud zkosnatělého historického ohraničení braku z převážně amerického regionu. „... *koncept exploatace dodnes přežívá nikoli jako paracinema, vnějšková kinematografie, ‚kulturní zbytek‘ nebo ‚filmová spodina‘ jak ji popisuje Sconce. Ani jako vnitřně opoziční diskurz, anti-estetický ‚špatný film‘ vyplňující prázdnotu vyklizenou historickými avantgardami*“ [...] „*Exploatace – ztělesnění nevkusy – je nyní sama o sobě paradoxně součástí vkusu dominantního a její přístupy a*

diskurzy se staly integrálními dokonce i v těch nejvíce oficiálních a mainstreamových manifestacích.“ (Watson: 80).

Ve své analýze proto zmiňuje hollywoodský průmysl, v němž je běžnou praxí prvotní vytvoření ideje, marketingového balíčku, jemuž se podřizuje strategie produkce, distribuce či merchandisingu.¹² Reklamní taktiky „továrny na sny“ nejsou ani zdaleka tak separovány od praxe dejme tomu toho, co dělala exploatační AIP, jejíž kreativní koncept chronologicky seřazený dle stupňů realizace vypadal následovně:

- ✓ 1. Reklamní kampaň: vymyšlení a vytvoření dryáčnického motivu, plakátu, názvu filmu či jeho traileru.
- ✓ 2. Po úspěšném otestování PR obecněstvem či majitelem kina výroba.
- ✓ 3. Distribuce a uvedení: typicky v balíčku s druhým filmem a za plošného premiérového uvedení – tzv. *wide release* či *saturation booking*

(Weaver 1987: 63)¹³

Ač je Watsonovo hledisko poněkud příliš široké a možná by mohlo více zdůrazňovat i to, co zohledňuje text v druhé rovině, tj. ekonomickému hledisku uzpůsobenou diegezi tělesného excesu (násilí, nahota, sex), danou teorií se dá funkčně ospravedlnit široké pole filmů, které jsou označovány jako exploatace nebo jsou jim dávány přízviska exploatační.

Klasický exploatér Herschell G. Lewis přímo uvedl za brilantní ukázkou soudobého exploatačního filmu found footage horor *Záhada Blair Witch* (The Blair Witch Project; Daniel Myrick – Eduardo Sánchez, 1999): nízké produkční náklady, mimostudiová tvorba, absence filmových hvězd a velmi efektivní prodání námětu (Mendík – Schneider: 189–190).

¹² K tomuto detailněji, stejně jako ke specifickým pojmům hollywoodského marketingu typu *tie-ins*, *windowing*, *re-branding*, *publicity* ad. Drake (2008).

¹³ Hollywoodský průmysl však přešel v průběhu 70. let mnohé další taktiky nezávislých společností, vedle *saturation booking* využití televizních upoutávek, distribuování filmů v letních časech, *roadshowing* aj. Osobnosti spojené s exploatačním filmem přecházely do studií (Russ Meyer, Peter Bogdanovich, Martin Scorsese, Francis F. Coppola, James Cameron, Jack Nicholson, Clint Eastwood), a naopak, Hollywood začal reverzibilně opřevzat kulturu *pulpu* a běčkových děl (*Hvězdné války* – Star Wars; George Lucas, 1977; *Dobyvatelé ztracené archy* – Raiders of the Lost Ark; Steven Spielberg, 1981) i exploatace (*Vymítač ďábla* – The Exorcist; William Friedkin, 1973; *Vetřelec* – Alien; Ridley Scott, 1973; *Čelisti* – Jaws; Steven Spielberg, 1975).

Do exploatační kinematografie takového širšího vymezení by se dal zařadit i nový opus Larse von Triera *Nymfomanka* (Nymph()maniac; Lars von Trier, 2013). Jakkoli zaštitěn auterstvím projekt byl postaven na sofistikované reklamě slibující divácky atraktivní téma, jehož konečné zpodobnění – ani po uvolnění necenzurované režisérské verze – neodpovídalo původnímu PR. Vše se ukázalo po vzoru starších exploatačních tvůrců zběhlých v reklamě typu Dwaina Espera, Willise Kenta či Williama Castla jako marketingová bublina.¹⁴ (Samozřejmě můžeme polemizovat, nakolik se jednalo z Trierovy pozice o intelektuální hru s diváckými očekáváními.)

Vedle exploatace spíše spřízněné s propagačními strategiemi by se na druhou stranu dala rozpoznat taková exploatace, nebo takové filmy s exploatačními prvky, které ve své době tvořil právě „gore kmotr“ Herschell G. Lewis.¹⁵ Ty nepotřebovaly nijak šálivou či dravou reklamu, protože jejich estetické zpracování samo o sobě strhávalo pozornost, a tedy, generovalo ekonomický profit. Například za přímého předchůdce *Záhady Blair Witch* by se dal označit eurohoror *Kanibalové* (Cannibal Holocaust; Ruggero Deodato, 1980) – jeden z prvních found footage filmů vůbec, jenž skrze koncept „amatérské věrohodnosti“ přinášel kruté gore obrazy z Amazonského pralesa. I Deodatův počin bývá řazen pod exploatační kinematografii (např. Schaefer 2007: 94–95).

Z hlediska exploatace založené na senzačním zpracování dokáží dále přitáhnout pozornost dalších generací okázale odpudiví *Růžoví plameňáci* (Pink Flamingos; John Waters, 1972) „sultána nechutností“ Johna Waterse stejně jako kontroverzní snímek *Plivu na tvůj hrob* (I Spit on Your Grave; Meir Zarchi, 1978). Klasický vzor exploatačního subžánru znásilnění a msty (*rape and revenge*; Heller-Nicholas: 2011). Film byl nedávno aktualizován v podobě honosněji pojatého remaku *Plivu na váš hrob* (I Spit on Your Grave; Steven R. Monroe, 2010), avšak konvence takového subžánru můžeme nalézt i v umělecké kinematografii, kterým názorně odpovídá snímek *Zvrácený* (Irréversible, 2002). Ostatně tvorba Gaspara Noého, v čele s *Vejdi do prázdna* (Enter the Void, 2009), bývá komentována jako průsečík umělecké a exploatační kinematografie (*art-exploitation* či *neo-exploitation*¹⁶).

¹⁴ Více Jiří Flígl: Nymfomanka: Část I+II / Kdo je tady šiditel? *Cinepur* – dostupné na WWW: <<http://cinepur.cz/article.php?article=2751>> [vyšlo 21. 1. 2014; cit. 13. 3. 2014] Anebo Jindřiška Bláhová: Von Trierova Nymfomanka neříká o lidské zkušenosti nic, co bychom nevěděli. *Hospodářské noviny* iHNed.cz – viz online WWW: <[http://art.ihned.cz/?p=070000_d&article\[id\]=61539960](http://art.ihned.cz/?p=070000_d&article[id]=61539960)> [vyšlo 10. 1. 2014; cit. 13. 3. 2014]

¹⁵ K tomuto podnětný dokument: *Herschell Gordon Lewis: The Godfather of Gore* (Frank Henenlotter, 2010)

¹⁶ S pojmem neo-exploatace se operuje nejen v akademickém prostředí (Martijn van Hoek, David Church či Tanya Krzywinska), ale můžeme jej nalézt v žurnalistické praxi – dokonce jej pohotově přejala do svých

Do této kategorie náročnějších snímků, nicméně se silně vábivými prvky, které jakoby na nejzazší mez naplňovaly Clarkovu definici exploatace jako populárně-uměleckého kina, by namátkou v roce 2012 dále mohly spadat – již z mé osobní perspektivy – tituly typu *Maniak* (Maniac; Franck Khalfoun), *Spring Breakers* (Harmony Korine) či *Klip* (Maja Milos).

2.2.3. ZÁVĚR: NEZNÁMÁ, NEVKUSNÁ KINEMATOGRAFIE A FILMOVÁ STUDIA

Exploatace, a béčková kinematografie obecně, dlouhou dobu představovala hlubší problém zakořeněný ve věci vkusu, který předbíhal její analýzu. Zatímco mainstreamová či umělecká díla se výzkumným nástrojům sama otevírají, případně pro ně představují intelektuální výzvu, podobně jako experimentální kino i exploatace znesnadňuje obvyklý rozbor, a to už jenom tím, že mnohdy vzniká bez nároku na obsahovou a formální solidnost.

Po dvě dekády se stupňují ve filmovědném prostředí otázky zda vůbec a jak seriózně přistoupit a zanést do výuky „neseriózní“ filmy typu *Wrestling Women vs. the Aztec Mummy* (René Cardona, 1964), *The Incredibly Strange Creatures Who Stopped Living and Became Mixed-Up Zombies* (Ray Dennis Steckler, 1964) či *Blood Orgy of the She-Devils* (Ted V. Mikels, 1973)? Dle Sconce exploatace spíše než potvrzuje, pokouší nejen zavedené analytické strategie,¹⁷ ale na nejzákladnější rovině problematizuje politiku filmové vědy:

„Studium brakové kinematografie vznáší boj o úloze filmových studií jako celku, a to zejména pokud jde o vymezení vztahu mezi estetickou a kulturní kritikou. Ať už útočí na tradiční kulturní trhy a intelektuální instituce z pozice fanouška, nebo se pokouší překlenout tyto dva světy z pozice studenta, paracinematici představují svou často explicitní opozicí vůči agendám akademie spor jak i k jaké kinematografii přistupovat vůbec. Spor není pouze v tom,

rejstříků i distribuční firmy, viz WWW: <<http://www.facetsdvd.com/category-s/1008.htm>> [vyšlo nedat.; cit. 25. 3. 2014] K žurnalistickému propojení umělecké exploatace a Noého filmu článek *The Guardian* WWW: <<http://www.theguardian.com/film/2011/apr/24/mark-kermode-enter-the-void>> [vyšlo 24. 4. 2011; cit. 26. 3. 2014] Akademicky pojatý text na téma umělecké exploatace a Noého tvorby WWW: <<http://www.phil-guy.com/index.php?/gaspar-noe/>> [vyšlo 24. 4. 2011; cit. 26. 3. 2014]

¹⁷ Sconce v eseji *Esper, The Renunciator. Teaching „Bad“ Movies to Good Students* (2003: 14–34) ze své vlastní pedagogické zkušenosti doporučuje konfrontovat studenty filmových studií s díly, která se vůči kánonu vymezují, a to nejen umělecky (Alain Resnais, Jean-Luc Godard), ale i paracinematicky (Dwain Esper, Ed Wood, Herschell G. Lewis, Jack Arnold aj.) Student je díky „defektní estetice“ plodněji veden k tomu, aby porozuměl základním jednotkám filmového vyprávění i propracovanějšímu hollywoodskému kódu. Jiným příspěvkem věnovaným výuce exploatačního filmu je Schaeferův text *Exploitation Films: Teaching Sin in the Suburbs* (2007: 94–97).

kteřé filmy se mají studovat, ale v prvé řadě ktere otázky mají být položeny na konto kinematografie.“ (107)

Nevkus je samozřejmě mnohem širší fenomén, nelze jej jednostranně vztahovat k jednomu typu kinematografie, stejně jako k jednomu přeci jen členitějšímu oborovému paradigmatu; předchozí podkapitoly však vzhledem k jádru výzkumu měly prizmatem teoretiků specializujících se na brakový film poskytnout patřičně zúžený vhléd mapující proč a čím vším konkrétně exploatace reprezentuje nesnadnou úlohu, která není pouhopouhou otázkou badatelské výzvy. Samotná problematika obestírající nevkus je nejen široká, ale také obtížná, a to už ze své bazální podstaty, již se nelze z výzkumné pozice vyhnout: „*Nevkus postihl osud, který Croce naopak považoval za typický pro umění: každý dobře ví, co to je, nebojí se na něj ukázat a mluvit o něm, nikdo jej však nedokáže přesně vymezit a definovat. A definovat jej je do té míry nesnadné, že ani při pokusu o jeho rozpoznání se neuchylujeme k paradigmatu, ale naopak k soudu spoudaioi, znalců neboli osob, které mají vkus, a s pomocí jejich postoje se pak v daném rámci obyčejů a mravů pokoušíme dobrý nebo špatný vkus definovat.“ (Eco 2006: 65)*

Dále jsme uvedli, že exploatace představuje nejen definiční problém, ale ani zde dosud nebylo mnoho pokusů, na rozdíl od dejme tomu neméně problematického noiru či hororu, nějaké vymezení vůbec nadnést.

Převážně se akademici (akademičtí paracinematici) stále obracejí k historickému přístupu; exploataci jako specifickému souboru nezávislých a laciných filmů spojených ponejprve s americkým regionem, které dostaly přízvisko exploatační tiskem či se tak samy nazývaly, aby se vymezily vůči mainstreamu. Dokonce takové „exploatační filmy“ však vykazovaly přespříliš velkou rozrůzněnost, mnohdy splývaly s klasickými žánry (hororem, psychologickým dramatem, sci-fi i muzikálem), mohly být součástí velkých studií, a stejně tak mohly mít vysoké rozpočty a dobré řemeslné zpracování.

Na takovou tekutost exploatace, její přelévání mezi „vysokým“ a „nizkým“, upozorňuje i Joan Hawkinsová ve studii *Sleaze Mania, Euro-Trash, and High Art. The Place of European Art Films in American Low Culture* (2008: 119–132), když rozvrací Sconceovu představu o paracinemě ve smyslu výhradně opozičního modelu ukotveného v nízké kultuře. Pomocí široké distribuční a recepční analýzy potvrzuje, že ne jeden umělecký a avantgardní evropský či americký snímek senzačního rázu byl pojímán americkým trhem a fanoušky jako paracinematický anebo byl přímo označený nálepkou „exploatačního filmu“.

3 SENZACE!

„Scénářem, ‚fabulí‘, ‚obsahem‘ děje jsem se zabýval až naposled. V takovém případě skutečně scénář neměl žádný význam, protože sloužil jako ‚záminka‘ inscenace, triků nebo efektně hravých obrazů.“

(Georges Méliés)

METODOLOGIE

Pro účely práce se pokusím ve věci exploatačního fenoménu vymezit jednu z jeho možných interpretací, které v akademickém diskurzu postrádám, a která by podle mého názoru mohla dobře rozkódovat bazální identitu exploatační kinematografie. Výchozí inspirací mi byl postřeh Randalla Clarka, který charakterizuje exploatační film termínem *tabloid cinema* – tedy doslova ve smyslu „*bulvární kinematografie*“ (8).

Soulad mezi senzačním tiskem a exploatačním kinem spatřuje Clark jednak v tom, že se oba komunikační prostředky napojují na současné události, jednak v tom, že kladou velkou důležitost na výraznou reklamu a poutavá témata sdělovaná nevybíravou formou, a jednak že jsou cíleně orientovány na zisk. Bohužel, tyto determinanty uvádí v souvislosti s bulvárem Clark spíše nepřímě; konkrétně se s ohledem na bulvární povahu exploatace soustředí pouze na jednu z konstant, tj. jak exploatační kinematografie pravidelně reflektovala, či spíše paraziticky zužitkovávala *zeitgeist*, ducha své doby.

Pokusím se Clarkův inspirativní pohled podložit teoretickým rámcem mediálními teoretiky specializovaných na bulvár označovaným jako „senzacektivost“. Ještě předtím ale v podkapitole 3.1 ověřím obecné atributy spojující exploataci s bulvárem ve smyslu specifického masmédiu a snad tím potvrdím výchozí Clarkovo tvrzení za platné, abych se mohl v rozboru bulvárnosti (senzacektivosti) exploatace posunout dále.

Pokud budu exploataci používat v podobě vzoru při srovnávání s bulvárními médii, přikláním se s ohledem na podkapitolu 2.2 k tomu, co je badateli z historického hlediska označováno – a dobově bylo, převážně na americkém území, tiskem či samotnými tvůrci

chápáno – jako „exploatační film“. Kánonické americké exploatační snímky totiž představují nejbohatší a nejvíce prozkoumanou oblast ve věci exploatace, jsou proto s přispěním menšího dílu evropských variant dobrým exemplářem jejich nejobvyklejších rysů. Současně ve výzkumu exploatace panuje v historickém pohledu největší shoda a není předmětem práce dále problematizovat samotnou identitu exploatace, ale naopak, najít jeden z možných klíčů k jejímu definování, jakkoli nemusí postihovat celé spektrum toho, co lze za exploataci označit.

V podkapitole 3.2 představím koncept senzacechtivosti, do jehož působnosti či do jednoho z jejích projevů lze zařadit také „kinematografii atrakcí.“ První termín bývá často dáván do vztahu s bulvárními komunikačními prostředky masmediální kategorie, druhý zase do vztahu s exploatačním kinem – oba přitom, jak se pokusím potvrdit, v základu vykazují jistou podobnost.

Podkapitola 3.3 pak rozvede strukturální znaky senzacechtivosti z předchozí kapitoly s ohledem na estetiku úžasu. Strukturu senzacechtivosti dle mediálních teorií určuje „excitující obsah“ a „bulvární prezentace“, které ověřím komparací s příznačnými rysy převážně americké exploatace. Následně se excitující obsah a bulvární prezentaci pokusím aplikovat ve 4. kapitole na polistopadovou tvorbu Víta Olmera, čímž snad ověřím souvislost nejen s jeho bulvární, ale současně také exploatační povahou.

3.1 Masová bulvární exploatace

3.1.1. BULVÁR JAKO MASOVÉ MÉDIUM

„Žlutý tisk“ (*yellow press*), „pencový tisk“ (*penny press*), „*tabloid(ization)*“, „*infotainment*“, „*red top*“, „*Groschenpresse*“ – pod všemi těmito názvy jsou známa senzační média (Prokop 2005; Osvaldová – Halada 2007; Reifová: 2004; Atkinson: 2003), pro něž dále užívám v našem regionu ustáleného pojmu *bulváru*, kdysi známého pod přízvisky *šestákový*, *revolverový*, *senzační*, *populární* či *krejcarový*. (Machek 2013: 88; Jiráček – Köpplová 2009: 84).

Termín *boulevard* spadá zhruba do 30. let 19. století, pochází z francouzštiny a označuje dlouhou širokou třídu obvykle lemovanou stromořadím. S průmyslovou revolucí a rozvojem měst přišel rozmach levného tisku dostupného středním a dělnickým vrstvám, psaného srozumitelným způsobem, jenž nebyl sdílen dřívějším způsobem předplatného. Právě

na velkoměstských tepnách kameloti pokřikováním a výraznými posunky vábili kolemjdoucí k zakoupení novin s poutavými i poutavě ztvárněnými zprávami. Významově spřízněné slovo *bouleversant* pak ne náhodou označuje něco vzrušujícího, otřesného či znepokojujícího. (Reifová: 181, 287)

Bulvár původně označovalo přímo samotné noviny, později ve své klasické podobě je termín chápán negativně jako „něco neseriózního, laciného, vulgárního. *Bulvární v tomto širokém smyslu neznamená ani v žurnalistice pouze noviny prodávané na ulici, ale obecně jakékoliv neseriózní médium, které přináší neověřené informace, specializuje se pouze na senzace a podává je jednoduchou a zábavnou formou, která nenutí k přemýšlení, ale pouhé konzumaci...*“ (Osvaldová – Halada: 35)

Bulvár bývá obvykle mediálními teoretiky řazen do tzv. „masmédií“, obtížně vymežitelnému pojmu dodnes zaneseného četnými výklady. Definice typu „*prostředky masové komunikace, které multiplikuji sdělení veřejného charakteru a rozšiřují je směrem k širokému, rozptýlenému, rozmanitému a individuálně neurčenému anonymnímu publiku*“ se zdají přespříliš generalizující (Osvaldová – Halada: 118). Za mnohem výstižnější považují rozčlenění německého mediálního analytika Michaela Kunczika (Reifová: 101; Jiráček – Köpplová 2009: 21–46), který považuje masovou komunikaci za proces, v němž:

- ✓ je sdělení určeno pro krátkodobé užití
- ✓ produkováno hierarchicky uspořádanými organizacemi formou dělby práce
- ✓ pro velký počet anonymních příjemců
- ✓ veřejně k dispozici
- ✓ dochází k jednosměrnému transferu informací, vztah je asymetrický ve prospěch komunikátora
- ✓ ve formě periodické produkce udržující kontinuitu

Taková obecná charakterizace však nepostihuje jedinečnost bulváru jako jedné ze specifických tříd z okruhu masmédií, naopak de facto dobře přiléhá na libovolnou populární komoditu. Proto je potřeba v tomto ohledu dalšího zpřesnění; mimo Kunczikův model můžeme u bulváru dále vymežit tyto obecné rysy (Jiráček – Köpplová 2009: 82–83; Atkinson 2003: 318; Bartošek 2002: 52–53; 81–91):

- ✓ cílenou orientaci na zisk za nízkých nákladů
- ✓ nápadnou formální úpravu
- ✓ silně senzační obsah
- ✓ populismus / oportunismus

- ✓ skandalizace (zveličování)
- ✓ neobjektivnost
- ✓ obsah často ustupuje formě

Tabloid	Broadsheet
Popular	Quality
Soft	Hard
Trash	Value
Personal	Political
Private	Public
Popular Culture	High Culture
Emotional	Rational
Lay knowledge	Expert knowledge
Celebrity	Intellectual
Consumer	Citizen
Trivial	Serious
Feminine	Masculine
Profit	Service
Micro- politics	Macro- politics
Wants	Needs

OBECNÁ DICHOTOMIE BULVÁRNÍ VERSUS SERIÓZNÍ MÉDIA.

(Harrington: 2008)

Bulvár proto obvykle nebývá řazen do legitimní kultury, i přestože nesmíme zapomínat také na proces „bulvarizace“ (*tabloidization*) seriózních médií, obzvláště to platí pro webové zpravodajské portály a komerční televize, kdy se mohou hranice skandalizace a solidnosti prolínat.¹⁸

3.1.2. FILMOVÁ EXPLOATACE JAKO BULVÁRNÍ MASMÉDIUM

Termín *exploitation* shodně jako bulvár pochází z Francie. (V angloamerickém prostoru byl zachován v této formě.) Novodobý úzus jej vykládá negativně ve smyslu

¹⁸ Dále k věci bulvarizace určující příspěvek McLachlan – Golding (2000) či Uribe – Gunter (2004).

využívání, zužitkování, vykořisťování. Takového významu pojem nabyl až během první poloviny 19. století: pod vlivem amerického protitrokářského proudu, myšlenek francouzských socialistů (Saint-Simonovo „*l'exploitation de l'homme par l'homme*“ – „vykořisťování člověka člověkem“; Prokop 2005: 154–155), a v neposlední řadě, pod vlivem materialistického pojetí dějin Karla Marxe a Friedricha Engelse. Exploitation ještě okolo roku 1800 pojmenovávalo jakoukoli práci s produktivní odezvou. Podobně bylo chápáno původní starofrancouzské podstatné jméno *exploit*, ve 12. století běžně užívané ve smyslu působení, užitku, výkonu, činu. To je dále odvozeno z latinského *explicāre*, tj. vyložit, (silně) rozvinout, rozplétat (Rejzek 2001: 163; Kočí 1925: 655).

Exploatace se stejně bulvár už lingválně váže k nátuře povšechně průbojně, činorodě, důrazně, afektované, nepokrytě vyjevující. Tento prvotní ráz pochází z kořene *ex-*, stejně jako další přílehlavá slova typu exploze, explicitnost, expresivnost, extáze, extrém, excentričnost, extempore, exces a jim podobné. Bulvár i exploatace později shodným způsobem začaly už lingvisticky být spojovány s pokleslostí.

Při vymezování bulvární povahy Randall Clark zařazuje exploatační film do Nyeho a Shilsovo troj stupňovitého pojetí kultury a potvrzuje jeho masové založení (4–5).

Teoretik umění Russel Nye rozdělval kulturu za prvé na „elitní“ (*elite culture*), jež je určena sofistikovaným vyjadřováním a konceptuální promyšleností; uvědoměle se pohybuje v úzkém estetickém kontextu. Dále „populární“ (*popular culture*), která není natolik náročná, ale není ani zcela primitivní, nicméně bere více ohled na široký vkus, potřebuje se prodat. Nakonec Nye rozeznává „lidovou kulturu“ (*folk culture*),¹⁹ jež si dělá méně starostí s estetickým kontextem, je tematicky a technologicky jednoduché, ačkoli chce uspokojit publikum.

Sociolog Edward Shils nabízel obdobné rozdělení. „Kultivovaná kultura“ (*refined culture*) se dle něj vypořádává se seriózními záležitostmi promyšlenými vyjadřovacími prostředky a je určena úzkému okruhu publika. „Kultura průměru“ (*mediocre culture*), jak už název napovídá, nevykazuje natolik velkou rafinovanost, má tendenci k reprodukovatelnosti a oslovuje široké společenské vrstvy. O něco okrajovější „brutální kultura“ (*brutal culture*) postrádá komplikované symbolické vyjadřování, operuje na přímočařejší rovině vyjádření, je obhroublejší.

¹⁹ Na rozdíl například od pojetí masové kultury Dwighta Macdonalda, od něhož Shils přebírá termín lidové kultury, či Hannah Arendtové, se Shils řadil k badatelům typu Umbeta Eca či Johna Fiska, okruhu kulturních studií vůbec, kteří spatřují populární či masovou kulturu ve smyslu pozitivního činitele.

Když dané koncepty porovnáme, vyjde nám za cenu jisté simplifikace, ale pro účely všeobecného vymezení, obvykle umělecká kinematografie jako ta elitní či kultivovaná a komerční oblast jako populární anebo průměrná. Exploatační film má dle Clarka nejbližší k folkové či brutální kultuře, přičemž nerozlučně slučuje i atributy kultury populární a průměru, protože tendenčně bývá po vzoru bulváru (6):

- ✓ formálně jednoduchý
- ✓ jádro tvoří atrakce, senzace
- ✓ spadá do zábavní kultury
- ✓ cíleně se orientuje na profit
- ✓ zjištěně uspokojuje široká divácká očekávání

Ač to Clark v souvislosti se zařazením exploatace do masové či populární kultury nezmiňuje, na jiném místě své studie charakterizuje jako jedny z dalších určujících rysů exploatačního kina shodujících se s bulvární podstatou (4, 35, 101):

- ✓ lacinou produkcí
- ✓ výraznost sdělení senzační povahy (ať už v rovině přidružené propagace nebo exploatovaného námětu v rovině filmového slohu)

Tyto atributy potvrzují mnozí další badatelé nehledě na odchylné exploatační formy, jimž se věnují. Například formální jednoduchost a lacinost exploatačně pojatých snímků potvrzují různí členové filmových štábů v knize *Micro-budget Hollywood. Budgeting (and Making) Feature Films for 50, 000 to 500, 000 Dollars (And Making Feature Films for \$50,000 to \$500,000)*. (Gaines – Rhodes: 1995: 85–217)

Většina Clarkem charakterizovaných rysů poválečné exploatační produkce koreluje s ohraničením předválečné exploatace Ericem Schaeferem (1999: zvl. 5–16), který rozeznává hlavně tyto klíčové prvky: senzační námět; lacinou produkci; distribuční postupy pokrývající široké, nicméně pouze dospělé, vrstvy; dravé reklamní strategie a senzační estetiku; zaměření na zisk; krátkodobou hodnotu atrakce vázanou na aktuální společenské klima.

Exploatace sice mnohdy stála z institucionálního hlediska oproti mainstreamu na okraji, nicméně stejně tak málokdy plnila funkci druhořadého jevu, jenž oslovoval malou skupinu diváků. Kvůli přizpůsobování exploatace tužbám masy nebylo překvapivé, když v Minneapolis utržil exploatační snímek *The Road to Ruin* (Mrs. Wallace Reid, 1928) během června ve Strand Theatre (1500 sedadel) 14 000 \$. Ve stejnou dobu obdržel Chaplinův *Cirkus*

(The Circus, 1928) v místním kině „pouze“ o 4 500 \$ více. (Schaefer: 120). Dejme tomu exploatační film *Mom and Dad* (William Beaudine, 1945) byl 3. nejudělečnějším filmem 40. let jakož i nejuspěšnějším exploatačním titulem do roku 1960.

Poválečná exploatace v hustě rozvinuté síti auto a grindhousových kin ještě více postihovala široké spektrum amerického obyvatelstva, nehledě na to, jestli se jednalo o publikum „intelektuální“ anebo „lidové“. (Clark: 44).

Společenské uvolňování 60. let, které probíhalo napříč kontinenty, vyšlo oportunistické povaze exploatační kultury vstříc nejen v Americe. Dejme tomu i takové Španělsko pod diktátem klerofašistického režimu generála Franca zažilo během *apertury* (liberalizace) nebývalý nárůst sci-fi, hororových a fantasy děl, které exploatačně pokoušely ideologický aparát potlačovanými rysy hispánství typu homosexuality, monstrozity, přemíry násilného spektaklu či erotiky, a staly se povšechně oblíbenou komoditou nejen ve Španělsku, nýbrž také v zahraničí. (Reboll: 2012; Hawkins 2008: 179)

Opakovaně můžeme Clarkova a Schaeferova určení exploatace shodující se s masovou bulvární identitou nalézt v mezinárodním kontextu v dílčích studiích u Mathijse, Schneidera a Mendika (2002, 2004). Pam Cooková shodně zmiňuje chabé produkční podmínky, prodejnost senzace, širokou distribuci, primitivní nesofistikovaný styl či křiklavou propagaci (1985).

Filmové umění přirozeně bývá, alespoň obvykle co do narativního formátu, kam exploatace spadá, uměním kolektivním, a to jednak ze strany realizace, natáčení, jehož nejmenší jednotkou je štáb, jednak ze strany konzumpce, veřejné divácké pozice a nese proto dále tyto atributy:

- ✓ hierarchickou organizaci dělby práce
- ✓ otevřeně sdílenou komunikaci díla s recipientem
- ✓ z pozice technologického dispozitivu jednostrannou povahu přenášené informace

V neposlední řadě, což však Clark otevřeně neuvádí, je pro exploataci typická nadprodukce, rychlost, s jakou řetězí další a další spektakl, aby skromný zisk vyrovnal další (levný) projekt. Emblematické přiznání v tomto ohledu poskytl Herschell G. Lewis: „*Prosím, uvědomte si, že jsme dělali jeden film za druhým, mlely je jako hamburgery. To je způsob, jakým underground a exploatační kinematografie pracuje.*“ (Schneider – Mendik: 191).

Ještě očividnější je pak reálný pohled na počet produkcí autorů spojovaných s exploatačním filmem. Roger Corman, „král exploatace“, do dnešní doby vyprodukoval víc jak čtyři sta snímků, naopak režijně stojí za bez mála šedesáti filmy. Najdou se i evropské

ekvivalenty typu Jesúse „Jesse“ Franca, který za svou padesátiletou kariéru zrežíroval sumu přesahující dvě stě titulů.

O tom, že Franco, Corman, Wishmanová a jim podobní nespádají do tradičního kánonu vymezeného dobrým vkusem – a naopak byli zpětně kanonizováni diskurzem paracinematické kultury –, již rozebírala kapitola 2. Jako poslední generalizující prvky vymezující exploatační produkce můžeme tedy v paralele s masovou bulvární kulturou označit:

- ✓ vysokou a rychlou natáčecí frekvenci utvářející kontinuitu
- ✓ nízký kulturní status („laciná pokleslá zábava“)

Z doposud provedené komparace je patrné, že rysy bulvárních masmédií se do velké míry shodují s rysy vyznačujícími exploatační kinematografií a Clarkovu nepřilíš rozvedenou domněnku o bulvární podstatě exploatace můžeme prozatím potvrdit za platnou. Nyní se pokusím dosavadní poznatky rozvést s přispěním konceptu „senzacechtivosti“ a „kinematografie atrakcí“ a ve finální kapitole ověřit na produkci Víta Olmera 1. poloviny 90. let.

3.2 Senzacechtivost a kino atrakcí

„Podstatný je vysoký náklad, nápadná grafická úpravy (velké titulky, grafická fotografie), specifický obsah (kriminální příběhy, sex, politická témata podávaná jako zábava) a jeho stylizace (krátké texty, jednoduchá větná skladba, často vulgární slovník), která odpovídá možnostem a vkusu masového čtenáře. Typická pro masový tisk byla rovněž nižší prodejní cena než u tisku seriózního.“

(Jiráček – Köpplová 2009: 82–83)

„Exploatace je takový druh filmu, často levně vyprodukovaného, který je uzpůsoben vytvořit rychlý zisk díky exploatování současných kulturních starostí, nebo odkazováním na ně. Příklady zahrnují snímky o užívání drog, nudismu a striptýzu, sexuální deviaci, rebelujícím mládí či ganzích, násilí ve společnosti, xenofobii a strachu z terorismu anebo mimozemských invazích. Exploatační filmy zdánlivě tvrdí, že varují diváky ohledně závažnosti těchto

problémů, ale ve většině případů v rovině stylu, narativu a odkazů je kritizují, stejně jako oslavují (či exploatují).“
(Ernst Mathijs²⁰)

3.2.1. SENZACECHTIVOST

Podobné lexikálně pojaté definice shrnují mnohé z předešlých dvou podkapitol, jež načrtávají spřízněné založení bulváru a exploatace v komunikačním prostoru masových prostředků, ale je potřeba je důsledněji rozvést.

Těžiště obou mediálních forem leží v opakovaném pojmu *senzace* (z lat. *sensus* – vjem, počitek, smysl). Ta by se dala definovat jako „*neobyčejná, výjimečná událost, která přitahuje pozornost buď proto, že nějaký jev je sám o sobě neobvyklý [...] nebo je událost neobvykle zpracovaná a za senzaci se vydává, přičemž vychází z lidské zvědavosti a odvěké touhy po vzrušujících informacích.*“ (Osvaldová – Halada: 191)

Takový senzační charakter bývá mediálními teoriemi zaměřenými na bulvár(nost) zahrnován pod koncept v angloamerickém prostoru známý jako *sensationalism*, který navrhuji dále používat v jeho příhodném českém překladu, tj. „senzacechtivosti“. Jedná se o nepřísne vymezený pojem dávaný v různých výkladech vedle senzace do vztahu s termíny jako atrakce, skandál nebo drama. Obecně je však shodně označuje témata a jejich zpracování, které mají za cíl u čtenářů / diváků / posluchačů bulvárně senzačně pojatých médií přímo „*podnítit smyslové a emocionální reakce, protože jsou nečekané, vzrušující, nebo jakkoli vzbuzují recipientovu zvědavost.*“ (Skoovsgard 2014: 202)

Stejně jako exploatace či bulvár, před nástupem masové – populární kultury termín senzacechtivosti nenesl negativní konotace. Ještě ve slovníku Samuela Johnsona 1755 byla senzace prostě chápána jako „*percepce prostřednictvím smyslů*“. Už ale v Oxfordském slovníku z roku 1880 je slovo senzační vykládáno ve smyslu „*kalkulu, který má vyvolat udivující impresi*“. Tomu odpovídají i pozdější výklady. The American Heritage Dictionary (1982) senzačnost vysvětluje v podobě něčeho stylizovaného, co spouští silnou reakci přemírou a křiklavými (bulvárními) jednotlivostmi; The Random House Dictionary

²⁰ Dostupné na WWW: <<http://www.oxfordbibliographies.com/view/document/obo-9780199791286/obo-9780199791286-0096.xml>> [vyšlo nedat.; citováno 15. 11. 2014]

senzacektivost vysvětluje jako úmysl vytvořit „*udivující a vzrušující dojem, jenž má vzbudit a potěšit prosté smysly.*“ (dle Grabe a kol. 2001: 637)

Senzacektivost byla po dlouhá léta součástí živých debat, převážně spojených v žurnalistickém prostředí s kritikou masmédií, a to zvláště od počátku 19. století, kdy díky nástupu kapitalismu a silné industrializaci přišly různé projevy široce dostupných zábav i mediálních tvarů založených na poutavé senzačnosti. (zvl. Prokop 2005: 131–235)

Odborné kruhy dnes vyvracejí senzacektivost v podobě ryze negativního činitele, když například seznamuje s tím, co bývá chápáno jako (ne)akceptovatelné; rozšiřuje informace populární formou mimo elitní třídu, nese tedy demokratickou funkci; cíleně emoční a smyslové zaujetí usměrňuje pro vědomí sociálního řádu; nebo pozitivně problematizuje to, co lze považovat za důležité. Na druhou stranu, ať už v případě žurnalistiky či akademické sféry, i nadále pokračují polemiky o nezdravé míře excesu, populismu, morální závadnosti, zjištnosti, simplifikace až demystifikace sdělení aj. (Slattery: 1994; Grabe a spol. 2001: 635–636)

Společným jádrem rozložitých výzkumů věnovaných senzacektivosti zůstává, po vzoru jejích pozdějších výkladů, popis a funkce takových faktorů, které mají tu potenci upoutávat pozornost a podněcovat recipientovy smysly intenzivněji než jiné, neutrálněji pojaté informace. (Vettehen kol.: 2005: 283–284)

Senzacektivost proto dle Franka L. Motta na sebe často bere formu příběhů věnovaných „*zločinu, katastrofám, sexuálním skandálům a monstrozitám*“, které dokážou „*stimulovat emocionální reakce u průměrného čtenáře*“, obecně se jedná o „*cokoliv, co odpovídá základním a primitivním lidským potřebám.*“ (1962: 442) Je to takový druh mediálního sdělení, kdy se při komunikování společenských záležitostí povyšuje emoce nad racionální, emoce stimuluje pro samou emoci, aby čtenář byl pobaven či vzrušen, zaplatil za senzaci peníze. Senzacektivost například dle Danielse proto určuje „*nedistancovanost*“ – porušuje uměřený psychologický odstup mezi obecnstvem a percepcí událostí ve fyzickém světě (Grabe ad.: 637).

