

UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE

FAKULTA SOCIÁLNÍCH VĚD

Institut komunikačních studií a žurnalistiky

Bc. Tomáš Fiala

**Podoba českého filmu a jeho kritiky v
časopise Film a doba (90. léta)**

Diplomová práce

Praha 2018

Úvod

I když se česká kinematografie potýkala, stejně jako jakékoliv jiné odvětví, s determinujícími parametry a požadavky komunistického režimu, v 80. letech vznikla řada filmů, které dnešní publikum i kritika považuje za klasické snímky. Ať už jsou to *Postřižiny* (režie: Jiří Menzel, 1980), pohádkoví *Tři veteráni* (režie: Oldřich Lipský, 1983) nebo start poetické série Ladislava Pecháčka *Jak svět přichází o básníky* (režie: Dušan Klein, 1982) a jeho pokračování *Jak básníci přicházejí o iluze* (režie: Dušan Klein, 1982) a *Jak básníkům chutná život* (režie: Dušan Klein, 1988). Svahy sjížděli od roku 1982 také aktéři komedie století *S tebou mě baví svět* (režie: Marie Poledňáková). Dvojice Lukáš Vaculík – Sagvan Tofi spolupracovala pod vedením Jaroslava Soukupa ve snímku *Kamarád do deště* (1988) a Karel Kachyňa uvedl na plátna kin své *Sestřičky* (režie: Karel Kachyňa, 1984) s nezapomenutelnou Jiřinou Jiráskovou. Ve stejný rok Zdeněk Troška představil světu první z trilogie z hoštické vesnice *Slunce, seno, jahody* (1984) a později její pokračování *Slunce seno a pár facek* (1989). Diváci viděli také Menzelovu veselohru *Vesničko má středisková* (1985), dramata o fotbalových chuligánech *Proč?* (režie: Karel Smyczek, 1987) i vekslácích *Bony a klid* (režie: Vít Olmer, 1988). Režisér Jaroslav Soukup vpustil do českých kinosálů zpěváka Michala Davida ve snímku *Discopříběh* (1987) a v neposlední řadě ukázal, jak vypadá *Láska z pasáže* (1984).

Taková byla filmová produkce před sametovou revolucí. Většinu ze zmíněných děl vidíme na televizní obrazovce velmi často. A to v osmdesátých letech vznikla každý rok přibližně čtyřicítka filmů. Zároveň je spojuje také vysoký divácký zájem. Všechny snímky uvedené výše totiž patří v žebříčku *Unie filmových distributorů* mezi sto nejnavštěvovanějších českých filmů v historii.

Cílem mé diplomové práce je přiblížit, co přišlo po nich, jak vypadala česká kinematografie v 90. letech. Jako klíč pro takto obtížně uchopitelné téma jsem zvolil novinářskou a odbornou reflexi časopisu *Film a doba* v deváté dekádě. Záměrem textu není přinést ucelený obrázek české kinematografie po sametové revoluci, ale nastínit stav tuzemského filmu a jeho novinářské reflexe.

Tématem magisterské diplomové práce je podoba českého filmu a jeho kritiky v letech 1990-1999. Devadesátá léta nabídla tuzemské kinematografii, stejně jako jiným kulturním i mediálním oblastem, svobodný vývoj v Československu, pozdější České republice. *Film a doba*, který fungoval jako tradiční filmové periodikum už od roku 1955, přibližuje tuto novou filmovou éru. Původní měsíčník (od roku 1991 čtvrtletník) byl dlouhá léta jediným odborným časopisem o filmu, který oceňovali i čtenáři v zahraničí. Vybral jsem si ho ke své práci proto, že ilustruje nejen devadesátá léta a je vhodným funkčním průnikem do problematiky, ale díky své tradici také může nabytou svobodu filmové tvorby srovnávat s obdobím dějin, kdy byla kinematografie pod dohledem státního aparátu. Podle tvůrců *Filmu a doby* se časopis dokonce podílel na přípravě intelektuálního a politického ovzduší pražského jara a teoreticky formoval českou a slovenskou filmovou vlnu. Ve mnou zkoumaném období navíc kvůli novým finančním podmínkám a ztrátě vydavatele přestal téměř existovat, a proto – do jisté míry – zažíval podobnou situaci jako samotní tvůrci českých filmů.

Pohled na transformaci tuzemské kinematografie přináším v teoretické části, kterou jsem vypracoval s pomocí odborné literatury. Zaměřuji se na vnější vlivy působící na český film, jeho příležitost k rozvoji a pokrok samotný. Pro samotnou analýzu jsem poté stanovil tyto základní výzkumné otázky:

Jak se změnila odborná kritická reflexe filmu v 90. letech na příkladu časopisu *Film a doba*? V analýze časopisu hledám proměnu útvaru, který o českém filmu dlouhá léta referoval. Výběr periodika i období, jak zmiňuji výše, souvisí se změnami politického režimu a reakcí časopisu na nové možnosti v žurnalistické tvorbě. K hlavnímu výzkumu diplomové práce přidávám ještě podotázku: **Jak se proměnil český film?** To, jakým způsobem česká kinematografie využila potenciálu ve svobodné zemi, se pochopitelně odráží na textech ve *Filmu a době*. V příspěvcích nehledám odpověď na otázku, zda byly filmy dobré či špatné, ale zajímám se o mediální obraz, který pod dobovým tlakem na vlastní strukturu a existenci vytvářel tradiční časopis o filmové kultuře.

V úvodu do mé magisterské diplomové práce bych také rád vysvětlil odchylky od odevzdaných tezí. Nejzásadnější je změna názvu z *Proměna českého filmu a jeho kritiky v časopise Film a doba (90. léta)* na *Podoba českého filmu a jeho kritiky v časopise Film a doba (90. léta)*. Pro tento krok jsem se rozhodl na základě konzultace

s vedoucím práce. Slouží k upřesnění a zúžení analyzovaného materiálu. Pokud bych měl popisovat proměnu, v textu by nesměla chybět ani analýza let osmdesátých, na níž nebyl prostor. Zúžil jsem také vymezení podkladového materiálu. Ročník 2000 patří do nového milénia a ve výzkumu tedy chybí. Do absolventské práce jsem dále nezařadil bod č. 6 v předpokládané struktuře práce o odhadu vývoje českého filmu na přelomu milénia a jeho následné reality. Domnívám se, že bych se analyzovaným materiálem dostal mimo oblast zájmu. V časopise *Film a doba* také neexistoval dostatek příspěvků, který by se vývoji po roce 2000 věnoval. V neposlední řadě bych rád upozornil na fakt, že v seznamu literatury uvádím i knihu *Kočky na Atalantě* Jiřího Cieslera, ze které jsem v práci nepoužil žádný citát. Do seznamu však patří, protože mi, stejně jako další citované tituly, poskytla větší přehled a díky ní jsem lépe porozuměl českému filmu ve zkoumaném období.

Teoretická část

Před samotnou analýzou časopisu *Film a doba* jsem v teoretické části textu nastínil stav českého filmu na začátku 90. let. Historické souvislosti se totiž nepochybně odrážely ve způsobu, jakým o dílech psali kritici. Přiblížil jsem také vnější vlivy, které ovlivňovaly českou kinematografii bezprostředně po sametové revoluci. Ať už to bylo očekávání politického uvolnění, proměna financování a produkce filmů nebo narůstající význam televize, vliv komerce ze Západu a v neposlední řadě také postupující záměna ustáleného žurnalistického žánru kritiky za recenzi.

1. Předpoklady pro vývoj českého filmu v 90. letech

Výčet předrevolučních filmů v úvodu není jen jakýmsi zábavným seznamem. Slouží jako důkaz pro tvrzení, že ačkoliv v Československu platila vláda jedné strany, tuzemský film se neměl špatně. Stát podporoval tvůrce a lidé do kina chodili. Komunisté hojně produkovali slušné snímky, které se ale kvůli totalitnímu režimu za hranice republiky příliš nedostaly. Před listopadem 1989 nás zřejmě nejvíc ve světě reprezentoval americký režisér českého původu Miloš Forman. A to nejen svým dílem, ale také dávkou vlastenectví, které hrdě ukazoval i za mořem. Zatímco muzikál *Vlasy* (1979) vznikl na přelomu 70. a 80. let, mezi snímky *Ragtime* (1981) a *Valmont* (1989) Forman natočil film, který získal ohlas nejen v americkém Hollywoodu, kam autor

emigroval. Většina záběrů z filmu *Amadeus* (1984) vyprávějícím o hudebním géniovi Mozartovi se totiž točila v Praze. Adaptace divadelní hry Petera Shaffera vyhrála osm Oscarů a sám Forman si (ke Zlatému glóbu) odnesl z rukou kolegy Stevena Spielberga sošku za režii. A jeho dvorní kameraman Miroslav Ondříček k nominaci na americkou Cenu Akademie tu další proměnil na britských oceněních BAFTA. Sám Forman potom ve svém proslovu na předávání Oscarů v březnu 1985 řekl:¹

„Jsem velmi pyšný, protože je to americký film, na kterém spolupracovala spousta československých umělců a techniků. Zisk tohoto uznání od členů Akademie právě za takovou spolupráci, myslím, je povzbudivý z více důvodů, než je umění nebo tržby z prodeje lístků. Děkuji mnohokrát.“²

Oscarový vítěz tak americkému obecenstvu nepřímo naznačil, že politické poměry, přes blaho v kinematografii, v Československu nebyly dobré. Navzdory okolnostem rodák z Čáslavy ale *Amadea* v české metropoli natočil a dodal tím filmu ještě větší punc důležitosti. Forman se později stal jakýmsi prostředníkem a zprostředkovatelem Československa (později České republiky) se západní kulturou a světem. Česko zmiňoval ve své americké emigraci často, a také v letech po revoluci mu přiblížil komerční kinematografii (Lukeš 2013b, s. 253).