To potvrdily recepční výzkumy založené na kognitivismu, které analyzovaly efekt senzacektivosti na konzumentech, při nichž bylo zjištěno, že bulvární formy opravdu vyvolávají intenzivnější psychologické a tělesné reakce než seriózněji pojatá média. Mimo jiné se prokázala zvýšená pozornost, snazší zpětné vyvolání informací, zpomalování srdeční frekvence či výraznější reakce pokožky apod. (Grabe ad.: 2003; Jirák – Köpplová 2009: 355–362)

3.2.2. KINEMATOGRAFIE ATRAKCÍ A SENZACEHTIVOST

Senzacehtivost dobře vystihuje bazální povahu bulváru, nicméně má své místo i ve filmových studiích. Například Ben Singer studií *Modernity, Hyper stimulus, and the rise of Popular Sensationalism*²¹ popsal civilizační klima zasažené průmyslovou revolucí, jehož hlavním emblémem se stalo velkoměsto, jakožto zběsilý prostor vystavují tělo náporu kaskády vzruchů a smyslových šoků.

Vedle moderních zábavních programů typu vaudevillu, kabinetů kuriozit či zábavních parků Singer zařazuje k plodům senzacehtivosti právě bulvární tisk. Ten ze své přirozené podstaty jízlivě a zjištně reflektoval intenzivně stimulující prostředí neméně intenzivní formou, když flagrantně propíral fantastická akrobatická show, smrtelná nebezpečí pramenící z ustavující se městské hromadné dopravy, nebo pády z velkých výšek.

Singer dále poznamenává, že neurotický náboj zasahoval moderního člověka i v podobě filmového média, jež začalo brzce tíhnout k „estetice úžasu“ či „kinematografii atrakcí“ (*cinema of attractions*²²) a zařadilo se tím k dalším senzačním složkám zrcadlících a současně do sebe stylisticky absorbujících horečnatost nově uspořádaného časoprostoru.

Je to právě kino atrakcí, které by se dalo označit za analogii, či jak naznačuje Singerův nebo Prokopův pohled (2005: 157–236) spíš příbuzný koncept senzacehtivosti, do jehož rámce mladší film úžasu spadá. Ostatně i Gunning zasazuje kinematografii atrakcí do souvislosti senzacehtivé kultury, ačkoli přímo nezmiňuje masový bulvární tisk jako Singer či Prokop. „*Otřes se stává nejen způsobem moderní zkušenosti, ale i strategií moderní estetiky úžasu.*“ (Gunning 2004: 163)

Na bazální rovině se shodně v případě senzacehtivých médií a kina atrakcí jedná o masové zprostředkovatele informací, jejichž povaha není neutrální, ale naopak silně přitažlivá – „senzacehtivá“ – „atrakční“: vizuální kód bulvárního tisku je spojován s termínem *senzace*,

²¹ Česky vyšlo jako *Modernita, hyperstimuly a vzestup populární senzačnosti*. (Szczepanik 2004: 190–205)

²² Přikláním se k tomuto překladu Gunningova pojmu Pavla Skopala namísto filmu atrakcí Karly Hyánkové uveřejněném v *Iuminaci* roku 2001, který v českém prostředí konotuje samotné filmové médium a jeho estetiku, nikoli technologické a recepční pole, natolik s tímto teoretickým konceptem svázané. Pavel Skopal, *Kino atrakcí*. *Cinepur* (online) WWW: <<http://cinepur.cz/article.php?article=1>> [vyšlo nedat.; cit. 17. 12. 2013]. K původním teoretickým východiskům pak Tom Gunning (2001: 51–57; 2004: 149–166).

audiovizuální kód kina úžasu naproti tomu staví do svého narativního jádra nepříliš významově vzdálený prvek *atrakce*.²³

Obě složky si kladou za cíl upoutat, respektive dotírat na pozornost širokého vzorku recipientů. Tom Gunning vychází v případě estetiky úžasu z Ejzenštejnovy divadelní teorie *Montáž atrakcií* (1923), dle níž je atrakce tím, co v paralele se senzacechtivostí výbojně podrobuje publikum „*smyslovému nebo psychologickému dopadu*.“ (54) Ejzenštejn se přitom opíral o zkušenost z lunaparku, horské dráhy, která přímo spadala s ohledem na Singera či Prokopa do kultury senzacechtivosti, kam také náleží, a do velké míry senzacechtivost podnítil, bulvární tisk.

Ač se může zdát, že z pozice bulvárního média se senzacechtivá logika více váže na exces každodennosti (společenské aféry, katastrofy, násilí, erotika, loupeže atp.), nemusí tomu tak být zcela výhradně. Stejně jako ve věci kina atrakcí jde racionálně stranou, pokud se má vyprovokovat psychologický rozruch, zaujetí pozornosti. Připomeňme, že jedním z typických atributů bulvárního masmédia, který ještě rozvedeme v části věnované excitujícímu obsahu (oddíl 3.3.1), je neobjektivnost senzace. Ta nemusí mít pouze formu hyperboly či aféry, nýbrž dokonce mystifikace více či méně vydávané za věcnou zprávu.

Falešná senzace, jež se zapsala do bulvárních dějin, je spojena s Benjaminem Dayem a listem *New York Sun*: „*V roce 1835 zveřejnil zprávu o tom, že před rokem odjel astronom John Herschel do Kapského Města zařizovat hvězdárnu. Dále již list popisoval, jak John Herschel na mysu Dobré naděje udělal pomocí teleskopu fantastický objev. Údajně spatřil na měsíci obrovská stáda hnědých čtyřkopytníků, kteří měli všechny znaky bizonů, ale byli menší než kterýkoliv pozemský dobytek. New York Sun přinášel na pokračování líčení o tom, že na měsíci je zvláštní druh ptactva, který se usadil na měsíční skále. Ptáci měli obličej jako orangutani, jejich křídla byla z kůže, které spojovaly ruce a ramena. Mohlo jít pouze o měsíční lidi, živé tvory obdařené rozumem.*“ (Jirák – Köpplová: 84) Takové (ne)skutečnosti nejsou dodnes v senzacechtivém mediálním prostoru ničím výjimečným; není snad týdne, kdy by mnozí z nás nebyli konfrontováni s objevením nějakého bájného mořského monstra, nevysvětlitelným zázrakem, Yettim, mimozemskými sondami či abnormálními tělesnými odchylkami.

²³ Jak uvádí podkapitola 3.1.1., senzační tisk byl spojen s verbální exhibicí kamelotů; bulvárnímu tisku by z tohoto historického pohledu šel přisoudit audiovizuální kód kina atrakcí (které naproti tomu užívalo zvukový a verbální doprovod uvaděčů). Tento bulvární koncept se zachoval i ve 21. století. V tuzemském prostředí byla považována za předchůdce polistopadového bulváru *Večerní Praha*, jejíž témata i exhibiční způsob prodeje kameloty vykazoval podobné znaky, jaké nesl francouzský bulvár 19. století.



OBRAZ PŮVODNÍHO KAMENOTISKU „RUBÍNOVÉHO AMFITEÁTRU“ UVEŘEJNĚNÉHO 28. SRPNA 1835 V
NEW YORK SUN

V souvislosti se senzační reportáží New York Sun nás v případě kina atrakcí pravděpodobně napadne paralela s Mélièsovou *Cestou na měsíc* (*Le Voyage dans la lune*, 1902), ikonickou ukázkou estetiky úžasu. Nicméně nesmíme zapomínat, že stejně jako bulvární senzacechtivost vykazuje přesah do sféry nemyslitelného, kino atrakcí zase často plnilo prostou roli společenského komunikátora. Iluzionistické filmy byly pouze jedním z několika druhů kina atrakcí, k dalším patřily cestopisné či fabulované dokumenty. Některé vycházely ze skutečných událostí (*Visite sous-marine du Maine*; Georges Méliès, 1898), jiné trikové snímky přímo avizované jako dokumenty byly po vzoru bulvární reportáže New York Sun zcela smyšlené (*Cesta do nemožna – Le Voyage à travers l'impossible*; Georges Méliès 1904; „aktualita ze starověkého Říma“ *Lidské pochodně – Les Torches humaines*; Georges Méliès, 1907). S typickým subžánrem senzačního tisku, černou kronikou, ostatně začínal vedle observačních aktualit typu Lumièreů i Méliès a průběžně se k ní navracel. (Série o Dreyfusově aféře z roku 1899, alkoholismus v *Pauvre John ou Les aventures d'un buveur de whiskey*, 1907; krutý obraz zhárství *Les Incendiaires*, 1906).

Pro senzaci bulváru a atrakci kina úžasu je mimo napětí dokumentu versus fiktivnosti charakteristický silně exhibicionistický mód, s nímž přímo provokují sensualitu recipientů. Dryáčnický pojatý styl znamená přirozenou součást bulvárních médií; díky němu upozorňují k sobě samým – forma často předchází obsah, který se efektivně dává na odív pro příjemce sdělení (Atkinson 318; Jiráček – Köpplová 2009: 82–83). Senzacektivost vykazuje nepodobný křiklavý projev, jaký je vlastní kinematografii atrakcí, v níž jde o to, aby si divák „*intenzivně uvědomoval filmový obraz, který upoutává jeho zvědavost*“, zaměřuje se na „*samotné vzrušení – bezprostřední reakci diváka*.“ (Gunning 2004: 156–157)

Ve filmových studiích se exploatační kinematografie dává s filmem úžasu do přímé souvislosti, ať už se to týká distribuční a uváděcí praxe anebo estetického zpracování, nehledě na její rozrůzněné varianty, (Watson: 74; Schaefer 1999: 38, 77–78, 81–82; Ruétalo –Tierney 2009: 263; Osgerby 2003: 103–105).

Ostatně i Tom Gunning je přesvědčen, že nikdy neexistovala jakási tlustá čára mezi raným filmem a filmem narativním, Segundo de Chomón versus David Wark Griffith, *Electrocuting an Elephant* (Thomas A. Edison, 1903) versus *Prsten přání* (The Wishing Ring: An Idyll of Old England; Maurice Tourneur, 1914) – kinematografie atrakcí nikdy zcela nevymizela. Styl *emovere* (otřesení, pohnutí) a *stupore* (úžasu) se vyjevoval jako živočišná míza deroucí se ve vyprávěních na povrch v agresivních momentech montážnických hnutí, rozpořybovaném lesku muzikálů či snových vytrženích surrealistických manifestů. Atrakční princip může být rovněž zanesen do estetiky megafilmmů, nicméně dle Gunninga taková efektnost přeci jen nedosahuje plného významu spektaklu: jsou to „*zkrocené atrakce*“ podřízené narativnímu vyprávění (Gunning 2001: 56).²⁴

Naproti tomu exploatační kinematografie si klasický narativní status nenárokje, ba aby se odlišila od mainstreamové kultury, je na jiných marketingových či vyprávěcích způsobech zaujetí zcela závislá stejně jako senzacektivý bulvár, jehož existence na distinkci od legitimního mediálního prostředí závisí nemenší měrou (Schaefer: 1999). Tyto skutečnosti rozvádí následující podkapitola.

²⁴ Radomír. D. Kokeš pro ně zanáší pojem *intelektuální atrakce*. Dostupné na WWW: <<http://dougaskokes.blogspot.cz/2010/07/kinematografie-intelektualnich-atrakci.html>> [vyšlo 18. 7. 2010; cit. 7. 4. 2014]

3.3 Struktura senzacechtivosti

3.3.1. EXCITUJÍCÍ OBSAH

Mediální teorie, které chtějí potvrdit senzacechtivost konkrétní bulvární formy, v první řadě musí vykázat značné zastoupení tzv. *basic need content* či *arouse content* (Grabe ad.: 2001; Vettehen ad.: 2005; Atkinson: 2003), pro něž v práci navrhuji užívat další pomocný český výraz „excitující obsah“.

Jedná se o jakékoliv téma, které nespadá do obtížnějších a neutrálněji pojatých otázek spojených s politikou, ekonomikou, vzděláním, zdravím či medicínou vyžadujících od recipienta náročnější kódování. Bulvár vychází z pragmatického hlediska, že: „*většina čtenářů [lidu] se zajímá o informace, které souvisejí se základními funkcemi lidské psychiky: s pudem sebezáchovy, s potřebou zachování rodu a s uspokojováním ctižádosti.*“ (Bartošek 2002: 52).

Nejčastěji jsou oproti preferenci legitimních médií rozeznávány tyto oblasti protichůdně poskytující po vzoru kina atrakcí šok i obveselení: zločin, zábava, katastrofy a nehody, sport, celebrity, sex a reklama (inzerce). Obecněji pak vše, co lze určit jednak jako *aféru*, tj. „*nepříjemnosti, senzace, ostudy, ať už veřejné ... nebo soukromé, která se později dostane na veřejnost*“ a ještě lépe, určit jako aféru statusu *skandálního*: okolnosti porušující, ignorující anebo zlehčující hodnoty, pravidla a mravní zásady konkrétní společnosti v konkrétním čase. (Osvaldová – Halada: 15)

Pro excitující obsah bulvárních médií je dále symptomatická negativita, s níž se dociluje většího emočního zaujetí průměrného recipienta, který si pod pravidelným náporom bulvárních zpráv dokola potvrzuje předsudečné mínění o nepříznivém milieu, v němž žije. Společenský poplach, jenž senzacechtivý bulvár produkuje, je v sevřeném koloběhu současně živnou půdou pro samotný předmět excitujícího obsahu, který z něj vyrůstá. (Bartošek 2002: 91–94)

Předsudečnost se pak stává jednou z hlavních determinant senzacechtivých komunikačních prostředků, protože vždy cílí na co nejširší spektrum obyvatelstva (střední a primárně nižší vrstvy), jemuž jako masová média obsahem recipročně odpovídají. Poptávka znamená zisk a bulvár by šel proti sobě, kdyby si „lid“ jakkoliv znepřátelil. Cílem je najít co možná nejnižšího možného jmenovatele pro co možná největší jednotku obyvatel. Z této příčiny bulvár vychází nejen z toho, co uvedl Friedrich Schiller ve své stati *O tragickém*

umění (1792): „*Je všeobecným projevem naší přirozenosti, že nás neodolatelným kouzlem přitahuje dění smutné, strašné, ba hrůzné, že nás stejnou silou odpuzují a znovu přitahují scény zoufalství a děsu.*“ (Eco 2007: 221) Bulvár vychází také ze silného oportunistu, s nímž zužitkovává nejrůznější předsudky spjaté se šovinismem, xenofobií či rasismem.

Za další důležitý rys excitujícího obsahu se pokládá přemrštěnost, směřování fikce a reality; běžně se pracuje s neoficiálním zdrojem informací – *fámou* (z lat. *fama*: pověst, zpráva, tradice), tzn. klepem, ba dokonce v nejpokleslejších případech i smyšlenkou nerelevantní hodnoty, která je však médiem prezentována jako objektivní, což bývá typické vedle povšechné negativity nejen v případě senzacechtivého tisku, nýbrž také v případě jedné z bulvárních tříd, infotainmentu, vysílání komerčních televizních stanic. (Reifová: 88–89; Osvaldová – Halada: 35)

Důraz je kladen na časovost. Efektivita bulvárního rétoriky totiž souvisí s *hic et nunc* („tady a teď“) – napojuje se na právě probíhající příhody, žádostivosti a obavy kolující ve společnosti; čím aktuálnější téma je, tím silnější má potenciál oslovit svého čtenáře. *Paparazzi*, tak jak jej poprvé uvedl do povědomí Federico Fellini ve *Sladkém životu* (*La Dolce vita*, 1960), proto musí neustále produkovat koloběh nového a nového přívalu emocí, jenž roztáčí rentabilní mlýny poprasku a senzace. Bulvár ztělesňuje aktualitu, křiklavého ducha doby.²⁵ (Atkinson: 2003)

Synergií popsaných atributů excitujícího obsahu se pak dociluje jeho silné emočnosti (smích, děs, vzrušení), pro niž je typické, že se co možná nejbližší přibližuje individu u konzumenta. Dělá to ve dvou směrech.

Za prvé v rovině konceptu senzacechtivosti stírá distanci mezi ním a vnímaným sdělením, jelikož, jak již bylo na počátku řečeno, apeluje na prosté instinkty a očekávání subjektu – nejen apeluje, nýbrž je také naplňuje.

Za druhé zasazuje individuální kód do samotného excitujícího obsahu. Ať už jde o vraždu, zdražování či korupci, senzacechtivost v drtivé většině sdělení ilustruje pomocí nějaké konkretizované osoby, na očitém svědku z lidu, zainteresovaném aktérovi, známém politikovi... Vyhýbá se zasazení tématu do širokého kontextu a nestranných, expertních

²⁵ Karel Čapek výstižně napsal, že nestačí, aby „*věc byla krvavá nebo hořící; musí být nová. Nestačí, aby mluvila k imaginaci; musí být především co možná dnešní [...] Svět novin, podobně jako svět divoké zvěře, existuje pouze v současnosti; vědomí novin (lze-li tu mluvit o vědomí) je omezeno na čirou přítomnost, sahající od ranního vydání do večerního nebo obráceně. Čte-li člověk týden staré noviny, je mu, jako by se probíral v Dalimilově kronice; nejsou to už noviny, nýbrž památka. Noetický systém novin je aktuální realism: jest, co je právě nyní; extra praesentiam non est existentia; ergo bibamus.*“ (Čapek 1931: 23)

analýz; události naopak formuje do tvaru zdramatizovaného narativu. Emblematickým vzorem zosobnění informace z televizního mediálního prostoru je výzva stanice TV Nova: „Dávejte nám vědět o zajímavých událostech z vašeho okolí, jsme vaše televize.“ (Bartošek: 84)

Proto mediální teoretici ve shodném smyslu, ale v různých pojmech hovoří o „blízkosti“ (*proximity*), „živém“ či „intenzivním vyprávění“ (*vivid storytelling*) – termín „personalizace“ (*personalization*), s kterým se lze setkat nejčastěji, budu dále používat a vzhledem k jeho ustálenosti v našem prostředí v této podobě. (Vettehen ad. 2005: 284–285, 289; Atkinson 2003: 318 – 321)

Pokud bychom měli dosavadní poznatky shrnout, základní strukturu senzacechtivého média tvoří excitující obsah, jehož cílem je z pozice komunikátora prvoplánově upoutat diváckou pozornost či přímo dotírat na smysly pomocí námětu vykazujícího tyto hodnoty:

- ✓ senzaci, aféru, kontroverzi, skandál, všeobecně exces anebo populistické potvrzování široce zakořeněných stereotypů a předsudků
- ✓ zábavu i vzrušení
- ✓ spíš negativní povahu
- ✓ aktuálnost
- ✓ neobjektivnost
- ✓ personálnost, dramatičnost

V historii exploatační kinematografie, spojované s estetikou úžasu, lze nalézt nejednu paralelu, která odpovídá pojetí excitujícího obsahu senzacechtivosti.

Exploataci totiž v základu nejvýrazněji odlišoval od produkce majors i „béčkového filmu“ (*B movies*²⁶) po vzoru bulváru jakýkoliv společensky tabuizovaný námět, který sloužil jako ústřední atrakce. Koncept „zakázaného ovoce“ je pro exploataci zcela klíčovým prvkem (Schaefer 1999: 5; Clark: 4, 7). Námět latentně vykazující jistou senzačnost mohl být explicitně a intenzivně do filmového vyjadřování zapracován, ale stejně tak se mohlo jednat o

²⁶ V tomto případě nemyslím „béčkový“ ve smyslu jakéhokoliv vyprávěcího selhání – leckteré exploatační filmy by mohly být chápány jako „béčkové“, ať už si pod touto velmi obtížnou kategorií představíme cokoli –, ale v institucionálním významu: levných produkcí společností souhrnně označovaných jako *The B-Hive*, *Gower Gulch* či *The Poverty Row* (Invincible Pictures, Republic, Monogram aj.). Tituly těchto firem vyplňovaly dvoj, případně troj-program, jehož vrcholem byly „áčkové“ tituly majors. Od toho se takové filmy nazývaly *Lower Half* anebo *Double Bill* (Flynn – MacCarthy 1986: 73–84).

nenaplněný příslib, o to více skandalizovaný dravými reklamními strategiemi. Tabuizovaná látka obecně vychází z klíčového triptychu: sexualita, násilí a akce.

Exploatační kinematografie, jak s Clarkem tvrdíme, filmový sourozenec bulvárních médií, si ze svého vlastního zájmu pro vyprávění vybírá takové náměty, které spolehlivě najdou odezvu u potencionálního diváka, pohotově připraveného za senzacechtivý subjekt zaplatit peníze. Nahota, násilí a akce musí být pro účely narativu nějak u exploatace ospravedlněny, proto se stejně jako u bulvárních novin často vážou na dobový kontext „tady a teď“, díky čemuž se současně posiluje jejich poutavost.

Hollywoodská studia díky svému dominantnímu postavení – a rovněž vlastnímu tržnímu zájmu – byla schopná ukazovat americkou společnost v idealizovaném obrazu, v jakém se ona sama chtěla zhlížet (Bazin 1968: 154). Exploatace oproti tomu zjištěným způsobem soustředila tvůrčí úsilí na odvrácenou tvář společnosti, na sociální jevy kontroverzního charakteru. Vedle dokumentárního filmu pracuje zpětně jako velmi citlivý „lakmusový papírek“ nasátý strachem, obavami a touhami společenských vrstev, jejichž předsudkům exploatace vycházela vstříc a obnažovala je v atrakční filmové estetice.

Během 20. let například došlo k nebyvalému rozvoji exploatačních filmů, které pod rouškou morálního kázání vyjevovaly dramatické příběhy o osudech dobře postavených lidí propadajících drogové závislosti – samozřejmě s atraktivními obrazy látek, jejich způsobu užití a vylíčeného psychologického dopadu. Nejednalo se přitom o hodnověrná zpracování, ač se tak tvářila.

Vznikl celý žánr narkotických filmů (*drug films*; Schaefer: 217–252) přímo odrážející společenský skandál vyšších tříd: vzestup omamných látek spojený s bouřlivými dvacátými léty (*roaring twenties*). Narkotické filmy můžeme dobře rozčleňovat do dílčích subžánrů.²⁷ Ve 20. letech dejme tomu opiová kauza okolo režiséra a filmové hvězdy Wallace Reida, vedoucí až k jeho smrti, dala popud ke vzniku série morfinových snímků s podobným narativním schématem jako *Drug Monster* (1923), *The Drug Traffic* (Irving Cummings, 1923) či *Human Wreckage* (John Griffith Wray, 1923). Panický strach obestírající fenomén zvaný marihuana ve 30. letech, který se objevil s migrujícími mexickými dělníky na jihozápadu

²⁷ Vzhledem k silnému upnutí k senzačnímu námětu se u exploatace dají rozpoznat dílčí žánrové podkategorie nepodobné příznačným reportážím v bulváru typu černá kronika, módní policie či sport. Od 60. let pak tvůrci, produkční a distribuční společnosti i tisk začaly uvědoměle s nálepkami pracovat a vytvářely vlastní subžánry, skrze něž se mohla daná atrakce definovat, označkovat a servírovat publiku. (*Blaxploitation, canuxploitation, sexploitation, mexploitation, nazisploitation, nunsploitation, ozploitation, sharksploitation* ad. – viz podkapitulu 2.2.1.)

USA, byl zase promptně zužitkován předpojatými filmy zábavního typu *Marihuana* (Dwain Esper, 1936), *Tell Your Children* (Louis J. Gasnier, 1936) anebo *Assassin of Youth* (Elmer Clifton, 1937).

Jako příklad exploatační citlivosti v éře grindhouse a auto kin může posloužit žánr motorkářských filmů (*motorcycle gang* či *biker movies*; Osgerby: 99–108; Clark: 115–120).

Po II. světové válce mnoho veteránů bezcílně křižovalo krajinou a docházelo k jejich sdružování do motorkářských tlup. Objevila se nová subkultura svébytného životního stylu; každá skupina měla svá interní pravidla, hierarchii, verbální vyjadřování, vnější symboliku a gesta. Nedlouho po úspěchu *Divocha* (*The Wild One*; László Benedek, 1953), který propojil mladí, motorky a buřičství, přišly na řadu mnohé exploatační odpovědi s motorkářskou tematikou jako *Motorcycle Gang* (Edward L. Cahn, 1957), které se prospěchářsky zaměřovaly na mladistvé publikum.

Jakmile se však během 60. let začaly na kalifornském pobřeží šířit kriminální incidenty nejen od nechvalně známých *Hells Angels*,²⁸ spolu s tísnivými náladami spjatými s protiválečnými a rasovými střety, došlo k objevení filmů, jež měly daleko k uhlazenému projevu rebelských snímků s Marlonem Brandem. Kožený křivák, bílý úsměv a Triumph Thunderbird byl nahrazen dlouhými vlasy, zamaštěnými Leviskami, nacistickými znaky a vlastnoručně upravenými choppery s rohovinami. Předsudečný a přemrštěný obraz motorkářů jako *bête noire* civilizované společnosti pohotově odrazilo *Motorpsycho* Russe Meyera (1965), které vůbec poprvé uvedlo na stříbrné plátno deviantního veterána z Vietnamu, znásilňujícího co mu přijde pod ruku.²⁹ A další radikalizovaní rebelové bez příčiny následovali, v čele s *Divokými anděli* (*The Wild Angels*; Roger Corman, 1966), od nichž Peter Fonda pokračoval k *Tripu* (1967) exploatujícího další dobově podmíněný fenomén, LSD, aby nakonec motorkářské a drogové atributy spojil v *Bezstarostné jízdě* (*Easy Rider*; Dennis Hopper, 1969).

²⁸ Nejznámější příklad (ihned po incidentu s Rolling Stones roku 1969) se váže k roku 1964. V Monterey bylo několik členů skupiny zatčeno za znásilnění dvou nezletilých dívek. Obvinění byla nicméně později stažena. To však nebránilo tisku, aby spustil řetězovou reakci a mýtus o nebezpečném „Jiném“, svévolně projíždějícím krajinou, byl od té doby notně příživěn.

²⁹ Ten samý rok Meyer přišel s podobným konceptem s tím rozdílem, že genderové hledisko převrátil: rebely ve *Faster, Pussycat! Kill! Kill!* (1965) ztělesňuje banda zlotřilých žen. K tomuto detailněji Hatch (2004: 142–155).

Jenom na těchto dvou uvedených skupinách exploatace, v kterých by se jistě mohlo pokračovat i mimo americký region,³⁰ lze dobře rozeznat de facto všechny prvky charakterizující excitující obsah bulvárních médií, tj. skandálnost, senzaci, aktuálnost, negativnost, zábavu versus drama, neobjektivnost a silné potvrzování společenských stereotypů.

3.3.2. BULVÁRNÍ PREZENTACE

Po dlouhou představoval excitující obsah v konceptu senzacechtivosti jedinou kompetentní oblast při zkoumání bulvárních prostředků. Nicméně po vzoru analýz senzačních tiskovin se začal odborný zájem čím dál tím víc obracet od poloviny 80. let (Francke; Shaw & Slatter aj.) také na stylistické zpracování excitujícího obsahu i v případě audiovizuálních médií. (dle Vettehen ad.: 2005; a zvl. Grabe ad.: 2001)

Argumenty pro obrat k estetice stavěly na tezí, že formální hledisko jednak může stimulovat senzační potenciál excitujícího obsahu, nelze jej od něj oddělit, a jednak že styl může být někdy dokonce nosným činitelem, který z původní informace relativně neutrální povahy umí vytvořit senzaci (připomeňme výchozí definici senzace, tj. nějakým způsobem neobyčejnou okolnost, nebo je to: „*událost neobvykle zpracovaná a za senzaci se vydává*“), což se za tři dekády analýz ukázalo jako předpoklady správné.

Obecně tedy vycházíme a budeme se spolu s Grabeovou, Vettehenem ad. držet strukturálně-funkcionalistického přístupu typického pro jazykovědu, který má tendenci vnímat podvojnost mediálního vyjádření: co je vyjádřeno ve smyslu obsahu, a formou, tím, jak je obsah vyjádřen (Jiráček – Köpplová 2009: 278–279).

Ač se studie rozrůžňují v přístupu k vymezení senzačního stylu odlišných senzacechtivých médií (od rozhlasu po TV), panuje shoda v terminologii rámuující estetiku bulváru. Zavedený anglický pojem *tabloid packaging* (Vettehen, Grabe, Atkinson aj.) popisuje soubor formálních prvků, které se podílejí na senzačnosti excitujícího obsahu konkrétního média. I zde se kvůli absenci českého ekvivalentu uchyluji k pomocnému výrazu „bulvární prezentace“, s nímž budu dále v tomto smyslu operovat.

³⁰ Německý cyklus erotických dokufikcí *Schulmädchen-Report* ze 70. let napojený na poválečná traumata, *poliziotteschi* jako přímá odpověď nárůstu kriminality v Itálii, nebo sexploatační japonské varianty *pinku eiga* – příznak sexuálního uvolňování nastupující generace v silně tradicionalistické kultuře. (Mathijs – Mendik: 2004).

Estetický výraz senzacechtivého tisku určují hlavně dva stylistické atributy: titulky a fotografie. Pro oba prvky platí, že zauímají na ploše novinového či webového formátu dominantní postavení, zatímco obsahový text, jinak jádro legitimních médií, bývá vůči nim upozaděn, ba může být nadpisy a fotografiemi zcela nahrazen a ty figurují jako autonomně vypovídající segmenty.³¹ Oproti seriózním tiskovinám a internetovým portálům vedle velikosti oba persvazivní poutače dále vymezuje kontrastně řešený barevný rast spolu s nápadnou typologií písma a sadou rámování. Výsledkem je významově i graficky nasycené sdělení v podobě křiklavé mozaiky agresivně popuzující čtenářskou pozornost, která vytváří efekt „*papouščího sjezdu*“. (Bartošek: 81)

Ke specifické konstantě bulvární prezentace u tisku a webových publicistických portálů typu patří také práce s jazykem. Standardizovaný agenturní styl určený neutrálně věcným tónem nahrazuje emočně podmíněný autorský komentář. Bývá pro něj charakteristická vysoká expresivita využívající nespisovný, lidový jazyk, oproti němuž se hojně užívají knižní až archaické jednotky. Jednoduše stravitelné krátké věty, rým, klišé, ustálené obraty, paradox, slovní hříčky i přímá řeč jsou typickými bulvárními nástroji stejně jako ironie, uštěpačnost, všeobecně černý humor, který zasahuje konkrétně označený předmět zájmu. Pokud má sdělení pachatele a oběť, oba mohou být terčem hyperbolizace. Textu vévodí poutavé symboly a výrazná interpunkce v čele s vykřičníky a otazníky. Událost už není ve výsledku něčím, co má pouze věcně informovat, ale co má vyprávět; jazyk a grafický styl se stává afektivním materiálem pro přímé pobavení, nebo šokování čtenáře, který si utvrzuje přesvědčení o negativním milieu v aktuálním společenském prostoru. Bulvární prezentace senzacechtivých tiskovin / internetových stránek ve výsledku vykazuje personalizaci stejným způsobem, jaký je vlastní jejich excitujícím obsahům. Cíleně uzpůsobená emoční rovina za každou cenu dotírající na čtenářské smysly se staví nad neutrálnost a serióznost informace, přitom jde hlavně o to, aby exces prodal sám sebe. (Homoláč: 1998; Atkinson 2003: 318–319)

Propagační estetika exploatační kinematografie snese srovnání s těmito bulvárními atributy neaudiovizuálních médií založených na nadnesené dramatičnosti a silném výrazu. Pouťový apel ve smyslu kinematografie atrakcí začíná již u názvu filmu a přidružených sloganů, které musí doslova zasáhnout a uzmout pozornost diváka pro sebe.

³¹ Tímto způsobem pracují dle Bartoškovy terminologie tzv. *rématické* či *tématicko-rématické titulky*, tj. taková forma hlavního písma, která saturuje svou zkratkovitostí celé sdělení. (Bartošek: 80)

Název titulu přímočaře vymezuje, co může divák čekat, eventuálně za každou cenu slibuje podivuhodnou show (*Voyage to the Planet of Prehistoric Women*; Pavel Klušancev – Peter Bogdanovich, 1968). Nejinak je tomu u přidružených titulků³² kladoucích důraz na časovost (PRÁVĚ NAFILMOVÁNO V NUDISTICKÉM KEMPU *The Unashamed*; Harry Beaumont, 1932), rádoby pravdomluvnost (VÍCE NEŽ FILM... POZNÁNÍ SKUTEČNÉHO ŽIVOTA DNEŠNÍ MLÁDEŽE VYRÁŽEJÍCÍ ZA DROGOVÝM VYTRŽENÍM *Way Out*; Irvin S. Yeaworth Jr., 1967), pedagogickou výzvu (MUSÍ TRPĚT ZA HŘÍCHY JEJICH RODIČŮ? JSTE PŘIPRAVENI BÝT RODIČEM? *Tomorrow's Children*; Crane Wilbur, 1934), zvědavost (CO DĚLÁ TOLIK BOHATÝCH DÍVEK ŠPATNÝMI? *Problem Girls*; Ewald André Dupont, 1953), varování (KVŮLI DELIKÁTNÍ POVAZE TÉTO SHOW POUZE PRO DOSPĚLÉ *Wild Oats*; C. J. Williams, 1919) či bohaprostou atrakčnost (NEJOBÁVANĚJŠÍ NACISTA VŮBEC! MOJE JMÉNO JE ILSA! A ZE SVÝCH MILENCŮ DĚLÁM STÍNÍTKA! *Ilsa: vlčice SS* – *Ilsa: She Wolf of the SS*; Don Edmonds, 1975).

Mozaikovitě pojaté plakáty a trailery exploatace – a jak uvedeme dále, roztříštěná bývá i struktura narativu – jsou takovými heslovitými zkratkami doslova zaplněny, protože vynahrazují absenci filmových hvězd a pompézní stylizaci velkofilmů, když za každou cenu lákají na ústřední spektakl(y).³³ Ztvárnění reklamních materiálů exploatace dále koresponduje se stylistikou bulvárních deníků a internetových stránek výrazným typografickým zpodobněním: palcové titulky, kontrastní křiklavé barvy, vykřičníky a navzájem od sebe odlišenými fonty.

³² Většinu z nich přebírám z knihy *Film Posters: Exploitation* (Nourmand – Marsh: 2006).

³³ Pojem *spektákl*, z lat. *spectaculum* – divadlo nebo jeviště, používám v práci i nadále v jeho pozdějším významu, tj. ve smyslu podívané, show, atraktivního či jinak efektního představení.



VZOREK PŘEDNÍCH BULVÁRNÍCH TISKOVIN V ČESKÉ REPUBLICE A DOBOVÝ PLAKÁT FILMU *PEEPING TOM* (Michael Powell, 1960)

Lidový jazyk bulvárních tiskovin a webů nepřekvapivě nalézáme takřka bez výjimky i v exploatačních fikcích, které reorganizují svou formu jednak vzhledem k obsahu primárně (s)prosté povahy, a jednak vzhledem k masě recipientů, jež se snaží oslovit co nejjednodušeji pojatou komunikací. Jelikož jsou hrdinové exploatace často rebelové nižších tříd (striptérky – striptéři, studenti, uklízeči, úředníci ad.), s nimiž se může divák dobře ztotožnit, a děj se, vzhledem k sociálnímu prostoru, v němž se hrdinové pohybují, i vzhledem k menším produkcím, odehrává v krajině každodennosti, pokleslý jazyk je přirozenou volbou mnohdy podmíněnou už samotným námětem. Nehledě na některé specifické varianty exploatace příkladu hixploatace, v níž je významotvorným činitelem venkovské prostředí, kde se využívá doslova lidový *hillbilly* žargon. (Williamson: 1995; Doviak: 2004; Harkins: 2005)

Analýza bulvární prezentace v případě audiovizuálních médií je nejčastěji sledována na vzoru komerčních televizních kanálů, jejich pořadů a hlavně zpravodajství. Senzační prvky se rozpoznávají pomocí komparace s formou konkurentů z okruhu legitimních stanic. Za poslední dvě dekády došlo k zásadním pokrokům v rozpoznání bulvárních stylistických kódů ve filmovém televizním jazyku, které se ukazují i přes regionální výzkumy jako univerzálně aplikovatelné.

K důležitým příspěvkům v této oblasti patří výzkumy Grabeové a spol. (2001) a na ně navazujícího Vettehena a kol. (2005). Badatelské skupiny, po vzoru britských kolegů a jejich analýz bulvární prezentace senzačního tisku (McLachlan – Golding: 2000; Uribe – Gunter: 2004), vytyčily soubor několika určujících stylistických složek, které v rovině efektivně provokují emocionální reakce a stimulují smysly a jsou typické nikoli výhradně, ale převážně pro bulvárně laděné televizní pořady, filmy a zpravodajství. Jsem si vědom jistého úskalí, protože závěry analýz jsou omezeny na televizní syntax, nicméně je považuji za přínosné i pro narativní (exploatační) film.

Jednak popis dílčích vyprávěcích složek Grabeové ad. se opírá o bohatá data z kognitivních a ryze psychologických studií od 70. let do současnosti soustředěných nikoli výhradně na televizní formát. Jednak celou řadu vyprávěcích konvencí, jež využívá televize, využívá i narativní film, a obráceně, televize mnoho ze stylistických pravidel kinematografie neměnně absorbovala do své formy, nebo byly upraveny pro její vyjadřování (např. Grabeovou či Vettehenem rozeznávané bohaté variace přechodů mezi dvěma záběry jsou analogické k fungování filmových masek). Naopak ty, jež jsou pro televizi jedinečné či se v narativním filmu objevují zřídka, v následujícím výčtu vynechávám. (Jedná se zvláště o různé třídy obrazových úprav televizního obrazu.)