Andrej Halada ve své knize *Český film 90. let (Od Tankového praporu ke Koljovi)* přibližuje, že česká společnost zažila v rámci 20. století několik dat, která od základů změnila tuzemský film. Prvním z nich byl podle něj rok 1945 a konec druhé světové války, tím druhým pak (pro tento text) naprosto zásadní rok 1989 (Halada 1997, s. 16). Film se měl vymanit ze státem řízené a znárodněné kinematografie a jít novou, neprobádanou cestou bez zásahu politiků. To byly vyhlídky, které měly v jakémkoliv odvětví české společnosti pozitivní konotace – a to včetně filmu. Právě tuzemská kinematografie ale měla před sebou řadu překážek.

Dramatik, scenárista a novinář Karel Steigerwald po převratu s určitým nadhledem řekl, že rokem 1989 „skončily dějiny“ a teď bude společnost žít ve štěstí (Melounek 1994, s. 52). Vyhlídky na obrodu kinematografie šťastné skutečně byly.

¹ „(...)I am very proud, because this is an American movie on which a lot of Czechoslovakian artists and technicians collaborated. To get this kind of recognition from the members of Academy for this kind of collaboration, I think is very encouraging for more than artistic or box-office reasons. Thank you very much.“

² 57. Ceny Akademie za rok 1984, 25. 3. 1985, dostupné na: <http://aaspeechesdb.oscars.org/link/057-8/>

V roce sametové revoluce díky státní mašině na filmy přišlo do kin přes 51 milionů diváků (Halada 1997, s. 34). S listopadovými událostmi ale měl státní vliv na český film skončit. Svoboda společenská měla i nádech příslibu k rozvoji českého filmu. Autoři se například inspirovali západní kinematografií a vizí Hollywoodu nebo dostali prostor k realizaci námětů o vlastní historii. Na plátně mohli provokovat bez strachu o vlastní existenci a bezpečnost.

Ideály tehdejší znárodněné kinematografie z roku 1945 pohřbil nástup komunistického režimu o pouhé tři roky později. Z původního záměru zvýšení úrovně českého filmu se totiž stal kontrolní nástroj sloužící k propagandě a ideologii strany. Filmaři tak logicky nechtěli chyby minulosti opakovat. Jakým způsobem se kinematografie vyvíjela bez komunistů u filmu přibližují ve třetí kapitole o financování a producentech. Ještě před otázkou peněz se ale tvůrci potýkali s jinými problémy.

Už den po sametové revoluci se potkalo na 80 filmařů v redakci divadelního časopisu *Scéna*, kde vzniklo jedno z prvních prohlášení o budoucnosti kinematografie (Melounek 1994, s. 37). Podle publicisty a pozdějšího filmového producenta Pavla Melounka ale místo práce přišlo v raných letech po revoluci spíš účtování (Melounek 1994, s. 39). Jak Melounek píše, ve filmařské obci se přestala posuzovat kvalita – tvůrci mezi sebou vyzdvihovali zásluhy z minulosti a iluze o čisté, obrozené kinematografii byla poměrně krátkozraká. Jak se měnil film, ani jeho vnímání nezůstalo stejné. Někdejší spoluzakladatel týdeníku *Reflex* období vystihl tvrzením ve své provokativní knize *Biják: Intimní osvětlení českého filmu*: „Svoboda neznámá nerespektovat realitu.“ (Melounek 1994, s. 103).

Realitu počátku 90. let pojmenoval filmový kritik Jan Lukeš. Český film podle něho zůstal v očekávání budoucna, které ale samo nepřicházelo. Výsledek tak prozatím nahradila kvalitativní omezenost (Lukeš 2013b, s. 251), která se projevovala nedostatkem zajímavých snímků, a později také nástupem komerce (kapitola č. 5). Kinematografie si zvykala na staronové výrobní podmínky a místo originality zatím stagnovala u bilancování a sčítání účtů dob minulého režimu. Produkce hned prvního polistopadového roku 1990 zůstala myšlenkami před revolucí. Bez zajímavosti či známek toužících po tvorbě (Lukeš 1993, s. 93).

Zmiňovaný režisér Miloš Forman nové dilema okomentoval známým podobenstvím džungle a zoologické zahrady už před listopadem 89.

„V zoologické zahradě je to velice příjemné, protože máš střechu nad hlavou, ale musíš žrát, co ti přinesou. A výběh máš jen odtud až potud. V džungli je to daleko horší, protože tě tam může uštknout had, vysát tě, můžeš šlápnout vedle a zřítit se do propasti, ale zase můžeš jít, kam chceš. Dělat si, co chceš.“ (Gerová 1989, s. 3)

Česká společnost se úspěšně dostala do džungle. Opak centrálního plánování ale filmu ze začátku vůbec neschválil. Listopadový převrat nazval Jan Lukeš nemilosrdnou zkouškou. Neznámé či zapomenuté tržní vztahy se daly do pohybu a na umělce zívala mohutná propast. Zábrany a omezení padly až příliš rychle - takřka ze dne na den (Lukeš 1993, s. 90). I přesto ale autor ojedinelé publikace k historii českého filmu *Diagnózy času* předpovídal, že vývoj bude vzrušující (Lukeš 1993, s. 11).

Filmu scházela potřebná podpora, o které píše v textu později. I přes otevřené hranice o Československo nejevili zájem organizátoři velkých filmových festivalů. Čeští filmaři měli problémy snad i proto, že v kinematografii před sametovou revolucí převládaly komediální žánry. Některá díla v rukou režisérů a režisérek Věry Chytilové, Jiřího Krejčíka, Jiřího Menzela nebo scenáristy Zdeňka Svěráka, hledala chytré a originální cestičky, kterými by mezi filmy podléhajícími omezení režimu komunikovala s divákem. Často se tak měnila v povedené grotesky a tragikomedie (Cieslar 1996, s. 160). Autorům se pochopitelně nedostávalo takové svobody. 17. listopadu 1989 ji filmaři získali, ale najednou nevěděli, jak s ní naloží. Postupně českoslovenští zákonodárci změnili legislativu o výrobě filmu, zrušili Benešovy dekrety a odstátněním kinematografie nastavili nový směr produkce tuzemské filmové tvorby. Nově také vznikl Filmový a televizní svaz (FITES). Jen málokdo měl ale podle Lukeše ponětí, jak má budoucnost vypadat (Lukeš 2013b, s. 256).

Nové technické senzace nakonec film poháněly alespoň po řemeslné stránce. Co si totiž podle Lukeše umělecky a technicky nenašlo cestu samo už v 80. letech, tomu otevřel dveře převrat roku 1989 (Lukeš 1993, s. 8). Pomalému startu později pomáhaly i výroční filmové ceny Český lev (poprvé předávané v roce 1993), vznik různých institucí, jako byla například Asociace producentů v audiovizí (únor 1994), nebo televizní magazín Kinobox.

1.1 Z trezoru do krabice

Začátkem 90. let filmařská obec dostala příležitost ke zpřístupnění snímků, které viděli dosud pouze jejich autoři, nebo v lepším případě šťastlivci v zahraničním exilu, kam se někteří tvůrci uchýlili. Řeč je o filmech zapovězených komunistickým režimem, které skončily v takzvaném trezoru. Ještě před pádem totalitního režimu v Československu se někteří umělci s jednostrannou vládou přetahovali o možnost uvedení snímků, které ÚV KSČ zakázal (Lukeš 1993, s. 90-91). O vrcholná díla, jak je ve své knize nazval Jan Lukeš, ale diváci nakonec paradoxně neměli takový zájem, stejně jako o osobnosti, které za nimi stály. Trezorovým filmům se ve svém prvním ročníku po revoluci věnoval i časopis *Film a doba*. Nechyběly mezi nimi *Straka v hrsti* (režie: Juraj Herz, 1983), *Ucho* (režie: Karel Kachyňa, 1969), *Všichni dobří rodáci* (režie: Vojtěch Jasný, 1968), *Smuteční slavnost* (režie: Zdeněk Sirový, 1969) a další. Podle Lukeše za nezájem mohl vliv západní kinematografie, ale také fakt, že na model 60. let nešlo navázat produkčně ani umělecky (Lukeš 2013, s. 266). Film se změnil výrazně, tím spíše od 60. let dvacátého století, kdy trezorové filmy jejich tvůrci natočili. S pokrokem technologií se divák pochopitelně raději podíval na americký snímek, který byl díky podmínkám, které k tvorbě měl, po všech stránkách vyspělejší. S trochou nadsázky lze říct, že byl pro české publikum let devadesátých daleko atraktivnější Spielbergův *Jurský park* (1993) než adaptace knihy Milana Kundery *Žert* (režie: Jaromil Jireš, 1968) nebo *Intimní osvětlení* (režie: Ivan Passer, 1965). Kromě konkurence ze Západu čelila trezorová díla i jiným problémům. Kinům chyběl dostatečný počet kopií a do distribuce snímky museli povolit samotní autoři. Zřejmě i proto, že mladá generace diváků chtěla vidět novinky a nechtěla se vracet zpět do minulosti, se zakázané filmy s uvolněním a osvobozením dostaly z trezoru velmi rychle do krabic ve skladech.