Grabeová a kol. rozčleňuje nástroje bulvární prezentace účinně stimulující divácké smysly do dvou větších skupin. První, „kamerové práce“ (*video maneuvers*), se týkají výhradně postupů spojených se snímáním obrazu; dané strategie z principu nejzásadněji ovlivňují komunikovanou událost, protože jsou její integrální součástí, otiskují ji v průběhu realizace pro následný mediální transfer. Druhá, „dekorativní nástroje“ (*decorative effects*), přímo navazuje na první skupinu a spadá do postprodukční fáze, časoprostorově neměly vliv na zachycení konkrétní senzace, nicméně se na ni zpětně intenzivním způsobem podílejí.

Jednou ze základních složek „kamerových prací“ u bulvární prezentace je transfokace, obzvláště pak zoom-in, při kterém bylo dokázáno (dle Grabeové např. experimenty Zettla, Salomona, Keplingera, Tiemena aj.), že má větší sílu všít, či ve shodě pohybu čoček objektivu přiblížit diváka senzačnímu výjevu a upoutat jeho pozornost více než zoom-out, díky němuž se obvykle recipientovi má spektakl tendenci spíše zcizit a tím pádem se senzační účinek utlumuje. Stejnou silou působí perspektiva z pohledu první osoby (*point of view*³⁴). Technika „tady a teď“ subjektivizuje vnímání události, akce se díky ní stává mnohem bezprostřednější i dynamičtější, nehledě na to, zda je kamera fixována na vrtulník, auto, rameno či ruku operátéra. Umožňuje jednoduše posílit smyslové zaujetí; důkazem je schopnost vyvolat neurovnaným rámováním u konzumenta stav až na hranici závratě (např. dle Grabeové výzkumy Lombarda, Parkera, Lommetiho). I u tohoto zobrazovacího módu bylo z široké srovnávací metody zjištěno, že jej využívají mnohem častěji bulvární média než média seriózního typu. (Grabe ad.: 641–642)

Vettehen a spol. později přidal k účinným kamerovým složkám popouzejícím divácké smysly detailní záběry, o jejichž síle byli ostatně přesvědčeni už francouzští teoretici filmu 20. let. Potence silného afektu na tělesnost diváků byla po vzoru předešlých technik verifikována četnými experimentálními studii psychologického diskurzu posledních třech desetiletí. Stejně jako zoom(ování) a POV detaily zprostředkovávají mnohem intenzivnější kinematografický zážitek, dráždí pozornost a navozují dojem taktilní blízkosti; zásadním způsobem ovlivňují výslednou sensorickou zkušenost. (Vettehen ad.: 284–286; 289–290)

U druhé skupiny, „dekorativních nástrojů“, jsou Grabeovou a spol. rozeznávány jako jedny z činitelů bulvární prezentace „audiomanipulace“, „přechodové efekty“ (*transitional effects*) tzn. záležitosti střihu, posun obrazu z jednoho do druhého, a „nepřechodové efekty“ (*non-transitional effects*), které nespádají do předešlých podkategorií.

³⁴ V práci budu dále používat pro subjektivní perspektivu z pohledu první osoby zkratku „POV“.

„Audiomanipulace“ se dokáže – s ohledem na vyprávěcí konvence narativního filmu samozřejmě – výrazným způsobem zasadit o emocionální účinek vizuálního sdělení (dle Grabeové výzkumy např. Wrighta a Hustona, Calverta a Scotta, Seidmana aj.). Patříčně vybrané hudební kompozice zanesené do diegeze umí snadno proměnit celkovou náladu excesu, ať už do roviny dojímavé, nebo naproti tomu silně dramatické, a to i přestože může být původní informace de facto triviální až neutrální povahy. Infotainmentová média také s oblibou využívají celou sadu zvukových efektů, které posilují emotivnost přenášené mediální reality, stejně tak mohou po vzoru kamerových detailů upozornit na konkrétní okolnost a vyprovokovat tím diváckou bdělost. Pro komentáře a voice-overly je oproti „chladným“ legitimním médiím založených na konverzačním stylu (přiměřená hlasová frekvence, pomalé tempo, střízlivé tónové variace) typická zvýšená expresivita hlasového projevu. Klade se důraz na jednotlivá slova, znělé hlásky; zvyšuje se či snižuje výška hlasu, jeho hlasitost, používají se slovní hříčky a částečně se lze setkat i s nespisovnými obraty ad. Afektivnost vizuálního materiálu jednoduše řečeno odráží neméně afektovaný verbální doprovod, který je shodný s jazykovými atributy, skrze něž se vyjadřuje bulvární tisk. (Grabe a kol.: 642–643; Atkinson 2003: 318)

Z „přechodových efektů“ (stříhových) byl u senzacechtivých médií rozpoznán zvýšený výskyt rychlejšího tempa v souslednosti záběrů, tedy prostředku, jenž podle provedených výzkumů (dle Grabeové hlubně analýzy Langa, Zhoua, Guntera ad.) dovede poměrně spolehlivě zvýšit pozornost a citové vzrušení. Jenom připomeňme, že například se zřetelem na Bordwellovu nepřilíš podloženou, nicméně velmi pravděpodobnou teorii, má právě televize a její video formát s digitálním stříhem stát za celkovým zhuštěním skladebných struktur narativní kinematografie, která se od 60. let kontinuálně zrychluje. (Bordwell – Thompsonová 2011: 324–325; Grabe ad.: 643–644)

Do „nepřechodových efektů“ jsou řazeny nejrůznější deformace plochy obrazu, ať už ve formě rozličných split screenů, mrtvolek, roztahování či smršťování rámu, ale také manipulace s vizuálními kvalitami typu umělého přexponování, grafického zvýraznění konkrétní části obrazu, nebo silné saturace barev apod. Grabeová dále uvádí jako účinný nástroj pro upoutání pozornosti zpomalený obraz (Vettehen jej řadí do podkategorie „dramatické montáže“), který umožňuje cíleně prodlužovat trvání a tím i zážitek z nastavované senzace.³⁵

³⁵ V případě natáčení narativního filmu na celuloid je naopak obvyklejší, když se zpomaleného obrazu docílí ze snímaním scény vyšší frekvencí pomocí kamery, daná strategie by tudíž spadala do „kamerových prací“. Dále

Nepřechodové strategie opět dobře stimulují divácké smysly a posouvají sdělení od neutrální povahy k větší dramatictosti, emotivnosti a subjektivnosti více, než kdyby bylo ztvárněno prostším způsobem. Původní holá informace (excitující obsah) opět nemusí vykazovat nijak značnou senzačnost, ale díky těmto postprodukčním fázím může nakonec být do silně personalizovaného tvaru založeného na spektaklu proměněna. (Grabe ad.: 643–644; Vettehen ad.: 288–293)

Pro bulvární prezentaci audiovizuálních médií senzacechtivého typu je tedy příznačné, že frekventovaně komunikuje atrakci – senzaci pomocí těchto stylistických prostředků:

- ✓ Fokus
- ✓ Hledisková perspektiva
- ✓ Bližší záběry
- ✓ Melo(dramatická) hudba
- ✓ Přepjaté hlasové vyjádření, lidový jazyk a vyzývavé zvukové efekty
- ✓ Rychlejší střih
- ✓ Další nápadné obrazové úpravy (zpomalené snímání, přeexponování, změna rámu, mrtvolky aj.)

Filmová exploatace řadu výše zmíněných vypravěčských technik samozřejmě efektivně využívá. Na rozdíl od poměrně dobře rozlišitelného vymezení na bulvární estetiku a seriózní estetiku v rámci televizního diskurzu ale nemůžeme v případě narativního filmu podobně vyčlenit jakýsi soubor spíše exploatačních formálních prvků a na druhou stranu stylistických strategií spíše spojených dejme tomu s komerčním či uměleckým filmem. Hlediskové záběry, zoom-in, rychlý střih, (velké) detaily, vulgární jazyková hyperbolizace či jakékoliv výrazné úpravy obrazových kvalit lze vypořádat napříč kinematografií a pravděpodobně těžko by se dokazovalo pomocí určité komparace dat, který konkrétní vypravěčský přístup je více determinující pro ten či onen typ filmu.

Takové rozčlenění na ne-bulvární estetiku proto nepovažuji za přínosné. Grabeovou a spol. vymezenou skupinu vyprávěcích nástrojů bulvární prezentace nicméně jinak pokládám za užitečnou, jelikož senzační účinek provokující divácké smysly či pozornost u nich byl prokázán na celé řadě empirických studií, o něž se mediální teoretici opírají. Jak již také bylo uvedeno, dané výzkumy neprošly ověřením výhradně v komunikaci televizního, nýbrž i narativního kino formátu. Lze je proto pojímat v podobě relativně spolehlivých činitelů

v práci však budu věrný původnímu vymezení Grabeové ad. a zpomalený obraz zařazuji k „nepřechodovým efektům“.

somatického pohnutí a kamerové manévry / dekorativní nástroje mi budou spolu s excitujícím obsahem výchozí metodologickou kostrou, s níž si budu dále všimát, jak – a zdali vůbec – formují senzacechtivost v narativním filmu Olmerova kina nepodobně koketujícího mezi dokumentační výpovědí a personalizovanou fikcí.

Současně považuji za přínosné zasadit tuto audiovizuální bulvární prezentaci vedle kinematografie atrakcí. Gunningův koncept jsem zvláště zmiňoval v souvislosti s bazální povahou senzacechtivosti: obě teorie sblížuje vedle historické spřízněnosti také z pozice vypravěčství nutková potřeba zaujmout pozornost, exhibiční ukazování (atrakce – senzace) a přímé oslovování sensuality recipientů (oddíl 3.2). Takovému pojetí odpovídá také jejich vyprávěcí struktura, v případě kina atrakcí, estetika úžasu.

K formálním strategiím, které se v případě kinematografie atrakcí přímo shodují s jedním z nástrojů bulvární prezentace, patří využívání detailů. Tom Gunning o bližších záběrech pojednává nikoli jako o pouhé interpunkci ve vyprávění, což je obvyklé pro klasický narativní formát, ale ve smyslu klíčového prostředku exhibicionismu, jenž se sám o sobě stává spektáklem, atrakčním detailem (Gunning 2001: 53–54).

Vyprávění kinematografie atrakcí určuje právě nutnost *ukázat* (2001: 52). Danou exhibiční povahu například Schaefer s ohledem na Gunninga považuje v rovině stylu za „*srdce exploatačního filmu*“ (77). Performativní způsob vyprávění se na estetice kinematografii atrakcí odráží několika zásadními okolnostmi.

Jednou z nich je v rámci narativní struktury postavení atrakce nad samotnou klasickou vyprávěcí logiku, jak ji popsal Bordwell a Thompsonová (*classical Hollywood narrative*; Bordwell – Thompsonová 2011: např. 138–140). Zatímco hollywoodské vyprávění pracuje v mezích reálného kódu – pomocí kontinuitního stylu se snaží o co nejpřirozeněji působící fikci, která „bezešvým“ vyprávěcím stylem jakoby zahlazuje sebe sama –, estetika úžasu oproti voyeurskému nastavení upozorňuje po vzoru bulváru na svou vlastní formu, porušuje uvěřitelnost narativu. Její projev vykazuje značnou artificialnost vzhledem k silnému zaujetí spektáklem.

Obecenstvo je pod přímočarým nápirem počitků vytrhováno z diegeze a ta mu nastavuje svou šklebící se tvář (Gunning 2004: 156): „*Kinematografie atrakcí neusiluje o to, aby byl divák vtažen do vyprávěného děje nebo se vciťoval do psychologie postav, ale spíše o to, aby si intenzivně uvědomoval filmový obraz, který upoutává jeho zvědavost. Divák se neztrácí ve světě fikce a dramatu, ale neustále si uvědomuje akt dívání se, vzrušení ze zvědavosti a jeho uspokojení.*“ Vyprávění kinematografie atrakcí se rozvíjí skrze dramaturgii

střetu a násilí, v níž atrakce zaujímá nejvýšadnější pozici. Jedním z následků exhibičního předvádění senzací může být porušení kauzální a časoprostorové logiky.

Příznačným rysem takového diskontinuitního stylu estetiky úžasu je její neodvratitelná epizodická stavba, jakou nalézáme i u rozdrolené grafiky bulvárního tisku: „*Jedná se o kinematografii okamžiků, nikoli rozvíjených situací.*“ (157) Zabití slona nemusí být vysvětleno ani nijak dramatinováno – bylo do narativu dosazeno proto, aby se předvedlo, aby po vzoru senzacechtivé bulvární logiky podnítilo emoční dopad mediálního sdělení, za každou cenu vyprovokovalo pozornost recipienta. Film atrakcí je složen z celé série takových senzací, okolo nichž se děj točí, respektive má tendenci se jim podřizovat. Proto struktura narativu nepůsobí koherentně, ale naopak, příběh vykazuje podobu epizodické skládanky, sestavené z na sebe volně provázaných sekvencí, jež se dále štěpí scénami bojujících mezi sebou atrakcemi o pozornost, jako u excentrické dvoustrany bulvárního periodika.

Schaefer jako jeden z prvních dal do přímého vztahu exploatační film a kinematografii atrakcí a hlavně jej patřičným způsobem rozvedl v rovině stylistické na vzoru předválečné americké exploatace (1999: 76–95). Později, při vedení svého kurzu *Cheap Thrills: The Politics and Poetics of Low Culture*, se u něj můžeme setkat s potvrzením starší domněnky (2007: 95–96), tedy, že Gunningův koncept lze dobře aplikovat i na rozličné variace poválečné exploatace. Estetika úžasu dle Schaefera tvoří spojující oblouk mezi takovými filmy, jakými jsou *Human Wreckage* (Dwain Esper, 1938), *Krvavá hostina* (Blood Feast; Herschell Gordon Lewis, 1963) či *Double Agent 73* (Doris Wishman, 1974).

Exhibiční nezbytnost ukázat („zakázaný“) spektakl stojí podle Schaefera za tím, že mnohé exploatační snímky postrádají hladkou kontinuitu voyeurského typu charakterizovanou klasickým způsobem vyprávění. Není neobvyklé, když exploatační narativ, jehož formulujícím principem je atrakce, porušuje tradiční řetězec příčina – následek, zatímco dochází k dekonstrukci kontinuitního střihu. Exploatační film konstantně upozorňuje diváka, že sleduje film, ať už právě skrze okázalé vystavování spektaklu anebo díky nerespektování obvyklých vyprávěcích pravidel. Signifikantním je rozparcelování exploatační diegeze do jakýchsi více či méně autonomních show, kde má vystavovaný spektakl v pravidelných dávkách spouštět chtíč, hrůzu i úžas. Vedle porušování časoprostorové (stříhové a narativní) logiky i seriálové skladby příběhů Schaefer dále rozeznává za příznačné dopady centrální role spektaklu přepjaté herectví a labilní motivace postav, zaujetí bližšími záběry, rozpor mezi

dokumentárním a fikčním vyprávěcím modem, nebo frontální („proscéniové“) snímání atrakce z POV (1999: 76–95; 2008: 186–199).³⁶

Roztříštěný a schematický narativ, zploštění charakterů do podoby komiksových ikon anebo absenci (psychologického) realismu po Schaeferovi u poválečného exploatačního filmu shodně rozeznává Pam Cooková, obzvláště v případě kariéry „matky exploatace“ Doris Wishmanové (1985).³⁷ Vyprávěcí strukturu (Michael Weldon by ji nazval „psychotronickou“ – *psychotronic*: 1983), která ať už úmyslně nebo neúmyslně svou excentricitou narušuje pravidla klasického hollywoodského stylu, definuje v případě poválečné exploatace vedle Schaefera, Cookové i Jeffrey Sconce a Frank Henenlotter, poučený exploatační filmař, dokumentarista a archivář orientovaný na danou kinematografii. (dle Sconce 2008: 111–112)

Bližší záběry, opakované využívání POV, ústřední roli senzace – atrakce – spektaklu, napětí mezi iluzionistickým a dokumentárním filmem, alogičnost narativního vývoje i strojenost (mizanscény, postav aj.), obecně pak neurvalou formu nerespektující vyprávěčské obvyklosti koherentně působícího voyeurského kina opakovaně nalézáme v případě různých výzkumů národních variant exploatace. Ať už se jedná o britské filmy Roberta Hartforda-Davise (Ahmed: 2013), italské nazi a nunsploatace (Mathijs – Mendik 2004: 19–31, 124–133) či mezinárodní sexploatační koprodukce Redleyho Metzgera (Schneider – Mendik 2002: 26–39).

3.3.3. ZÁVĚR: SENZACEHTIVÁ EXPLOATAČNÍ KINEMATOGRFIE?

Třetí kapitola, dle výchozího, nicméně nepřiliš analyticky rozvedeného stanoviska Randalla Clarka, dostatečně potvrdila na nejzákladnější rovině souvislost mezi tím, co je konvenčně z historického pojetí chápáno převážně v americkém a evropském prostoru jako „exploatace“ (*exploitation*) i „exploatační kinematografie“ (*exploitation cinema*), a tím, co je definováno jako „bulvár“ (*boulevard*) i „bulvární masmédiá“ (*infotainment, tabloid* ad.)

Počáteční tezi o bulvární povaze exploatační kinematografie se podařilo analyticky zpřesnit pomocí mediální teorie „senzacehtivosti“ (*sensationalism*), komunikačního formátu,

³⁶ Většinu ze zmíněných vyprávěcích strategií známe z estetiky kina atrakcí, některé z nich zároveň korelují rovněž s bulvární prezentací senzacehtivých médií (bližší záběry, POV, nadřazenost senzace anebo afektovanost).

³⁷ K tomuto také Moya Luckettová: *Sexploitation as Feminine Territory. The Films of Doris Wishman* (2003: 142–156) a Michael J. Bowen *Doris Wishman meets the Avant-Garde* (Schneider – Mendik 2002: 109–122).

jenž si klade za cíl za každou cenu upoutat pozornost a přímo stimulovat divácké smysly, aby v tržní kultuře generoval zisk. Dělá to pomocí „excitujícího obsahu“ (*basic need content; arouse content*) a tomu odpovídajícího estetického provedení – „bulvární prezentace“ (*tabloid packaging*).

Z historického pohledu lze za jednoho z dědiců senzacechtivosti považovat „kinematografii atrakcí“ (*cinema of attraction*), u níž panuje jistá příbuznost se senzacechtivostí jak v povaze témat, tak i v estetice založené na úžasu. Základ přitom v obou případech tkví v exhibici *senzace* či *atrakce*, poutavého a provokujícího činitele, jenž může představovat samotný námět (excitující obsah), stylistické uzpůsobení (bulvární prezentace) anebo motiv i jeho zpracování.

Pohled na exploatační kinematografii jako bulvární masmédiu dle teorie senzacechtivosti, s přispěním kina atrakcí, má myslím dobrý potenciál, jenž umožňuje rozklíčovat většinu charakteristických atributů náležících tomu, co je z historické perspektivy tendenčně označováno „exploatačním filmem“. Z druhé strany lze očekávat, že strukturu senzacechtivosti by nešlo uplatnit v celém jejím rozsahu na širším vymezení exploatace, dejme tomu u problematiky „umělecké exploatační kinematografie“ (*art-exploitation* či *neo-exploitation*; podkapitola 2.2.2.) či exploatace v konvenčněji uzpůsobeném žánrovém filmu (pornografickém, hororovém).

Zde by bylo příhodnější obrátit se samostatně k estetice úžasu, nebo konceptům typu „tělesných žánrů“ (*body genres*) Carol Cloverové (1987: 187–228) později rozpracovaných Lindou Williamsovou (1991: 2–13), které nicméně vykazují se senzacechtivostí či kinematografií atrakcí některé výrazné shody příkladu diskontinuitní formy, manipulace s tělesností recipientů a privilegování senzačnosti.

Mým původním cílem však nebylo vytvořit univerzálně výkladový model, jímž by bylo možné popsat fenomén exploatace, nejen vzhledem k tomu, že by přesahoval rámec práce, že by byl dále z principu silně redukcionistický, nýbrž už i vzhledem k tomu, že jsem z obsáhlé rešerše o exploatačním filmu přesvědčen, že ještě neexistují pevné (dějinné, teoretické) základy, na nichž by se daly podobné pokusy stavět. Braková kultura je ve filmových studiích stále ve svém počátečním stádiu výzkumu a spíše představuje problém nejen analytický, ale v neposlední řadě rovněž institucionální (podkapitola 2.1).

Užší interpretaci filmové exploatace jako bulvárního masmédiu představenou 3. kapitolou se nyní pokusím aplikovat v následující případové části na raně postkomunistické tvorbě Víta Olmera vymezené roky 1989 – 1995, která by dle mé výchozí domněnky mohla

uspokojivě odpovídat struktuře senzacechtivosti, a spolu s tím by se mohly prokázat výrazné exploatační tendence v české kinematografii, ne náhodou po pádu komunistického bloku.

SENZACEHTIVOST

Vizuální masmédia

Audiovizuální masmédia

EXCITUJÍCÍ OBSAH

- ✓ Atrakce – senzace
- ✓ Skandál
- ✓ Aktuálnost
- ✓ Předsudečnost (stereotypnost)
- ✓ Negativnost
- ✓ Zábava (zveličení) x drama (šok)
- ✓ Neobjektivnost
- ✓ Personalizace

BULVÁRNÍ PREZENTACE

- ✓ Atrakce – senzace
- ✓ Pokleslý expresivní jazyk
- ✓ Exhibilční mód
- ✓ Diskontinuitní narativní struktura
- ✓ Personalizace

- ✓ Syté barvy

KAMEROVÉ PRÁCE

- ✓ Výrazné rámování

- ✓ Zoom-in

- ✓ Jednoduché symboly / znaky

- ✓ POV

- ✓ Kontrastní schéma

- ✓ Detailní záběry

- ✓ Dominující (rématické) fotografie, titulky a interpunkce

DEKORATIVNÍ NÁSTROJE

- ✓ Dramatická x jímavá hudba
- Afektovaný verbální projev

Vyzývavé zvukové efekty

[AUDIOMANIPULACE]

- ✓ Svižnější montáž

[PŘECHODOVÉ EFEKTY]

- ✓ Nápadné modifikace obrazu, př. zpomaleného obrazu, přeexponování, saturace barev, změny rámování, mrtvolky aj.

[NEPŘECHODOVÉ EFEKTY]

KONVENCE KINEMATOGRAFIE ATRAKCÍ

4 CZECHPLOITATION

„Pamatuj si Nancy – New Yorku a Libni, zdaleka se vyhni!“

(Nahota na prodej)

4.1 Sametový masmediální bulvár

4.1.1. KINO A TRH

Předmětem této práce není zkoumat detailněji mechanismy, které vedly v roce 1989 ke společenskému převratu a dále formovaly nový prostor, založený na neoliberální tržní ekonomice.³⁸ Přesto je pro ověření masmediální bulvárnosti nutné zahrnout Olmerovu produkci do dobového kontextu. Následky sametové revoluce výrazně ovlivnily společnost na sociální, ekonomické, politické i kulturní rovině a kinematografie byla přirozeně jednou z položek transformačních změn, což se obratem podepsalo na námětech filmů i jejich estetice, středobodů mého výzkumu.

Nejzásadnější milník pro kinematografii bezesporu představoval pád státního monopolu. 31. prosince byl zrušen dosavadní centrální orgán Ústřední ředitelství československého filmu a 1. ledna odpovědnost za film přebralo Ministerstvo kultury České Republiky. S centrální vertikální integrací skončila také finanční dotace filmu. Nová legislativa o Státním fondu pro podporu kinematografie upravující nutnost odvádět jeden

³⁸ Přehled teoretických modelů o transformaci nabízí Dvořáková – Kunc (1994). Ekonomicko-politické hledisko zohledňuje Mlčoch – Machonin – Sojka (2000). Sociologicko-antropologickou optikou na proměnu identity společnosti nahlíží Holý (2001). Ekonomicko-politický i antropologický přístup: Šafaříková a kol. (1996). K ekonomické i kulturní reflexi Gjuričová – Kopeček (2008) a k problematice přerodu kinematografie diplomová práce Pavla Strnada (2000). Dále pak Švoma a Marhoul (2007: 155–166). Obecněji k filmu 90. let Halada (1997) a Čulík (2007).

korun českých z každé vstupenky (241/1992 Sb.³⁹) vešla v platnost až 1. července 1992; odvod z půjčovního videokazet pak přišel o rok později.

Kinematografie ztratila stabilní institucionální a finanční zázemí, na druhou stranu pro filmaře nastala zcela jedinečná tvůrčí situace: nebyli již nuceni se podřizovat umělecko-politickým direktivám socialistických ideálů.⁴⁰ Společný nepřítel zmizel (Jiří Dědeček v roce 1990 výstižně zpíval protestsong *Vraťte mi nepřítel*) a mezi občany a médii se vytvořil přímější vztah komunikace; sdělovací prostředky měly nyní ke společnosti daleko blíže než kdy dříve, protože se nemusely odvolávat na kulturněpolitické normy jako „hlas lidu“.

Důsledky ekonomických a ideových přestaveb byly pro kinematografii zásadní. Producenti, kteří po pádu režimu opět získali na důležitosti, museli nyní hledat pokrytí nákladů nejen u Státního fondu (jehož finanční kapacita zdaleka nepostačovala), ale i v koprodukčním partnerství s Českou televizí a v neposlední řadě v soukromé oblasti podnikatelské. Film se v ustanoveném tržním hospodářském prostředí stal nejen uměleckým, nýbrž náhle také ekonomickým subjektem, u něhož rentabilita začala představovat podstatnou hodnotu. Nenuceným vývojem začala poptávka odpovídat novým tužbám a potřebám demokratické společnosti, kterým film mohl bez ideové regulace recipročně odpovídat. České kinematografii slovy Miloše Formana nic nebránilo v cestě, aby se přemístila „ze skleníku do džungle“ (Abrahámová 1993: 9). První dvě komerční díla polistopadového éry jsou v tomto ohledu velmi signifikantní.

4.1.2. OBJEVENÍ KOMERČNÍHO FILMU

Fakticky zestátnující dekret presidenta republiky o opatřeních v oblasti filmu (předpis č. 50/1945 Sb.⁴¹) pozbyl svou platnost až roku 1993, kdy byl 15. října nahrazen zákonem č. 273/1993 Sb.⁴² o některých podmínkách výroby, šíření a archivování audiovizuálních děl, o

³⁹ K plnému znění zákona viz WWW: <<http://www.psp.cz/sqw/sbirka.sqw?cz=241&r=1992>> [vyšlo nedat.; cit. 3. 2. 2014]

⁴⁰ K estetickým projevům „socialistického realismu“ v různých kulturních kontextech Bílek – Činátlová (2010). Dále některé dílčí studie v Daniel – Savka – Machek a kol. (2013).

⁴¹ K plnému znění zákona viz WWW: <<http://www.psp.cz/sqw/sbirka.sqw?cz=50&r=1945>> [vyšlo nedat.; cit. 4. 2. 2014]

⁴² K plnému znění zákona viz WWW: <<http://portal.gov.cz/app/zakony/zakonPar.jsp?page=0&idBiblio=41252&nr=273~2F1993&rpp=50#local-content>> [vyšlo nedat.; cit. 4. 2. 2014]

změně a doplnění některých zákonů a některých dalších předpisů. Tímto krokem došlo oficiálně k legalizaci soukromého podnikání v kinematografii, když se jím zrušil jeden z klíčových paragrafů předpisu 50/1945: „*k provozu filmových ateliérů, k výrobě osvětlených filmů kinematografických [...] k laboratornímu zpracování filmů, k půjčování filmů, jakož i k veřejnému promítání je oprávněn výhradně stát*“.

Praxe ale vypadala jinak. Už do raných 90. let můžeme datovat první produkční společnosti ze soukromého sektoru, jež využívaly legislativního šumu, přetížení veřejné správy a úspěšně začaly produkovat první nezávislé filmy, s tichou tolerancí státu.

Snímek společnosti Nationalfilm *Slunce, seno erotika* (Zdeněk Troška, 1991) měl premiéru 1. dubna 1991. Vrcholný článek trilogie zásadněji nevybočoval od předešlých „prosluněných“ děl a karikaturní formou zpodobňoval patálie vesnického člověka. Dva zásadní posuny se ale oproti minulým filmům přeci jen našly. Toho prvního se prospěchářsky dovolává už samotný název: větší míra lechtivé exhibice, příkladně ztělesněná motivem nudistické pláže, prvoplánově odrážela potlačované divácké tužby čerstvě liberalizované společnosti. S těmi souvisel i druhý činitel – oblouznění dlouho odpíranou exotikou. Možnost vycestovat do zahraničí, jehož hranice zažívaly během 90. let masový nájezd českých turistů, *Slunce, seno erotika* zužitkovalo v podobě jezeďáckého výletu hořtických do Itálie, neinvenční metafory „*cesty zpět do Evropy*“ (Čulík 2007: 217). Troškovu trilogii, na níž navazuje série *Babovřesky* (2013–2015), lze vidět jako tuzemskou parafrázi „buranských“ hixploatačních filmů. (Flígl 2010: 5; Stejskal 2010: 14–17)

Byla to ale distribuční společnost Bonton, která vyprodukovala snímek většinou fakticky chápaný ve smyslu prvního nezávislého projektu. *Tankový prapor* Víta Olmera měl sice premiéru až 29. května 1991, avšak na rozdíl od *Slunce, seno erotika* realizace proběhla zcela bez podílu jakéhokoliv státního podniku.⁴³ *Tankový prapor* vycházel z uznávané literární předlohy Josefa Škvoreckého a ve srovnání s Troškovým počinem jej bezesporu kvalitativně převyšoval a co do atrakčního spektaklu byl na druhou stranu umírněnější. Není ale náhodné, že se vedle jiné adaptace, *Černých baronů* (Zdeněk Sirový, 1992), stal nejnavštěvovanějším filmem 90. let a patří k nejúspěšnějším porevolučním projektům dodnes.

Za prvé cíleně kalkuloval s žádostivostmi demokratické společnosti, když *Tankový prapor* nabídl bezpečný návrat do minulosti a současně pohodlné usvědčení režimních nepřistojností. Diváctvo si mohlo potvrdit nesmyslnost represivních pravidel, které od nich systém ještě nedávno vyžadoval, identifikovat s groteskními situacemi, jež z nich někdy

⁴³ K tomuto také Vladimír Wohlhofner (1991: 5–8).

vyplývaly a bezpečně se vysmát diktátu. Jako první komerční film, jehož ziskovost vycházela pouze ze soukromého sektoru, byl posílen pro bulvár typicky efektivní propagací (Halada 1997: 72), podpořenou návratem emigranta Josefa Škvoreckého, autora uznávané předlohy a dobového bestselleru, který, stejně jako další emigranti (Tomáš Baťa, Rafael Kubelík, Jan Tříska aj.), okolo sebe měl váženou auru hrdinství, než došlo k postupnému vystřízlivění (Holý 2001: 66).

Druhý aspekt se váže k estetickému provedení filmu. Přestože *Tankový prapor* vykazuje určitou poetiku jako literární předloha, postrádá její filozofický rozměr a tragičnost. Bere si z ní hlavně humoristické tón a do formátu černé komedie zasazuje nepřiliš koherentně melodramatické prvky. Dramaturgie děje se redukuje na šaškovské slovní střety vojáků s jejich nadřízenými, cukrkandlový patos tu má tvořit zjemňující protiváhu. Původní existenciální introspekce duševních pochodů Danny Smiřického jsou pouze doplňkem vyprávění a formulují se jednoduše, Vaculíkovým verbálním komentářem citujícím úryvky z předlohy. Pokud se mají reflektovat Smiřického niterné pocity vizuálně, jedná se většinou o prosté flashbacky erotického rázu (vzpomínání na Lizetku Neumanovou) či zbytečné drsnosti (Smiřického krvavá smrt na bojišti). *Prapor* byl konvenční vyprávěcí strukturou všeobecně srozumitelný pro průměrného diváka, jemuž skrze zkarikované postavy zjiště nabídl konejšivý výsměch, a skrze jímavý mód i trpké dojetí, přebíjený však přízemními atrakcemi ve formě sexu, nahoty a opilecky vulgárních vtipů. Původní kouzlo předlohy, směřující bouřlivý lidový humor s citlivým lyrismem, se scénáristům Radku Johnovi a Vítu Olmerovi kamsi vytratilo.

**Statistika návštěvnosti českých filmů
vyrobených v letech 1990–1996
s premiérou od 1. 1. 1991 do 31. 12. 1996**

Pořadí Název filmu	Měsíc a rok premiéry	Návštěvnost (diváci)	Tržba (Kč)
1. Tankový prapor	5/91	2 022 000	25 882 000
2. Černí baroni	6/92	1 470 000	26 394 000
3. Obecná škola	8/91	1 041 000	13 052 000
4. Discopříběh č. 2	11/91	985 000	12 649 000
5. Kamarád do deště II	10/92	970 000	16 250 000
6. Slunce, seno, erotika	4/91	968 000	13 454 000
7. Konec básníků v Čechách...	7/93	967 000	21 454 000
8. Kolja	5/96	895 000	30 285 000
9. Nahota na prodej	1/93	866 000	17 499 000
10. Dědictví aneb Kurvahošigutntag	12/92	810 000	15 648 000
11. Trhala fialky dynamitem	11/92	736 000	12 220 000
12. Nesmrtelná teta	11/93	581 000	11 402 000
13. Šakalí léta	12/93	520 000	12 399 000
14. Requiem pro panenku	2/92	464 000	5 822 000
15. Akumulátor 1	3/94	390 000	10 612 000
16. V Žáru královské lásky	5/91	320 000	3 451 000
17. Andělské oči	1/94	288 000	7 297 000
18. Saturnin	4/94	262 000	6 158 000
19. Svatba upírů	9/93	236 000	5 351 000
20. Princezna ze mlejna	6/94	223 000	3 432 000
21. Corpus delicti	11/91	209 000	2 709 000
22. Díky za každé nové ráno	11/94	207 000	5 283 000
23. Jízda	10/94	201 000	5 086 000
24. Byl jednou jeden polda	2/95	175 000	4 678 000
25. Žebrácká opera	10/91	158 000	2 031 000
26. Pražákům, těm je hej	4/91	150 000	1 688 000
27. Jak si zasloužit princeznu	2/95	148 000	2 992 000
28. Ještě větší blbec, než jsme doufali	6/94	142 000	3 502 000

Tab. 6^{14'}
1991

1. Tankový prapor (1.964.000)
2. Slunce, seno, erotika (695.000)
3. Ježší (674.000)
4. Hvězdné války (629.000)
5. Discopříběh č. 2 (617.000)
6. Valmont (586.000)
7. Krotitelé duchů II (586.000)
8. Predátor (585.000)
9. Větřelci (572.000)
10. Tanec s vlky (562.000)

1992

1. Černí baroni (1.455.000)
2. Kamarád do deště II (845.000)
3. Sám doma (815.000)
4. Policajt ze školky (646.000)
5. Terminátor 2 (628.000)
6. Žhavé výstřely (556.000)
7. Indiana Jones a poslední křížová výprava (522.000)
8. Obecná škola (494.000)
9. Trhala fialky dynamitem (493.000)
10. Noční můra v Elm Street (454.000)

1993

1. Jurský park (998.000)
2. Konec básníků v Čechách... (955.000)
3. Nahota na prodej (864.000)
4. Osobní strážce (666.000)
5. Dědictví aneb Kurvahošigutntag (652.000)
6. Sám doma 2: Ztracen v New Yorku (626.000)
7. Žhavé výstřely 2 (541.000)
8. Sestra v akci (462.000)
9. Sněhurka a sedm trpaslíků (405.000)
10. Fontána pro Zuzanu 2 (383.000)

Pořadí Název filmu	Měsíc a rok premiéry	Návštěvnost (diváci)	Tržba (Kč)
29. Vekslák aneb Staré zlaté časy	4/94	130 000	3 116 000
30. Válka barev	4/95	124 000	3 538 000
31. Kanárská spojka	9/93	123 000	2 744 000
32. Amerika	6/94	122 000	2 988 000
33. Učitel tance	1/95	121 000	3 120 000
34. Playgirls	3/95	119 000	3 100 000
35. Záhada hlavolamu	5/93	106 000	1 741 000
36. Indiánské léto	2/95	91 500	2 257 000
37. Krvavý román	5/93	79 700	1 679 000
38. Fany	11/95	71 600	2 084 000
39. Freonový duch	6/91	71 400	274 000
40. Šeptej	10/96	71 100	2 700 000
41. Žiletky	2/94	70 800	1 657 000
42. Příliš hlučná samota	3/95	67 800	1 973 000
43. Don Gio	11/92	54 900	933 000
44. Kouzelný měsíc	2/96	54 000	1 255 000
45. Playgirls 2	4/95	53 400	1 295 000
46. Řád	11/94	52 000	1 391 000
47. Kouř	2/91	51 300	645 000
48. V erbu lvíce	4/95	50 300	1 265 000
49. Jedna kočka za druhou	8/93	49 700	1 047 000
50. Kačenka a strašidla	3/93	46 700	499 000
51. Hotýlek v srdci Evropy	5/94	45 100	1 098 000
52. O zapomnětlivém černokněžníkovi	9/91	44 700	175 000
53. Král Ubu	10/96	44 000	1 586 000
54. Silnější než já	6/91	41 800	383 000
55. Čarodějky z předměstí	6/91	41 100	158 000
56. Artuš, Merlin a Prchlíci	9/95	38 700	725 000
57. Helimadoc	4/93	38 200	695 000
58. Zkouškové období	1/91	34 500	281 000
59. ...ani smrt nebere!	1/96	32 100	903 000
60. Kamenný most	10/96	30 200	1 088 000
61. Parta za milión	9/91	29 900	118 000

1994

1. Akumulátor 1 (385.000)
2. Šakalí léta (371.000)
3. Mrs. Doubtfire - táta v sukni (337.000)
4. Nesmrtelná teta (322.000)
5. Andělské oči (287.000)
6. Kokosy na sněhu (266.000)
7. Saturnin (260.000)
8. Flintstoneovi (254.000)
9. Zachraňte Willyho! (251.000)
10. Schindlerův seznam (246.000)

1995

1. Forrest Gump (438.000)
2. Specialista (259.000)
3. Lví král (256.000)
4. Vodní svět (222.000)
5. Masky (207.000)
6. Bibý a bibější (203.000)
7. Timecop (197.000)
8. Smrtonosná past (184.000)
9. Byl jednou jeden polda (175.000)
10. Casper (171.000)

1996

1. Kolja (895.000)
2. Den nezávislosti (481.000)
3. Nebezpečné myšlenky (233.000)
4. Skála (229.000)
5. Twister (216.000)
6. Mission: Impossible (192.000)
7. Agent WC 40 (173.000)
8. Ace Ventura 2: Volání divočiny (163.000)
9. Sedm (162.000)
10. Zamilovaný profesor (142.000)

VÍT OLMER SE NE NÁHODOU STAL JEDNÍM Z NEJPRODUKTIVNĚJŠÍCH A DIVÁCKY NEJVYHLEDÁVANĚJŠÍCH
ČESKÝCH TVŮRCŮ POLOVINY 90. LET. (zdroj Halada: 1997)

4.1.3. „HLAVNĚ NE ŽÁDNÝ UMĚNÍ!“

Domnívám se, že nejvýraznější okolnost odlišující filmovou tvorbu Víta Olmera 90. let od dvou dekad minulých představuje obrat k tomu, co jsme si definovali v podobě masmediálního bulváru a jeho senzacechtivé podstaty (podkapitola 3.1). Samotný Olmer danou změnu v případě své kariéry popisuje po vzoru bulvární rétoriky zcela nepokrytě: „Natočil jsem v soukromých společnostech několik filmů [...] Některé jsem točil s radostí, jiné pro obživu. Nestydím se za to. A na co jsem přišel? Že teď musí člověk bojovat se stejnými kulturními ignoranty jako za minulého režimu (ti alespoň mluvili jen do ideologie), s cynickými producenty, jejichž filozofii charakterizoval příkaz šéfa firmy Heuréka Films k realizaci *Nahoty*: „Chceme co nejvíc akcí, sexu a krve, hlavně ne žádný umění!““ (Olmer 1997: 86)

V příznačném citátu se zdůrazňují dvě okolnosti. Jednak nové ekonomické hledisko podmíněné nikoli ideologickému, nýbrž tržnímu aparátu řízeného pravidly nabídky a poptávky. A jednak tomu přímo uzpůsobený výběr filmového námětu. *Ta naše písnička česká II* (1989), *Tankový prapor* (1991), *Nahota na prodej* (1993), *Ještě větší blbec, než jsme doufali* (1994) a diptych *Playgirls* (1995)⁴⁴ ztělesňují nosný kinematografický vzorek, který byl hospodářsko-kulturní direktivou výrazně poznamenán a vykazuje de facto všechny generální rysy charakterizující bulvární masmédiá vymezená podkapitolou 3.1.1.