1.2 Nástup televize a její vliv na film

Vývoj filmu v poslední dekádě před novým milénium pochopitelně ovlivnil také „boom“ televizní zábavy. K Československé televizi (ČST) totiž přibyla v roce 1992 lokální stanice FTV Premiéra a později, s přeměnou ČST na Českou televizi, také komerční TV Nova. Pro filmovou zábavu postupně začal platit nový model – starší lidé už si často vystačili s televizí v obývacím pokoji, zatímco mladí chodili do kina (Halada 1997, s. 213). Televize pro některé diváky přebrala „specifické postupy filmu“

(Pondělíček 1999, s. 116) a výsledná díla přiblížila publiku až domů, kde si je vychutnali ve větším pohodlí. Měkké křeslo a setmělý pokoj je z psychologického hlediska ideální možností, člověk může relaxovat sám s pohledem upřeným na rozsvícenou obrazovku (Pondělíček 1999, s. 116-117). Podle filmového teoretika Iva Pondělíčka navíc televizní vysílání spojuje lidi. S větší dostupností přijímačů a programovým výběrem si diváci mohli o pořadech povídat (děti ve škole, rodiče v práci) a televize ovlivňovala jejich mentalitu a způsob života stejně tak, jako to do té doby dělalo kino a jeho produkce. Z návštěvy kina se najednou stal zážitek s přidanou hodnotou s televize jejím velmi stabilním konkurentem. Více se na vliv na diváka zaměřuji ve čtvrté kapitole.

Zřejmě nejvíc zamíchala konkurenčním bojem televize Nova (začátek vysílání únor 1994). Projekt šesti podnikatelů v čele s Vladimírem Železným nabídl moderní, ale zároveň kulturní televizi pro nové milénium. Onu kulturu měla mimo jiného zastupovat i výroba vlastních filmů, kterou *Nova* slíbila v žádosti o licenci. Rada pro rozhlasové a televizní vysílání totiž televizní práva schválila i díky garanci, že projekt stanice „přispěje k rozvoji výroby a trhu audiovizuálních pořadů v České republice“³. Nakonec od toho upustila a představila velmi komerční program, který nabídl jednoduchý, prvoplánový oddech u amerických filmů, seriálů či telenovel.

Videopůjčovnám po začátku „nováckého“ vysílání klesly tržby a lidem se zpravodajství, spíše připomínající černou kroniku, líbilo. Podle Cieslara mohla být tzv. „megakontinentální“ Nova pouze nutné zlo, ale jak už jsem naznačil, publikum u televizních obrazovek s ní souznělo. Z její nabídky se těšili diváci, ale i mnozí kritici (Cieslar 2003b, s. 367). Kvůli vstupu Premiéry a později Novy na trh Česká televize přizpůsobila vysílání divákovi, který krátce před milénium rychle změnil vkus. Na Kavčích horách ale údajně kvůli tomu vznikly ty nejlepší programové bloky a pořady (Holubec, 2009).

1.3 Hlavní problémy českého filmu

K pojmenování stěžejních úskalí ve vývoji českého filmu si půjčuji desatero, které vytvořil publicista Pavel Melounek. Řadu tzv. „přání pro desátou múzu“ sepsal už v roce 1980 pro *Zemědělské noviny*, aby na ni navázal skeptickým pohledem čtyři léta

po převratu ve své knize *Biják: Intimní osvětlení českého filmu* (Melounek 1994, s. 101-103).

Publicista začal tradicí 60. let, ke které se Češi chtěli vracet poetikou a organizací. Byla ale prý zidealizovaná. Tvůrci zároveň z filmového procesu úplně vypudili dramaturgii, což potvrdil i Jan Lukeš. Šlo podle něj o výraz svobody a rozvolnění stavby uměleckého díla, které bylo mylně překládané tak, že režisér dramaturga (a někdy dokonce ani scénáristu) nepotřeboval (Lukeš 2013, s. 274). Bylo to i proto, že normalizačního dramaturga autoři snímků vnímali jako cenzora, nebo minimálně jako jeho symbol. Podle Melounka byli ale jedním z těch závažnějších problémů scénáristé. Kvůli nedostatečné kvalitě textů údajně chyběly Česku velké filmy. Kinematografie se ale také potýkala s realizační těžkopádností, která byla tvarovou a stylovou impotencí režisérů.

Druhou polovinu svého seznamu Melounek zahájil obavami o tvůrčí práci se současností. Filmaři se prý báli pracovat s aktuálním materiálem, měli údajně strach z publicistického zjednodušení. Diváky, kupříkladu i ze zahraničí, přitom zajímalo co se dělo v Praze v aktuálním roce, a ne v 50. letech. Pokud si však tvůrci nevěřili, měli si podle publicisty pomoci dokumentem. Na seznamu překážek ale Melounek nacházel i pozitivní příležitosti spojované se jmény mladých filmařů. Z některých debutů nadcházející generace byl údajně „nažhavený“. Jmenovitě sledoval například Igora Chauna, Terezu Kopáčovou, Sašu Gedeona, Pavla Marka a další. Od vlny nových tvůrců se ale vrátil ještě dvakrát do negativ. Melounkovi například zcela chyběla ucelená práce k historii českého filmu. Zvláště u příležitosti jeho stého výročí (1998). S jeho stížností později souhlasí také Lukeš, který za jedinou výjimku považuje *Český film devadesátých let: od Tankového praporu ke Koljovi Andreje Halady* (Lukeš 2013c, s. 251). Zřejmě nejucelenější publikaci o třináct let později přináší právě sám Jan Lukeš. V neposlední řadě měl český film podle Melounka vše sám ve svých rukou. Klima společnost vytvořila a spravuje ho, tudíž v případě zklamání mohl nadávat jen sám na sebe. Popravdě ale nedostal příliš štědrú pomoc ani od státu. Tomu chyběla jednotná strategie na podporu české kinematografie a snímky bez ní trpěly v Evropě i ve zbytku světa (Lukeš 2013c, s. 251).

³ Licenční podmínky TV Nova s.r.o., dostupné na: <http://www.rrtv.cz/files/lic/1872764.pdf>

Stát byl v první polovině 90. let k vývoji kinematografii víceméně lhostejný (Halada 1997, s. 55-56). Přitom musel přijít se zásadními legislativními, organizačními a v neposlední řadě také ekonomickými kroky. Financování filmu a jeho následná produkce se však ukázaly jako nesmírně tvrdý oříšek.

2. Financování filmu a jeho produkce

Režisérka Věra Chytilová v reakci na ekonomické změny v zemi věštila, že kvůli nastavené dani z přidané hodnoty už možná diváci žádný český film neuvidí (Melounek 1994, s. 53). Trochu přehnaná černá vize se naštěstí nenaplnila. Film v poslední dekádě nového milénia stál 5-10 milionů korun (Halada 1997, s. 41) a kinematografie si k nim zkrátka musela najít novou cestu. Jak zaplatit český film, bez do té doby klíčové státní podpory, předeslal Pavel Melounek (Melounek 1994, s. 60-62). V zásadě existovalo osm případů, ve kterých se investice do natáčení mohly vrátit. Nutno říct, že ne všechny byly pravděpodobné a některé z nich s úspěchem předem nepočítaly. Vysoká návštěvnost v kinech byla první možností. Autor ale hned ze začátku připouští, že valný počet diváků v kině musel jít nutně ruku v ruce s dalšími pozitivy. Ve výsledku se tak nezaplatili ani *Černí baroni* (režie: Zdeněk Sirový, 1992), na které přišel druhý největší počet diváků v první polovině 90. let (Halada 1997, s. 224). Velké šance nesliboval ani prodej filmů do zahraničí. Díky výše zmíněnému laxnímu přístupu státu se za hranicemi chytily jen výjimky. V počátcích kinematografie po revoluci se podle Melounka prosadila jen *Obecná škola* (režie: Jan Svěrák, 1991), a to díky nominaci na Cenu americké filmové Akademie za nejlepší zahraniční snímek.

Východiskem mohl být nízký rozpočet, který ale nutně znamenal časovou tíseň, nedostatek pracovníků i filmového materiálu a vyústil tak spíše v neúspěch. Výjimku tvořil znovu jen Jan Svěrák, který svůj projekt *Jízda* (1994) záměrně na nízkém rozpočtu postavil. Někteří autoři ho neúspěšně následovali a sám Svěrák by podobný kousek také už zřejmě nezopakoval, i kdyby chtěl (Melounek 1994, s. 60). Jak už jsem dříve zmínil, filmaři si nepřáli státní pomoc při výrobě snímků. O příspěvek ale mohli požádat evropské kulturní struktury. Ministerstvo kultury ale český film do světa nešířilo a podobná spolupráce se tak v devadesátých letech navazovala složitě. Film v lepším případě mohl zaujmout na významném mezinárodním festivalu. Takový

úspěch byl ale spíše otázkou prestiže než financí. Mohl ale dodatečně spustit nabídky od producentů, distributorů, publicistů nebo televizí.