Za jedny ze základních konstitučních prvků senzacechtivých prostředků masového typu jsme rozpoznali obvykle při co nejnižších výdajích komunikování informace pro velký počet anonymních příjemců, aniž by se přerušovala kontinuita produkce.

Dle souhrnných tabulek návštěvností tuzemských premiér 90. let, jež Halada přejímá z oficiálních zdrojů *Unie českých distributorů* (1997: 38–39, 224–225), je dobře patrné, že filmy Víta Olmera patřily k těm divácky nejvyhledávanějším, a to nejen v domácím prostředí, nýbrž dokázaly v případě *Praporu* a *Nahoty* obstojně konkurovat i silným americkým, „trhákům“ typu *Hvězdných válek* či *Jurského parku* (Jurassic Park; Steven Spielberg, 1993).

Olmerovo specifikum současně tkvělo, na rozdíl od jiných aktivních filmařů analyzovaného období, v promptním zorientování v procesu transformace a dobových nálad,

⁴⁴ Dále v práci jako *Písnička*, *Prapor*, *Nahota* a *Blbec*.

kterým se s exploatační (bulvární) citlivostí snad nejúčinněji přizpůsobil. To mu umožnilo docílit překvapivě – přihlédneme-li k obtížným produkčním podmínkám, jenž s sebou liberalizace přinesla – vysoké natáčecí frekvence udržující kontinuitu. Mezi roky 1989–1995 úspěšně dokončil šest snímků, aniž by nějak zásadněji ztrácel pozornost publika. K jediným spřízněným tvůrcům, kteří se tehdy mohli s Olmerem menší měrou v divácké návštěvnosti a současně rychlém natáčecím tempu porovnávat, patřil Jaroslav Soukup (*Discopříběh II*, 1991; *Kamarád do deště II – Příběh z Brooklynu*, 1992; *Svatba upírů*, 1993; *Byl jednou jeden polda*, 1995).

Probírané filmy dle charakterizace bulvárních masmédií absentovaly vysoké výrobní náklady. Jedinou výjimku z analyzovaného vzorku tvoří *Prapor*, jehož konečné výdaje se měly pohybovat mezi deseti až patnácti miliony korun, což bylo ale ve své době i vzhledem k žánru stále průměrné (Halada: 1997: 41–42). Na druhou stranu *Prapor* nelze označit za zcela tendenční projekt, ale z pohledu dobového milieu spíš vydařený experiment. Titul na sebe strhával pozornost už jenom tím, že byl prvním komerčním filmem, čehož s exploatační efektivitou využila přidružená propagace apelující na premiéru jako svého druhu jedinečnou společenskou událost, kde za dojmem neopakovatelnosti stálo odhalení ekonomického pozadí snímku (Halada: 72).

Písnička byl první Olmerův film premiérově uvedený v demokratickém prostředí. Natáčení snímku ale ještě z velké části spadalo pod centrální výrobu Barrandovských studií. Kvůli problematické pozici, v níž se centrální orgán na pokraji i po revoluci nacházel, a kvůli Olmerově poněkud vrtkavé pověsti po společenskokritickém *Bony a klid* (1987), *Písnička* nenáležela k projektům zaštitěným dobrým produkčním zázemím. Vývoj *Písničky* byl nakonec problematický a trval přetržitě několik let až do premiéry roku 1990. Olmer: „*Studio mi film před revolucí několikrát zakázalo, po revoluci mě málem přikázali, abych ho rychle natočil. Inu, ‚revolucionáři‘ [...] Také se tehdy šetřilo, ne ovšem u Vávry, ale u nás ‚mladých‘ [...] Což neplatilo u ‚Bonů‘, ale tehdy už byl bolševik v úpadku.*“

Naopak v případě *Playgirls*, posledního analyzovaného projektu symbolicky uzavírajícího neukázněný klimát liberálního prostoru pol. 90. let, se jednalo o levnou televizní koprodukcii, kterou, jak Olmer otevřeně podotýká „*jsem natočil za rekordních cca 15 dnů*“, což je vzhledem k celkové stopáži 150 minut úhrnem vypovídající.

Nahota a *Blbec* nebyly zaštitěny žádnou větší kinematografickou institucí (*Písnička*), ani se jim nedostalo slušných realizačních podmínek ze soukromého sektoru (*Prapor*). Také

dle kvalit zpracování, obzvláště co do výpravy, můžeme potvrdit, že se jednalo o nutně výroby, nikoli však takové lacinosti, jakou vykazoval diptych *Playgirls*.⁴⁵

Do druhé skupiny konstitutivních prvků určujících bulvární masmédiá, které komunikují na bázi senzacechtivosti, patří cíleně utvořená poutavost, ať už v rovině obsahu, propagačních strategií anebo samotné formy. Informace dále posiluje svou atraktivnost díky aktuálnosti, aniž by si přitom musela nutně mít objektivní status – kardinální je populistické přitakání potřebám masy. Obvykle taková událost nese punc kontroverze a skandálu determinovaného instantní spotřební logikou průměrného vkusu.

Ač byly Olmerovy filmy zábavními „komoditami“ určenými širokému publiku, byly to zároveň komodity, které dle výchozího předpokladu nespádaly do populárního masmediálního typu. Naplňovaly sice totiž či kopírovaly konkrétní motivy ustálených žánrů, ať se jednalo o grotesku, nonsensovou komedii, akční a historický film anebo thriller, přesto však oproti hollywoodské výrobě, klasickému vzoru populárního masmediálního diskurzu, Olmerova díla úmyslně nastavovala demokratizovanému divákovi mnohem vyostřenější obraz. Byly to fikce pojímané jako aktuální dokumenty plné násilného i erotického spektaklu, jenž se ne vždy, ale v drtivé většině přímo vztahoval ke specifickým okolnostem raných 90. let. Olmerovy filmy tím hladce verifikují dříve představenou Clarkovu tezi o masmediální bulvární podstatě exploatace ve smyslu syntézy „nevinné“ kultury populární / průměru a „vulgární“ kultury folkové / brutální (oddíl 3.1.2.)

U Olmerových filmů z 90. let zcela chybí nějaké pozitivní obrazy (*Sonáta pro Zrzku; Vít Olmer, 1980; Stav ztroskotání; Vít Olmer, 1983*) či alespoň příslib v lepší budoucnost (*Antonyho šance; Vít Olmer, 1986*). A už vůbec nemůžeme mluvit o estetické zdrženlivosti, nadčasovosti témat a zpracování, které by symbolickými, nikoli exhibičními způsoby

⁴⁵ Výše citované Olmerovy závěry věnované otázce produkčního pozadí přebírám z e-mailové komunikace s režisérem proběhlé 14. – 21. 11. 2014. Zbylé necitované konkluze, rovněž fakticky nepodložené, přebírám z telefonického spojení konaného s Olmerem přetřítě roku 2014. Přesnější finanční údaje o produkci *Pisničky* by měly být dle dostupných indicií dohledatelné v archivu Barrandovských studií. Oproti tomu vyhledat konkrétní ekonomická data týkající se zbylých filmů je prakticky nemožné (Halada 1997: 41, 228), čímž se prokázaly domněnky vyzpovídaného Olmera, mlžícího producenta *Tankového praporu* Jiřího Ježka, nýbrž i několika dalších zainteresovaných subjektů, typu pamětníků Petra Kantnera ze společnosti *Bontonfilm*, dřívějšího *Bontonu*. Jednak kvůli partizánskému způsobu financování v raném „divokém kapitalismu“, a jednak kvůli zániku ať už malých podnikatelských subjektů v rolích koproducentů (*B. O. S. K.*) stejně jako těch velkých. (Management *CET 21* např. z e-mailové komunikace dne 24. 11. 2014 potvrdil, že společnost dnes nemá přístup k vyžadovaným datům ČNTS, původnímu vlastníkovi TV Nova za éry *Playgirls*).

nastavovaly podvratné zrcadlo společenskému systému (*Houslista*; Vít Olmer, 1969; *Co je vám, doktore?*; Vít Olmer, 1984).

Analyzované filmy postihují ty důsledky transformačních změn, jež nesly negativní či jakkoliv kontroverzní ráz. Bulvární novinář Egon to vystihuje v *Nahotě* jasně: „*My si tu hrajeme na demokratickej stát a přitom nám tu pod nosem běží pěkný svinstvo.*“ – paradoxně tento soud přichází po tom, kdy se dopustí rasistické poznámky věnované romské minoritě.

Lidovláda (*Nahota*, *Blbec*, *Playgirls*) i totalitní éra (*Písnička*, *Prapor*) se zvrhává v černobílou obžalobu určenou všudypřítomným zločinem a násilím, zvráceným konzumem a erotickou prostopášností, pro bulvár typicky jízlivá nadsázka daným titulům však nechybí. Nevybíravé posouzení společenských problémů přitom Olmer vtisknul už do filmu *Bony a klid*, který se ale odlišuje od jeho pozdější tvorby právě tím, že nesklouzává od celkem konstruktivní kritiky k prvoplánovému servírování senzačních obrazů bez morálního apelu, který v případě polistopadových filmů zcela chybí (*Playgirls*, *Nahota*), anebo se utlumuje silným zveličením (*Písnička*, *Prapor*, *Blbec*).

Vít Olmer, soukromí producenti (Mos, Stašková, Ježek) a scénáristé (John, Klíma), opírajíce se o nové žádostivosti demokratické společnosti (erotika, luxus, západní zboží), o předsudky masového publika o transformaci („převlékání kabátů“, korupce) a zakořeněné obavy a stereotypy (xenofobie, feminismus, AIDS), začali stavět svou estetiku na úžasu. Na obsedantnosti ukázat dosud zakazované, aniž by ukazované podrobovali analytickému rozkladu a jakýmkoli způsobem jej problematizovali. Olmerovy spektakly cílevědomě dosahovaly toho to, co Augustin pojmenovával „žádostmi očí“ (Gunning 2004: 158) tvořené zvědavostí (*curiositas*) a vizuální slastí (*voluptas*), aby tvůrci v novém tržním prostředí přišli pohotově k zisku.

Probírané filmy mají nepříliš překvapivě status brakových děl. Na Česko-Slovenské filmové databázi, která svou platformou poskytuje značně velký vzorek cinefilů, ale i obyčejných diváků různých, převážně mladších a středních věkových kategorií, jsou Olmerovy analyzované filmy řazeny hodnocením (dle cca. 8–15 tis. uživatelů) k lehkému nadprůměru (*Písnička* a *Prapor*) až „odpadu“ (*Nahota*, *Blbec*, *Playgirls*) – v silné mezinárodní konkurenci necelých 400 000 titulů nahraných v databázi sociální sítě *Playgirls II* dosáhly umístění „2. nejhoršího filmu“.⁴⁶ Nízký kulturní status dotvrzuje i kritická obec

⁴⁶ *Playgirls I* jsou dle subjektivního filmového žebříčku „14. nejhorším filmem“, *Blbec* na tom není s příčkou 48. o nic lépe. *Waterloo po česku* (Vít Olmer, 2002) je pak 2. nejhorším filmem“, aktuální *Bony a klid II* (Vít Olmer, 2014) tu uzavírá nejhorších 200 titulů všech dob. Olmer by tedy patřil v rámci sociální sítě z obráceného

(Lukeš 1994: 37–77; Čulík: 2007; Halada 1997: 72–76) a Olmerovy snímky tím naplňují jeden z posledních atributů masmediální bulvární kultury.

Následující podkapitola se zevrubněji pokusí obhájit tuto senzacechtivou povahu Olmerových děl, a to z hlediska excitujícího obsahu (senzačních – atrakčních námětů) a bulvární prezentace (senzačního – atrakčního zpracování ve filmové estetice) rozebraných v oddílu 3.3.

4.2 Posttotalitní senzacechtivost

4.2.1. EXCITUJÍCÍ OBSAH

Sex

K jedněm z nejcharakterističtějších společenských úkazů v postkomunistické Evropě patřil značný rozvoj erotického trhu, jako reakce na sexuální puritanismus marxismu-leninismu.⁴⁷ Ač s sebou rozmach sexuality – zboží bezpochyby nese negativní následky, přeci jen je to také nutný vedlejší produkt demokratických reforem. Slouží jako evidence uvolňování ve společnosti, která hledá sama sebe a hranice (ne)přijatelného. Nastolenou sexuální liberalizací se rozpadlý Východní blok vymezoval vůči ideovým poutům totalitního režimu. Poznávání vlastního těla, sexuální orientace, nové možnosti dosahování slasti, tyto a jiné skutečnosti nyní byly součástí diskuze oficiálních komunikačních kanálů (McNair 2009: 16–17).

Erotika hrála v Olmerově tvorbě vždy důležitou roli, a to hned u jeho celovečerního debutu *Takže ahoj* (1970). Ale ať už v této novovlnné reminiscenci, nebo pozdější produkci glasnosti a perestrojky (*Jako jed*, 1985), erotické obrazy nepředstavovaly čistě demonstrativní atrakci, nýbrž funkční doplněk obohacující vyprávění. Zároveň se většinou nevztahovaly ke konkrétním problematikám socialistické společnosti. V diegezi byly zastoupeny – vzhledem k ideovému doзору – poskrovnu, a pokud měly být otevřeně exponovány, dělalo se to intimním stylizací, jež neprovokovala. Teprve až *Bony a klid* nabídl senzačněji pojatý

paracinematického hlediska k nejúspěšnějším tvůrcům polistopadového filmu vůbec. Filmografie Víta Olmera (online) WWW: <<http://www.csfd.cz/tvurce/3247-vit-olmer/>> [cit. 15. 7. 2014]

⁴⁷ Na toto téma viz studii Adély Gjuríčové, *Revoluce odkládá sametový háv: Erotika a nahé tělo v českém veřejném prostoru po roce 1989* (2011: 40–43).

erotický spektakl spjatý s žitou realitou, obnažený a nastavený pohledu socialistického diváka. Pokud však pomineme scénu hédonistického bytového večírku, stále exhibičně zpodobněná erotika nedostávala v ději větší prostor. Nelegální prodej porno videokazet a prostituce byly zarámovány do investigativního rámce kritizujícího kriminální poměry socialistického systému. „Trezor“ proto snímek neminul, a kino distribuce se dočkal až po široké pirátské cirkulaci.

Každý z následujících Olmerových celovečerních filmů do poloviny 90. let díky nastolené svobodě vyjadřování prospěchářsky dává na odiv explicitní erotický materiál, jenž nese v porovnání s *Bony a klid* mnohem větší punc kontroverse, zkaženosti a výstřednosti, přičemž je zahrnut do pitvorných fabulací (Halada 1997: 74). Podoba filmové erotiky přitom více či méně odráží její podobu uvnitř postkomunistického milie. Jakýkoliv pozitivní atribut lidské sexuality ve svobodné společnosti je hanoben, zesměšněn anebo není vůbec zohledňován; často na sebe erotika bere podobu deviace.⁴⁸

V těchto ohledech sexuální paradigma Olmerových fikcí naplňuje bulvární příznaky excitujícího obsahu (podkapitola 3.3.1.): atrakčnosti, zábavy versus vzrušení, neobjektivnosti, aktuálnosti, negativity, stereotypnosti a předsudečnosti, čímž dosahuje personalizované, atraktivní výpovědi pro masového diváka. Tyto rysy excitujícího obsahu se pokusím prokázat vedle sexuality na dalších dvou nejvíce zastoupených námětech analyzovaných děl: kriminalitě (násilí) a konzumu (ne-majetnosti, nových statků).

Již *Písnička*, z větší části vyprodukovaná za totality, nabídla v příběhu vymezeném roky 1968–1989 příznačné zaujetí vulgárně vypodobněnou erotikou, protože ji umožnila konečná realizace filmu v demokratickém uvolnění (Čulík: 51): nelegálně se rozšiřující pornografické magazíny, dionýsovské mejdany odpudivého ředitele dovedně ztvárněného Bronislavem Poloczekem nebo návštěva hudebního sboru peep-show v „exotickém“ Západním Německu. Zpustlost režimu, jež měla v *Písničce* zhýralá sexualita značit, je však přebíjena jejím hojným zastoupením i exhibičním pojetím. Voyeuristický mód nejedné erotické scény lze vidět jako předzvěst *Playgirls*, které budou o pět let později na „kukátkových výjevech hříchu“ už strukturálně založeny celé. Ani v případě *Praporu*, formátu historického filmu, se Olmer dle předlohy nevyhnul veseloherním, nicméně dle

⁴⁸ Olmer nebyl zdaleka jediný – avšak jeden z nejproduktivnějších – a jeho tvorbu je nutno vidět v širším kontextu děl odlišných kvalit jako *Requiem pro panenku* (Filip Renč, 1991), *Dědictví aneb Kurvahošigitntág* (Věra Chytilová, 1992), *Fontána pre Zuzanu 2* (Dušan Rapoš, 1993), *Vekslák aneb Staré zlaté časy* (Jan Prokop, 1994) či *Mandragora* (Wiktor Grodecki, 1997).

bulvární logiky excitujícího obsahu opět senzačně pojatým erotickým scénám: scénu „K počtě zbraň!“, a s četařkou Babinčákovou⁴⁹ si mimo jiné dále ve vězení neodpustil excesivní výjev zachycující pohlavní styk s podporučíkem Malinou (Vlastimil Zavřel).

Narativ *Nahoty* pak vědomě tematizuje nový fenomén bulvárního novinářství – ironicky, ale bezděčně tím stvrzuje senzacechtivou povahu Olmerovy exploatace –, aby ospravedlnil v dosud nevidané míře plejádu dobových erotických fenoménů. Jedním z ústředních témat se v *Nahotě* ne náhodou stává prostituce, jež je v menší míře zužitkována dále v *Blbci*, zato u *Playgirls* tvoří páteř celého diptychu.

Prodejný sex opravdu zažíval značný vzestup, protože od roku 1990 pozbyl trestnosti a vztahoval se na ní pouze přestupkový zákon. *Nahota* dokonce dokumentárním způsobem konkretizuje nechvalně známou destinaci *Rudné u Prahy*, která patřila k jedněm z nejpříznavnějších lokalit prostituce. (Válková 1993: 51; Trávníčková 1995: 63)

Olmerovy filmy zjištěně nedokumentují pouze tento jediný „zlořád“ polistopadového systému. Vedle jiného odvětví, BDSM⁵⁰ pornografie (*Nahota*, *Playgirls*), paraziticky reflektují rozmach nočních klubů: v *Playgirls I* je konkretizován brněnský podnik *Moulin Rouge* a dlouhou, eroticky nasycenou sekvencí v autentickém prostředí night-clubu *Lotos* nabízí *Nahota*. Diptych *Playgirls*, rovněž dokumentárním způsobem, v neposlední řadě představuje nepokrytý ukazatel množících se erotických obchodů typu *Sarah*.

V *Nahotě* nelze opominout výsměch dobově rozvíjejícímu se feministickému hnutí animální figurou Egona,⁵¹ když opakovaně degraduje pozici své vzdělané manželky Evy ztvárněné Ivanou Velichovou – po *Praporu* podruhé ve stereotypní roli nepřístupné a dominantní ženy, která současně v obou filmech figuruje coby erotický (atrakční) objekt. Za „vyučenou“ dostává šovinisticky co proto i Čechoameričanka Nancy (Kája Třísková): „Mluvíte, jako kdyby žena vůbec nebyla člověk“, Egon pohotově reaguje: „Ale ty jsi docela roztomilý člověk, zvláště když se takhle rozčiluješ. [...] U nás je ženská člověk, občas, ale ne na takovouhle práci. Tobě vadí úplně vobyčejná dobrá česká sekačka. Chceš mezi drsný bakeliťáky? Ty si se zbláznila ne.“ Scénáristé Vít Olmer a Josef Klíma stvrdili většinové předsudky mužské a možná překvapivě i ženské společnosti, zakořeněné v socialistickém

⁴⁹ Martina Adamcová se „osvědčila“ jako jedna z odhalených lehkých děv 90. let a vedle *Praporu* u Olmera pokračovala rolami prostitutek: *Zrzky* v *Nahotě* a Áji Machové v *Playgirls*.

⁵⁰ V práci budu dále pro vztah sexuální submise versus dominance používat zavedenou zkratku „BDSM“.

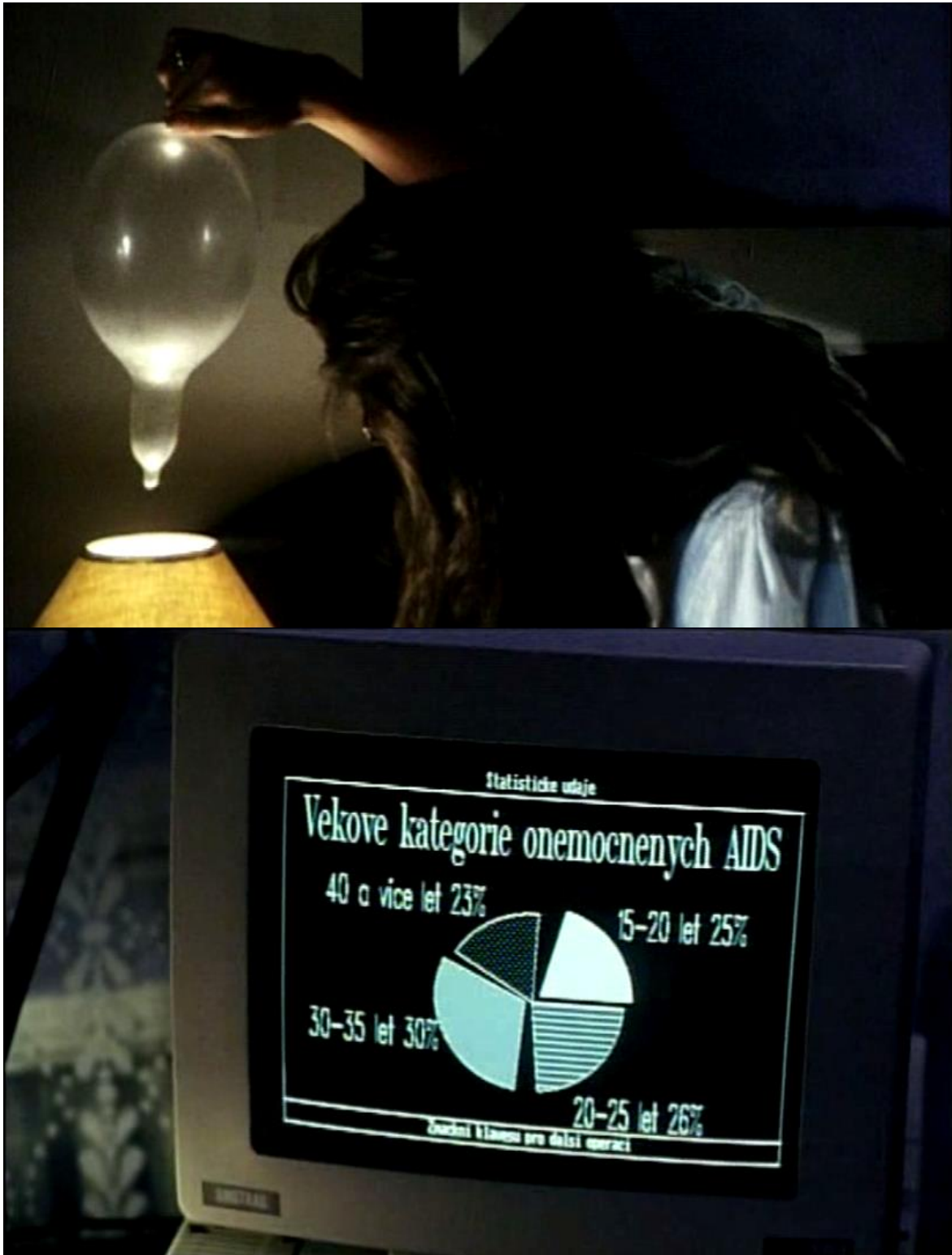
⁵¹ Detailněji Hana Havelková: *Otázky českého ženského hnutí po roce 1989* (2008: 217–230).

rodinném modelu, které byly přiřiveny například výsměšnými články Josefa Škvoreckého ohledně feminismu v týdeníku *Respekt* (Nešporová 2006: 215–227; Holý: 152–159).

Jak *Nahota*, tak i následující Olmerovy filmy se otevřeně napájí z tehdejších společenských obav z hrozby AIDS, kterou dle konvencí excitujícího obsahu přemrštěně dramtizují a současně zveličují. Typická je v tomto ohledu scéna, v níž Eva výstražně seznamuje Egona s údaji o počtu nakažených na počítači, který pohrůžku machistickým komentářem shodí: „*Přestaňte s tím už blbnout. Ošklivíte lidem to nejhezčí, co maj.*“ Nedílnou atraktivní součástí Olmerových fikcí (kromě *Praporu*) se stává prezervativ, další „nepřirozená“ kuriozita demokratické společnosti a častý terč výsměchu nebo naopak démonizace.⁵² Podobnou senzační funkci plní i nové erotické zboží – vibrátory, řemeny či vakuové pumpy, které jsou hlavně křiklavě vyjevovány hlavně v diptychu *Playgirls*.

⁵² Symptomatickou dobovou ukázkou z populární hudby představuje kapela Pražská šunka a její píseň *Kondom* z alba *Miluj s nasazením* (1993). Videoklip na WWW: <<http://www.youtube.com/watch?v=PhCY3fQLxMs&index=54&list=PLB2EDF4A950BD9620>> [vyšlo 5. 8. 2010; cit. 14. 4. 2014]







OBAVY A TUŽBY DEMOKRATIZOVANÉ SPOLEČNOSTI V DÍLECH *JEŠTĚ VĚTŠÍ BLBEC, NEŽ JSME DOUFALI*,
NAHOTA NA PRODEJ A PLAYGIRLS

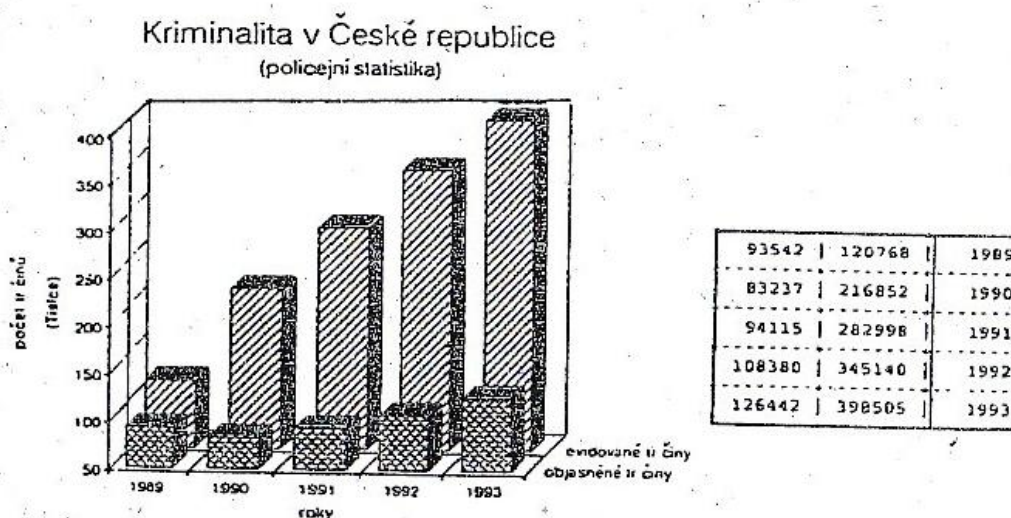
Kriminalita

Po sexualitě je druhým největším skandalizovaným tématem Olmerovy polistopadové tvorby kriminalita a podružné jevy s ní spojené. Režisérova filmová parafráze na bulvární tendence „černých kronik“ 90. let v tisku (Homoláč: 1998) vykresluje transformaci jako období patologicky prorostlé skrz zločinem a násilím. Zjistně se tím kopíroval, nicméně v rovině logiky excitujícího obsahu jednostranně dramatizoval, další průvodní proces modernizace, protože kriminalita kontinuálně opravdu stoupala.

Za socialistického režimu se ve Východním bloku oficiálně dařilo držet zločinnost na relativně ustálené úrovni, v Československu v druhé polovině 80. let dokonce mírně klesala, po roce 1989 však vzrostla trojnásobně a počet stíhaných osob se na Slovensku zvýšil o 35,8 %, v České Republice pak o 76, 1% (Marešová 1994: 9; Statistická ročenka kriminality 1991: 10). Nebývalý rozkvět zažila kriminalita hospodářská spojená s nekalými praktikami kupónové privatizace, která se složitě prokazuje a vyhodnocuje, jelikož podnikatelská sféra byla srostlá s politickým pozadím (Baloun: 2004). Vysoká míra krádeží a korupčnosti nicméně nebyla ani za totalitní éry ničím ojedinělým: „černá ekonomika“, rovněž těžko

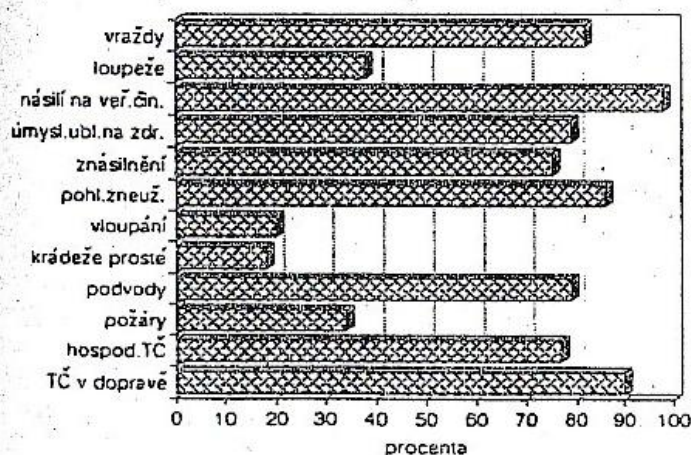
vyčísitelná, naopak znamenala vzhledem k nedostatkovosti vynucenou součást životního stylu 70. a 80. let. Důsledky mentality formované reálným socialismem (ruka ruku myje, závist, nezodpovědnost, apatie) plynule přešel do nekalých praktik „divokého kapitalismu“ (Fibich 1996: 249–289). Zločin v liberálním mediálním prostředí začal být mnohem otevřeněji reflektován a násilné či mnohamiliónové korupční aféry se staly zlatým dolem pro sdělovací prostředky, exploatační film nevyjímaje.

Graf 1



Graf 2

Objasněnost vybraných tr.činů
(polic.stat. ČR 1993)



(zdroj Marešová: 1995)

Celková kriminalita
v České republice

trestné činy - policejní statistika

Rok	zjištěné tr. činy	objasněné tr. činy
1973	109 355	92 685
1974	109 573	92 536
1975	110 957	96 725
1976	106 602	93 753
1977	103 083	89 956
1978	103 251	89 798
1979	98 091	83 825
1980	103 219	86 653
1981	110 312	90 906
1982	120 444	97 847
1983	117 001	96 939
1984	120 918	100 672
1985	121 272	100 665
1986	122 122	101 000
1987	120 260	99 006
1988	119 675	97 064
1989	120 768	93 542
1990	216 852	83 237
1991	282 998	94 115
1992	345 140	108 380
1993	398 505	126 442

(zdroj Marešová: 1995)

Porovnání nejrozšířenějších oblastí v letech 1993 - 1995 (jednotlivé formy jsou uvedeny ve zkratkách)

% expertů, kteří formu uvedli jako rozvinutou	1993 maxim.12 (=100%)	1994 maxim.17 (=100%)	1995 maxim.19 (=100%)
100 %	krádeže aut (12) krádeže uměl.předm.(12)	krádeže aut (17) krádeže uměl.předm.(16)	drogy (19) prostituce (19) krádeže aut (18)
.90%	prostituce (10)	prostituce (15) drogy (15) vymáhání dluhů (15) krádeže vloup. (14) překupnictví (14)	
.80%	krádeže vloupáním (9) celní podvody (9)	neleg.přepr.osob (13) vydírání (13)	podplácení a korupce (15) podv. se soukr.podnik.(15) krádeže uměl.předm. (15) nelegální přepř.osob.(14)
.70%		podvody soukr.podn.(11) podpl. a korupce (11)	vymáhání dluhů (13) fikt.firmy (13) celní podvody (13) vydírání (13)
.60%	neleg.přepr.osob (8) pronik.doc.ofic.str.(8)	praní špin.peněz (10) obchod se zbraněmi (10) násilí a vraždy (10)	praní špin.peněz (12) podv.privatizace (12) překupnictví (12) krádeže vloupáním (11) padělání (11)
50%	praní špin.peněz (6) vydírání (6) drogy (6)	celní podvody (8)	násilí a vraždy (11) obchod se zbraněmi (10) daňové podvody (10)

(zdroj Cejp: 1996)

Organizovaný zločin Olmerovy excesivní fikce účinně zasazuje do erotické a násilné podstaty. Kuplířství bylo v 90. letech jedním z nejrozšířenějších kriminálních fenoménů hned vedle krádeží automobilů, motorových součástí a uměleckých artefaktů (Trávníčková 1995: 11; Cejp a kol. 1999: 45).

Vít Olmer opět prokázal svou exploatační (bulvární) citlivost, když za ústřední dějový motiv *Nahoty* s Josefem Klímou zvolil právě obchod s bílým masem. Namísto psychologického dramatu, které by se nabízelo jako adekvátní vyprávěcí koncept (*Mandragora*), zasadil nucenou prostituci do žánru erotického thrilleru kombinovaného s akčním filmem amerického typu.⁵³ Původně sociální námět, vycházející z investigativní práce Josefa Klímy, se stal pro excitující obsah příznačně zábavní podívanou, nežli vážným tragickým portrétem.

V televizním pořadu *Aréna* roku 1995 Miroslav Sládek nepodloženě uvedl, že Romové páchají 80% veškeré trestné činnosti. Podle oficiálních údajů uveřejněných v denním tisku se přitom Romové v Praze podíleli na kriminalitě roku 1990 necelými 10%,

⁵³ Srovnej s filmem *Cesta peklem* (Martin Hollý ml., 1995). Samotnou *Nahotu* oficiální press kit otevřeně vymezuje jako „akční thriller“ s přístupností starších 18 let. Národní filmový archiv (NFA), f. Heureka Films (HF), 1993, 1959 / 125360 Filmový ústav Praha.

celorepublikově v roce 1991 pak asi 13%. V dobových anketních otázkách v novinách druhu „*Koho byste rozhodně nechtěli za souseda?*“, uvádělo stěží překvapivě cca. 70% dotázaných na prvním místě Romy (Homoláč 1998: 82). S výjimkou nepočetných zahraničních hostů a studentů, kterých nikdy nebylo mnoho, až do roku 1989 česká společnost de facto neměla možnost se hlouběji setkat s kulturní jinakostí, což vedlo k přetrvávání řady nacionálních stereotypů a xenofobních postojů.