Snad největší šancí byla podle Melounka zahraniční koprodukce. Rozdělení finanční podpory sice nutně znamenalo menší zisk pro českou stranu, byla tu ale šance, že se film zaplatí. Problémem mohly být pouze obstrukce při výběru herců nebo lokalit k natáčení, logistika apod. Tvůrci mohli pochopitelně v řadě věcí ustoupit, pokud se ale například do role obsadila skutečná hvězda, znamenalo to kromě zvýšení potenciálu i zaručený ekonomický zásah, který projekt stáhnul zpátky do ztráty. Spíše úsměvnou možností s pořadovým číslem osm byla pak náhoda. Pokud se autor díla trefil přesně do vkusu, momentální nálady ve společnosti a měl i štěstí, natočil hit. Takové případy ale nenesly českou stopu a na shodu příhodných okolností rozhodně nešlo spoléhat. Snad jen kdyby režiséři více podporovali a zároveň spoléhali na práci scenáristů. Tím pravým „P“ českého filmu totiž nebyly jen peníze, ale také příběh (Melounek 1994, s. 105). Podle Melounka měl film například ve srovnání s hudebním byznysem, literaturou či divadlem šanci. Částečným řešením byl prozatím netradiční projekt a ústup od pravidel a postupů předchozích let, i těch zlatých šedesátých (Melounek 1994, s. 62).

Na podporu českého filmu, i přes rostoucí byznys díky soukromým produkčním společnostem (který přiblížím v následující podkapitole), vznikaly nadace. Stát totiž kromě filmu jako takového nepodporoval ani žádné akce s ním spojené, včetně karlovarského festivalu, plzeňského Finále nebo přehlídky nekomerční kinematografie Febiofest (Melounek 1994, s. 69). Mezi nejvýznamnější organizace fungující jako pojící most se zahraničním trhem patřily Czech Film Promotion a také Nadace film Festival Karlovy Vary.

Hlavní zdroje financování českého filmu ale byly pouze dva – a to až do roku 2006. Podíl z prodeje vstupenek do kina a podíl z prodeje práv na snímky z období let 1965-1991 (Lukeš 2013b, s. 257). Jak uvádí Jan Lukeš v časopisu *Illuminace*, zánik českého filmu i přes prorocství režisérky Chytilové nenastal (Lukeš 2013, s. 252). I proto se ke slovu dostaly produkční firmy, které dodaly kinematografii potřebnou finanční injekci. Přejít na jiný tržní mechanismus se ale logicky neobešel bez potíží. Investice do filmových děl znamenala určité riziko. Ať už to byla nezkušenost režiséra, nejistý projekt nebo ne vždy seriózní sponzoři. Novou éru pak zřejmě nejvíc poznamenal další

historický milník. Rozdělení Československa totiž sebralo producentům celou třetinu původního trhu (Melounek 1994, s. 59).

2.1 Produkce, produkce a zase ta produkce

Financování v prvopočátcích nové éry řešily společnosti založené na podporu jediného projektu. Postupem času ale začaly fungovat první soukromé firmy, které měly český film ekonomicky nést po delší dobu. Mezi nimi byly například Space Films, Heureka Film, Bonton, Mikrofilm, Febio a další. Vůbec prvním soukromým filmem, stále v rámci zastaralé legislativy, byl *Tankový prapor* (režie: Vít Olmer, 1991) – v budoucnu nejnavštěvovanější snímek zkoumaného období (Halada 1997, s. 224). Produkci na sebe postupně berou i samotní režiséři. Udělal to například Jan Svěrák se snímkem *Kolja* (1996) nebo Jaroslav Soukup se svými filmy. A také mladá generace filmařů, jmenovitě Milan Cieslar, Petr Václav, Ondřej Trojan nebo David Ondříček. Dokumentárním a publicistickým filmům vévodila společnost Febio Fera Feniče (Lukeš 2013, s. 270). Halada ale upozornil i na možnosti nadnárodních produkcí a spolupráce ve světě. Nejbližším partnerem pro spoluproducentství bylo logicky Slovensko (Halada 1997, s. 187).

Další překážkou v rozběhlém mechanismu byla konečná fáze filmového projektu – jeho distribuce. Multiplexy se do Čech dostaly až později a kvůli nedostatku financí a diváků (více o divácích v kapitole č. 4) ubývalo v republice malých kin. Jiné hledisko pro výběr filmu měl divák, odlišné producent i distributor. Konkrétní postup jednání popsal Melounek na případu snímku *Noci šelem* (režie: Cyril Collard, 1992). Film viděl v zahraničí a velmi ho zaujal. Publicista tak začal film prosazovat do českých kin. Distributoři však neměli zájem. Ve výběru se objevil až později. Režisér Cyril Collard totiž dostal francouzskou cenu César a bohužel prohrál boj s nemocí AIDS. Média z Collarda udělala legendu, film byl uveden, a dokonce v Česku vyšel i v knižní podobě (Melounek 1994, s. 67).

Podle Jana Lukeše měla ale lví podíl na rozvoji českého filmu Česká televize (Lukeš 2013, s. 237). Dlouhodobá strategie ředitele Iva Mathého, který byl ve funkci až do roku 1998, zachovala mimo jiné i koncept hodinového dokumentu, díky kterému se prosazovali dokumentaristé jako Olga Sommerová, Milan Maryška nebo Jan Špáta.

2.2 Privatizace Filmových studií Barrandov

Klíčovou roli v rozvoji českého filmu po sametové revoluci hrála úloha Filmových studií Barrandov. Výrobní základna na okraji metropole stála prakticky jako jediná za vznikem českých snímků (Lukeš 2013b, s. 258) a byla navíc schválená vládou. Končící organizaci Svaz českých dramatických umělců nahradil hned na začátku roku Filmový a televizní svaz (FITES), který se ujal řízení českého filmu v jeho nové podobě a jako zástupce filmařské obce jednal o jeho budoucnosti. Což znamenalo do značné míry právě barrandovské studio.

To navázalo na svoji činnost po druhé světové válce, kdy nad ním převzal kontrolu stát a znárodnil ho. Po okupaci Československa vojsky Varšavské smlouvy v roce 1968 se na Barrandově točily hlavně filmy pro děti a mládež, které podléhaly státní ideologii.

Práci studia na začátku devadesátých let ovlivnila změna legislativy, kterou plnohodnotně nahradila až pozdější novela kompetenčního zákona a zákona o podmínkách výroby, šíření a archivování audiovizuálních děl 273/1993 Sb.⁴ V prosinci jako orgán pro centrální řízení kinematografie zaniklo Ústřední ředitelství českého filmu, které později plnilo funkci příspěvkové organizace pod názvem Národní filmový archiv (NFA). Správu nad českým filmem převzalo neaktivní ministerstvo kultury. Umělci sice toužili po odstátnění společnosti, kulturní resort ale sebral studiu dotace a továrna pokračovala v roce 1991 podle nastaveného plánu i s tím rizikem, že snímky nezaplátí. Krach Barrandova by přitom znamenal klíčový úpadek ve filmové tvorbě.

V té době do funkce ředitele nastoupil režisér a producent Václav Marhoul, který v továrně na filmy způsobil malou revoluci. Omezil tvorbu na únosnou mez, díky které studio nezkrachovalo. Jeho zásahy sice kromě úbytku produkce znamenaly masové propouštění zaměstnanců (Halada 1997, s. 20), ale Marhoul prací s heslem „méně znamená více“ barrandovské ateliéry zachránil. Kromě výroby filmů také zavedl pronájem studií k natáčení, nahrávání a půjčování techniky. V roce 1992 Filmová studia Barrandov (FSB) dokonce vydělala 20 milionů korun – když Marhoul přicházel, dlužily ateliéry 200 milionů korun (Halada 1997, s. 21).

⁴ Zákon 273/1993 Sb., dostupné na: https://www.mkcr.cz/doc/cms_library/zakon-c-273-1575.rtf

Ještě před výkazem takového zisku ale stát *FSB* zařadil do prvního kola privatizační vlny. Tvůrci souhlasili s politickou reprezentací, která tvrdila, že stát film řídit nemá. Liberalismus v kultuře ale nebyl podle Jana Lukeše nutně promyšlený a náklady vložené do filmů by se nemusely vrátit (Lukeš 2013, s. 259). Toho se báli i umělci. V obavách o nerovný boj s novými tržními podmínkami několik tvůrců v čele s Hynkem Bočanem, Dušanem Kleinem a Zdeňkem Svěrákem zaslalo dopis prezidentu Václavu Havlovi,⁵ který v televizním vysílání přečetl poslední jmenovaný (Halada 1997, s. 17). Studio podle umělců nebylo jen pouhou továrnou na filmy, ale i kulturní institucí. Privatizaci někteří považovali také za projev nezájmu českého státu o kinematografii (Lukeš 2013b, s. 259), který se později ukázal jako klíčový (viz nedostatečná podpora z ministerstva). Další se obávali o přílišnou komercializaci filmu (Lukeš 2013c, s. 259).

Ve víře podpory z Hradu ale dorazila záporná odpověď. Poradci z pověření prezidenta Václava Havla Alexandr Vondra a Jan Křížan v dopise odmítli výprodej tvůrčího potenciálu československého filmu a vyzvali k budoucnosti, ve které bude republika evropskou kulturní metropolí se silou ducha a myšlenky. K tomu však podle Hradu byla potřeba nezávislá a svobodná kinematografie, která by se „neřídila zájmem byrokratů nebo vkusem prezidenta Havla“ (Lukeš 2013, s. 248).

Vlny odstátnění využil Václav Marhoul, který založil společnost Cinepont a v roce 1991 předložil svůj návrh na průběh privatizace. Řada lidí z filmové veřejnosti byla proti, svůj protinávrh ale nepodali včas (Halada 1997b, s. 21) a v červnu 1992 vláda projekt schválila. Marhoulova firma odkoupila studia za 514 milionů korun (Halada 1997, s. 22). Studia pokračovala v činnosti se ziskem. V roce 1994 se ale akcionáři nedokázali shodnout na tom, zda upřednostnit mezinárodní ambice před těmi domácími. Na základě dohody Marhoul ve funkci skončil, aby díky chytrému odkupu akcií studia opět vedl v listopadu téhož roku. O dvě léta později založil společnost AB Barrandov, která nad ateliéry přebrala správu.

S privatizací Barrandova se podle Lukeše mnozí nevyrovnali ani po letech, například Slováci ji ale naopak považují za vzor rychlosti a razance (Lukeš 2013, s. 256).

⁵ Příloha č. 3

3. Tvůrci mladé a starší generace

S novým stavem českého filmu oproštěným od komunistického režimu se k práci vraceli starší – mnohdy zakázaní autoři. Tvořit ale začínala i další generace režisérů a scenáristů. Do 90. let vstoupila tzv. nová vlna 60. let, která byla ale mnohdy zdecimovaná pobyty v exilu, zákazy, brzkými úmrtími kolegů a podobně. Šlo podle Halady o tzv. jistoty - Jiřího Menzela, Hynka Bočana, Jana Němce nebo třeba Věru Chytilovou (Halada 1997, s. 171). Podle Melounka ale někteří jejich vrstevníci, a někdy i oni sami, padli za oběť frustraci a těžili především ze zásluh (Melounek 1994, s. 81). Nebyl zájem o šedesátá léta, stejně jako o trezorové filmy. Spoléhalo se tak především na druhou generaci Filmové akademie múzických umění (FAMU), která už v 80. letech přebírala vůdčí úlohu od takových osobností, jako byli právě Věra Chytilová, Jiří Menzel, Juraj Jakubisko, Štefan Uher nebo Dušan Hanák. V tomto období se postupně objevovala i další jména jako Filip Renč, Jan Svěrák, Ondřej Trojan, Milan Šteindler, Jan Hřebejk, Igor Chaun i Tereza Kopáčová (Melounek 1994, s. 23).

Česká kinematografie s hledáním nových cest hledala také nové tváře (Lukeš 2013, s. 251) a celá devadesátá léta také provázel vysoký počet debutujících tvůrců (Halada 1997, s. 96). Halada oceňuje především jejich rozmanitost. Každý měl jiný styl a věnoval se různým tématům. Někteří starší režiséři už filmy nenatočili, jiní se uchýlili k práci v televizi, jako byli například Juraj Herz nebo Hynek Bočan (Melounek 1994, s. 82).

Zřejmě asi nejvýznamnějším úspěchem nastupující generace byl potom zisk Oscara za snímek *Kolja* (1996) Jana Svěráka. Tento významný moment Svěrákovy kariéry pomyslně postavil český film na stejnou úroveň toho západního (Lukeš 2013, s. 305).

4. Filmoví diváci

Na začátku 90. let podle Lukeše diváci zájem o český film měli. Návštěvnost v kinosálech ilustruje i tabulka uvedená v Haladově knize *Český film devadesátých let: od Tankového praporu ke Koljovi* (Halada 1997, s. 38). Autoři publikací zdrojovaných

v této práci se ale shodují na tom, že s diváckým zájmem se pojil i nevalný vkus, který si publikum vypěstovalo. Ten byl, jak uvádí například Cieslar, velmi znát (Cieslar 2003, s. 367-368). Publikum podle něj se šťastným úsměvem a dojetím „pochodovalo do pekel“. Jistě za to mohla i americká produkce, která byla na poli světové kinematografie v pozici vůdce (Melounek 1994, s. 66). Obavy z komerce, o které píšu v následující kapitole, byly oprávněné a divák se novému trendu snadno přizpůsoboval. A je jedno, jestli šlo o televizní pořady nebo film v kinech. Změnám se nakonec museli přizpůsobit i tvůrci, i když někteří z nich podnikli jakýsi protest proti komercializaci české kinematografie. Například Jiří Menzel žádal cenzuru pro americké filmy, které obsahovaly násilí a erotiku (Melounek 1994, s. 55). V atmosféře nově nabyté svobody a filmového konzumu ale neměl žádnou šanci.

S prvními roky novodobé kinematografie se ale změnil i způsob sledování filmu. Svou roli pochopitelně sehrál boom komerčních televizí, ale také pozdější nástup multikin. V létě 1993 fungovalo v republice 1220 kin, 45 tzv. kinokaváren a 17 letních biografů (Melounek 1994, s. 64) a samozřejmě také videopůjčovny, které nabízely filmový zážitek dle vlastního výběru v teple domova a s přidanou hodnotou světového filmu - nejen toho českého. Kina samotná byla ale v žalostném stavu a jejich modernizace se tak stala klíčovou (Melounek 1994c, s. 64-65). Divák podle Melounka nadále pojil zážitek se zajímavým prostředím, což například v centru metropole zpočátku nenacházel (Melounek 1994c, s. 65). Na film se totiž mohl podívat i doma a dvakrát si tak rozmyslel, jestli bude za kulturou cestovat. Pokrok přišel až s prvními multikiny v Praze.

Publikum v kinech od začátku devadesátých let trochu prořídlo, a filmový byznys na to reagoval logicky. V roce 1996 otevřel první velký multiplex - kino Galaxie na Jižním městě. Kromě více sálů nabízelo i kulturu spojenou s masivní zábavou. Rychlé občerstvení, zejména popkorn, limonády a další pochutiny. Moderní sály s velkými plátny navíc na diváka působily ještě silněji než někdejší biografy či kinokavárny a ještě tak prohloubily filmový zážitek, jak podrobněji rozebírá Ivo Pondělíček v knize *Svět k obrazu svému: příspěvky k filmovému vědomí a videokultuře 1962-1998* (Pondělíček 1999, s. 79).

Podle Melounka přesto privatizace kin pomohla jen distributorům (Melounek 1994b, s. 66). Nabídka filmů se rozšířila, ale nezkvalitnila. Velké procento snímků

pocházelo ze Spojených států, ve kterých podle autora scházela ochota podniknout či dokonce riskovat ambicióznější projekt. Tento názor podpořil tvrzením, že po vzoru Američanů i český distributor přebíral zvyklosti anglosaského spektra za mořem a k divákovi se choval jako k „blbovi“ (Melounek 1994b, tamtéž), který bere vše. S tímto trendem také souvisí další důležitá kapitola.

5. Komerce ve filmu

Jak už jsem zmínil v předchozí kapitole, distributorské společnosti neměly na výběr a pod vlivem západní kultury vůči divákovi aplikovaly strategii, která odkazovala na 50. léta našeho filmu „čelem k divákovi“ (Halada 1997, s. 93). Na trend pochopitelně reagovali i samotní tvůrci, kteří začali točit snímky publiku ušité na míru, umělecký prvek se tak mírně vytrácel v záplavě popkornové zábavy a převažovala komerční stránka filmu a jeho divácká úspěšnost. Tvůrci si od toho slibovali větší přísun peněz (Halada 1997, s. 70). Podle Halady některé komerční filmy zůstaly bez většího diváckého ohlasu, ale v tomto případě si dovolím tvrdit, že existuje i dobrý a špatný komerční film. A pokud americká kinematografie produkovala výrazně divácké filmy, Česko bylo se svými pokusy ještě v plenkách. Autor publikace *Český film devadesátých let: od Tankového praporu ke Koljovi* i přes to, že úspěch komerce u diváků vylučoval, přiblížil 5 znaků komerčního filmu (Halada 1997, s. 71):

- 1) Komerční film vzniká na základě prostředků čistě ze soukromých zdrojů. Bez podpory nekomerčních organizací a fondů.
- 2) Jde o film lehčího a zábavného charakteru, z valné většiny jsou to komedie.
- 3) Drží se především děje, který je srozumitelný. Námět a téma jsou jednoduché a příběh přehledný.
- 4) Po formální stránce režisér točí film tradiční, tzn. výhradně s konvenčními strukturami vyprávění
- 5) Estetická úroveň filmu odpovídá vkusu „průměrného českého diváka“. Producenti pro tuto úlohu zpravidla vybírají režiséry, kteří s komerčními filmy systematicky a dlouho pracují a do hlavních rolí obsazují herce, kteří jsou obecně známí a oblíbení.

Tato charakteristika ukazuje na řadu českých filmů, které vznikly v 90. letech. Podle Halady je jich dokonce většina (Halada 1997b, s. 71).

Pro představu uvádím několik filmů a jejich autory jako příklad. Dobrým vzorem komerce jsou snímky pod režisérskou taktovkou Zdeňka Trošky (Lukeš 2013, s. 289). Jsou sice cenné po obrazové, či scénografické, stránce, jejich příběh je ale velmi prostý a v některých případech na něm prakticky nezáleží. Tomuto vzoru odpovídá třetí díl hoštické série *Slunce, seno, erotika* (režie: Zdeněk Troška, 1991), který navíc odhaluje další prvek Haladou nepojmenovaný. Komerční filmy, pokud se jim daří, režiséři natáčejí v sériích a díky pokračování se z nich stávají trilogie, jak vidíme například u zmíněného *Slunce, seno...* (1983, 1989, 1991) nebo třeba u třídílné české verze policejní akademie Jaroslava Soukupa *Byl jednou jeden polda* (1995, 1997, 1999). Drobně se odchyľují například „Básníci“ režiséra Dušana Kleina, který se komerci sklouzává až s díly natočenými právě od devadesátých let dál.