Zákonitosti excitující obsahu u Olmera vyšly rasistickým fámám populisticky naproti. Stereotypní zachycení nepracujících a posměvačných Romů scénarista Radek John nabídl již v *Písničce*. *Nahota* ale předsudečný obraz posílila a za obchodem s bílým masem, klíčovým motivem filmu, tu stojí celá organizovaná síť romské mafie.⁵⁴ Minorita slouží v narativu jako laciný spouštěč krvelačných a výbušných akcí; mimo jiné tvoří opozici vůči pravicovým extrémistům („*Mrtvej cikán, dobrej cikán!*“), subkulturou, která byla spolu s anarchistickým křídlem v polovině 90. let na vzestupu a obestírala ji aura násilností a vandalství (Novotná 2013: 249–261). V následujícím díle, *Blbeci*, je pak verbálně tematizován jako zloděj, jenž měl vykrást herní automaty, „*Vietnamec romského původu, asi*“.

A je to zvláště *Blbec* – a menší měrou i *Nahota* a *Playgirls* –, které se řadí po bok filmů typu *Hotýlek v srdci Evropy* (Milan Růžička, 1994) či *Divoké pivo* (Milan Muchna, 1995), satirickým reflexím věnovaným fenoménu restituce a paraziticky navazujících na úspěch *Dědictví aneb Kurvahošigutntág*.

Tam, kde Věra Chytilová nabídla hořký akcent, do něhož byly senzační výjevy uzávorkovány, tam Vít Olmer zprostředkovává rozpustilou nonsensovou komedii, bez morálního přesahu, zato s atraktivními obrazy luxusu a nahoty, v nichž se jakákoliv sžíravá sociální kritika utápí. Restituent je profilován jako „hloupý Honza“ (Luděk Sobota),⁵⁵ jehož nesvéprávnost převyšuje pouze hamižnost právníků, hoteliérů a mafie, nelegálně se domáhajících rychlého zbohatnutí, posvěceného konkretizovanou ODS, tedy pravicovou stranou spojenou s privatizačními reformami. Zaujatý obraz politické strany je dále exponován v *Playgirls*, když se sadistické mučení eroticky stylizované Štěpánky (Michaela Kuklová) v následujícím dokumentárním záběru porovnává s billboardem Václava Klause a Jana Koukala, osoby spojované s korupčními aférami.

Bulvárně pojaté filmy *Nahota*, *Blbec* i *Playgirls* opět pohodlně zrcadlily polistopadovou životnost socialistického „kdo nekrade, okrádá rodinu“ a dle konvencí

⁵⁴ Srovnej s obrazem cikánství ve *Stavu ztroskotání*.

⁵⁵ Podobně typizovanou roli ztvárňuje Oldřich Vízner jako restituent Patrik Škoda v *Playgirls*.

excitujícího obsahu oportunisticky přitakávaly většinovým (Homoláč: 110) předsudkům 90. let nepodobným tomuto, aby mohly předkládat demokratickému divákovi senzační obrazy: „*Podívejte se na takzvanou privatizaci. Já neznám jedinej případ, kterej by byl úspěšnej. Vždycky šlo jen o to krást [...] Stáhnu to pro sebe a potom, když to ještě funguje dál, tak fajn, když to nefunguje, tak to zahodim. [...] Co je to za kapitalismus? To je nesmysl. To je socialismus nebo cokoli. Je to neslušnost, hrabivost a nepoctivost.*“ (Nešpor – Holub 2006: 138)

I *Nahota* černobílou obžalobou zužitkovala špatné polistopadové nálady z „šedé ekonomiky“, v rámci níž nedošlo k očekávané tlusté čáře mezi kolektivismem a tržním hospodářstvím, když vyprávění na konci stvrzuje provázanost mafie s politickými orgány a médií. Egon, jeden z Olmerových emblematických vzorů obyčejného „malého českého člověka“ (Holý: 2001),⁵⁶ k tomu rezolutně dodává: „*Takže to bude zas jako za komunistů jo. Pár nedotknutelnejch a my.*“ K dalším nemilosrdným provoláním ve filmu patří „*Největší svině hned otočily po listopadu nebo začaly podnikat.*“ Podplácení a propojenost veřejné správy s privátní sférou se stává neodmyslitelnou součástí životního stylu hrdinů v *Blbci* a *Playgirls.*, které dále bulvárně potvrzovaly i posilovaly negativní nálady o sametové revoluci ve smyslu znepokojivého hybridu: socialistického kapitalismu či kapitalistického socialismu (Nešpor – Holub 2006: 133–150).

Zneužití politické moci elit nacházíme také v *Písničce*, která oproti zbylým filmům vykresluje zase nelichotivý obraz minulosti, vrchních stranických představitelů kulturního orgánu, jejich morální zkaženost a prostopášnost. Tento derivát *Bony a klid* (za nímž i za *Písničkou* stál jako scénárista Radek John) získal tragikomický kabát a se svou jízlivou hyperbolizací opravdu mohl fungovat nepodobně jako rozvratná freska Tomáše Vorla st. *Kouř* (1990) – nebýt okaté zaujatosti vystavující rozmařilé scény nahoty, sexu, pšoukání, zvracení a exhibičního zabíjení zvěře.

⁵⁶ Ve všech analyzovaných filmech jsou ústřední postavy bezesbytku zástupci nižších tříd (Jan, Danny, Egon, Vitoušek, Mája ad.). Právě z jejich sociálních (o)pozic se skandalizují anebo naopak zveličují negativní či skandalizované procesy transformace, které jsou vždy zahrnované pod sexualitu, násilí, luxus anebo akci, a které spouštějí ti „Druzi“ (Němci, hoteliéři, právníci, mafie, podnikatelé, mafiánští podnikatelé). Takový personalizovaný a přitom atrakčně pojatý excitující obsah opět naplňuje konvence bulvárního vyjadřování.

Konzum

*Jó vždyt' víš, štěstí je krásná věc
vždyt' víš
štěstí je krásná věc
štěstí je ta krásná a přepychová věc
ale prachy si za něj nekoupíš.⁵⁷*

Po erotických, kriminálních a násilných aspektech rozeznávám poslední nejhojněji zastoupenou kategorii excitujícího obsahu raně polistopadové kinematografie Víta Olmera konzum. A i pro ni je příznačná negativnost a přemrštěná dramatická spějící ke skandalizaci, současně protichůdné využívání hyperbolizace, každopádně vždy senzační povaha nedílně – a nepřekvapivě – napojená na předešlé kategorie sexuální a zločinné, těžící z aktuálnosti, předsudečnost nevyjímaje.

Ekonomická transformace byla potřebným krokem pro ozdravení skomírajícího hospodářství založeného na centrálním plánování. Tržní ekonomika současně představovala jeden ze symbolů moderní svobodné společnosti a navrátila Československo do náruče evropského společenství. Vytvořil se díky ní volný trh, pružně reagující na pravidla nabídky a poptávky, založený na soukromém vlastnictví výrobních prostředků. S tržním prostředím však také skončil kulturní ideál rovnosti a společnost byla separována do různých sociálních tříd. Když k těmto okolnostem připočteme nekalé praktiky spojené s kuponovou privatizací, brzy získala na oblibě levice a došlo k averzi vůči podnikatelské sféře. Obzvláště pak vůči cizím investorům, jež formou zahraničního kapitálu skupovali mnohdy ztrátové české podniky a nemovitosti. V silně racionalizovaném konzumním prostoru začaly nakonec sehrávat důležitou úlohu materiální hodnoty o to více, protože minulým dekádam vládl nedostatek a sekularizace: nepřímé, ale účinné ideologické nástroje represe (Šulc 1996: 114–204).

V Olmerových bulvárně pojatých filmech je nepřekvapivě jakýkoliv jedinec disponující větším jměním stereotypně vypodobněn jako negativní postava profilu šaškovského, nebo naopak silně démonického. Již byli zmíněni restituenti *Blbce* a *Playgirls*, kteří zastupují druhou typologii. A jenom *Blbec*, nejgrotesknější exploatační článek Olmerovy tvorby poloviny 90. let, nabízí celou řadu movitých „hochštaplerů“ pitvorného charakteru:

⁵⁷ Refrén populární písně konce 80. a začátku 90. let *Štěstí je krásná věc*. Hudba: Petr Hapka. Text: Michal Horáček. Zpěv Richard Müller. Album: *V penzionu svět* (1988).

hrabivý židovský starožitník stejně jako hoteliér Křiváček (Jan Přeučil), nepřičetný zbohatlický dědeček z Ameriky (Jára Kohout), slizký právník JUDr. Wágner (Tomáš Töpfer) či mafiánský skrček pan Bosák (Roman Skamene).

Playgirls mimo jiné efektivně využily stereotyp bohatých podnikatelů ze SRN skupujících, co jim přijde pod ruku, a senilní šišlající postava Dietricha Becka (Miroslav Moravec) tu slouží v podobě snadného terče, kterým se dává průchod zahořklým šovinistickým předsudkům nemenší měrou, než je tomu u doslovného fyzického terče Krampolovy pěsti v *Nahotě*, Němce Karla, jehož pokoření končí nejnepřímým svoláním: „*Za Julku Fučíka*“.

Nahota naproti tomu, pokud pomineme romský gang, jenž je obdobnou obětí ostrovtipu „národního cítění“ jako Beck či Karel, vykresluje nejvyšší pohlaváry démonickým způsobem. Jeden z nich dokonce s mrazivou dohrou hraje sám sebe: kontroverzní majitel *Discolandu* Ivan Jonák nedávno propuštěný z vězení za objednávku vraždy své manželky. Taková skandalizovaná kasta „Nedotknutelných“, na kterou „obyčejný Čech“ nedosáhne, se objevuje v každém z analyzovaných filmů a vždy je pro ně typická neobvyklá vážnost a zneklidňující bezcitnost: v *Písničce* a *Blbci* tímto způsobem vystupují ruští funkcionáři i mafie, v *Playgirls II* zase multimilionářský gangster Pastor (Karel Brožek).

Motiv rychlého zbohatnutí vyplývající z možnosti svobodně podnikat odráží celá skupina filmů s exploatačními prvky, ať už se jedná o zmiňované *Divoké pivo* či *Kamaráda do deště II*, ale také *Lepšie byť bohatý a zdravý ako chudobný a chorý* (Juraj Jakubisko, 1992), *Trhala fialky dynamitem* (Milan Růžička, 1992), *Konec básníků v Čechách* (Dušan Klein, 1993) či *Nebát se a nakrást* (František Filip, 1999). Olmer se k těmto „podnikatelským komediím“ připojil svými *Playgirls*.

Původní bestseller Vladimíra Párala (Páral: 1994) je pamflet poznamenaný svou dobou, který obrazy plnými erotikou, bohatstvím a exotikou šel bezuzdně vstříc polistopadové společnosti zužitkováním nejednoho stereotypu (despekt k zahraničním podnikatelům) i příznačnými reáliemi (NEI Report, McDonald's, Halina Pawlowská, Aquafresh, *Základní instinkt*,⁵⁸ Komerční banka, ZDF aj.), s nimiž se mohl průměrný čtenář plně identifikovat. *Playgirls* však nelze upřít jednak řemeslnou zručnost, s jakou pohnutou kroniku Páral (jakkoli zjištěně) sepsal. Jednak uvědomělou uměleckou reflexi, odstup od látky, například když tematizuje bulvární i brakové umění a ve stylové rovině jej rovněž kopíruje. A

⁵⁸ *Basic Instinct* (Paul Verhoeven, 1992).

jednak zasazení prostituce do hořkého kontextu za pomoci osudů vedlejších postav sloužících v erotickém salonu (Irena bojující o své dítě, Mirka a její manžel opilec).

Páral vyšel vstříc čtenářské obci, Vít Olmer zase v ústretu komerčním požadavkům soukromé televize Nova a producentovi Rudolfu Mosovi. Výsledkem kooperace bylo tematicky nejsprostší a esteticky nejprostší dílo jeho dosavadní tvorby. Oba filmy jsou natolik zatíženy erotickým spektáklem, že zcela odsunuly sociální pohnutky dalších společnic o zaprodání svého těla, jaké nalézáme v původní předloze. Zbylo pouze groteskní torzo, v němž jsme konfrontováni s šablonovitě vykreslenými typy ženoucími se za penězi, aniž by však působily výrazněji demoralizačním dojmem. Fraškovitá stavba příběhu rezignuje na jakýkoliv mravní účinek na diváka. Charakterově zkažené postavy mají v bulvární odyseji o soukromém podnikání úlohu soběstačných atrakcí, zboží, které zprostředkovává demokratickému obecnstvu zábavu a erotické vzrušení. Svět luxusu, vykoupený hříchem, v podání společnic proto málem působí jako „nevinná“ dobrodružná hra.

Nejen, že postavy v *Playgirls* lákavou formou demonstrují materiální hodnoty, ale díky všudypřítomnému product placementu filmy samy o sobě nemají daleko ke spotřebnímu produktu, pečlivě vykalkulovanému pro většinové masové (konzumní) publikum. Nechvalně známým označením „*prvního českého celovečerního hraného reklamního filmu*“ (Halada: 87) byla o dva roky dříve uznána *Kanárská spojka* (Ivo Trajkov, 1993), Olmerův diptych na započatý trend pohotově navázal. Pokud pomineme díky životnímu stylu hrdinů žijících si na vysoké noze ospravedlněnou – nicméně frapantně exponovanou – škálu statků, v čele s počítači a mobilními telefony,⁵⁹ pak stále do očí bije celá plejáda sponzorských výrobků vrcholící finální sekvencí v lihovaru *Becherovka*.

„*Při přípravě Playgirls dalo mnoho sponzorů od nás ruce rovnou pryč pro nemravnost, dokonce i výrobce prezervativů, což nechápu. Nějaké peníze jsme získali od pivovarů, finské vodky, fernetu a Bohemia sektu. Během natáčení mi producent neustále koukal přes rameno: ‚Co tam komedianti dělají, mě moc nezajímá,‘ prohlašoval, ‚hlavně aby tam byly vidět ty flašky‘“ (Olmer: 91). V tomto ohledu se oba filmy Páralově předloze*

⁵⁹ Filmy kopírují nebývalý rozvoj telekomunikace: počet telefonních stanic vzrostl mezi roky 1990 a 1997 2,3x, zatímco počet mobilních telefonů na tisíc obyvatel vzrostl z 0 v roce 1990 na 50,9 v roce 1997. Mobilní aparáty se začaly objevovat už v *Blbci*, nebyly ale pomocí kamery a mizanscéna natolik zdůrazňovány. Fenomén komputelizace byl o něco pomalejší a v *Playgirls* – i předchozích dvou snímcích – má status „žádaného“ zboží. Průměrný počet osobních počítačů na 100 obyvatel byl totiž v roce 1997 6, ve správě a službách 30 (Machonin 2000: 175–176).

přibližují, na rozdíl od ní ale konkretizované zboží neplní funkci satirickou, nýbrž senzační a reklamní.

V podobném druhové bohatosti a množství, avšak snad v o něco snesitelnější vizuální akcentaci, je zrcadlena spotřební kultura kromě *Praporu* i v předešlých Olmerových dílech: rybí prsty, reklamy na auta, *Playboy*, deník *Právo*, vysílání TV *Nova*, *Staropramen*, panenka *Barbie* (...) – bez ohledu na to, zda bylo zboží integrováno bezděčně, uměleckým rozhodnutím anebo kvůli product placementu (nejčastější případ), Olmerova kinematografie 90. let nabízí uhrančivý vzorek nového konzumního životního stylu, jaký nadčasová zpracování uměleckého filmu přirozeně neposkytovala (*Lekce Faust*; Jan Švankmajer, 1993 – *Akumulátor I*; Jan Svěrák, 1994 – *Žiletky*; Zdeněk Tyc, 1994 – *Indiánské léto*; Saša Gedeon, 1995).

Analyzované snímky pozoruhodně splývají s excitujícím obsahem tištěných či internetových bulvárních masmédií, pro něž je vedle atrakčních námětů typu násilí a erotiky, které jsme v dominantní míře potvrdili obdobně u Olmera, charakteristická křiklavá inzerce. Hlavně pak reklama *barnumského* typu, která vtíravou a nadnesenou formou nabízí služby a zboží neodpovídající skutečné hodnotě (Osvaldová – Halada: 172).

Tržní kultura dala v první polovině 90. let vzniknout také nebývalému růstu hazardu často napojeného na kriminální skutkovou podstatu (Trávníčková 1996: 10, 23–28).

Aktuálnost Olmerova excitujícího obsahu se opět potvrzuje, když je prostředí kasin prorostlé s erotickým spektaklem v *Playgirls I*, u *Nahoty* jsou hrací automaty zase neoddělitelnou součástí násilnických romských pasáků Rudné u Prahy. Mnohem významnější roli hazard sehrává v narativu *Blbce*: gamblerství postavy Alice (Simona Chytrová) vykořisťované (?) psychiatrem – milencem Alanem (Jiří Schwarz). Kasino, kde se postava Alice poprvé objevuje, provozuje bývalý vekslák, nyní mafián, pan Bosák, nepatřičně přezdívaný „pind'our“. Příběh se rozprostírá mezi Prahou a Západočeským krajem – všude je náležitě zdůrazněna možnost zahrát si na automatech (v Praze, u dálnice v bistro, dokonce na karlovarské lázeňské kolonádě). *Blbec* tím opět dokresluje personalizovaný obraz postkomunistické společnosti jako prostor „sametové kocoviny“, aniž by divákovi objektivněji nabídl její mnohoznačnější, složitější tvář, případně se pokusil vážněji a jemněji interpretovat dobové problémy.

V 90. letech došlo kvůli konzumní kultuře a již dříve zakořeněnému ateismu k velkému útlumu duchovních hodnot; v rovině faktické nastal pokles co do počtu věřících vyznávajících tradiční organizované církve. Kvůli možnosti svobodného projevu vyznání

naopak vzrostl zvýšený zájem o nová náboženská hnutí i neobvyklé formy spirituality a religiozity. Ruku v ruce s rostoucím náboženským pluralismem a rozvojem trhu náboženských příležitostí začaly společenský prostor zaplňovat do té doby exotické duchovní disciplíny, z nichž některé odpovídaly tomu, co Hubert Knoblauch, německý sociolog, nazval *populární spiritualitou* (Myslivcová: 169–179). Jako duchovní korektiv života zatíženého materialismem a odosobnění v moderním světě se nepřehlédnutelně uchytily „importy z Východu“, především buddhismus a hinduismus v podobě čajtanjovské neovédanty nebo západního višnuismu hnutí Haré Kršna (Nešpor 2006: 229–240).

Filmová exploatace pohotově reagovala; přitakávala tuzemskému ateismu, nýbrž dle logiky excitujícího obsahu (populární) spiritualitu formovala do podoby zábavního činitele, jakož ji po vzoru kondomů, AIDS, nedotknutelných gangsterů či minoritního a kulturního „Jiného“ také fascinovaně dramatizovala.

V *Nahotě* jsme například svědky chůze po žhavém uhlí, rituálu, jenž je tradičně spojen s hinduistickou vírou.⁶⁰ Zdejší dokumentárně zpodobněné sekvenci nelze upřít příznak autenticity, ale právě ta má vyvolávat kuriosní vyznění, když se démonicky stylizovaná jógínská seance odehrává na prozaickém pozadí zářící městské periferie. Bulvární novinář Egon, jako jeden z přímých účastníků, pak spiklenecký rituál proměňuje pomocí fotografií do formy senzační tiskové zprávy, a to za doprovodu šaškovských prohlášení, jež pokračují po návratu domů.

Díptych *Playgirls* pak už zcela otevřeně shazuje veškeré vážné atributy východní religiozity skrze přecitlivělou figuru restituenta Patrika Škodu, jeho pošetilých citací duchovních nauk vytržených z kontextu, za vlezlého doprovodu stereotypních sitarových melodii.

V prvním díle se objevuje ve dvou zcela autonomně stojících a navracejících se dokumentárních záběrech stoupenec rastafariánství, jako další kuriózní, či spíše znepokojivé memento svědčící o dobových náboženských importech, které se rovnaly touze po importech západních.⁶¹

⁶⁰ Nicméně tento jev provází lidstvo od nepaměti. Izajáš (43:2) v Bibli praví: „*Když půjdeš přes vody, s tebou budu, pakli přes řeky, nepřikvačí tě; půjdeš-li přes oheň, nespálíš se, aniž plamen chytí se tebe.*“ (1970: 613)

⁶¹ Jiří Homoláč rozeznal za nejčastější témata – v našem diskurzu bychom je zahrnuly pod excitující obsah – senzačně pojatého tuzemského tisku pol. 90. let cizince, Romy, homosexuály, duševně nemocné, zvířata, podnikatele, bohaté a znásilnění (1999: 57–151). Až na zvířata a queer náměty další položky Olmer hojně exploataje a dosvědčuje se tím bulvární (senzacektivé) založení analyzovaných titulů.





PŘÍZNAČNÉ NAVAZUJÍCÍ ZÁBĚRY V *PLAYGIRLS II* (sexualita – kriminalita – konzum)

4.2.2. BULVÁRNÍ PREZENTACE

Propagace

Bulvární prezentace označuje sadu stylistických nástrojů umocňujících senzační účinek excitujícího obsahu u bulvárně pojatých masmédií. Zprvu se pozastavme nad stylistickými atributy propagačních materiálů analyzovaných filmů (oddíl 3.3.2.).

Už samotné názvy titulů jsou vesměs vypovídající. Na označení snímku *Ta naše písnička česká II* by nebylo nic natolik zvláštního nebýt číslice **II**, která příhodně vzbuzuje pozornost. Nepříliš efektivně se však dovolává v Československu jinak všeobecně oblíbené tvorby Zdeňka Podskalského st., konkrétně jeho méně známého filmu z rozvolněných 60. let *Ta naše písnička česká* (1967). Název Olmerova počínu byl schopen zaujmout diváka možná právě kvůli této skutečnosti. Vyvolání (mylného) dojmu pokračování či jakékoliv návaznosti na původní zdroj. Mnohem účinněji, ne-li lépe, mohlo působit napojení na stejnojmennou populární píseň Karla Hašlera, k jehož nacionální a společensko-kritické tvorbě se vztahoval i

Podskalského snímek. Takové adaptační strategie bezesbytku Olmer využil dále v případě *Tankového praporu*, sebejistě jménem nevyvazujícího na žádanou samizdatovou předlohu.

Nahota na prodej směle zapadá do rejstříku dryáčnických titulků senzacechtivých médií i exploatační kinematografie jako takové. Jedná se o nejpříznačnější ukázkou bulvárně pojaté podbízivosti, když označení filmu úderným a zcela přímočarým způsobem slibuje, co by divák měl dostat, pokud vynaloží svůj kapitál: erotický spektakl – zločin. O něco méně účinný, avšak stále působivý příklad v tomto ohledu představují *Playgirls* dovolávající se kvůli jinak vyzývavému názvu v anglickém prostředí v české kultuře méně přímým způsobem (*playgirl* v angl. slangu značí ženu či dívku požitkářku bez závazků⁶²). Sexuální podtext názvu byl však u nás posílen po vzoru knižní předlohy *Tankového praporu* obeznámeností s Páralovým bestsellerem, nehledě na demonstrativní reklamu televizních spotů a plakátů.

Název *Ještě větší blbec, než jsme doufali* pak apeluje na široké divácké vrstvy lidovou prostorekostí a za každou cenu podivuhodným názvem, což jsou, připomeňme, jedny z dalších obvyklostí bulvární prezentace senzacechtivých masmédií. Ač si snímek divácky nevedl zcela špatně (ale vedle *Praporu* či *Nahoty* ani nijak dobře), mnohem větší pozornost upoutal zpětně – když získal jako druhý v pořadí (anti)cenu *Plyšového lva*, za nejhorší film roku 1994.

Zákonitosti bulvární prezentace nepřekvapivě nalézáme u estetiky oficiálních plakátů.⁶³

Grafika *Písničky*, za níž stál zasloužilý výtvarník Vratislav Hlavatý,⁶⁴ nabízí nijak pohoršlivé, přesto ale typicky doslovné a přizemní zpracování, které bezostyšně formuluje hlavní motiv snímku: „Lezení do zadku.“ Nalézáme tu pro Hlavatého příznačné kontrastní barevné řešení, jednoduché kompozice a hrubé linie, ve výsledku nepodobné křiklavé estetice senzacechtivých tiskovin. Podtitul *Písničky* doprovázející rovněž distribuční plakát zní:

⁶² *Playgirl*. Dle *The Dictionary of American Slang* (2007) a *Random House Dictionary* (online) WWW: <<http://dictionary.reference.com/browse/playgirl>> [vyšlo nedat.; cit. 28. 9. 2014]. Není náhodné, že se „playgirl“ uchytilo i v případě starší exploatační kinematografie. Ke známým vzorům náleží film nudistického subžánru *Playgirls International* (1963) Doris Wishmanové anebo sexploatace *The Bellboy and the Playgirls* (1962) Francise Forda Coppoly, Jacka Hilla a Fritze Umgeltera. (Ostatně, narativního stereotypu dveřníka – bellboy – a vlnadých dam, využívají také Olmerovy *Playgirls*.) Z méně známých výrob ještě uvedme kontroverzní noir *Playgirl After Dark* (Terence Young, 1960) a exploatační horor *The Playgirls and the Vampire* (L'ultima preda del vampiro; Piero Regnoli, 1963).

⁶³ Poděkování za nahlédnutí do originálních materiálů a jejich digitální pořízení patří Mgr. Tomáši Lachmanovi z Oddělení písemných archiválií (NFA) a Pavlu Rajčanovi (*Terryho ponožky*).

⁶⁴ Hlavatý spolupracoval s Vitem Olmerem už u *Sonáty pro zrzku*, *Jako jed*, *Bony a klid* a *Páni Edisoni* (1987).

„MALÁ ČESKÁ TRAGIKOMEDIE 1968 – 1989.“ Otevřeně se jím dával najevo bezpečný návrat směrem k minulosti; čerstvému „divákovi demokratovi“ nabízel výsměch i rozhořčení, což bylo dáno do jízlivého kontrastu hašlerovské letory.

Hlavatého pronikavý styl ještě důsledněji charakterizuje jeho plakát k *Praporu*, kde se na pozadí bílé plochy dominuje (s)prostá „děložní symbolika“ ruměného zabarvení a organicky neurvalých tvarů, zcela zastírající zbytek grafiky. Pro exploatační plakáty klasické žluto-černé schéma pak uvádí trojí vábničku: u bulvární propagace klasicky dominující nadpis „TANKOVÝ PRAPOR“ rématické typografie je dán do přímého vztahu s předlohou „Josefa Škvoreckého“ a mezitím podtitul „PRVNÍ POVÁLEČNÁ, SOUKROMĚ VYROBENÁ, ČESKÁ FILMOVÁ KOMEDIE PODLE STEJNOJMENNÉHO ROMÁNU“ odhaluje pozadí produkce, aby docílil dojmu ojedinelé společenské události. Stále však zde, jako v případě *Písničky*, nenacházíme fotografie – vedle rématických titulků, jednoduché symboliky, sytých barev či výrazného rámování nejvýznačnější rys bulvární komunikace.

Výtvarná stránka *Nahoty* ale už staví na dravé sazbě komponované z dominujících titulků a filmových fotografií, což bylo typické i pro distribuční materiály poválečné exploatace, na rozdíl od předchozí éry, kdy se u reklamních tiskovin využívaly převážně ilustrace.⁶⁵ Zdejšímu plakátu vévodí rématické „NAHOTA NA PRODEJ“ v rudém vyvedení,⁶⁶ jež se pře s nápadným pozadím exploze, do níž jsou zasazeni lákavě stylizovaní hrdinové odpovídající americkému žánrovému filmu. Třetinu plakátu v předním plánu tvoří nevraživá kompozice pravicových extrémistů a romské mafie. Veškeré vizuální kódy plakátu došly oprostění od předešlého nánosů znakovosti (snad až na výbuch, který není pyrotechnické, nýbrž magmatické povahy) a rezolutně tu nastupuje demonstrativnost bulvárního sdělení. V podobném zkratkovitém duchu se nese i podtitul zanášející do grafiky kód sexuality: „Mladý novinář, americká studentka a bývalý policajt na stopě pasáckých gangů.“⁶⁷ Všimněme si také v rovině bulvární prezentace charakteristického použití nespisovného jazyka cílícího na masového diváka.

⁶⁵ Opět se odvolávám na publikaci *Film Posters: Exploitation* (Nourmand – Marsh: 2006).

⁶⁶ Snad nejčastější estetický prvek exploatační reklamní estetiky, červeně syté písmo, uvozuje a zakončuje Olmerovy filmy v titulkových částech. Vyzývavě rudou nalézáme už u *Bony a klid* a *Antonyho šance*, kterou zcela identicky přebírá *Nahota*; název *Praporu* je pak zcela otevřeně v expozici filmu stylizován do pokleslé krvavé stylizace.

⁶⁷ Snad ještě více vypovídající je anotace dobového press kitu plného poutavých fotografií primárně akčního a erotického rázu a shrnujícího většinu prvků excitujícího obsahu: „*Akční film, který zachycuje atraktivní formou (nechybí typicky český nadhled a humor) velice aktuální problematiku, o níž dennodenně prosakují nové*

Blbec pokračoval v analogickém grafickém pojetí.⁶⁸ U reklamy na komedii s erotickými prvky se ubralo na prozaické vyzývavosti, zato se však posílila stereotypnost. Plakát je ne náhodou sestavený pouze a jenom z postav tvořících výběr největších hereckých hvězd či nejvýraznějších postav filmu zastupujících konkrétní druhy lákadel: erotiku, zločin a luxus. V centru kompozice je proto příkladně umístěn dědeček z „exotické“ Ameriky v obležení lehkých děv. Notnou část výjevu pak zaplňují mafiáni v čele s panem Bosákem a jeho rozložitým „západním“ motocyklem, který horizontálně protíná celou nesourodou skupinu a odděluje tím od ostatních hlavní hereckou hvězdu, Lud'ka Sobotu. Pitoreskní heterogenitu snímku bezprostředně odráží pro senzační tisk použití neobvyklého fontu dotírajícího na pozornost vícebarevným provedením. Plakát je stejně charakteristicky ujařmen do ostražitě působící obruby, poněkud neomaleně asociující ikonický rám „zvěřince“ *National Geographic*.

Ztvárnění plakátů *Playgirls* I a II slučuje příkrou symboličnost Hlavatého slohu a fotografickou ilustrativnost *Nahoty* a *Blbce*. První grafika efektivně pracuje s kontrastním řešením neonové hříšnosti, druhý naopak s intimním pleťovým spektrem (scan archiválie je vybledlý). Každou z reklam přízemně opanovává ženské pozadí, které má v případě prvního dílu překvapivě nápaditou haptickou formu, metafory zaprodanosti. Zato druhé pokračování bezelstně dotírá zaostřenou erotickou výsečí na zadnici „z masa a kostí“ rádooby stylizovaného do menzelovské poetiky. Tu znevažuje vulgární ikona kobry vytetovaná na odhaleném pozadí. Oba vykřičené plakáty jinak využívají nevinně a pro bulvární prezentaci jednoduše pojatou ikonografii, srdce a hubičku, jež snad měly odlehčit silně erotickému pojetí filmů. V celkovém vizuálním kontextu ale působí spíš laciným dojmem. Prodejnosti odpovídají i fonty odkazující na literární předlohu, která se ale příznačně v obou exemplářích graficky upořádá produkčnímu tandemu Rudolfu Mosovi⁶⁹ a soukromé televizi Nova, pro niž *Playgirls* znamenaly vůbec první realizovaný projekt tohoto druhu.

informace v tisku i televizním zpravodajství.“ – poutavost („akční“, „atraktivní formou“), časovost („velice aktuální“, „v tisku i televizním zpravodajství“, „nové“), stereotyp i oportunistus („typicky český“), hyperbolizace („humor“) versus dramatičnost („akční“, „prosakuji“). Národní filmový archiv (NFA), f. Heureka Films (HF), 1993, 1959 / 125360 Filmový ústav Praha.

⁶⁸ Nebylo možné pořídit dostatečně kvalitní reprodukci v názorném formátu, proto je z obrazových příloh práce vynechána.

⁶⁹ Pro Mose diptych znamenal po předešlých exploatačně pojatých *Slunce, seno, erotika* či *Vekslák aneb Staré zlaté časy* konec jeho krátké producentské kariéry.



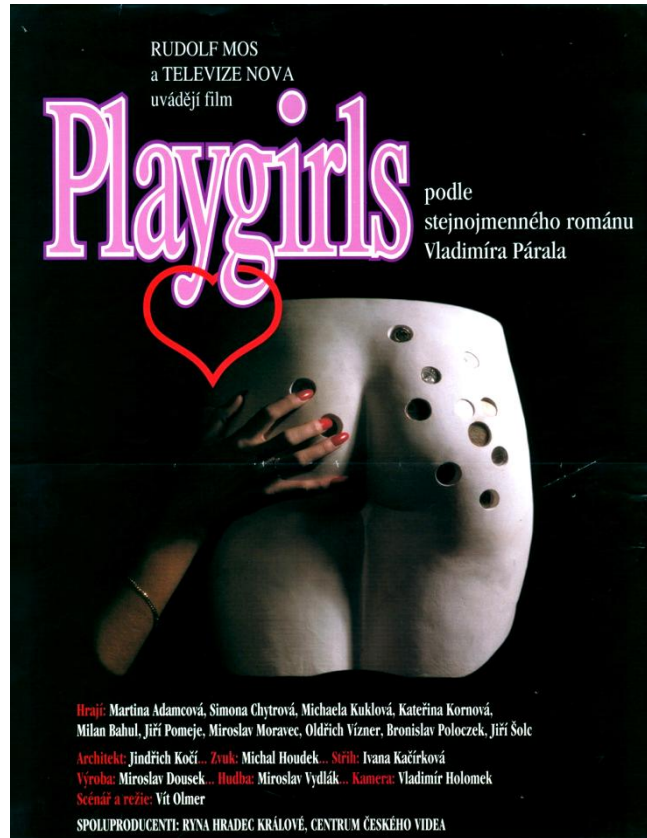
**TA NAŠE PÍSNIČKA
ČESKÁ II**
 NÁMET A SCÉNÁŘ: VÍT OLMER, RÁDEK JOHN
 REŽIE: VÍT OLMER
 KAMERA: JAN MALÍŘ
 HRÁJÍ: JAN HARTL, DRONISLAV POLOČEK, DAVID MATÁSEK, LENKA TERMEROVÁ, JAROMÍR DOLUJA, VLASTIMIL PEŠKA, JIŘÍ HOŠEK a.j.
MALÁ ČESKÁ TRAGIKOMEDIE 1968 - 1989

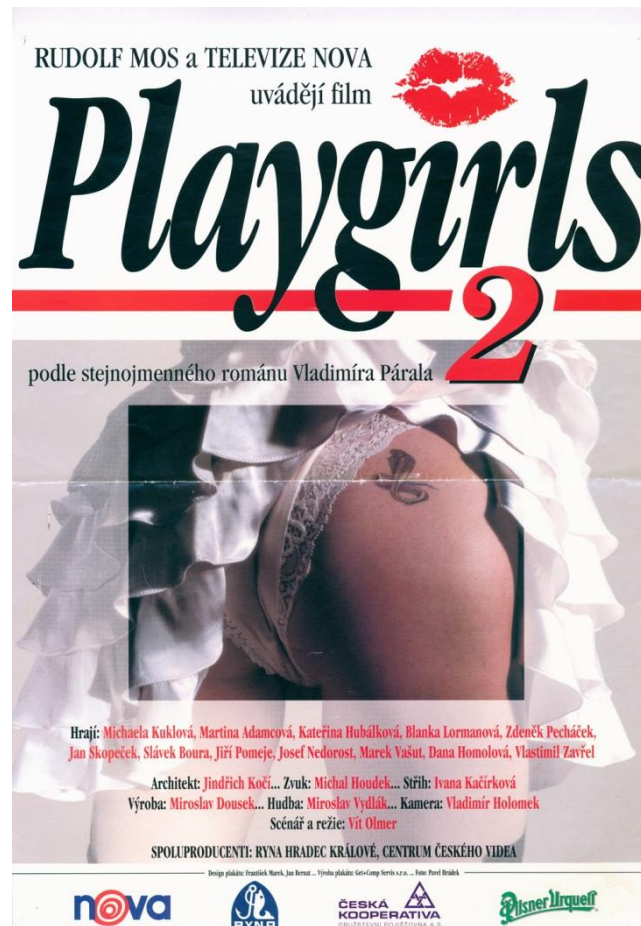
BONTON UVAŽUJTE

TANKOVÝ PRAPOR

PRVNÍ POVÁLEČNÁ, SOUKROMĚ VYROBĚNÁ, ČESKÁ FILMOVÁ KOMEDIE
 PODLE STEJNOJMENNÉHO ROMÁNU
Josefa Škvoreckého
 SCÉNÁŘ: RÁDEK JOHN
 VÍT OLMER
 KAMERA: JAN MALÍŘ
 HUDBA: MARTIN KRATOCHVÍL
 REŽIE: VÍT OLMER
 HRÁJÍ: LUKÁŠ VACULÍK, ROMAN SKÁMENE, SIMONA ČIHYTRVÁ, VÍTEZSLAV JANDÁK, MIRČSLAV DONUTIL, A DALŠÍ

CISTER **ČESKÁ KINEMATOGRAFIE** **GMS**





V předešlých částech bylo popsáno silné sepětí analyzovaných filmů s dobovými pořádky, či bulvární optikou trefněji řečeno, nepořádky (stará domovnice v *Blbci*: „*ksindl kapitalistickéj*“), s kterými se publikum mohlo identifikovat a utvrdit si široce zakořeněné stereotypy (4.2.1.) Takový personalizovaný excitující obsah demokracie jako černé kroniky – zábavné a současně předdramatizované – byl okatě napojen na sexualitu, násilí, konzum a luxus, prvoplánové atrakce, jimiž se publikum lákalo do kin a k televizním obrazovkám. Nynější část bulvární prezentace po propagaci snímků detailněji probere stylistické způsoby, jakými se posiloval jejich senzační potenciál, a jak se takové momenty vytržení podepisovaly na celkové struktuře Olmerova „lunaparku atrakcí“.