Podle Lukeše se ale podbízivost někdy nevyplatila. Režisér Milan Růžička chtěl využít úspěchu velké herecké legendy Heleny Růžičkové a obsadil ji do tematicky podobného filmu, jako byla série z hoštické vesnice v režii Trošky, *Trhala fialky dynamitem* (1992). Plytkost jeho snímku však podle autora nevyvážila ani přítomnost a herecký um Růžičkové a projekt označil za „natočený paznehtem“, který se námětově vrací o 10 let a prací režie a kamery dokonce o 50 (Lukeš 1993, s. 236). Dvoudílné *Playgirls* (1995) Víta Olmera pak počastoval přízvisky povrchní a uslintané (Lukeš 2013, s. 267).

O komerci se pokouší také tvůrci starší režisérské generace (Halada 1997, s. 82). Zatímco *Černí baroni* (1992) Zdeňka Sirového se povrchní zábavy pouze dotýkali, *Dědictví aneb kurvahošigutntag* (režie: Věra Chytilová, 1992) nazývá Lukeš křupanstvím a primitivismem, který ho irituje.

6. Kritika a recenze 90. let

Polistopadová doba výrazně zasáhla i vývoj filmové žurnalistiky. Jelikož je její obraz jedním ze základních výzkumů analytické části tohoto textu, přiblížíme si, jak se publicistický útvar zaměřený na film v 90. letech mění. K přesnějšímu pochopení

uvádím definice kritiky a recenze, jak je předkládá kniha *Slovník žurnalistiky – Výklad pojmů a teorie oboru* (Osvaldová, Halada a kol. 2017, s. 133, s. 198):

kritika filmová a televizní – odborná reflexe filmových a televizních děl a vlivů na ně, včetně analýzy trendů, vln a hnutí. Teoreticky vychází jak z konceptů uměnověd, tak z vlastních rámců, pracuje s vlastní terminologií i metodologií. Je příbuzná kritice literární a publicistické...

recenze (z lat.re-censeo=prehlížet, posuzovat, uvažovat) – kriticky zaměřený druh publicistiky nebo odborného textu, který představuje nové dílo uměleckého charakteru (literatura, film, výtvarné umění, hudba). Recenze se píše i na další vydání starších děl nebo výborů z tvorby klasických a současných autorů. Recenzní činnost je náročná, je zpravidla prvotním soudem hodnoceného díla, který se pak stává materiálem pro další studie...

Podobné a přesto natolik odlišné útvary jakoby v devadesátých letech splývaly a následně se – i díky větší jednoduchosti ve vkusu českého publika – přiklonily spíše k recenzi. Zkoumaný časopis *Film a doba* sice nabízí z valné většiny kritiky, po sametové revoluci ale vznikla řada časopisů (například *Premiere*, *Cinema*, později *Svět filmu*), které společně s trendem komerce nabízely rychlý, přehledný text doplněný fotografiemi z natáčení a rozhovory. Autoři se snažili o atraktivní obrázek, který nepotřeboval hloubkovou analýzu filmové kritiky. Vystihnout pozitiva či negativa v tak malém útvaru je celkem obtížné, divákovi se ale dostává přesně to, co očekává. K filmové samoobsluze přidala ale i sama kritika. Kinematografie se snažila vyrovnat světovému stylu, a proto produkce do ulic věsila reklamy, pořádala tiskové konference s tvůrci nebo vydávala prozaické verze filmových scénářů. Kritika konzum brala v potaz a do svých prací zařazovala zajímavosti o kampani před premiérou, některé příspěvky i polemizovaly nad ideální představou o filmu. Jak často popisují v analytické části, někdy se s výsledným dílem potkaly, častěji ale spíš ne.

Cieslar ale také popisuje příklad, kdy se filmoví novináři dostanou až přes hranu a v nadšení nejenže přibližují okolnosti natáčení filmu, ale fungují prakticky jako jeho tiskoví mluvčí. Takové prý bylo hodnocení oscarového *Kolji* (režie: Jan Svěrák, 1996) (Cieslar 2003, s. 307).

V neposlední řadě zmíním dvě dámy, které Pavel Melounek považoval za vrchní představitelky obou publicistických žánrů analyzované doby (Melounek 1994, s. 14). Někdejší dopisovatelka do *Svobodného slova* Mirka Spáčilová je zástupkyní kratšího a údernějšího útvaru recenze. V 90. letech hodnotila filmy pro *Lidové noviny* a následně přešla do Mladé fronty DNES. Kritiku pro Melounka představuje Eva Zaoralová, publicistka a duchovní matka Mezinárodního filmového festivalu v Karlových Varech v nové době. První dáma českého filmu, jak jí s úctou nazývají média – kupříkladu iRozhlas.cz (Bergmanová 2012) – kromě práce pro karlovarský festival řadu let vede časopis *Film a doba*, z jehož kritiky v této práci vycházím. Ještě předtím než ale představím samotnou analýzu a její výsledky, musím přiblížit, proč jsem si toho periodikum vybral a jaký vliv mělo na filmovou scénu 90. let.

7. Analyzovaný časopis *Film a doba*

Film a doba nejen jako jeden z mála časopisů nabízel ucelený obraz zkoumaného období, listopadové události ho také přímo zasáhly. V prvním čísle roku 1991 jeho autoři vysvětlili, že díky změně poměrů v zemi ztratili vydavatele, čísla skoro nezaplatili a jen díky podpoře soukromých investorů mohl časopis těžké období přežít (*Film a doba* 1991, s. 2). Pozdější čtvrtletník s podtitulem „pro filmovou a televizní kulturu“ i po své redukcí na několik sešitů ročně představoval intelektuální vhled nejen do kvality tehdejší české kinematografie, ale i jejich dobových souvislostí. Věnoval se karlovarskému festivalu, zahraničním přehlídkám a například i odborné literatuře. Přibližoval čtenáři osobnosti filmu českého i mezinárodního prostřednictvím uznávaných kritiků a publicistů. K analýze jsem si ho vybral proto, že reprezentoval vzor filmové kritiky, který stál na pevných základech. Autoři z tohoto postavení tak ilustrovali, jaký byl pohled jejich, respektive periodika, na český film. Jelikož *Film a doba* vycházel už od roku 1955, měl za sebou také dostatek zkušeností se změnami, které byly důsledkem stěžejních okamžiků v českých dějinách, a mohl na svých stránkách reflektovat i je. V analytické části představuji vzorek kritických a nekritických textů, které vypovídají o stavu filmu a jeho žurnalistické reflexe v období let 1990-1999.

Analytická část

8. Metodologie a postup

Zkoumaný vzorek jsem analyzoval ve třech fázích. První se zaměřuje na ne-kritické příspěvky v časopise *Film a doba*. Druhá se věnuje rozboru kritických textů. Poslední zkoumá expresivní znaky v analyzovaných člancích. V analytické části práce kombinuji několik výzkumných technik, čímž dochází k rozšíření a ke zpřesnění výsledků. Techniky a postupy použité v jednotlivých fázích představuji níže.

Hlavním metodologickým východiskem je sémioticko-strukturální analýza, přičemž se zaměřuji především na znaky, které autoři používají při psaní kritik českého filmu. Jelikož jsem zkoumal velké množství textu, zvolil jsem navíc také kvantitativní metodu. V příloze jsou její výsledky ilustrované kvantifikačními tabulkami a grafy, které nabízí konkrétní počty sledovaných jevů. Následuje podrobnější popis jednotlivých fází.

8.1 Ne-kritické příspěvky ve *Filmu a době*

V první části sémioticko-strukturální analýzy provádím výzkum u ne-kritického textu. Přibližuji strukturu časopisu a témata, o kterých se v jednotlivých rubrikách píše – vyjma kritických příspěvků o českém filmu, kterými se detailněji zabývám až v následující fázi práce. Za ne-kritické považuji texty, které neobsahují hodnotící výrazy – tzn. nezabývají se kritikou díla samotného, ale ani problémy, které by v souvislosti s konkrétním dílem řešily. Autoři příspěvků v nich pokrývají témata o českém filmu bez kritického myšlení a argumentů, jimiž by snímky rozebírali.

8.2 Rozbor kritických textů

V rozboru pracuji s kritickými texty o českých filmech, jejichž analýza je těžištěm práce. Sleduji, o jakých filmech se psalo, jaké aspekty autoři u jednotlivých snímků zvýraznili, co se stalo předmětem jejich kritiky a co uváděli pouze jako součást kontextu. Hledám také společné znaky v jednotlivých textech. Popisuji, čemu se autoři v příspěvcích věnovali, a jak tyto znaky konstruovaly podobu jejich práce na rozborech českého filmu. Na závěr přikládám kvantifikační tabulky, ze kterých vyplývá, o jakých

tvůrcích a filmech se psalo nejvíc a kolik článků publikovali jednotliví autoři. Výsledků dosahují pomocí zmíněné sémioticko-strukturální analýzy v kombinaci s deskripcí.

8.3 Analýza expresivity ve zkoumaném vzorku

Dále se již zaměřuji na konkrétní expresivní znaky, které užívali autoři k vyjádření svého postoje ke kritizovaným filmům. Analyzovaná slova rozdělují do dvou kategorií na základě toho, zda mají pozitivní nebo negativní konotaci. Jejich výskyt v jednotlivých kritických textech vyjadřuji procentuálně, na základě čehož rozdělují výrazy do čtyř skupin. Publikované články jsou tedy negativní, spíše negativní, spíše pozitivní nebo pozitivní.

V příloze přikládám tabulky, které ilustrují použitá slova a výskyt hodnotících výrazů v jednotlivých člancích.

9. Český film v ne-kritických rubrikách

V úvodní analýze časopisu *Film a doba* se zaměřuji na příspěvky o českém filmu v ne-kritických rubrikách. Přirozeně se totiž podílely na celkovém obrazu českého filmu, který časopis vytvářel. Volba témat a jejich rozsah vypovídá o tom, kam svým obsahem periodikum mířilo, případně čeho se snažilo dosáhnout. Články jsou rozdělené do několika společných kategorií, které sdružují tematický obsah a v jednotlivých číslech se často opakují. *Film a doba* se věnoval historii, profilům tvůrců, festivalům, ale také alternativním tématům nebo literatuře. Jednotlivé okruhy představuji, uvádím příklady z časopisu, a dále upozorňuji na jejich důležitost a vliv na podobu českého filmu v časopise. V této fázi také odpovídám na některé výzkumné podotázky: **Jak psal časopis o českých filmech (v ne-kritických rubrikách)? Pokrývá časopis historii českého filmu a věnuje se jeho budoucnosti?** V neposlední řadě ukazuji, že se témata místy vzájemně prolínají, a proto je někdy uvádím ve více kategoriích.

9.1 Návrat do minulosti

Velkou část svého obsahu časopis věnoval historii českého filmu. Po listopadové revoluci se otevřel prostor pro návrat k tzv. trezorovým titulům i pro obecný (a hlavně svobodný) pohled na tvorbu let minulých. V textech se filmy objevovaly především

kvůli svému statutu z minulého režimu, kdy v kinech z politických důvodů chyběly, ale také v rámci srovnání, výročí nebo připomenutí autorovy tvorby. V obsahu vzniklo několik seriálů, které se jednotlivými obdobími zabývaly. Tvůrci *Filmu a doby* je publikovali především v ročníku 1990, později už se moc neobjevovaly. Je možné, že je autoři časopisu vynechali kvůli nedostatečnému prostoru po změně periodicity. Tuto domněnku ale na stránkách *Filmu a doby* nepotvrdili. První sérií bylo *Ohlédnutí za 60. lety českého filmu*. Příspěvky o zlaté době tuzemské kinematografie, jak úspěšné desetiletí nazvala i Česká televize v cyklu televizních portrétů⁶, vyšly v prvních dvou číslech devadesátého roku. Napsal je filmový kritik Jan Jaroš (Jaroš 1990, s. 23, 72).

Jednou z nejrozsáhlejších sérií byl *Umlčený film* Jana Žalmana (vlastním jménem Antonín Novák), někdejšího šéfredaktora *Filmu a doby*, kterého režim za normalizace odvolal z vedení časopisu z politických důvodů. Rozprostíral se na stránkách celého ročníku 1990 (Žalman 1990, s. 138, 194, 260, 316, 385, 438, 496, 551, 614, 672). Příspěvky s podtitulem *Boj o lidskou tvář československého filmu* obsahovaly svědectví o zrodu českého filmu v 60. letech. Dlouholetý vedoucí analyzovaného periodika po roce 1970 dlouho psal jen „do šuplíku“. Po vydání jeho antologie ve *Filmu a době* práce vyšla také v knižní verzi. Tu inzeroval časopis v závěrečném čísle ročníku 1994.

Zbyněk Handl se ve svém seriálu *Stát a film* vrátil v historii ještě dál. Texty o vývoji české kinematografie mezi roky 1918-1929 reflektoval filmové umění v počátcích tzv. první republiky. Stať autor, stejně jako Jaroš, rozdělil do dvou čísel v ročníku 1990 (Handl 1990, s. 97, 158). Pohled na časově nejbližší období českého filmu potom nabídla *Opožděná prognóza?* o dílech těsně před sametovou revolucí, přesněji kolem roku 1985. Práce vyšla v dubnovém a květnovém čísle 1990 (Boček, Svoboda 1990, s. 217, 275).

Od sérií se přesouváme k důležitému obsahu zkoumajícímu historii českého filmu z pohledu filmových tvůrců. Společně s kritiky časopisu *Film a doba* hodnotili čeští režiséři, scenáristé a další tvůrci stav českého filmu ve velké anketě *O minulosti a budoucnosti českého filmu*, která vycházela od února do června 1990. Svůj názor postupně předkládali například kritik Jan Žalman (Antonín Novák), publicista,

⁶ Zlatá šedesátá 2009, Česká televize, dostupné na: <http://www.ceskatelevize.cz/porady/10123580043-zlata-sedesata/dily/>

spisovatel a totalitním režimem zakázaný režisér Antonín Máša, kameraman Jaromír Šofr, producent Karel Vejřík, producent Jan Knoflíček a další (*Film a doba* 1990, s. 58, 122, 179, 244, 299). Na podobný obsah navázal časopis dvakrát. V roce 1995 nabídl letní anketu s tvůrci dokumentu *Okamžik ohlédnutí* (Müllerová 1995, s. 62). A v závěrečném čísle roku 1998 se ptal hostů Mezinárodního filmového festivalu v Karlových Varech v rámci 100. výročí české kinematografie. Pro ilustraci zmiňují alespoň některé ze zadaných otázek rozsáhlé karlovarské retrospektivy: **Který český film považujete za nejvýznamnější a proč? Co pro vás znamená odkaz „nové vlny“.** Je dosud živý? Jak se vám jeví český film ve srovnání s ostatními kinematografiemi bývalého východního bloku? Jak se díváte na tyto kinematografie dnes? Má se česká kinematografie pokoušet o to být evropská...světová? Jak by se to na ní mělo projevit? (*Film a doba* 1998, s. 134, 168)

Ankety ilustrovaly, že se časopis v otázkách současnosti a budoucnosti tuzemské kinematografie (v kombinaci s názory svých kritiků) obracel hlavně na odbornou veřejnost. Zásadní text, který by mapoval vývoj současného filmu v Česku, samostatně nevyšel. Nejaktuálnější byla zmíněná *Opožděná prognóza*.

Zbývající práce s historickým přesahem se věnovaly zajímavým tématům, ale pouze v rozsahu jednoho čísla. Ještě v roce 1990 zkoumal článek *Jak o nás psali mediální pokrytí českého filmu v 60. letech* ze strany sovětského tisku (*Film a doba* 1990, s. 504). V prosinci téhož roku se časopis zaměřil na exilový film. Svědectví o něm podala jedna z nejvýraznějších dokumentaristek českého původu Jana Boková, která v roce 1968 emigrovala z Československa. V příspěvku *Jméno z exilu: Jana Boková* popisovala tíhu dějinných událostí a práci na filmu mimo svou vlast (Škapová 1990, s. 682).

Za zmínku stojí ještě přejetý text ze semináře Badatelského kabinetu Filmového ústavu *Dynamika filmové struktury (Explicace problému)*. Tím se autoři v zmiňovaném čísle ročníku 1997 vrátili na konferenci roku 1971 (Boček 1997, s. 177)

9.2 Teoretické studie

Mohu jen odhadovat, jestli se rubrika teoretických studií do čísel po roce 1991 nevešla kvůli omezení periodicity časopisu. Do té doby ale tvořila zajímavý protipól ke kritickým pracím na tuzemskou tvorbu. Úvod většiny čísel ročníku 1990 obsahoval eseje na české filmy, které byly v té době ve vývoji nebo měly před premiérou. Autorem byl běžně samotný režisér nebo osoba z tvůrčího týmu daného díla. Například studie snímku *Něžný barbar* Petra Kolihy vyšla v lednovém čísle roku 1990 a v listopadu 1993 k němu časopis vydal kritický článek. Ve zmíněném ročníku 1990 se *Film a doba* zabýval ještě snímky *Skřivánčí ticho* (1989, režie Antonín Máša), *Křížová vazba* (1990, režie: Antonín Kopřiva), *Houpačka* (1990, režie: Věra Plívová-Šimková), *Volná noha* (1989, režie: Július Matula), *Poslední motýl* (1990, režie: Karel Kachyňa) a *Ta naše písnička česká II* (1990, režie: Vít Olmer).

Dobovou výjimkou byl text na film *Pasták* (1968, režie: Vít Olmer). Snímek ale do teoretických statí zapadá, jelikož měl premiéru až po listopadu 1989.

Od prosincového čísla 1990 už se rubrika v časopisu neobjevila. V následujících letech se jí tematicky blížily pouze dva texty. V úvodním dvojčísle ročníku 1997 vyšla úvaha nad filmem Karla Vachka *Co dělat?* (1996). Série rozsáhlých dokumentů přesáhla svou stopáží 216 minut a text se zabýval právě netradičním zpracováním a těžkou formou, která nebyla podle autorů Marie Mravcové a Petra Mareše vstřícná k divákům ani odborné veřejnosti. V zimě 1999 Jan Bernard pojednával ve článku *Pád do světa* o filmu *Návrat idiota* (1999, režie: Saša Gedeon). Zajímavostí je, že kritický text ke Gedeonovu filmu vyšel už v jarním vydání – tedy v opačném pořadí, než bylo obvyklé.

S několikrát zmíněnou (a kvůli ekonomické situaci nutnou) proměnou časopisu na čtvrtletník došlo k velké úpravě obsahu a ztráta teoretických studií byla zásadní pro tvorbu kritických textů. Jak se totiž později ukázalo, absenci esejí nahrazovali autoři v kritických příspěvcích, čímž mírně degradovali jejich pravý účel – hodnocení díla.