Základním elementem estetiky úžasu je atrakce – dle teorie senzacechtivosti senzace, v případě Schaeferovy terminologie odvozené od Gunninga spektakl (podkapitoly 3.2 a 3.3) – která má svým zpracováním zapůsobit na sensualitu diváka v podobě intenzivních popuzení, ať už se jedná o erotické vzrušení, úžas, pocit nechutenství anebo rovnou šokový zážitek.

V *Písničke* je tento přízemní pakt mezi diváctvím a atrakčním nízkým uměním symbolicky zdůrazněn během návštěvy ředitelova domu, kdy Bronislav Poloczek exhibičním způsobem vyjevuje houslistu Janovi (Jan Hartl) svou sbírku sexuálně orientovaných obrazů, které v nahuštěném množství obklopují veškerý prostor. Pod vlivem alkoholu, animálního ředitelova charakteru a hlavně erotické performance skandálních objektů na Jana dolehne delirium evokované vedle jeho nezdravě působícího vzezření kymácivým rámováním z POV.⁷⁰ Podobný delirický účinek na diváka spojuje s exploatační kinematografií Eric Schaefer. Používá jej nikoli v psychoanalytickém, nýbrž v doslovném literárním smyslu jak se cítí houslista Jan: dočasný stav zmatenosti, neklidu, dezorientace či horečnatého rozruchu emocí (1999: 94).

Zmíněné vjemy v méně či intenzivní míře může exploatace na diváka svalit samotnou povahou atrakcí (excitujícím obsahem – erotikou či násilím), ale i způsobem jejich estetického zapracování.

Kamerové práce

Jako první větší skupinu stylistických nástrojů určujících bulvární (senzacechtivé) vyjadřování jsme spolu s Grabeovou, Vettehenem ad. (3.3.2.) vymezili kamerové práce, konkrétně pak transfokaci, POV a bližší záběry, které patří k složkám účinně dotírajících na pozornost diváka, jeho smyslové vnímání. Dané formální nástroje mají konvenčně důležitou roli mimo vyjadřovací rejstřík bulvárních médií také v exploatačních fikcích (Cook 1985: 368; Schaefer 1999: 81–95, 1986: 186–199)

Byla to právě *Písnička*, kde Olmer programově spojil dlouhé POV, jež pro něj byly charakteristické v předchozí tvorbě⁷¹ s erotickými výjevy, které exhibičně vyjevují nahotu. Pokud bychom dali na závěry psychoanalýzy, divák je díky hlediskovým záběrům snadněji směřován do pozice voyeurů a identifikuje se s pohledem hrdiny (kamery). Minimálně se však z pohledu estetiky úžasu obecnstvu díky zvolenému stylistickému přístupu erotizované obrazy celistvě obnažují a mohou dráždit jeho pudy (srov. Gunning 2001: 53).

⁷⁰ Takový efekt tu odpovídá „stendhalovu syndromu“ (*le syndrome de Stendhal*), psychosomatické chorobě způsobující slabost, kterou může vyvolat patřičně stylizovaný umělecký objekt. Nemoc byla zaznamenána při Stendhalově návštěvě Florencie roku 1817 (Manguel 2008: 25).

⁷¹ Olmerův vůbec první fikční počín, *Houslista*, začíná dlouhým subjektivním pohledem kamery sledujícím v takřka erotickém napětí dívku (Jana Šulcová).

Vypovídající příklad z *Písničky* představuje POV při Janově návštěvě letní vily v rámci výročních oslav, když pozoruje(me) z celku nahé opilé dívky a orální sex ředitele. Ještě příznačnější je sekvence, v níž hudební těleso kvůli koncertní štaci navštíví Západní Německo. Kolega vláká hudebníky do prostoru laciného erotického klubu, jenž nabízí *peep-show*: erotické představení za pár drobných sledovatelné kukátkou v oddělených kabinách. Po otevření průhledu kamera přeastří směrem od aktérů ohlížejících se k očekávanému výjevu přímo na spektakl samý a plynule uskutečněný prostřih, již z hlediska postav, nabízí personalizovaný výjev z amerického plánu na stylizovanou nahou striptérku. V konečném součtu erotické záběry v sekvenci dosahují bezmála dvaceti sekund. Pocit frenetické opilosti nahým tělem je umocněn náruživými transfokacemi, při nichž se zdá, že kamera spektakl osahává, či doslova, penetruje.⁷² Kromě Dannyho špehování svlékání a oblékání Lizetky v *Praporu* reminiscenci prostoru peep-show poskytuje věžeňská cela, do jejíchž hříšných tenat major Borovička (Roman Skamene) nahlíží podobným způsobem z POV.

V *Nahotě* subjektivní hledisko už není pouze tvůrčí stylistickou volbou zříšně exponující slast, ale takovému konceptu je podmíněna celá vyprávěcí struktura, protože připomeňme, že hlavní postava, Egon, pracuje jako investigativní novinář pro bulvární tisk. Z jeho senzacechtivého pohledu proto sledujeme v hradním sklepení natáčení BDSM pornografie či stopujeme prodávání těl při panoramatických pohledech kamery na parkovišti Rudné u Prahy, které suplují perspektivu fotoaparátu, aby se nakonec tyto a jiné atrakční výjevy ve finále staly součástí bulvárního článku „NAHOTA NA PRODEJ“.

V *Nahotě* je rovněž zakomponována po *Písničce* jiná eroticky nasycená a autentická show z nočního klubu využívající POV. Vzhledem k pokročilé době vzniku filmu i vzhledem k přímému soustředění na senzační téma, zdejší dokumentární sekvence zachycuje provokativněji uzpůsobený sexuální akt, nyní v konečném součtu prodlévající více jak čtyřicet sekund. Vyzývavá scéna heterosexuální kopulace přitom shodně vychází z bipolární perspektivy Egona | Nancy, klasicky u (s)exploatace s využitím celku i amerického záběru, který obstarává proscéniovým přehled nad celou situací, aniž by došlo k odcizení výjevu divákovi (Schaefer 2008: 190). Nově zde ale nastupuje libertinský étos: jeviště, na němž je

⁷² Na všech Olmerových filmech se podílela jako střihačka Ivana Kačirková (viz detailněji str. 102) a kameraman Jan Malíř (*Písnička*, *Prapor*), kteří dříve spolupracovali s Věrou Chytilovou. Olmerova díla, zvláště po *Blbce* – a koneckonců částečně i *Blbec sám* – přebírají její charakteristický rukopis založený na roztěkanosti a fragmentu. Od Malíře takovou vizuální dynamiku dosadil do *Nahoty* kameraman Juraj Fándli, který rovněž spolupracoval na *Blbci*.

aranžován kabaret zhýralosti; škrabošky a masky potlačující individuální rysy; a samotné tělo, redukováno na mechanickou hmotu, demonstrující svou moc (Činátlová 2009: 138–148).



(NAHOTA NA PRODEJ)

Shodné sadomasochistické pojetí a exhibicionistický styl založený na POV přejímají *Playgirls*. Dle literární předlohy diptych důsledně kopíruje dějové schéma rozložené mezi několik příbytků nevěstince, jehož půdorys, jak popisuje Páral, se podobá rozkrojenému pomeranči, kde jednotlivé měsíčky zastupují na sebe propojené salóny. Sexuální aktivita v některém z pokojů může být voyeuristicky sledována tajnými průzory a kamerami z přilehlého salónu. Divákovi tím filmy nabízí ne jeden, ale už několik různorodých peep-shows, z nichž jsou *Playgirls* de facto celé seskládány. Skopofilní slast se tu násobí pomocí zákaznického POV, uskutečňovaného uvnitř konkrétního salónu, který se efektivně prostřídává s POV vně pokoje, jako při scéně striptýzu Lenky v *Playgirls II*.

Transfokace i POV jsou příznačně spojeny i se spektaklem násilným a akčním. Necelé dvě minuty filmového času zabírá hon vysoké zvěře v *Písničce*, v němž se subjektivizované panoramatické pohledy střelců z vrtulníku porovnávají s neutrální observací chytání zvěře ze země. Dramatický účinek celé sekvence, který odráží pudovou dravost spojenou s loveckou činností, tu opět posilují velmi zuřivé transfokace totožným způsobem, jaký nalzáme v *Blbci*,

kde je při akční honičce na Karlovarské kolonádě stíhán Vitoušek. Pomocí POV kamery umístěné na tanku jsme sugestivně konfrontováni s prudkostí započatého boje v *Praporu*.

Výsadní postavení má ale násilí v *Nahotě*, což zosobňují dvě akčně nasycené a současně jedny z nejdelších sekvencí filmu: vřava mezi skinheady a Romskou mafii (tři minuty) a mezi Romskou mafii a „bílou“ mafii (čtyři minuty). Obě jsou založeny pro exploataci na typické výstavnosti zprostředkovávané dokumentárním stylem složeným z POV a zoomování, který má za cíl atakovat, minimálně však upoutat smysly diváka, i za cenu přiznané teatrálnosti. Například ve druhé sekvenci se Egon v jedné chvíli schovává za strom a subjektivní perspektiva prodlužuje recipientům skopickou rozkoš násilně odhalených ňader (Egonův smích) anebo rozervaného hrudníku, z něhož se vyvalují střeva.

V poněkud menší míře jsou zastoupeny v záběrech snímaných z POV z většího odstupu tržní spektakly, přesto občas i ty razantně vstupují do kontextu vyprávění. K pamětihodným záběrům tohoto druhu patří v *Nahotě* (sic!) jedenáctisekundový panoramatický pohled pečlivě pomocí transfokace stopující reklamní billboard láhve *Staropramen*, která pluje na Vltavě během melodramatické sekvence mezi Nancy a Egonom.

V Olmerově polistopadové tvorbě dochází s železnou pravidelností k hojnému využití detailních záběrů, a stejně jako u předešlých příkladů nacházíme tuto strategii rozpoznanou u bulváru Vehettenem a kol. (2005: 290) příznačně snad pokaždé, když má být exponována nějaká atrakční okolnost. Stimulující smyslový účinek detailů je opět mnohokrát podněcován synergií s POV anebo zoomováním.

Písnička zevrubně vyjevuje nepokojně rámované velké detaily sexuálních aktů v pornografických magazínech, které jsou už samy o sobě výstavně zvětšenými a důmyslně stylizovanými fragmenty, jimiž se těší zdejší úředníci. Sadu eroticky laděných fotografií si v *Blbci* z patřičné blízkosti prohlíží Vitoušek a o několik minut později okatě ty samé pomocí brýlí vyhodnocuje ze subjektivního hlediska JUDr. Wágner. Z výrazného polodetailu skloubeného s mírnou transfokací jsou vyobrazena ňadra Janinky v *Praporu*, ještě účinněji pak poprsí v *Nahotě*, když je vyobrazeno skrze POV Egona při souloži s Evou. Eroticky přesycený diptych *Playgirls* nabízí celou škálu observačně pojatých anebo subjektivně motivovaných polodetailů, detailů a velkých detailů částí těl (nehty, podvazky, ňadra, podprsenky a klíny), jež se stávají anatomickými krajinami slasti. Díky intimně pojatému bližšímu snímání je cílevědomě v těchto příkladech spektakl takřka hapticky přiblížen (mužskému) divákovi, aby stejně jako předchozí strategie POV z amerického plánu či celku přímo dráždil jeho pudovou stránku.

Nahota, *Playgirls* a částečně *Blbec* proto také shodně tematizují video, jehož technologický dispozitiv zefektivňuje exhibiční potenciál, protože obrazivost může být dle potřeby libovolně přetáčena a zastavována; stává se moderní strategií estetiky úžasu (Gunning 2004: 163). Technika v těchto filmech slouží jako laciná zástěrka pro ukázání pikantního videa, když postavy opakovaně pozorují (opakovaný) a libovolně znehybňovaný erotický spektakl snímaný z detailů. V *Nahotě* tímto způsobem Egon a polda s nepřesvědčivě podaným donucením sledují sadistickou pornografii, naopak v *Playgirls II* Štěpánka sřeží již bez jakékoli blamáže pomocí záznamových zařízení rozličné erotické praktiky ve svém nevěstinci. V obou vzorech stereotypní hrdinové pouze zastupují pohled publika, pro něž jsou ve skutečnosti neméně stereotypní atrakce sexuálního rázu určeny.

Analytické bližší pohledy jsou nedílně spjaty i s násilnými či odpudivými senzacemi.

Zvracení náměstka do jídla patří v *Písničce* přesně k takovým příkladům, jež tu ale převyšují až fetišisticky uskutečněná sekvence honu, kterou zakončuje hrubá transfokace chirurgicky propátrávající smrtelné rány a vyvržené vnitřnosti vysoké zvěře obestřené mouchami.



ANATOMIE ATRAKCE (TA NAŠE PÍSNÍČKA ČESKÁ II)

Nahota v podobném duchu věnuje ne náhodou detailní velikost záběru vykonávání potřeby slona, slizkým rybím očkům či pověšenému mrtvému psovi ve sklepení, jehož nenadálé zjevení se opět stává šokem nejen pro Nancy, nýbrž také pro diváctvo. Z polodetailu tu sledujeme krvavé pořezání Eviny tváře, které už z detailu podstupuje Lenka v *Playgirls II*. Její milostný vztah rozvíjený s masochistickým doktorem Munkem (Zdeněk Pecháček) mezi terárií se stává oživlou parafrází kabinetu kuriozit; klaustrofobické exhibice zvířecí odpudivosti mořené v šedozeleném zákalu: mrštní hadi a ještěrky, slizké ropuchy a jedovatí pavouci.

Blízké záběry jsou velmi často využívány u tržního spektaklu, obzvláště to logicky platí pro zboží umístěné do diegeze v rámci product placementu. Exploatační filmy 90. let tržní prostředí reflektovaly, ale stejně tak jím byly financovány, proto v Olmerových dílech, vynechávaje přitom *Prapor*, nacházíme nepřeborné množství výrobků uzávorkovaných do vizuální síly detailu: dobová novinka mražené rybí prsty anebo cigarety *Marlboro* v *Nahotě*; prezervativy, *Fernet* a *Becherovka* v *Blbci*; erotické pomůcky, *Moka* kostky, *Bohemia sekt* či mobilní telefony v *Playgirls*.⁷³

U *Písničky* nelze nezmínit část ze SRN, kde je erotická scéna z peep-show efektivně propojena s celou dokumentárně pojatou sekvencí, která se věnuje pouze a jenom exponování nejrůznějších produktů a tržních projevů zahraniční kultury. Postavy komunistického bloku tu v nočních exteriérech zažívají frenetický pocit úžasu, a tento úžas je vtištěn do samotné vizualizace zboží nepodobné avantgardním (městským) dokumentům 20. let. Z POV opile působící zaostřování, detaily, víceexpozice a pohyblivé rámování obstarává abstraktní fata morgánu složenou z neonových poutačů, zářivých výloh obchodů, lesku šperků a pestrých módních doplňků dráždících sensualitu diváka.

Podobný delirický efekt, ale s výraznějším smyslovým dopadem, nacházíme v případě herní závislosti Alice v *Blbci*. Velké detaily tu v součinnosti s POV exponují nečekaně agresivní vpády záblesků z herních automatů dosahujících až stroboskopického efektu. Smyslově přitažlivá hra mihotavých barev cíleně poskytuje přímočarý vzruch, který má z hlediska narativu asociovat Alicinu gamblerskou horlivost, zatímco pro diváka poskytuje

⁷³ Přitom nejen detailní vyobrazení, nýbrž i zakomponování výrobku v mizanscéně zdůrazňuje jeho důležitost. V *Blbci* se kupříkladu v potměném kasinu alkohol vyjevuje v osvětlené chladničce a je tím připodobněn jiným zdejšími svítícím lákadlům – herním automatům. V *Nahotě* se inverzním způsobem zvýrazňuje střet dvou kultur: potmělou hračkou *Batmana* pověšenou na oknu oproti proslulému scénérii Malé strany, již vévodí Pražský hrad. *Moka* kostky jsou v *Playgirls I* kompozičně umístěny v centru záběru, na stole, mezi Klárkou Jágrovou (Simona Chytrová) a Danielem Dalikem (Milan Bahúl).

omamný spektakl; v narativní struktuře přicházejí několikrát a zjevují se poměrně nečekaně, čímž se jenom posiluje jejich afektivní účinek na publikum.⁷⁴ O stroboskopickém efektu se konkrétně v souvislosti se stylem bulvárních médií Grabeová a spol. zmiňuje také (2001: 643), avšak přiřazuje jej k přechodovým dekorativním efektům, s nimiž v analýze senzačního stylu navazujeme.



EROTICKO-TRŽNÍ SOUHRA (*PLAYGIRLS I*)

Dekorativní nástroje (přechodové efekty)

⁷⁴ Tento druh zpodobnění má u Olmera delší estetickou tradici a je nedílně spjat s kinem atrakcí: prostá fascinace zářícím světlem a pestrobarevností jsou nejelementárnější složkou atrakčního stylu od dob Mélièsových. K měňavým kouzlům a explozím moderní estetika úžasu přisadila bludnou záři monitorů, displejů a zářivek. Takový bludný *ignis fatuus*, neposedný oheň, lze vypořadovat v okatějším rozsahu už ve snově pojatých výjevech *Sonáty pro zrzku* (1980) anebo *Co je vám, doktore?*, kde omamné velké detaily svítivých ploch obrazovek, strojů a počítačů doslova bily do očí. *Bony a klid* pak přidal jako v *Písničce* a *Nahotě* lesk zahraničního zboží či laserově-neonové spektrum diskoték a nonstopů. Závěrečná akční sekvence *Nahoty* se proměňuje v jeden výbušný ohňostroj.

Mezi stylistické prvky, které spadají mimo stroboskopického mžikání do podskupiny přechodových efektů a jsou hojně využívány v senzacechtivých médiích audiovizuálního typu, náleží svižnější montáž. (podkapitola 3.3.2.; Grabe a kol. 2001: 643)

Pro analyzované filmy, na nichž se podílela Ivana Kačírková, střihačka, která začala spolupracovat s Olmerem již v totalitní éře na snímku *Stav ztroskotání*, je právě využívání rychlého střihu, zdá se, velmi charakteristické. V případě spolupráce Kačírkové s Olmerem totiž začínáme markantněji rychlé montážní sekvence rozpoznávat už u *Co je vám doktore?*, nemenší intenzitou pokračovaly ve strukturním pojetí *Jako jed* či *Bony a klid*, aby vyvrcholily během 80. let v symptomatické rozdrobenosti snímku Věry Chytilové *Kopytem sem, kopytem tam*, na který stylisticky přímo navázala *Písnička*.

Snad jedinou výjimku, jež lze z hlediska střihu u analyzovaných filmů označit za velmi statickou, tvoří *Playgirls*. Levný 2,5h televizní diptych však musel být dotočen, pokud máme věřit Vítu Olmerovi, za patnáct dní, a snad i žánr erotického filmu obvykle určený delšími záběry stál vedle obtížných realizačních podmínek za tím, že se z probíraných filmů jedná z hlediska střihu o nejtěžkopádnější projekt.

Rychlé tempo mezi záběry běžně nalzáme u Olmera vždy při akčních sekvencích. V narativním filmu se však minimálně od dob Davida Warka Griffitha jedná o obvyklou strategii, díky níž lze dosáhnout vyššího napětí a dramatičnosti (Bordwell – Thompsonová 2011: 298–299). Vzrušující počitky proto může u diváka dobře navodit jak zmiňovaný lov v *Písničce* tak i groteskní dostih Vitouška v *Blbci*. Kačírková s Olmerem ale obzvlášť efektivně užívali svižné montáže při neurvalých bitevních vřavách mezi skinheady a Romy v *Nahotě*, a vysoce dynamický střih určuje také bojové tankové sekvence *Praporu*. U všech těchto příkladů je rychlá posloupnost záběrů působivě sdružována s neurvalými transfokacemi, rychlými švenky, POV a detailním snímáním posilujících prudkost atrakčních výjevů. (Halada 1997: 74)

Detailní záběry jsou další estetickou položkou uvozené u Olmera rychlým střihem, což opět není v případě formátu narativní kinematografie nic neobvyklého, neboť detaily patří k nejméně zastoupeným kamerovým prostředkům a rychle se od nich přeskakuje k většímu rámování. Přesto je i pro klasický film poslední dobou obvyklé, že bývá než z celků složen z poměrně detailních záběrů, za což může částečně právě rychlý střih i televizní estetika (Bordwell – Thompsonová: 324)

Pro senzacechtivá masmédia je četný výskyt detailů ve spojení s rychlým tempem dle konvencí bulvární prezentace obzvlášť příznačný a s touto strategií se u Olmera ještě

charakterističtěji spojují atrakční výjevy. Většina detailů z části věnované kamerovým pracím (vyhřezlé orgány, podvazky, *Fernet*, hrací automaty ad.) je rozzáběrována právě v překotném taktu. Odpudivost a různé druhy násilností, sexuální výjevy i zboží specifikovaných značek díky svižně pojaté montáži jakoby ztělesňovaly delirické symptomy svého času – Olmerova produkce raných 90. let byla poznamenána stejnou hektičností determinující mnohem rozsáhlejší transformační procesy společnosti, unáhlené kroky privatizace nevyjímaje (Šulc 1996: 114–204; Mlčoch – Machonin – Sojka: 2000).⁷⁵

Dekoratívni nástroje (nepřechodové efekty)

Po přechodových efektech do skupiny dekorativních nástrojů bulvární prezentace patří efekty nepřechodové; z podkapitoly 3.3.2 připomínáme, že se jedná o jakékoliv výraznější úpravy hodnot obrazu v konečném důsledku cílevědomě spějící k upoutání pozornosti i posílení atraktivnosti mediovaného sdělení. Jistá míra obrazového experimentování není vedle nonkonformní kamery u exploatace ničím výjimečným. Často za avantgardními, nicméně kostrbatě využitými postupy stojí prostá touha zprostředkovat za každou cenu exces, která nebere ohledy na klasické způsoby vyprávění. Svou roli mnohdy hrají nuzné produkční podmínky, rychlé natáčecí plány, případně nezkušenost tvůrců, což není Olmerův případ. (Cook 1985: 368; Schneider – Mendik 2002: 34–36)

Výzkumné skupiny okolo Grabeové, Vettehena a kol. vysledovaly jako jednu z užívaných vypravěčských složek spojených se senzacechtivými komunikačními prostředky *freeze frame shot* čili „mrtvolku“. (zvl. Grabe a spol. 2001: 643–644) Vít Olmer ji používá oproti zoomům, detailům, POV či překotnému střihu zřídka, přesto pokud se objeví, má vybudit pozornost publika a okatě prostým způsobem zjitřit smyslové vnímání, když se opět propojuje s exponováním atrakčních prvků.

⁷⁵ Přesto jsou to právě erotické atrakce, které lze označit za dvojznačné, protože pokud jsou snímány z amerického plánu z POV a nikoli z intimní blízkosti, pak náhle zpomalují nastavený rytmus narativu, prodlužují trvání žádaného spektaklu divákovi – právě v tyto momenty se zvolňuje záběrová struktura jinak energického *Praporu*, *Nahoty* i *Blbce*. (Statické *Playgirls* jsou účinně na prodlužované slasti oproti nim založené celé.) Stříhová struktura *Písničky* jako raného porevolučního filmu postihnutého překotnými společenskými i institucionálními změnami je oproti zbytku probírané produkce symbolicky určena nevídanou fragmentaritou a vnitrozáběrovou dynamikou bez ohledu na to, zdali se vyjevuje senzace či povahou neutrálnější okolnost. Olmerovy filmy by mohly být seřazeny od nejdynamičtější po nejpomalejší rozzáběrování následovně: *Písnička*, *Nahota*, *Blbec* – *Prapor*, a nakonec, *Playgirls*.

Pravděpodobně nejefektivnější vzor nalézáme v *Praporu*. Jediný krvavý spektakl filmu přichází během snové vidiny Dannyho úmrtí, nicméně její příliš výrazné ztvárnění mělo zcela očividně přímočaře zapůsobit na diváckou percepci. Rudá stělná rána na Dannyho hrudi totiž impertinentně vystupuje vzhledem k jinak modrošedému spektru celé sekvence. Vystupuje i ve fyzickém slova smyslu, protože z rány znepokojivě a přemrštěným vypodobením trčí kus masa, šlachy či tepny; harmonická attická proporčnost je tu nahrazena hisperickou obludností. Celému výjevu přitom dodává na působivosti právě využití mrtvolky fixující šokující výjev, který současně s okatým zaujetím anatomicky propátrává trhaně uskutečněná transfokace nepodobným způsobem jako vyhřezlé orgány zvěře v *Písničce*. Ve výsledku je vytržen nejen Dannyho úd, ale cíleně je dále s pomocí drásavých zvuků vytržen z iluze i atakovaný divák, aby byl okázale konfrontován momentem vyumělkovaného gore excessu.⁷⁶



ANATOMIE ATRAKCE II (TANKOVÝ PRAPOR)

⁷⁶ Jiný vzor nalézáme v *Nahotě*, když umírá Fuko (Julij Timofejev) během kopulace s výfukem na letišti. V poslední vteřině života hledí vstříc vzlétajícímu letadlu. Mrtvolka spolu s výbojnou transfokací má, zdá se, symbolicky označovat penetraci velkého letadlového vývodu, *la petite mort*.

Jedním z dalších estetických prostředků u podskupiny nepřechodových efektů bulvární prezentace jsou barevné modifikace obrazu (Grabe a kol. 2001: 644). Asi v nejvýraznější míře danou strategií nacházíme v případě *Playgirls*, v nichž nepřehlédnutelně vystupují z celkového formálního zpracování.

Díptych využívá měkké, rozptýlené světlo v součinnosti pro bulvár s typicky přesycenými barvami takřka výlučně, když jsou z detailů a velkých detailů zabírány erotické pomůcky a nahá těla, nebo emfaticky ztvárněná konzumace (konkretizovaných) potravin a pití. Oproti jinak střídmému dokumentárnímu stylu filmů se tím efektivně zvýrazňují konzumní a sexuální atrakce, lacině přiznává jejich důležitost a podtrhuje jejich senzační rozměr, a to i za cenu kýčovitého přepětí. Takto smyslně podaný exces by se dal přirovnat k tomu, co Susan Sontagová přisuzovala nepřiliš jasně definovatelnému pojmu *campu* (z Olmerovy pozice těžko říct jestli povahy „záměrného“ či „naivního“), tj. artificiálnímu artefaktu, nicméně právě proto vykazujícího jistou přitažlivost (2000: 83).⁷⁷

Zachycování scény vyšší snímkovou frekvencí, jiného vypravěčského prostředku Grabeovou a kol. řazeného do nepřechodových efektů (2001: 644), u Olmera prakticky nenacházíme, a v případě dané konvence bulvární prezentace analyzované fikce selhávají. (Naopak *Prapor* využívá ne jeden zrychlený záběr pro vyvolání smíchového efektu.) Zaznamenal jsem pouze jediný, nicméně velmi signifikantní příklad, a to z hradní sekvence v *Nahotě*.

Během velmi a(tra)kčně pojaté části nechybí kaskadérské číslo propadu násilníka stropní konstrukcí. Scéna upoutává pozornost, protože jednak je oproti zbylým frenetickým kompozicím výrazně statická, jednak v kontextu situačního vývoje nastává zcela nečekaně díky necitlivě zpracovanému prostředí, a hlavně je jedinečná zvláště tím, že se jedná o zpomalený záběr, čímž jako zdejší prodlužované erotické spektakly podmíněné POV drasticky mění – v tomto případě vizuální – rytmus filmu. I strategie zpomaleného záběru tu nastupuje po vzoru předešlých stylistických prvků, aby podnítila svou povahou už tak senzační položku excitujícího obsahu (násilí), dle konvencí bulvární logiky přespříliš frapantním způsobem.

⁷⁷ Mark Booth by ve stejném smyslu užil pojmenování „výstřelků a rozmarů“ (*fads and fancies*; 1983: 23). Podobný efekt rozeznáný v *Playgirls* je dále např. použit v prostoru kasina v *Blbci*, majetnost zde díky tomu představuje něco blouznivého, takřka nadpřirozeného, bezesporu však senzačního. Ještě pádnější vzor nabízí erotická scéna z *Peep-show* z *Písničky* vizuálně podněcující delirický prostor SRN.

Dekoratívni nástroje (audiomanipulace)

Poslední podskupinu dekorativních nástrojů bulvární prezentace, které dokážou nápadně ovlivnit vedle obrazových hodnot senzačnost komunikovaného sdělení, patří dle vymezení Vettehena, jež přebírá od Grabeové a spol. audiomanipulace: hudba, zvukové efekty (ruchy) a mluvené slovo (2001: 642–643).

Hudba v případě celé kariéry Víta Olmera sehrávala vždy podstatnou roli, o čemž svědčí nejen mnohdy excentricky pojaté ztvárnění zvukového doprovodu, kterému se budeme detailněji věnovat, nýbrž i narativní motivy s hudbou spojené: návštěva klasického koncertu a „muzikant – umělec“ tvoří jádro příběhu v *Houslistovi*; *Sonáta pro zrzku* pojednává o dilematu hlavní hrdinky Petry, klavíristky, zdali se rozhodnout pro konzervatoř; velký prostor dostává vzhledem k námětu vodáctví písňová tvorba ve *Stavu ztroskotání*; hudba patří k jedné z buřičských složek proti technokratismu v *Co je vám, doktore?*; *Bony a klid* tematizuje trpký osud diskžokeje Martina⁷⁸ a *Písnička* zase houslisty Jana a jeho kvartetu. Od *Nahoty* se hudba přesouvá z centra narativu k doprovodné vyprávěcí funkci, o to více se ale u Olmera dovolává pozornosti, aby podnítila atrakční styl.

Pro brakovou i masovou kulturu je recyklace příznačná (Eco 2006: 31–65, 2008: 67–75). Pokud pomineme například navracející se totožně stylizované atrakce (pořezání obličejů – *Nahota*, *Playgirls II*), celé záběry (*Písnička*) či dramaturgii děje (odjezd z letiště – *Nahota*, *Blbec*, *Playgirls I*; gag s příčeskem – *Písnička*, *Playgirls I*), pak ani zvukové ztvárnění nepředstavuje u Olmera žádnou výjimku. Detailněji tedy probereme senzační funkci hudby v *Písničce*, s následným obecně platným potvrzením rozpoznaných vypravěčských strategií zvuku u zbylých filmů.

Satiricky pojatá *Písnička* z analyzované produkce asi nejdůrazněji využívá kontrastu: vzájemným porovnáváním umělecky i konotačně rozdílných žánrů, a někdy také smyslového dojmu kompozic vůči obrazovému dění, se účinně posiluje dramatický účinek, nebo zase smíchový potenciál.⁷⁹ Vzletné klasické hudební motivy kvarteta se v *Písničce* porovnávají s folkovými a popovými motivy i s těžkopádnými syntetizátorovými plochami, do kterých

⁷⁸ Nezapomínejme na zdejší dominantní postavení popových písní britské skupiny *Frankie Goes to Hollywood*.

⁷⁹ *Prapor* věrně dle předlohy tento efekt symbolicky reprezentuje závěrečným večírkem před „opušťákem“, kdy se nižší šarže přetahují o pozornost s vedením štábu pomocí protikladně pojaté písňové tvorby. U Olmera jako vždy výrazně uzpůsobená vypravěčská složka, pokud nedoprovází, tak spěje k poutavé atrakci – zde konkrétně k úmrtí majora Borovičky v žumpě.

skladatel Ondřej Soukup ještě protichůdně zasazuje velmi vysokou zvukovou frekvenci smyčcových nástrojů.

Vzrušující působnost takového postupu je představena v expozici při invazi sovětských vojsk do Prahy. Kvartet nacvičuje za všeobecného veselí odlehčeně působící (diegetickou) skladbu, která je zborcena hřmotem tanků, kdy nastupuje (nediegetická) hluboká kadence syntetizátorů s řezavými smyčci, aby byla vystřídána během neočekávaného vsazení found footage záběrů stranických pohlavárů maršem bicích, za doprovodu táhlých a těžkých varhanových tónů, které začnou dominovat nad obrazem. Výsledkem je sice (vizuálně i zvukově) nesourodá, ale nesmírně dramaticky působivá sekvence, v níž díky hudbě razantně přecházíme od pocitově nevinné idyly až po doslova démonické kataklyzma.

Stejný vyprávěcí koncept, nicméně vázaný nikoli na akci, ale na spektakl tržní a erotický, reprezentuje v *Písničce* juxtapozice klasické hudby a populární v sekvenci ze SRN. Dochází zde k drásavému střetu baladické kompozice kvartetu, jež odráží chladnou atmosféru koncertu, s jásavým pop funkem⁸⁰ přemrštěného anglického zpěvu, který symbolizuje město jako blouznivý prostor sexuality a cizokrajných komodit. Obě náladově nesourodé módy, v nichž každému odpovídá zvukový koncept, se nadvakrát diskontinuitně prostřihávají a tvoří rozervanou směs hyperbolizace i tragičnosti, což je dovršeno již zmiňovanou peep-show, kdy silně erotický spektakl doprovází jiná popová balada podbízivého ražení.

Předchozí dva vzory pomocí zvukového kontrastu zrcadlily temperament vyobrazovaného. Podobného emočního účinku lze dosáhnout postavením povahy akce proti povaze zvukového doprovodu. Tragičnost Janova osudu a monstróznost režimu se například podněcuje, když je houslista uprostřed noci nucen zahrát na přání opilému a zpocenému řediteli u vlhkého krytého bazénu tklivou lidovou baladu *Prší prší len sa leje*, zatímco jsou vyjevovány lesbické spektakly. Jiným příkladem je již zmiňovaná sekvence soukromě uspořádané honitby vrtulníkem, v níž se stranická zkaženost (alkohol, kálení, zabití zvěře) a vizuální neurvalost (odpoutané rámování, překotný střih) porovnává s vesele uzpůsobenou a vytříbenou klasickou skladbou. Naopak smíchový účinek vyvolává kontrastem obrazu a zvuku sekvence z ředitelovy oslavy ve vile. Houslista ráno vchází do domu, kde jej spěšně míjí náměstek řvoucí na ředitele, že do chomoutu nepůjde. Náhle se razantně spouští rozjařená píseň nevkusného socialistického popu – jejímž obsahem jsou prosté záměny

⁸⁰ Jedná se o Soukupovu otevřeně nepřiznané, ale v hudebním průmyslu všeobecně známé předělání Princova hitu *Alphabet St.* z alba *Lovesexy* (1988), jejíž pozdější verze s Lucií Bílou a Ilonou Csákovou vešla ve známost jako *Láska je láska* uvedené na desce *Missariel* (1992).

přítakání „ano“ v různých jazycích –, při níž sledujeme z účinného Janova POV opilé nahé slečny a ředitelův orální sex. Šprýmovný, nicméně vulgární efekt pokračuje, když popová píseň plynule doprovází found footage materiály líbání funkcionářů nomenklatury, aby skončil, jakmile nastupuje scéna náměstka v doslovném chomoutu během svatby.

Poslední rozeznanou vypravěčskou cestou je přímé přítakání hudby povaze vyjevovaného, aniž by docházelo ke kontrastu mezi poměrem „zvuk – obraz“ anebo „zvuk“ – „zvuk“, tj. strategie používaná obvyklou měrou v mainstreamové kultuře, kdy se divák snadněji vsívá do fikčního světa, čímž se mohou přímočaře rozněcovat jeho emoce.

Démonická syntetizátorová skladba z expozice snímku doprovází u *Písničky* dramatické události. Bezvýhradně zastupuje stranické zlo; přichází dejme tomu v momentě, když se Janovi ocitá na pokraji smrti „androšský“ syn Pavel (Adam Novák) kvůli protirežimní demonstraci. Šokový efekt je ale oproti konvencím klasického způsobu vyprávění docílen tím, že stejně jako smrtelný zápas už tak přespříliš běsovská a naddimenzovaná hudba vstupuje prostřihem náhle do vyprávění a dotírá tím na smyslové vnímání za cenu narušení pocitu koherence filmu. Z přirozeného principu tímto způsobem pracují také výše zmíněné kontrastní strategie založené nikoli na citlivém překlenutí dílčích scén, ale naopak vybuzení pozornosti posílenou zvukovou diferenciací a křiklavou povahou hudby i jejími přetržitými vstupy.

Jinou a poslední rozeznanou strategií zastupuje scéna, kdy pohlaváři odjíždějí z hédonistického večírku a nechávají houslistu venku samotného; v tu chvíli se s návaem tragiky spouští také s tklivou hudbou studený déšť – u tohoto příkladu nedochází k přetržité struktuře celé sekvence, ale labilitě reálného kódu uvnitř scény, která slouží pro prvoplánově působící ždímání emocí. Podobné „emocionální výtrysky“ jsou spojeny dále se smrtí Pavla, tradičně se v této chvíli využívají silně melodramatické kompozice. Excesivní funkci nesou u přímočarého kopírování citů hrdinů (srov. s konvencemi tělesných žánrů; Williams 1991: 2–13) také komické zvukové složky. Scéna kádrového posudku falešně zpívající popové zpěvačky (Ivana Chýlková) patří v *Písničce* přesně k takovým příkladům. Velmi záhy se po vzoru tragiky (násilí, smrt) pojí daná zvuková nadsázka s atrakcemi – erotického rázu, když zpěvačka slouží ve vyprávění před a zvláště po politickém posudku coby erotický objekt.

Křiklavý kontrast necitlivé intenzity dožadující od diváka smích anebo napětí i neméně silné posilování emocí postav pomocí hudby, shodně nalézáme po *Písničce* ve zbylých analyzovaných filmech, u nichž tendenčně doprovázejí atrakční motivy (násilí, akci, nahotu, konzum).

Nyní k některým recyklovaným kontrastním řešením přímočaře upoutávajícím pozornost u zbylých filmů. V *Praporu* se během akční scény prověrek netradičně dává do vztahu socialistická sborová píseň s překotnými bluesovými prvky, čímž se efektivně posiluje komický účinek sekvence. Akce příjezdu gangsterů a mafiánů na hrad v *Nahotě* začíná *Vltavou* Bedřicha Smetany ze symfonické sbírky *Mé vlasti* (1874), aby byla jízlivě prostřídána cikánským folklórem. Popová píseň doprovázející Alici ve finální scéně z luxusního kasina je v *Blbci* úsměvně vystřídána s pohledem na „blbce“ úvodním motivem „*Proč bychom se netěšili*“ ze Smetanovy *Prodané nevěsty* (1863–1866) efektně zakončeným mrtvolkou. *Prodaná nevěsta* je v *Blbci* už samostatně v expozici postavena proti dobrácké pošetilosti postavy Vitouška. Klasické motivy (obzvláště kytarové) jsou zde s obecnou platností dávány do vztahu s přízemností, např. když dělají doprovod scéně z nevkusného dálničního bufetu anebo setkání s odhalenou prostitutkou, či protikladně doprovází klasika povahu akci, jako u pitvorného honu na kolonádě. Podobně v izolované formě může působit Smetanova *Vltava* v hradní části z *Nahoty* anebo blues Petra Kalandy zasazené do formátu historického filmu v *Praporu*.

Ještě výrazněji je od *Praporu* recyklováno po vzoru *Písničky* potvrzování, nebo spíš pronikavé posilování nálady scény bez nutnosti využití kontrastu. Při milostné tenzi, prvním políbení Janinky a Dannyho v *Praporu*, náhle vzplane i večerní horizont vypálenými světlicemi za účasti stereotypního saxofonového sóla, které doprovází intimní vztah po celý film.⁸¹ Neméně kýčovitě, tentokrát klasické kytarové kompozice, nalézáme u vztahu Vitouška – Alice v *Blbci*. S násilnými, erotickými i tržními spektakly se v *Nahotě* bezvýhradně vedle neurvalé elektronické hudby Ondřeje Soukupa pojí taktéž jeho dvě velmi agresivní a zvukově naddimenzované písně posilující poutavou povahu atrakcí: rapová *Wah – wah George Dennis* (Lucie Bílá, J.A.R.) a do R&B laděná *Bomber* rovněž v podání Lucie Bílé, jejíž nezkrotná hlasová improvizace je tu poměrně příhodně dle autora „*podobná řevu*

⁸¹ Emoční exces je ale následující scénou kompromitován s tenzí slabin, když vojáci ve věznici vzdávají četaře Babinčákové poctu ztopořenými údy. Zreálněný svět vojenského prostředí plný jadrnosti a špíny je tu konfrontován terminologií Petera Brookse s „melodramatickou imaginací“ (*melodramatic imagination*; Brooks: 1995). Podobný rozkol je patrný v *Playgirls*, u nichž se melodramatický mód (dojetí), v případě druhé dílu spíš mód groteskní (smích), dává do rozporu s módem ryze erotickým (vzrušení). Pro všechny tři vypravěčské konvence je však příznačný velký potenciál přímého oslovení sensuality recipientů, na němž se hudba výrazně podílí.

vražděného tukana“.⁸² Umělohmotný a melodicky chytlavý, nicméně díky tomu na recepční pozornost silně dotíravý pop Miroslava Vydláka prostupuje s významovou afinitou tržní kulturu diptychu *Playgirls*, například při sekvenci nákupní horečky Štěpánky a gigola Martina (Slávek Boura). Melodramaticky kýčovitá Vydláková elektronická hudba má posilovat intimitu zdejších jinak vulgárních sexuálních scén nepodobným způsobem, jakým se to děje v případě sekvence z night clubu v *Nahotě*.⁸³

Aplikaci zvukových efektů v rámci audiomanipulace konvenčně využívají všechny analyzované tituly, aby zdůraznily nějaký vizuální prvek – v případě bulvární fikce znovu podstaty násilné, šokující, odpudivé, vzrušivé, případně směšné. U Olmera jsou mimo hudby zapojovány do vyprávěcí struktury poměrně prudkým než citlivým způsobem (hlasitostí, náhlým vpádem, barvou) a opět se tím ve funkci spíše zcizující složek podílejí na exhibičním způsobu vyprávění nežli voyeurské imersi.

Spadá sem například lomozivý gong, který se šokově rozezní u překvapivého vpádu archivních záběrů sjezdu KSC během scény, kdy ředitel představuje Janovi erotické obrazy v *Písničce*. Mrazivě znepokojivý syntetický ruch značí smrt syna během houslistova telefonního hovoru. Hojně je v *Písničce* rovněž využíváno přízemních ruchů fluktuace, ať už ředitele během močení či šaškovského výstřelku veksláka v podobě „pšoukajícího pytlíku“. Zapalováním tělesných větrů si za doprovodu naddimenzovaných ruchů zkracují vojenskou službu vojáci v *Praporu*. Všedně zvukové efekty konotující pleskání, čvachtání či drcení zastupují (krvelačné) akce – klasickou ukázkou je v *Nahotě* úmrtí Fuka, když dojde u kopulace s výfukem po nastartování luxusního vozu k tělesnému rozmačkání zpátečkou o další automobil. V *Blbci* je hřmot výfuku zase propojen s žertovným účinkem, když otevřeně vyvolává asociaci palné zbraně a spustí tím přestřelku. Hororové znázornění má v *Playgirls II* navodit součinnost mizanscény stylizované do BDSM mučírny potřísněné krví (kuriózně

⁸² WWW: <<http://www.ondrejsoukup.com/cz/aktualne/0/13/platinum-collection/>> [vyšlo 2. 5. 2011.; cit. 20. 12. 2014]

⁸³ Stereotypnost vymezující excitující obsah posiluje také hudba. Zmínka o sitarových skladbách v případě duchovního rozpoložení restituenta Škody není jediným případem. Už tak silně personalizovaný obraz ghetta v mizanscéně *Nahoty* je dobarven konvenčně cikánskou baladou. Stejně zvukové pojetí nacionálních stereotypů přináleží lidovou hudbou ruské mafii v *Blbci*, kde nalézáme i rasový stereotyp – při dosazení afrického hudebního folkloru, když se bílé prostitutce narodí černoch. *Blbec* dále využívá kulturní šablonovitosti u padoucha Bosáka či Vitouška stylizovaných do tradice amerického motorkářství či divokého západu: v tyto momenty nastupuje archetypální zvuk slideové elektrické kytary. V *Playgirls* je nacionální stereotyp zužitkován balkánskými hudebními motivy označující hypersexuálního jižana Achmeda Pribiče (Josef Nedorost).

nechybí ani lebka) s nešetrně zasazeným syntetizátorovým efektem evokujícím přízračnou atmosféru. Tu navozuje i ruch během otevírání „kouzelného pokladu“, v němž nakonec Tom Rodr (Jiří Pomeje) nachází z detailu snímanou exhibici barvitých vibrátorů. Podobný divotvorný efekt vyluzuje diegeticky ztvárněný efekt kýčovitých melodických hodin v *Blbci* asociativně doprovázející strojený sex na recepční přepážce mezi obstarožním párem, hoteliérem Křiváčkem a paní Kostohryzovou (Nika Brettschneiderová). Například pocit ohrožení dentisty Daniela ozbrojeným Tomem Rodrem tentokrát v *Playgirls I* má vyvolat přespříliš plasticky působící syntetizátorový zvuk, jenž i svým necitlivým načasováním opět přitahuje pozornost k sobě samému a eliminuje tím uvěřitelnou dramatickост celé scény.

Do bulvární prezentace spadá i expresivní mluvené slovo: výše položený hlas, velká hlasitost, rychlé tempo či kupříkladu široká variace hlasového tónu; větné konstrukce využívající sarkasmus i cyniku, klišé, slovní hříčky, ironickou hyperbolizaci a hovorové výrazy (Grabe a kol. 2001: 642–643; Homoláč: 1998; Atkinson 2003: 318–319).

Vzhledem k tomu, že hrdinové Olmerových dokumentárně pojatých fikcí jsou hrdinové (a často i neherci) středních, ale většinou nižších tříd, a vzhledem k tomu, že se jejich dramatické osudy obtáčí okolo sexu, násilí a společenských afér, není natolik překvapující, když v prostředí ulice, nevěstinců, nonstopů, heren, pasáckých parkovišť či luxusních kancelářích zhýralých kmotrů panuje argot, nespisovné výrazy i černý humor doprovázený živým verbálním projevem.

Ani jeden z Olmerových filmů bulvárně masmediálního typu není prostý vulgárního jazyka, s nímž se naopak může ztotožnit většinový divák, pro něhož byly esteticky zformovány. Některé příklady mimo těch, co budou následovat, byly již uvedeny také v oddílu 4.2.1. věnovanému excitujícímu obsahu.

Pomocí lidové mluvy zaprvé dochází ke zveličení a současně zjištění zprostředkování primitivních spektaklů (sexu, násilí). Dejme tomu když Vítoušek v *Blbci* nařídí portýrovi Mirkovi (Jan Skopeček), aby na večírek nachystal „vopravdovský kozy“, sluha přinese na oslavu plné nahých společnic dvojici mečících koz. (Připomínku tohoto nejapného gagu si Olmer neodpustil ani v *Bony a klid II.*)

Všudypřítomná vulgární nadsázka může vést i k obecnému zlehčení diegeze obtěžkané hrubými obrazy, aniž by se vážala na konkrétní atrakci. Během *Písničky* jsme svědky vyprávění vtipů mezi úředníky kulturního úřadu této povahy: „A víte kluci, z který strany to má ženská nejrači? Prej z komunistický, páč tam jsou nejvěčší čůůráci.“. Ač jsou podobné žerty sprosté a mohou vzbudit jisté pohoršení, svou povahou stále patří k těm de facto

nevinným projevům lidovosti, k jakým, pokud nadále zůstaneme u *Písničky*, lze dále řadit neslušné popěvky disidentského kotelníka na konto strany, nebo vulgární jazyk bouřících se vojáků, pokud se přesuneme k *Praporu*. U něj, stejně jako u *Playgirls*, je verbální hrubost do velké míry vynucena vztahem k podobně koncipovaným předlohám, ačkoliv tím, že scénáristé (Olmer a John) redukuje knihy hlavně na jejich senzační složky, stávají se jejich filmové adaptace mnohem břitčí.

Pomocí lidové mluvy dochází zadruhé mimo poněkud neškodného zveličení ironického rázu také k hyperbole, kterou dle bulvární logiky charakterizuje zaujatá (personalizovaná) kousavost, posměvačnost a cynismus. Emblematické jsou v tomto ohledu hojně xenofobní, rasistické či šovinistické narážky sprosté povahy u *Nahoty* a diptychu *Playgirls*. V *Nahotě* se machistické chování Egona dává do střetu s feminismem, psychologii a psychoanalýzou, kterou zastupuje manželka Eva,⁸⁴ přičemž scénář Olmera a Klímy, zrcadlící dobově většinové předsudky, favorizuje Vaculíkova nadsamce. Jedna z klasických dialogických výměn vypadá následovně:

[Eva, naléhavě v županu]

„*Egone pocem, posad'se.*“

[Nahý Egon]

„*Co to je?*“

[Eva]

„*Braunův psychotest, už seš na něj akorát zralej – a nekuř mi tady. Ty si klasický případ nezralý osobnosti. Přezdívka Kokešovi, velký auto...*“

[Egon]

„*...velký péro.*“

[Eva přitakává dotčeně a rozhořčeně]

„*No... infantilní vtípky. Jako bych toho neměla v poradně dost.*“

[Egon odchází s úsměvem a cigaretou v ústech]

„*Dobrou.*“

⁸⁴ Pravidelně se u Olmera setkáváme s prolínáním knižních až archaických jednotek i spisovné syntaxe (v *Nahotě* reprezentované vzdělanou Evou, v *Playgirls I* např. Patrik Škoda) s hovorovým způsobem vyjadřování; mísení stylů je pro bulvár – a jeho tištěné tuzemské formáty z 1. pol. 90. l. – velmi charakteristické, protože posiluje expresivitu stylu. (Homoláč: 25). Zajímavou shodu s konvencemi dobových bulvárních novin nalézáme i v aluzích na zahraniční kulturu, senzační tisk však citoval v titulcích také konkrétní česko(slovenské) filmy – mimo jiné Olmerovo *Co je vám, doktore?* (37).

[Egonovo plesnutí po jeho zadnici]

Evína vzpurnost, omezující Egonovu animalitu, je nakonec potrestána v narativu tím, když dojde vinou Egonova investigativního případu k jejímu pořezání romskými gangstery; stane se pak zpasivněnou obětí a současně je Egonem podvedena s neméně vzpurnou Nancy, která Egonovi nakonec podléhá také. (Obě scény, ublížení a nevěry, na sebe nekompromisně navazují.) Jiný stručný exemplář lidového ostrovtipu znázorňuje zcela otevřeného lákání zoufalé Evy Joštové (Kateřina Kornová), jež nemá kde spát, k sexu (ženatým) Ludvíkem Škodou (Bronislav Poloczek). Jakmile Eva rezolutně odmítne, je počastována jedovatým: „*Kurvo*.“

Často se v rovině bulvárních zákonitostí setkáváme s jazykovými hříčkami. Zatímco některé syntakticky i významově dosahují za každou cenu neobvyklosti, paradoxu takřka dadaistického rázu (Homoláč: 22): „*Ahoj Pind'oure, promiň, já jsem ti asi šlápl rukou pod nohu*.“ Jiné, jako dejme tomu, když se také v *Blbci* u dialogu Vitouška a dědečka z Ameriky slovo „žít“ chápe ve smyslu „shit“ [šít], jsou jednoduše sprosté. Další, pokud zůstaneme u multikulturního střetu, jako ve scéně prvního seznámení Nancy a Egona – [Nancy, anglický přízvuk] „*Ty seš pan Koza?*“ [Egon] „*Né, Koza ne. Hoza. Hoza. Koza to je...* [pohled na ňadra] ...*ehm... si nechala doma, no. No nic, mně říkají Egon*.“ – jsou nejen sprosté, nýbrž také jízlivé a vážou se na určité stereotypy.

Pomocí lidové mluvy zatřetí dochází u analyzované produkce k vyostření dramatických složek. Například když je Romka Egonem přistižena při krádeži dolarů z kabelky Nancy po jejím příjezdu do Prahy, řvavě jej zlodějka počastuje s typickým přízvukem „*Co na mě šahááš ty hajzle! Znáš me?!*“, a její objevený hromotlucky syn na Egona pokračuje „*Ty svině zlodějská!*“. Po vyhocené slovní přestřelce, mimo jiné i vyhoceně posilující šablonovitý obraz o minoritě, nastává neméně vyhoceně stylizovaný pouliční souboj dýkou a pěstmi, díky němuž se dvojice mechanicky seznamuje s poldou: „*fernetovým čmuchalem*“ (Jiří Krampol), který jako samozvaná „*stará škola*“ nadále zásobuje narativ četnými, více či méně vkusnými bonmoty.

Analyzované snímky ve shodě s bulvárem tedy opouštějí neutrální a spisovné vyjadřování, natož pak poetické. Oproti tomu Olmerovy investigativně pojaté dokufikce (*Nahota*), případně fikce s dokumentárními prvky (*Písnička*, *Blbec*, částečně *Playgirls*), popisují dobové realie lidovou mluvou ve formě neškodné satiry, případně hrubého černého humoru. Mnohem častěji ale u nich nacházíme verbální expresi vycházející z personalizované

zaujatosti, s níž se sarkasticky exploatují široce zakořeněné neměnnosti spojené s genderem, rasou, národností anebo společenskými jevy i aférami spojenými s demokratizací (prostituce, lustrace, hrozba AIDS, kupónová privatizace, ODS ad.). Olmerovu produkci lze proto vidět jako filmový pamflet, tj. „ostrý, útočný, někdy i hanlivý leták, článek, publikace nebo pořad. Má polemický charakter a je žánrem osobním, protože ostrou satirickou formou pranýřuje [...] politické události či společenskou situaci, bere sin a mušku její aktéry. Hlavním smyslem pamfletu je [...] zaujmout pozornost, přičemž na rozdíl od kritiky nehledá objektivní argumenty, ale pouze v nadnesené poloze [...] vytváří směšné situace pramenící z podstaty kritizovaného problému.“ (Osvaldová – Halada: 141–142)

Olmerova estetika úžasu

Vedle samotné povahy excitujícího obsahu (násilí, sex, akce, odpudivost) posiluje senzacechtivost u Olmerových snímků jeho samotné ztvárnění. Jak jsme dosud ukázali, kamerové práce a dekorativní nástroje (ne-přechodové efekty a audiomanipulace) efektivně dovedou stimulovat atrakční účinek, když se propojují s exponováním poutavých elementů, nebo, což obzvláště platí pro tržní spektakly v čele s product placementem, když tvoří syntézu s méně výraznými složkami, k nimž dokážou v diegezi připoutat pozornost, obohatit je o senzační ráz (saturací barev, detaily, výraznými ruchy aj.). Celkově pak takový styl dociluje exhibičně pojatého módu vyprávění.

Vysoká míra zastoupení a přiřknutá důležitost erotických, násilných (odpudivých) anebo tržních atrakcí v podobě delších observací či úsečných detailů vede přirozeně k tomu, že celková forma analyzovaných děl se rozdroluje do epizodické struktury, která je typická jak pro estetiku kinematografie atrakcí (Gunning 2004: 157), tak pro exploatační film (oddíl 3.3.2). Schaefer například rozděluje čtyři druhy parcelujících spektaklů dle toho, do jaké míry jsou podřízeny v exploatačním filmu rozvíjenému ději, a tedy, do jakého rozsahu si konfrontovaný divák uvědomuje jejich účel vzbudit zvědavost a touhu (u)vidět (Schaefer 1999: 79–80)

V *Písničce* má již zmiňovaná sekvence ze SRN výsadní místo nejen, protože obsahuje nejvyšší podíl tržních a erotických atrakcí dráždivého uzpůsobení, nýbrž protože zaujímá v rámci filmové stopáže značný prostor, aniž by ale nějak zásadněji rozvíjela či měla vliv na předchozí, či následující vývoj vyprávění. Je to autonomně stojící část, dále se rozštěpující

vedle koncertu do dvou bloků: detailních střípků tržního městského prostoru a scény peep-show určenou prodlužovanými POV záběry. Sekvence by mohla být chápána ve smyslu toho, co Schaefer nazývá „vločkami“ (*inserts*): excesem, který je do exploatačního vyprávění přirozeně zapojen, ale stejně tak z něj může být vysazen, aniž by nějak výrazněji narušil jeho smysl. (Identickou funkci vložky tu má sekvence lovu divoké zvěře.)

Jiný příklad z filmu představuje bazénová sekvence, kde Jan hraje opilému řediteli na housle. Do delšího rozzáběrování nenadále vstupují několikery krátce setrvávající fragmenty lesbického milování uskutečňovaného mimo prostor haly bazénu. Shodnou paralelu tvoří vpád snad vteřinového záběru lejna vekslákovy německé dogy během kouření doutníku pohlavára s příčeskem (David Matásek). Tento invazivní křížový prostřih tu snad vizuálně asociuje doutník s exkrementem, poukazuje na možný vztah veksláka a úředníka, případně symbolicky představuje náměstkovu odpudivost – ať tak či onak, stejně jako bazénové zlomky při první konfrontaci vyvolává hlavně překvapení, úžas, který narušuje plynulou souslednost scén. Schaefer by přisoudil těmto spektaklům nejradikálnější formu „nahodilých výsečí“ (*random segments*): nepřilíš ospravedlněných atrakcí vržených do exploatačního vyprávění bez ohledu na koherenci a příčinnou logiku. Jedinou jejich funkcí je prosté vyvolání konsternace.

Vrchol epizodické tendence, která je jinak vlastní i *Nahotě* a *Blbci*, nepochybně představuje diptych *Playgirls*. Forma každého ze snímků de facto kopíruje separované prostory nevěstince. Nejen mizanscéna erotického podniku a politika pohledů, ale i struktura narativu se rozpadá do sady voyeuristicky podmíněných exhibicí, rozestých s důkladnou pravidelností napříč dějem. *Playgirls* proto ani zdaleka nepůsobí celistvým dojmem určeným souvislou řadou na sebe plynule provázaných a rozvíjených událostí příslušejících klasickému narativnímu filmu. Takový vyprávěcí tok tu fakticky proplovává mezi těmito pevně zasazenými „erotickými pilíři“. V *Playgirls I* například nalézáme scénu kopulace Evy a Toma, která není v narativu nijak uvozena, ani nemá po skončení žádnou dohru, prostě se náhle „děje“, zatímco „děj filmu“ erotický akt prostě obtéká. Schaefer by tyto erotické pilíře, z nichž jsou *Playgrils* celé seskládány, nazval zmíněnými vločkami, ale možná ještě přesněji, „nespojitémi výsečemi“ (*discrete segments*): tj. soběstačnými atrakcemi, které na sebe mohou být v různém pořadí v exploatačním vyprávění libovolně navázány a tvoří jeho páteř.⁸⁵

⁸⁵ Výraznou sekvenci, jež se zase omezuje pouze na product placementovou exhibici tržní kultury a spadala by pod vložky či nespojité výseče, nalézáme v *Playgirls II*. Zamilovaná Štěpánka chce udělat dojem na gigola, a za tímto účelem vzniká nákupní odysey, která patří k těm vzácným sekvencím odehrávajících se mimo prostor

Jindy se ale dochází k tomu, že příběh je silou spektaklu stržen, než aby okolo něj proplouval, vtíravě jej uvozuje. Některá erotická čísla v salónech *Playgirls* jsou odůvodněna pomocí zvědavosti některé z postav. Třeba když Eva, Klárka a Ája spolu v *Playgirls I* rozmlouvají a přitom pohledem do průzorů místností nabízejí dvě komentované erotické atrakce, soulože Oty Lamberta (Jiří Šolc) i Ludvíka Škody. Plytká zástěrka tu potvrzuje autonomii a výsadnost spektaklu, jehož zdejší existence spočívá pouze v nutnosti ukázat (se). Stejně tak je tomu v *Playgirls II*, kde dejme tomu Štěpánka shromažďuje za pomoci počítače a videokamer data zákazníků pro vydírání, což ale slouží hlavně k exploatování řady erotických výjevů, aby se nakonec exces obrátil proti ní a v rovině doslovné dominance zvítězil ve finální mučivé sekvenci. Do podobné kategorie by spadalo sledování pornografického videa v *Nahotě*, propálení kalhotek či animální večírek v *Blbci*. Dle Schaeferovy terminologie bychom mohli hovořit o „integrovaných výsečích“ (*integrated segments*), tj. prvcích senzační povahy, které jsou nápadným způsobem vtěleny do formální struktury, ale přesto bývají určitou měrou narativem ospravedlněny.

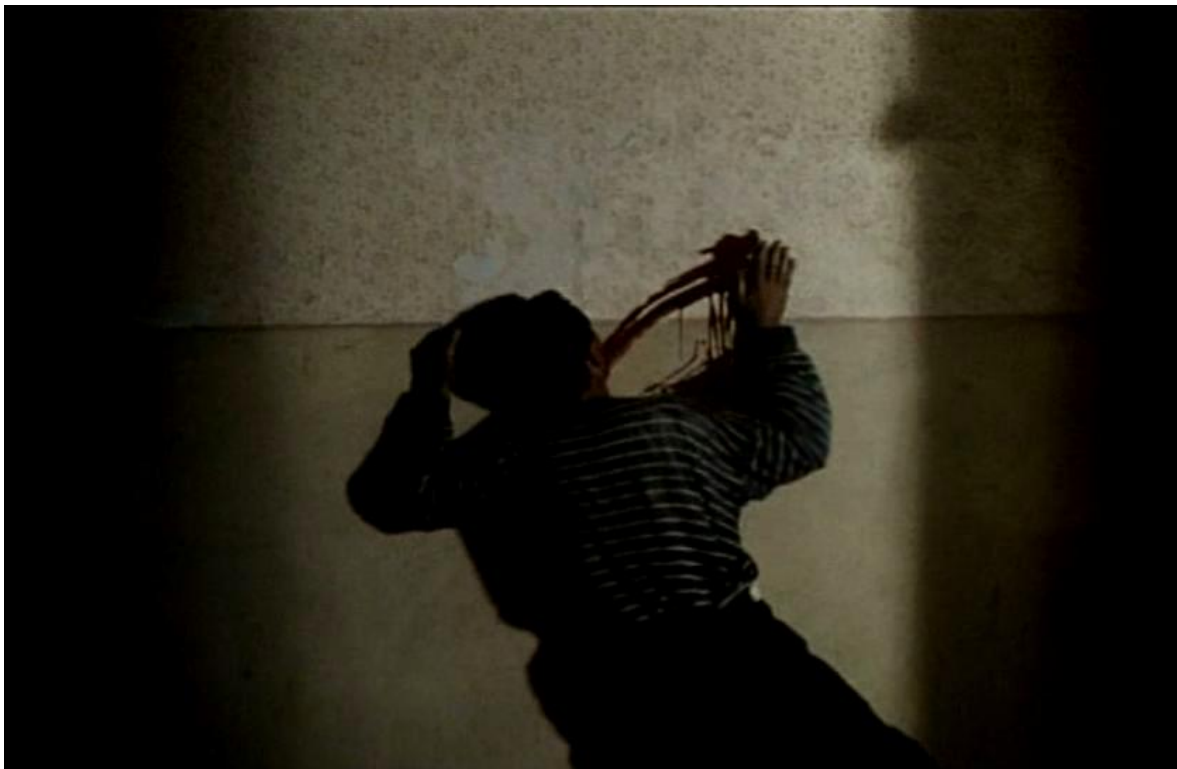
Strategie integrovaných výsečí patří u Olmera i u většiny fikcí založených na silné atrakčnosti k těm nejobvyklejším a nejhojněji využívaným. Gunning podotýká, že exhibicionismus je často doslovný v podobně koncipovaných erotických scénách; když se například žena svléká a manžel ji pozoruje, objekt touhy se tu v pravdě svléká pro nás, pro diváka (2001: 53). Daný skopofilní mód u Schaefera hlavně reprezentují integrované výseče, a někdy také vložky, částečně nespojitě výseče (88–89).

Přetržitá stavba přivolává dle druhu výseče větší či menší pozornost k sobě samé, k exhibiční filmové formě, když exploatuje publiku dílčí poutavé prvky na úkor koherence vyprávěcí struktury. Nemenším způsobem se může podílet na „zviditelnění viditelného“ excesu i stylistické uzpůsobení konkrétního spektaklu – mnoho příkladů z bulvární prezentace bylo uvedeno v předchozích částech oddílu 4.2.2 (stroboskopický efekt hracích automatů, haptické erotické detaily, přetržitá naddimenzovaná hudba aj.), avšak ty málokdy fungují jako separované stimuly, naopak často několik vyprávěčských složek synchronně spolupracuje na provokování sensuality obecně.

Dejme tomu v první ze dvou velkých akčních sekvencí v *Nahotě* dojde při jedné z půtek k odhození účastníka čelem ke zdi. Scéna podpořená agresivní elektronickou hudbou

nevěstince, čímž je jí i kvůli délce a řetězení jednoho druhu atrakce přiřknuto výsadní postavení. Typicky dokumentárně pojatým stylem sledujeme Martinův nákup luxusních hodinek, Martinův nákup drahého *BMW* a konečně, Martinův nákup elegantního ošacení *Reporter*.

působí spíš jako malířská performance typu akcionalismu strojeně uzpůsobená pro potěšení diváckého oka než reálně vypadající boj, který navozuje jinak silně dokumentární zpodobnění sekvence s neherci v reáliích, efektivně dále prolínající POV, zuřivé transfokace, velké detaily spolu se svižnou montáží. Celý výjev pŕůtky je snímán z ideální pozice amerického plánu, nadto rámován stínem, který vymezuje tu plochu, na níž se má uskutečnit násilný skutek. Za jeho exhibiční a senzační povahou stojí v rámci kontextu provedení akce jednak neodůvodněně velký výron krve, jak z krční tak prapodivně i z hrudní oblasti, jednak jeho příkladné situování na světlou (a osvětlenou) plochu omítky, a jednak příliš afektované provedení kaskadéra – spíše mechanického tělesa cedícího krutou atrakci.



UMĚNÍ TEATRALITY (NAHOTA NA PRODEJ)

Analogicky se můžeme ptát, proč při vzplanutí boje – doprovazený uštěpačným slangem („*Čer-ný svině! Čer-ný svině!*“) – náhle doslova vzplanou v ghettu i okna, auta a popelnice, aniž bychom kdy někoho viděli použít či třímat zápalný prostředek. (Naopak je zde akcentováno vrhání nehořlavých pomůcek, popelnic či kamenní.) Do očí tu bije moment, kdy z celku ve finále sledujeme záchranný příjezd auta s Egonem, jemuž se do cesty teatrálně odnikud připlete hořící pneumatika. Synergie křiklavých prvků podněcuje senzačnost celé podívané na úkor simulace realismu. V atrakčním módu se spektakl nadřazuje klasické logice

vyprávění: „*Příběh je prostě rámem, na nějž je možné napnout plátno magických možností filmu.*“ (Gunning 2001: 53).

Vyvrcholení takové atrakční estetiky pak nalézáme v *Nahotě* u druhé velké akční sekvence v hradním komplexu. Na jednu stranu tu máme co do činění s autorskou asociací amerického akčního žánru, na stranu druhou paralela dle západních vzorů selhává mimo tuzemských reálií kvůli skromným podmínkám produkce – o to více se protěžuje spolu s dramatem i nadsázka exploatačního naturelu křiklavě řetězí gore a erotické složky. Po všech směrech (excitujícím obsahu i bulvární prezentace) neurvalá sekvence ozářená lampiony, ohňostroji a výbuchy jakoby bezezbytku naplňovala Lyotardovu teorii *a-cinéma*, která se řídí logikou pyrotechniky: neregulovanou (erotickou) silou jdoucí proti normalizaci západní kultury vylučující vše, co je příliš intenzivní, co nezapadá do řádu, do předvídatelnosti a urovnanosti. Pyrotechnická sekvence naopak spěje k vytvoření rozkoše (*jouissance*) i za cenu přepjatosti, díky čemuž překračuje práh ekonomična, mimetična, reprezentace a otevírá se tomu, co je obvykle potlačeno nebo vyškrtáno, dynamice, energii a libidu (Casetti: 243–245). V rovině exhibicionistické estetiky se pak bezuzdně otevírá senzacechtivému diváckému pohledu, jež lačně ukojuje a excesivní forma tím upoutává pozornost k sobě samé; obnažuje svou viditelnost.

Zjevnost flagrantního iluzionismu může být ale přiznána mnohem tendenčnějším způsobem. Gunning rozeznává za jednu z krucióálních součástí estetiky úžasu obrácení fikce vůči divákovi, tj. kdy například samotní hrdinové nepokrytě posunkují směrem ke kameře a dovolávají se tak své pozornosti (2004: 156). Konvenčně se s touto vypravěčskou metodou opětovně setkáváme u exploatační kinematografie obvykle nerespektující pravidla klasického hollywoodského vyprávění. (Schaefer 1999: 81–82)

Zmiňovaná scéna rasové šarvátky v ghettu v *Nahotě* nabízí jeden z několika příkladů, které jsem u Olmerových titulů rozeznal: pravicový extrémista tu vykřičené heslo „*Čé-chy Čechům! Čé-chy Čechům!*“ s agresivní gestikulací otevřeně demonstuje pro objektiv kamery. Štěpánka je zase dejme tomu v *Playgirls II* konfrontována s Martinovým nenadálým pohledem ze záznamového zařízení, kterým jej toužebně sleduje. Kvůli uzpůsobení jejího pohledu z POV se však Martin upřeně dívá na nás, na diváky. Gigolo „*předvádí svou viditelnost a přeje si vystoupit ze světa fikce uzavřeného do sebe a dožaduje se pozornosti*

diváka.” (Gunning 2001: 52) Ta samá postava později příznačně během nákupní sekvence se Štěpánkou odkládá klobouk přímo na objektiv kamery.⁸⁶

Výrazným způsobem s viditelností atrakčního vyprávění pracuje *Blbec*. V prvních momentech filmu jsme atakováni z detailu zabíranými závěrečnými maďarskými titulky ze zářivé televizní obrazovky, které jsou s komickou dezinterpretací pro bulvár typicky lidového rázu dabovány Janem Přeučilem (v českém znění Zeno Hamižný, Elen Povolná, Dagmar Práskaná, výroba Čestmír Bezohledný apod.). Připomínáme, že později v *Blbci* účinkuje jako hoteliér Křiváček a sám na sebe v probíhajících titulcích upozorňuje.

Zcizující účinek posiluje navazující scéna snad autentického televizního záznamu, v němž nás oslovuje moderátorka ČT, která uvádí s ohledem na kino atrakcí a senzacechtivost povahově spřízněný: „*pravidelný měsíční magazín ,Kuriozity kolem nás*“.

Senzační deziluze dosahuje svého vrcholu, když jsme vzápětí konfrontováni již v rovině filmového příběhu opět z detailu zabíranou televizní obrazovkou, v níž reportér uvádí relaci z podzemních prostor Národního divadla, kde ve volné asociaci na béčkové fantasmagorie Vitoušek zkoumá spodní vody v laboratoři bezmála alchymistické stylizace. Do této iluze jsme lákáni a zároveň z ní vytrhováni anonymní rukou kynoucí nám směrem od televizní obrazovky z pohledu kamery. Následný zom-out pak přiznává pozadí celého štábu a nadcházející střihy posilují intertextové napětí, když přepínají mezi nezúčastněnými pohledy a POV kameramanů.⁸⁷ Sekvence svou podstatou připomíná Gunningovo tvrzení o raných filmech, které: „*svého diváka explicitně berou na vědomí, až se zdá, že se po něm natahují a staví se mu tváří v tvář.*“ (2004: 158)

Klasická vyprávěcí kontinuita, pokud zůstaneme u *Blbce*, se bortí i během dalších sekvencí, například když hned po scéně z podzemí přilétá z Ameriky Vitouškův dědeček. Během letmé verbální zmínky se nedlouho po dědečkově příjezdu dozvídáme, že umřel. Tato narativní okolnost působí neobvykle, v podobě překvapivého zvratu, protože smrt tu není nijak předjímana ani rozvíjena, až na onu verbální zmínku, ačkoli příběh v průběhu naznačoval důležitost dědečkovi postavy. Klasický vyprávěcí styl je založen vedle dojmu

⁸⁶ Stejný diderotovský mód, jenž bourá „čtvrtou stěnu“ a obrací se ke čtenáři, byl rozpoznán u dobového bulvárního tisku (Homoláč: 54–55). Daný způsob oslovení se současně shoduje s personalizovaně pojatým vyprávěním bulvárních televizí a jejich pořadů, filmů a zpravodajství, od nichž přebíráme teoretické schéma excitujícího obsahu bulvární prezentace (viz oddíl 3.3.1.).

⁸⁷ Znovu analogicky na mezitextová navázání a aluzivnost upozorňuje v případě tuzemských černých kronik z 90. let Homoláč (36).

časoprostorové kontinuity a příčinné logiky na uzavřené struktuře narativu; vysazení hrdiny z děje *Blbce* tradičnímu hollywoodskému kódu přirozeně neodpovídá.

Americký dědeček reprezentuje jednu z charakteristických figur estetiky úžasu. *Deus ex machina* zde slouží jako zprostředkovatel exotického Jiného ze Západu, jako zprostředkovatel erotického obsahu, když Vitouška seznamuje s prostitutkou, a nakonec, jako zprostředkovatel motivu restituce, která posléze poskytuje zásadní typy spektaklu: sexualitu, kriminalitu, groteskně pojaté násilí i tržní lákadla. Po splnění daných narativních funkcí spojených s atrakcemi šablonovitá postava mechanicky opouští děj; dědeček je jedním z mnoha elementů dramaturgie střetů a násilí nevázaně prosakujících vyprávěním. Dominance atrakce (spektáklů, senzace) jednoduše stojí v exploataci a estetice úžasu za výrazným zploštěním povahy hrdinů, jejich labilní psychologii i mezerovitým dějem, v němž jsou situace propojeny nepatrnými či žádnými souvislostmi (Gunning 2001: 53; Cook: 367–368; Schaefer 1999: 83–95).

Součinností všech dosavadně rozebraných prvků křiklavého excitujícího obsahu i bulvární prezentace má Olmerova postkomunistická tvorba velký potenciál působit na diváka oním na začátku představeným delirickým účinkem, jaký přisuzuje Eric Schaefer exploatační kinematografii (1999: 93–94) – stavem dočasného zmatení, úzkosti, dezorientace, nebo naopak frenetického výbuchu emocí, ať už spojených s šokem, smíchem, odporivostí či vzrušením.



BLBEC (JEŠTĚ VĚTŠÍ BLBEC NEŽ JSME DOUFALI)

5 ZÁVĚR

Dle výchozího předpokladu se podařilo prokázat senzacechtivost, tj. bulvární atributy na případovém vzorku polistopadové tvorby Víta Olmera 1. pol. 90. let, které můžeme přisoudit profil exploatačního filmu, s nímž senzacechtivá média vykazují značnou blízkost (kapitola 3).

Mediální senzacechtivost masového typu se projevuje primárně ve výběru toho, „co“ se bude „prodávat“, ale také „jak“ se to bude prodávat. Exploatační film proto atraktivně přináší (bulvární prezentace) atraktivní témata (excitující obsah) nepokrytě vycházející z divácké poptávky určené všeobecně zakořeněnými žádostivostmi, strachy a stereotypy. V případě exploatace pojaté z prizmatu teorie senzacechtivosti bývají spektakly, založené nejčastěji na tělesné bázi (sexualita, násilí), formovány aktuálními společenskými jevy, čímž se tato kinematografie odlišuje například od klasického hororu, který znetvořuje realitu či fantastické vyprávění noční můrou, archetypem monstra (Carroll: 1990)

Ústřední náměty a jejich povaha u analyzovaných děl Víta Olmera korespondují se všemi určujícími konvencemi excitujícího obsahu senzacechtivých masmédií. Ve své době snímky přirozeně zapadaly do širšího kulturního kontextu zaseženého bulvarizací. Ať už to byl tisk (*Expres*, *Blesk*, *Hrom*, *Bravo*, *Luckyboy*, *NEI Report*), televizní média (TV *Nova*), literatura (*Mafie po listopadu aneb Ryba páchne od hlavy* – Zdena Frýbová, 1992; *Anna sekretářka a další povídky* – Martin Nežval, 1996; *Playgirls* – Vladimír Páral, 1994), hudba (píseň *Skandál* Heidi Janků – Jindřicha Parmy; album *Heidi*, 1992) a konečně, film (*Trhala fialky dynamitem*, *Kamarád do deště II - Příběh z Brooklynu*, *Fontána pre Zuzanu II*, *Kanárská spojka*). (zvl. Gjuríčová – Kopeček: 2008; Savka – Machek: 2013)

Zásadním činitelem masmediální bulvárnosti se pro Olmera stalo tržní prostředí, které umožnilo v liberálním systému bezprostředně odpovídat společenské poptávce, dosud spoutané režimními restrikcemi. Jednalo se o pravý opak geneze předválečné americké exploatace, která byla zformována utužením cenzury velkého filmového průmyslu (Schaefer 1999: 136–164). Vznik tuzemské exploatace naproti tomu podporoval stejný činitel, jako rozkvět poválečné americké exploatace a jejich evropských paralel v šedesátých letech – prudké uvolnění cenzury.

Třebaže tedy *Písnička* vypovídala o éře 1968 – 1989, nakonec si kvůli realizaci v demokratickém prostředí a premiéře uskutečněné 1. 12. 1990 dovolila zjištně exploatovat obrazivost totality senzačnějšího charakteru, než by si byla mohla dovolit pod centralizovanou kinematografií. *Prapor* jako první komerční film na *Písničku* sebejistě navázal a efektivní propagací nabídl demokratickému divákovi pečlivě vykalkulovaný socialismus: hořký, dojímavý, vzrušivý i komický.

Teprve ale až *Nahota*, *Blbec* a *Playgirls*, snímky oproštěné od nánosu minulého, začaly nejvýrazněji naplňovat bulvární podstatu zaujatým parazitováním na dobově zakořeněných stereotypch a negativních náladách (feminismus, averze vůči vyšším třídám, rasismus, xenofobie) i reflektováním kontroverzních nebo skandalizovaných společenských jevů (AIDS, restituce, kuplířství, hazard) – obě cesty přitom zjištně vedly k žádanému předvádění kruciólních symptomů exploatace: sexuality, násilí a akce, pro senzacechtivost typicky uzpůsobených do komediálně-dramatického tvaru.

Nevyhnutelně došlo k otisknutí senzacechtivosti do formálního zpracování děl, které se ve velké míře shodují s klíčovými vypravěčskými strategiemi bulvární prezentace i rysy určujícími kinematografií atrakcí. Těžištěm a hybatelem Olmerových exploatačních fikcí je senzace – atrakce – spektakl, který deformuje klasický kontinuální styl do exhibičně pojatého

vyprávění přímo dotírajícího na sensualitu diváka. Forma pracuje spíše než s uhlazeností a voyeursky pojatou fikcí – k čemuž má nejbližší *Prapor* – s okázalou viditelností, při němž není vždy brán ohled ani na soudržnost a kauzální logiku, ani na simulaci realismu. Složitější strukturace narativu u Olmera ustupuje prostší dramaturgii střetu a násilí, která soustavně řetězí popuzující prvky okatě uzpůsobené pro pohled (demokratického) diváka.

I přestože se Olmerova díla nehonosila štědrými rozpočty, stále byla umístěna v centru filmového trhu, nikoli na jeho okraji jako jedna z alternativních produkcí jepičí existence. Tento status nemusel pro klasickou exploataci, tedy exploataci v užším historickém vymezení platit vždy (oddíl 2.2), avšak z hlediska generalizace převládal model nízkorozpočtového filmu, nevalné pověsti, bez hvězdného obsazení a větší výpravy, čemuž Olmerova produkce ve všech ohledech zcela neodpovídala.

Kapitalismus u nás „exploatoval exploataci“ – zformoval ji. Typický znak rané exploatace 90. let proto například zosobňuje product placement, strategie skryté reklamy jinak primárně spojená s populární kulturou. Sponzor nějaké soukromé firmy v zahraničí obvykle nemá problém zainvestovat vkusný a často nezávadný komerční či umělecký film, který uvidí co možná nejvíce lidí anebo bude mít prestiž u úzké skupiny diváctva. Klasická exploatace většinou nebyla na západě podporována jednak kvůli svému kontroverznímu a nevkusnému naturelu, a jednak už z principu kvůli nepříteli velké návratnosti investic.⁸⁸

Dravý nástup tržního hospodářství, hlad po čemkoli zakázaném a jiném spolu s dlouhotrvající platností zestátňujícího dekretu v oblasti filmu vedly společně k tomu, že pokud někdo jako Olmer a producenti v raných dobách „divokého kapitalismu“ usiloval o finanční podporu lákavě působícího snímku, pak se nějaký soukromý podnikatel prahnoucí po zviditelnění značky i vidině rychlého zisku vždy našel. Olmerovy produkce byly na sponzorství existenčně závislé, obsahují tudíž naráz vícero „tržních spektaklů“, které figurují díky bulvární prezentaci neméně drzým způsobem než zdejší atrakce sexuální a násilné. I dnes najdeme podobnou praxi, jak dokládají exploatačně laděné snímky druhu *Bastardů* (Petr Šícha, 2010), *Posledního výkřiku* (Tomáš Kučera, 2012), *Babovřesek* (Zdeněk Troška, 2013) anebo *Bony a klid II*.

Kapitalismus byl u nás „exploatován exploatací“ – zneužívala jej. Nejen že se produkční podmínky a estetika exploatace podřizovala liberálnímu trhu, ale stejně tak tržní společenský prostor exploatace ždímal pro své upotřebení. Obzvláště *Písnička*, ale ještě více

⁸⁸ Opět to ale nemuselo platit vždy, viz kupříkladu hixploatační krimi *Konec rozkvetu* (Prime Cut; Michael Ritchie, 1972) či espanoladu *Španělské běsnění* (Furia española; Francesc Betriu, 1975).

Nahota, *Blbec* a *Playgirls*, pojímané jako fabulace pro exploataci příznačně koketující s dokumentem⁸⁹ až fetišisticky zachycují celkovou proměnu společenského milieu ze socialistického na kapitalistický model, jehož negativní či kuriózní projevy jsou bulvární citlivostí obžalovávány. Tržní hospodářství západního vzoru ztělesňuje marnotratnost, hrozbu rozvracející tradiční české hodnoty a kulturu, konec egalitářství.

Proto v analyzovaných filmech nenacházíme jen hojné množství spotřebních spektaklů sjednaných product placementem. Olmerova exploatace je zářivým stejně jako špinavým panteonem dalších spotřebních výrobků (rybích prstů, panenek *Barbie*, mobilních telefonů), ale také nových obchodů, fast foodových či exotických restaurací, renovovaných hotelů, pestrých cestovních kanceláří a kasin, nevěstinců, amerických filmů, rušných letišť, mezinárodní dálniční dopravy, lesklých německých aut... Pokud neslouží sám jako svého druhu atrakce, pak se právě kapitalistický prostor stává rezervoárem, v němž kvasí násilí a slast.

Zvlášť tento podvojný vztah k tržnímu prostoru vymezuje osobitost naší exploatace.

Za prvé nepředstavovala periferní produkt, ale byla součástí středního proudu, který ji zformoval, a naopak, tuzemská exploatace tentýž střední proud definovala: Rapošovy, Soukupovy, Olmerovy, Růžičkovy či Troškovy snímky se staly emblémem sice nízké kultury, ale kultury všehovšudy populární, průměrné (oddíly 3.1 a 4.1.3.).

Současně Olmerova díla za druhé naplňovala kolorit brutální či lidové kultury (3.1.2.) náležitě charakterizovaný výrokem „*Chceme co nejvíc akcí, sexu a krve, hlavně ne žádný umění!*“ Avšak takové „zakázané ovoce“ vycházelo dle logiky excitujícího obsahu z konkrétních okolností právě transformované české společnosti jedinečných pouze pro náš region. Díky silnému sepětí s kapitalistickým systémem lze k tradiční trojkombinaci spektaklů vedle erotiky, kriminality a akce v případě tuzemské filmové senzacechtivosti přisadit samotnou tržní kulturu a podružné jevy s ní spojené – právě v tom tkví zvláštnost naší „czechsploatace“.

⁸⁹ U bulváru je tomu spíše naopak: využívá reálie, ale dopouští se v jejich případě dezinterpretace, či vytváří ryzí mystifikaci (oddíly 3.2, 3.3).

6 SEZNAM BIBLIOGRAFIE A ELEKTRONICKÝCH ZDROJŮ

- ABRHÁMOVÁ, Boca: Český film v roce 1992. In: *Filmová ročenka / Film Yearbook 1992*. Praha: NFA, 1993, s. 9.
- BACHTIN, Michajlovič Michail: *François Rabelais a lidová kultura středověku a renesance*. Praha: Argo 2007.
- BALOUN, Vladimír: *Finanční kriminalita v České republice. Dílčí studie úkolu „Výzkum ekonomické kriminality“*. Praha: Institut pro kriminologii a sociální prevenci 2004.
- BARTOŠEK, Jaroslav: *Základy žurnalistiky*. Zlín: Univerzita Tomáše Bati 2002.
- BAZIN, André: La politique des auteurs. In: Peter J. Graham (ed.), *The New Wave: Critical Landmarks*. London: Secker & Warburg 1968, s. 137–156.
- BIBLE *svatá aneb všechna svatá písmena Starého i Nového zákona podle posledního vydání kralického z roku 1613*. Bible in Czech: CEPF 1970.
- BÍLEK, A. Petr – ČINÁTLOVÁ Blanka (eds.): *Tesilová kavalérie. Popkulturní obrazy normalizace*. Praha: Pistorius & Olšanská 2010.
- BOOTH, Mark: *Camp*. London: Quartet Books 1983.
- BORDWELL, David – STAIGER, Janet – THOMPSON, Kristin: *The Classical Hollywood Cinema: Film Style and Mode of Production to 1960*. New York: Columbia University Press 1985.
- BORDWELL, David – STAIGER, Janet – THOMPSON, Kristin: *The Classical Hollywood Cinema: Film Style and Mode of Production to 1960*. New York: Columbia University Press 1985.
- BORDWELL, David – THOMPSONOVÁ, Kristin: *Dějiny filmu*. Praha: Akademie múzických umění v Praze / Nakladatelství Lidové noviny 2007.
- BORDWELL, David – THOMPSONOVÁ, Kristin: *Umění filmu. Úvod do studia formy a stylu*. Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění 2011.
- BOURDIEU, Pierre: *Distinction. A Social Critique of the Judgement of Taste*. Cambridge – Massachusetts: Harvard University Press 1984.
- BOURDIEU, Pierre: *Teorie jednání*, Praha: Karolinum 1998.
- CARROLL, Noël: *The Philosophy of Horror. Or Paradoxes of the Heart*. London: Routledge, Chapman and Hall, Inc. 1990.
- CASETTI, Francesco: *Filmové teorie 1945–1990*. Praha: Akademie múzických umění 2008.

- CLARK, Randall: *At a Theatre or Drive-in Near to You. The History, Culture, and Politics of the American Exploitation Film*. New York – London: Garland Publishing Inc. 1995.
- CLOVER, J. Carol: Her Body, Himself. Gender in Slasher Film. *Representations* 20, 1987, s. 187–228.
- COOK, Pam: Film Culture. 'Exploitation' films and feminism. *Screen* 17, 1976, č. 2, s. 122–127.
- COOK, Pam: The Art of Exploitation, or How to Get Into the Movies. *Monthly Film Bulletin* 52, 1985, č. 623, 1985, s. 367–369.
- ČAPEK, Karel: *Marsyas; Jak se co dělá*. Praha: Československý spisovatel 1984, s. 23.
- ČINÁTLOVÁ, Blanka: *Příběh těla*. Příbram: Pistorius & Olšanská 2009.
- ČULÍK, Jan: *Jací jsme. Česká společnost v hraném filmu devadesátých a nultých let*. Brno: Host 2007.
- DANTE, Joe Jr.: Dante's Inferno. In: *Famous Monsters of Filmland* 18, červenec 1962, s. 14 – 23.
- DOHERTY, P. Thomas: *Pre-Code Hollywood. Sex, Immorality, and Insurrection in American Cinema, 1930–1934*. New York: Columbia University Press 1999.
- DOMINKOVÁ, Petra: „Máme demografiju, ne?“ Současnost v české kinematografii po roce 1989. In: Adéla Gjuričová – Michal Kopeček (eds.), *Kapitoly z dějin české demokracie po roce 1989*. Praha – Litomyšl: Paseka 2008, str. 175–192.
- DOVIÁK, von Scott: *Hick Flicks. The Rise and Fall of Redneck Cinema*. North Carolina: McFarland 2004.
- DOWDY, Andrew: *The Films of the Fifties: The American State of Mind*. William Morrow and Company, Inc. 1973.
- DRAKE, Philip: Distribution and Marketing in Contemporary Hollywood. In: Paul McDonald – Janet Wasko (eds.): *The Contemporary Hollywood Film Industry*. London: BFI 2008, s. 63–82.
- DVOŘÁKOVÁ, Vladimíra – KUNC, Jiří: *O přechodech k demokracii*. Praha: Slon 1994.
- ECO, Umberto: Casablanca: Cult movies and intertextual collage. In: Ernst Mathijs – Xavier Mendik (eds.), *The Cult Film Reader*. Maidenhead: Open University Press 2008, s. 67–75.
- ECO, Umberto: *Dějiny ošklivosti*. Praha: Argo 2007.
- ECO, Umberto: *Skeptikové a těšitelé*. Praha: Argo 2006.
- ELSAESSER, Thomas: Tales of Sound and Fury. Observations on the Family Melodrama. *Monogram*, 1972, č. 4, s. 2–15.

- EVERMAN, Welch: *Cult Horror Films. From Attack of the 50 Foot Woman to Zombies of Mora Tau*. Carol Publishing Group 1993.
- FERRER, Frank: Exploitation films. In: *Film Comment* 6, 1963, s. 31–33.
- FIBICH, Jindřich: Problémy transformace a demokratizace mentality člověka. In: Vlasta Šafaříková a kol., *Transformace české společnosti 1989 – 1995*. Brno: Doplněk 1996, s. 249–289.
- FLÍGL, Jiří: New Yorku a Libni zdaleka se vyhni. Exploatační tendence v české porevoluční kinematografii. In: *Cinepur* 68, 2010, s. 3–7.
- FLYNN, Charles – MACCARTHY, Todd: „B“ Movie Structure. In: Wheeler W. Dixon (ed.), *Producers Releasing Corporation: A Comprehensive Filmography and History*. Jefferson: McFarland 1986, s. 73–84.
- GAINES, Philip – RHODES, J. David: *Micro-budget Hollywood. Budgeting (and Making) Feature Films for 50, 000 to 500, 000 Dollars (And Making Feature Films for \$50,000 to \$500,000)*. Beverly Hills: Silman-James Press U.S. 1995.
- GJURIČOVÁ, Adéla: Revoluce odkládá sametový háv. Erotika a nahé tělo v českém veřejném prostoru po roce 1989. *Dějiny a současnost* 33, 2011, č. 11., s. 40–43.
- GOMERY, Douglas: *Film History. Theory and Practice*. New York: McGraw-Hill Companies, Inc. 1985.
- GRABE, E. Maria – ZHOU, Shuhua – BARNETT, Brooke: Explicating Sensationalism in Television News: Content and the Bells and Whistles of Form. In: *Journal of Broadcasting & Electronic Media* 45, 2001, č. 4., s. 635–655.
- GUNNING, Tom: Estetika úžasu. Raný film a (ne)důvěřivý divák. In: Petr Szczepanik (ed.). *Nová filmová historie. Antologie o současném myšlení o dějinách kinematografie a audiovizuální kultury*. Praha: Hermann & synové 2004, s. 149–166.
- GUNNING, Tom: Film atrakcí. Raný film, jeho diváci a avantgarda. *Illuminace* 13, 2001, č. 2, s. 51–57.
- HALADA, Andrej: *Český film devadesátých let. Od Tankového praporu ke Koljovi*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny 1997.
- HARKINS, Anthony: *Hillbilly. A Cultural History of an American Icon*. New York: Oxford University Press 2005.
- HARRINGTON, S. Popular news in the 21st century. Time for a new critical approach? In: *Journalism* 9, 2008, č. 3, s. 266–284.

- HATCH, Kristen: Sweeter the Kitten the Sharper the Claws. Russ Meyer's Bad Girls. In: Murray Pomerance (ed.), *Bad: Infamy, Darkness, Evil, and Slime on Screen*. Albany: State University of New York Press 2004, s. 142–155.
- HAVELKOVÁ, Hana: Otázky českého ženského hnutí po roce 1989. In: Adéla Gjuričová – Michal Kopeček (eds.), *Kapitoly z dějin české demokracie po roce 1989*. Praha – Litomyšl: Paseka 2008, s. 217–230.
- HAWKINS, Joan: Sleaze Mania, Euro-Trash, and High Art. The Place of European Art Films in American Low Culture. In: Ernest Mathijs – Xavier Mendik (eds.), *The Cult Film Reader*. Maidenhead: Open University Press 2008, s. 119–132.
- HAWKINS, Joan: The Anxiety of influence: Georges Franju and the medical horrorshows of Jess Franco. In: Ernst Mathijs – Xavier Mendik (eds.), *The Cult Film Reader*. Maidenhead: Open University Press 2008, s. 179.
- HELLER-NICHOLAS, Alexandra: *Rape-revenge films. A Critical Study*. NC – London: McFarland 2011.
- HITCHENS, Gordon: The Truth, the Whole Truth, and Nothing but the Truth about Exploitation Films with Barry Mahon. *Film Comment* 2.5, 1964, s. 1–13.
- HOLÝ, Ladislav: *Malý český člověk, velký český národ*. Praha: Slon 2001.
- HOMOLÁČ, Jiří: *A ta černá kronika!*. Brno: Doplněk 1998.
- INDICK, William: *The Psychology of the Western. How the American Psyche Plays Out on Screen*. North Carolina: McFarland 2008.
- JIRÁK, Jan – KÖPPLOVÁ, Barbara – KOLLMANNOVÁ, Kasl Denisa (eds.): *Média dvacet let poté*. Praha: Portál 2009.
- JIRÁK, Jan – Köpplová, Barbara: *Masová média*. Praha: Portál 2009.
- KOČÍ, Bedřich: *B. Kočího Malý slovník naučný I*. Praha: Nakladatel B. Kočí 1925.
- LUCKETT, Moya: Sexploitation as Feminine Territory. The Films of Doris Wishman. In: Mark Jancovich – Antonio Lázaro Reboll – Julian Stringer – Andrew Willis (eds.), *Defining Cult Movies: The Cultural Politics of Oppositional Tastes*. Manchester – New York: Manchester University Press 2003, s. 142–156.
- LUKEŠ, Jan: Současný český hraný film. Pod diktátem peněz. In: *Illuminace* 6, 1994, č. 2, s. 37–77.
- MACHEK, Jakub: Počátky populární kultury v českých zemích na přelomu 19. a 20. století. In: Ondřej Daniel – Tomáš Savka – Jakub Machek a kol., *Populární kultura v českém prostoru*. Praha: Nakladatelství Karolinum 2013, s. 88–104.

- MACHONIN, Pavel: Teorie modernizace a česká zkušenost. In: Lubomír Mlčoch – Pavel Machonin – Milan Sojka, *Ekonomické a společenské změny v české společnosti po roce 1989 /alternativní pohled/*. Praha: Karolinum 2000.
- MANGUEL, Alberto: *Čtení obrazů (o čem přemýšlíme, když se díváme na umění)*. Brno: Host 2008.
- MATHIJS, Ernst – MENDIK, Xavier (eds.): *Alternative Europe. Eurotrash and Exploitation Cinema Since 1945*. London – NY: Wallflower Press 2004.
- MCCARTHY, Todd – FLYNN Charles (eds.): *Kings of the Bs. Working Within the Hollywood System – An Anthology of Film History and Criticism*. New York: E. P. Dutton 1975.
- MCCARTY, John (ed.): *The Sleazy Merchants: Adventures in Exploitation Film Making*. New York: St Martin's Press 1995.
- MCLACHLAN, Shelley – GOLDING, Peter: Tabloidization in the British Press. A Quantitative Investigation into Changes in. In: Colin Sparks – John Tulloch (eds.), *Tabloid tales: Global debates over media standards*. Lanham: Rowman & Littlefield 2000, str. 76-77.
- URIBE, Rodrogo – GUNTER, Barrie: Research Note: The Tabloidization of British Tabloids. In: *European Journal of Communication* 19, 2004, č. 3, str. 387–402.
- MCNAIR, Brian: The transformation of Media and Journalism in Central and Eastern Europe after 1989. From Control to Chaos? In: Jan Jiráček – Barbara Köpplová – Denisa Kasl Kollmannová (eds.), *Média dvacet let poté*. Praha: Portál 2009, s. 12–23.
- MEDVED, Harry – DREYFUSS, Randy: *The Fifty Worst Films of All Time (And How They Got That Way)*. Waltham – Massachusetts: Popular Library 1978.
- MEDVED, Michael – MEDVED, Harry: *The Golden Turkey Awards. Nominees and Winners, The Worst Achievements in Hollywood History*. Michigan: Putnam 1980.
- MENDIK, Xavier– SCHNEIDER, Jay Steven (eds.): *Underground U.S.A. Filmmaking Beyond the Hollywood Canon*. London: Wallflower Press 2002.
- MILLER, Don: *“B” Movies: An Informal Survey of the American Low-Budget Film, 1933–1945*. New York: Curtis Books 1973.
- MOTT, L. Frank: *American Journalism. A History: 1690–1960*. New York: Macmillan 1962.
- MYSLIVCOVÁ, Magdalena: Prezentace nových forem religiozity a spirituality v rámci kulturní nabídky města – na příkladu ezoterického festivalu v Písku. In: Ondřej Daniel – Savka, Tomáš – Machek, Jakub a kol., *Populární kultura v českém prostoru*. Praha: Nakladatelství Karolinum 2013, s. 169–179.

- NAKAHARA, Tamao: Barred Nuns. Italian Nunsploitation Films. In: Ernest Mathijs – Xavier Mendik (eds.), *Alternative Europe: Eurotrash and Exploitation Cinema Since 1945*. London – NY: Wallflower Press 2004, s. 124–133.
- NÁRODNÍ filmový archiv (NFA), f. *Heureka Films* (HF), 1993, 1959 / 125360 (ozn. Filmový ústav Praha).
- NEŠPOR, R. Zdeněk – HOLUB, Petr: Socioekonomické hodnoty českých a západních podnikatelů. In: Zdeněk R. Nešpor – Jiří Večerník (eds.), *Socioekonomické hodnoty, politiky a instituce v období vstupu České Republiky do Evropské unie*. Praha: Sociologický ústav AV ČR 2006, s. 133–150.
- NEŠPOR, R. Zdeněk: Spirituální hodnoty současné české společnosti. In: Zdeněk R. Nešpor – Jiří Večerník (eds.), *Socioekonomické hodnoty, politiky a instituce v období vstupu České Republiky do Evropské unie*. Praha: Sociologický ústav AV ČR 2006., s. 229–240.
- NEŠPOROVÁ, Olga: Postoje k rodině, manželství a rodičovství. In: Zdeněk R. Nešpor – Jiří Večerník (eds.), *Socioekonomické hodnoty, politiky a instituce v období vstupu České Republiky do Evropské unie*. Praha: Sociologický ústav AV ČR 2006, s. 215–228.
- NOURMAND, Tony – MARSH, Graham (eds.): *Film Posters. Exploitation*. Kolín: Taschen 2006.
- NOVOTNÁ, Hedvika: Punks and skins United? Souvislosti proměn vztahů punkové a skinheadské subkultury v Československu, respektive České republice. In: Ondřej Daniel – SAVKA, Tomáš – MACHEK Jakub a kol., *Populární kultura v českém prostoru*. Praha: Nakladatelství Karolinum 2013, s. 249–261.
- OLMER, Vít: *Tváře jak dětské prdelky aneb příběhy českého filmaře*. Praha: HAK Humor a kvalita 1997.
- OSGERBY, Bill: Sleazy Riders. Exploitation, „Otherness”, and Transgression in the 1960s Biker Movie. In: *Journal of Popular Film and Television* 31, 2003, č. 3, s. 98–108.
- PÁRAL, Vladimír: *Playgirls* (I, II). Litvínov: Dialog 1994.
- PROKOP, Dieter: *Boj o média. Dějiny nového kritického myšlení o médiích*. Praha: Karolinum 2005.
- REBOLL, L. Antonio: *Spanish Horror Film*. Edinburgh: Edinburgh University Press 2012.
- Reifová, Irena a kol.: *Slovník mediální komunikace*. Praha: Portál 2004.
- REJZEK, Jiří: *Český etymologický slovník*. Voznice: Leda 2001.
- RITZER, George: *Mcdonaldizace společnosti*. Praha: Academia 1996.

RUÉTALO, Victoria – TIERNEY, Dolores (eds.): *Latsploitation, Exploitation Cinemas, and Latin America*. New York: Routledge 2009.

SCONCE, Jeffrey: Esper, The Renunciator. Teaching „Bad“ Movies to Good Students. In: Mark Jancovich, Antonio Lázaro Reboll, Julian Stringer, Andrew Willis (eds.), *Defining Cult Movies: The Cultural Politics of Oppositional Tastes*. Manchester – New York: Manchester University Press 2003, s. 14–34.

SCONCE, Jeffrey: Trashing the Academy Taste, Excess, and an Emerging Politics of Cinematic Style. *Screen* 36, 1995, č. 4., s. 371–393.

SCHAEFER, D. Eric: „*Bold! Daring! Shocking! True!*” *A History of Exploitation Films, 1919–1959*. London – Durham: Duke University Press 1999.

SCHAEFER, Eric: *Exploitation Films: Teaching Sin in the Suburbs*. In: *Cinema Journal* 47, 2007, č. 1, s. 94–97.

SCHAEFER, Eric: Obscene Seen. Spectacle and Transgression in Postwar Burlesque Films. In: Ernst Mathijs – Xavier Mendik (eds.), *The Cult Film Reader*. Maidenhead: Open University Press 2008, s. 186–199.

SINGER, Ben: Modernita, hyperstimuly a vzestup populární senzačnosti. In: Petr Szczepanik (ed.), *Nová filmová historie*. Praha: Herrmann & synové 2004, s. 190–205.

SKOVSGAARD, Morten: A tabloid mind? Professional Values and Organizational Pressures as Explanations of Tabloid Journalism. In: *Media, Culture & Society* 36, 2014, č. 2, 200–218.

SLATTERY, L. Karen: Sensationalism Versus News of the Moral Life: Making the Distinction. In: *Journal of Mass Media Ethics* 9, 1994, č. 1, s. 5–15.

SONTAGOVÁ, Susan: Poznámky o fenoménu camp. *Labyrinth Revue* 10, 2000, č. 7–8, s. 79–86.

STAIGER, Janet: Hitchcock in Texas. Intertextuality in the Face of Blood and Gore. In: Janet Staiger, *Perverse Spectators: The Practices of Film Reception*. New York: New York University Press 2000, s. 179–187.

STALLYBRASS, Peter – WHITE, Allon: *The Politics and Poetics of Transgression*. Ithaca – New York: Cornell University Press 1986.

STEJSKAL, Tomáš: Když na samotě ulesá chčije a chčije krev. Stopy zla v americké krajině. In: *Cinepur* 68, 2010, s. 14–17.

STRNAD, Pavel: *Transformace české kinematografie v letech 1989–1999*. Praha: FAMU 2000.

- ŠAFAŘÍKOVÁ, Vlasta a kol.: *Transformace české společnosti 1989 – 1995*. Brno: Doplněk 1996.
- ŠULC, Zdislav: Systémové základy ekonomické transformace. In: Vlasta Šafaříková a kol., *Transformace české společnosti 1989 – 1995*. Brno: Doplněk 1996, s. 114–194.
- ŠVOMA Martin: Chtěl jsem z Barrandova udělat krásnou a bohatou nevěstu. Rozhovor s Václavem Marhoulem. In: *Illuminace* 19, 2007, č. 1, s. 155–166.
- TRÁVNÍČKOVÁ, Ivana: *Hazardní hry a drogy jako potenciální zdroj organizovaného zločinu*. Praha: Institut pro kriminologii a sociální prevenci 1996.
- TRÁVNÍČKOVÁ, Ivana: *Prostituce, jako jedna z možných aktivit organizovaného zločinu*. Praha: Institut pro kriminologii a sociální prevenci: 1995.
- TURAN, Kenneth – ZITO, E. Stephen: *Sinema. American Pornographic Films And The People Who Make Them*. New York: Praeger Publishers 1974.
- VALE, V. – JUNO, Andrea (eds.): *RE/Search No. 10: Incredibly Strange Films*. San Francisco: RE/Search Publications 1986.
- VÁLKOVÁ, Jana: *Kriminalita žen*. Praha: Institut pro kriminologii a sociální prevenci 1993.
- VETTEHEN, H. Paul – NUIJTEN, Koos – BEENTJES, Johannes: News in an Age of Competition. The Case of Sensationalism in Dutch Television News, 1995–2001. *Journal of Broadcasting & Electronic Media* 49, 2005, č. 3, s. 282–295.
- WATSON, Paul: There's No Accounting for Taste: Exploitation Cinema and the Limits of Film Theory. In: I. Q. Hunter – Heidi Kaye – Imelda Whelehan (eds.), *Trash Aesthetics: Popular Culture and Its Audience*. London: Pluto Press 1997, s. 66–83.
- WEAVER, Tom: The House of Arkoff – Part One. *Fangoria* 5, 1987, č. 61 (únor), s. 63–64.
- WELDON, Michael: *Psychotronic Encyclopedia of Film*. New York: Ballantine Books 1983.
- WILLIAMS, Linda: Film Bodies. Gender, Genre, and Excess. *Film Quarterly* 44, 1991, č. 4, s. 2–13.
- WILLIAMS, Linda: *Hard Core*. London: Pandora 1990.
- WILLIAMSON, W. Jerry: *Hillbillyland. What the Movies Did to the Mountains and What the Mountains Did to the Movies*. North Carolina: The University of North Carolina Press 1995.
- WOHLHOFNER, Vladimír: Spor o první soukromý film. *Scéna*, 1991, č. 14, s. 5–8.
-

Disertační práce o exploatační tvorbě britského tvůrce *Robert Hartforda-Davise*.

AHMED, Michael: *Corrupted, Tormented and Damned: Reframing British Exploitation Cinema and The films of Robert Hartford-Davis*. University of East Anglia 2013.

Dostupné na WWW:

<<https://ueaeprints.uea.ac.uk/id/eprint/42539>> [vyšlo nedat.; cit. 24. 9. 2014]

Kritika na snímek *Nymfomanka* (Nymph()maniac; Lars von Trier, 2013).

BLÁHOVÁ, Jindřiška: Von Trierova Nymfomanka neříká o lidské zkušenosti nic, co bychom nevěděli. *iHNed.cz* (Hospodářské noviny online).

Dostupné na WWW:

<[http://art.ihned.cz/?p=070000_d&article\[id\]=61539960](http://art.ihned.cz/?p=070000_d&article[id]=61539960)> [vyšlo 10. 1. 2014; cit. 13. 3. 2014]

FLÍGL, Jiří: Nymfomanka. Část I+II / Kdo je tady šiditel? *Cinepur* (online).

Dostupné na WWW:

<<http://cinepur.cz/article.php?article=2751>> [vyšlo 21. 1. 2014; cit. 13. 3. 2014]

Pojem *art-exploitation* v žurnalismu a akademickém diskurzu na příkladu *Vejdi do prázdna* (Enter the Void; Gaspar Noé, 2009).

GUY, Phil: *Sensation, Provocation and Exploitation*.

Dostupné na WWW:

<<http://www.phil-guy.com/index.php?/gaspar-noe/>> [vyšlo 24. 4. 2011; cit. 26. 3. 2014]

KERMODE, Mark: DVD round-up. *The Guardian* (online).

Dostupné na WWW:

<<http://www.theguardian.com/film/2011/apr/24/mark-kermode-enter-the-void>> [vyšlo 24. 4. 2011; cit. 26. 3. 2014]

Pojem *intelektuální atrakce*.

KOKEŠ, D. Radomír: Kinematografie intelektuálních atrakcí: Jistá tendence blockbusterového filmu. *Douglasovy poznámky* (online). Dostupné na WWW:

<<http://dougaskokes.blogspot.cz/2010/07/kinematografie-intelektualnich-atrakci.html>> [vyšlo 18. 7. 2010; cit. 7. 4. 2014]

Esej o *problematické identitě exploatace*.

LASEUR, Carol: *Australian exploitation film. The politics of bad taste*.

Dostupné na WWW:

<<http://wwwmcc.murdoch.edu.au/ReadingRoom/5.2/Laseur.html#5>> [vyšlo nedat.; cit. 21. 10. 2014]

Lexikální definice a seznam zdrojů o exploataci.

MATHIJS, Ernst: „Exploitation Film“. *The Oxford Bibliographies* (online).

Dostupné na WWW:

<<http://www.oxfordbibliographies.com/view/document/obo-9780199791286/obo-9780199791286-0096.xml>> [vyšlo nedat.; citováno 15. 11. 2014]

Ke kinematografii atrakcí.

SKOPAL, Pavel: Kino atrakcí. *Cinepur* (online).

Dostupné na WWW:

<<http://cinepur.cz/article.php?article=1>> [vyšlo nedat.; cit. 17. 12. 2013]

Ohledně *soundtracku k Nahotě na prodej.*

SOUKUP, Ondřej: *Platinum Collection.*

Dostupné na WWW:

<<http://www.ondrejsoukup.com/cz/aktualne/0/13/platinum-collection/>> [vyšlo 2. 5. 2011.; cit. 20. 12. 2014]

Kategorie *neo-exploitation* v rejstříku distribuční firmy Facet.

Dostupné na WWW:

<<http://www.facetsdvd.com/category-s/1008.htm>> [vyšlo nedat.; cit. 25. 3. 2014]

Termín *Playgirl* v americkém slangu dle *The Dictionary of American Slang* (2007) a *Random House Dictionary* (online).

Dostupné na WWW:

<<http://dictionary.reference.com/browse/playgirl>> [vyšlo nedat.; cit. 28. 9. 2014].

Užití termínu *exploitation* v recenzi snímku *She-Devil Island* (Irma la mala; Raphael J. Sevilla, 1936).

Nesignováno: *She-Devil Island: Tropical Island Drama With Native Cast Has Good Exploitation Possibilities And Fair General Appeal. Film Daily*, 20. srpna 1936, s. 7.

Dostupné na WWW:

<<https://archive.org/stream/filmdailyvolume66970newy#page/1094/mode/2up>> [vyšlo nedat.; cit. 14. 11. 2013]

„*Odpadní*“ *filmografie* Víta Olmera na Česko-Slovenské filmové databázi.

Dostupné na WWW:

<<http://www.csfd.cz/tvurce/3247-vit-olmer/>> [cit. 15. 7. 2014]

Zákon České národní rady o Státním fondu České republiky pro podporu a rozvoj České kinematografie.

Dostupné na WWW:

<<http://www.psp.cz/sqw/sbirka.sqw?cz=241&r=1992>> [vyšlo nedat.; cit. 3. 2. 2014]

Dekret presidenta republiky o opatřeních v oblasti filmu.

Dostupné na WWW:

<<http://www.psp.cz/sqw/sbirka.sqw?cz=50&r=1945>> [vyšlo nedat.; cit. 4. 2. 2014]

O některých podmínkách výroby, šíření a archivování audiovizuálních děl, o změně a doplnění některých zákonů a některých dalších předpisů.

Dostupné na WWW:

<<http://portal.gov.cz/app/zakony/zakonPar.jsp?page=0&idBiblio=41252&nr=273~2F1993&rpp=50#local-content>> [vyšlo nedat.; cit. 4. 2. 2014]

Videoklip k písni *Kondom*.

Pražská šunka (Miluj s nasazením, 1993).

Dostupné na WWW:

<<http://www.youtube.com/watch?v=PhCY3fQLxMs&index=54&list=PLB2EDF4A950BD9620>> [vyšlo 5. 8. 2010; cit. 14. 4. 2014]

Žánrová roztroušenost exploatace a její odraz v populární Wikipedii.

Dostupné na WWW:

<http://en.wikipedia.org/wiki/Exploitation_film> [vyšlo nedat.; cit. 14. 5. 2014]