9.3 Osobnosti českého filmu

V obsahu významného filmového periodika nechyběla ani reflexe domácí tvorby očima zkušených tvůrců. Tato podkapitola je záměrně nazvaná *Osobnosti českého filmu*,

jelikož vedle jisté logiky profilů a rozhovorů s osvědčenými tvůrci zásadně chyběly příspěvky o těch nových. Filmaři jako Karel Kachyňa, Irena Pavlásková, Jan Svěrák nebo Saša Gedeon, kteří do jisté míry určovali filmová 90. léta, nedostávali v rubrice žádný prostor.

Přesto byla rubrika bohatá na zajímavé a nosné texty. Eva Zaoralová zpovídala v roce 1990 po příjezdu do Prahy režiséra Miloše Formana (Zaoralová 1990, s. 124). Rozhovor dal časopisu Josef Škvorecký nebo Ivan Fíla (oba na MFF v Karlových Varech - Lukeš, Hofmanová 1990, s. 540, 546). Ze současníků zkoumané doby se v rubrice objevili Jiří Menzel a Jan Švankmajer. Ti už ale patřili mezi etablované a úspěšné režiséry let minulých. Druhý jmenovaný se mezi osobnostmi objevil nejčastěji. Kromě prvního příspěvku také ve dvojčísle ročníku 1998 v interview s názvem *Imaginární signifikant (české) kinematografie* (Spencerová 1998, s. 2) a dále ve trojrozhovoru společně s Milošem Formanem a Janem Němcem. Text z roku 1997 pojmenovaný *Film, který je (a není) vidět* ve třech částech (*Touha vyprávět příběhy, Život filmu, který není vidět a O úzkosti, spiklencích a slastech filmu*) nabídl tři pohledy na styl a zákulisí kinematografie. Nešlo však pouze o české filmy, speciálně pak u režiséra Miloše Formana (Zbořilová, Fryš, Ulver 1997, s. 2, 9, 13).

Interview s Karlem Vachkem z dvojčísla ročníku 1996 otevřelo téma filmové práce za komunistického režimu (Král 1996, s. 29). Jádrem byla filmařova poetická vize, která se postupem času proměnila ve vášeň pro dokumentární film. V témže roce vyšel příspěvek o autorovi *Intimního osvětlení* (1965) Ivanu Passerovi. V obsáhlé práci *Neobyčejná dobrodružství režiséra Ivana Passera* sledoval filmový historik Jiří Voráč jeho osudy v zahraničním exilu, debut v Americe a adaptaci na západní kinematografii (Voráč 1996, s. 107). V roce 1999 se Voráč zabýval ještě jedním exilovým autorem, Vojtěchem Jasným, o kterém také vydal knihu (Voráč 1999, s. 3).

Příkladem nadčasového rozhovoru byl text ze zimy 1997 *O věcech trvalých a pomíjivých*, ve spolupráci s Františkem Vláčilem. Interview s českým režisérem a scenáristou bylo typickým příspěvkem, ve kterém tvůrce předává své názory, přístupy a zkušenost s českým filmem prostřednictvím dialogu s autorem textu (Strusková 1997, s. 167). Profil autora doplnila o dva roky později Zdena Škapová (1999, s. 2).

Absence většího počtu příspěvků se současníky českého filmu 90. let částečně nahradila následující kategorie coby součást tematického zaměření.

9.4 Velká témata čísel

Po změnách ve struktuře časopisu v roce 1991 nabídl *Film a doba* nový přístup. Se čtyřmi (v případě dvojčísel i třemi) vydáními ročně přiblížili autoři český film v několika rovinách prostřednictvím velkých témat. Dostalo se na animaci, dokumentární film, ale také na otázku aktuálního stavu a budoucnosti českého filmu. Tematicky ho redaktoři srovnávali se zahraniční tvorbou, ale velká část textu patřila právě tuzemské kinematografii. Níže uvádím několik zajímavých příspěvků.

Co postrádala rubrika osobností v textech o nových tvůrcích, nahradila tematická část. Zřejmě nejbohatší obsah na filmové tvůrce 90. let nabídly rozhovory s pedagogy Katedry scenáristiky a kabinetu teorie FAMU. Coby velké téma fungovaly hovory s akademickou obcí v příspěvku *Český film včera a dnes* z léta 1995 (Ulver 1995, s. 58). Další z podobných textů jsem zmínil už dříve v souvislosti s interview s Janem Švankmajerem. *Imaginární signifikant (české) kinematografie* byl prvním článkem ve dvojčíslu ročníku 1998 a navazovaly na něj dvě eseje: *Proč na tom jsme právě takhle* o financování českého filmu (Danielis 1998, s. 4) – jako jeden z mála přesahů do ekonomického procesu, který sice nebyl přímou součástí tuzemské kinematografie, ale zásadně ji ovlivňoval – a také komentář Petra Jarchovského *Skříňka marnosti* o neutěšeném stavu českého filmu (1998, s. 7). Jarchovský se rovněž zabýval financováním domácí tvorby a její distribucí do zahraničí. Aktuální stav snímků natočených v Česku po roce 1996 nazval „čekáním na nového Kolju“.

I práce s tématy tvorby středoevropské kinematografie stála ruku v ruce s textem o rozpačité tváři české filmové tvorby v posledním čísle ročníku 1994 (Zaoralová 1994, s. 223). O rok později komentoval Petr Pavlovský vliv televizní tvorby na tzv. „soumrak kin“. Pokles české kinematografie ale jako jeden z mála odmítl (Pavlovský 1995, s. 182).

Velká část ročníků v 90. letech patřila dokumentárnímu filmu. Autoři ve druhém vydání roku 1993 dokonce pojali tento filmový druh jako hlavní téma. Součástí byl rozhovor s režisérkou Helenou Třeštíkovou, známou svými časosběrnými pracemi

(Přádná 1993, s. 58), doplněný o článek k autorčinu dokumentu *René* z cyklu *Řekni mi něco o sobě*, na který Třeštíková v roce 2008 navázala a rozšířila ho. Eva Zaoralová mluvila od dubna do května 1993 také s Ferem Feničem (1993, s. 68). Jeho se týkal i příspěvek ze začátku roku 1997, kdy *Film a doba* představil článkem *O jednom dokumentárním monstrprojektu* televizní cyklus *GEN (Galerie elity národa)* (Přádná 1997, s. 49). Posledním prvkem byla dříve zmíněná anketa *Okamžik ohlédnutí*, která nabídla letní anketu s tvůrci dokumentárního filmu. Otázky časopis směřoval na dokumentární film před rokem 1989 a jeho podmínky, hodnocení českého dokumentu a jeho role v současnosti. V neposlední řadě se ptal také na vizi tvůrců do budoucnosti.

Téma animovaného filmu reprezentovalo podzimní číslo ročníku 1993. V hromadném rozhovoru o něm diskutovali výtvarnice Michaela Pavlátová, animátor Pavel Koutský, zakladatel katedry animované tvorby pražské FAMU Jiří Kubíček a Stanislav Ulver za *Film a dobu* (1993, s. 114). V tématu animace nechyběl ani tradiční zahraniční přesah, konkrétně vývoj animačních studií mimo Česko. Obsah z hlediska technického procesu animace doplnila *Zpráva o stavu českého animovaného filmu*. Článek rozebíral začátky barvy v českých snímcích, ohlédnutí za historií v technických aspektech nebo například nákresy procesů a podobně (Jaroš 1995, s. 86).

Na závěr připomínám, že témata ne vždy zapadala přímo do oblasti českého filmu. Na svých stránkách *Film a doba* řešil například vliv stále populárnější televize. Naprostým odchýlením od jeho zaměření byl ale například článek o počítačových hrách. Na opačné straně nesmím opomenout originální téma *Neherectví ve filmech Miloše Formana* z února 1991 (Přádná 1991, s. 66), které poukazovalo na zajímavý postup při výběru aktérů (nejen) do Formanových snímků.

9.5 Tuzemské filmové festivaly

Největší obsah české sekce filmových festivalů vyplnil Mezinárodní filmový festival v Karlových Varech. Menší tuzemské podniky se v rubrikách objevily pouze v případě, kdy jim uvolnily místo zahraniční akce. Právě ty ve většině reprezentovaly v časopise festivalovou rubriku. Z malých tuzemských akcí *Film a doba* psal o 30. ročníku Zlín Film Festivalu se snímky pro děti a mládež (Říhová 1990, s. 514), Přehlídce současné japonské kinematografie v Lucerně (Jiroušek 1998, s. 145) nebo Malém festivalu Brněnská šestnáctka (Staníková 1997, s. 187). V článku o moravském

podniku časopis alespoň popisoval dosavadní vývoj v obsahu festivalu, kdy se z původně amatérské hrané tvorby vyvinul program přes formát tzv. „super osmičky“ po 35milimetrové filmy a výjimečně dokonce i snímky širokoúhlé. Jediný příspěvek měl v celých 90. letech *Filmu a doby* mezinárodní filmový festival Techfilm (Šandová 1999, s. 205) – festival mezinárodního festivalu filmů o vědě, technice a umění v Hradci Králové.

Větší prostor autoři věnovali ještě Letní filmové škole v Uherském Hradišti. Příspěvek s názvem *Letní filmové andante* publikoval časopis také kvůli besedě z roku 1999, jež se věnovala budoucnosti českého filmu (Ulverová 1999, s. 153). Jádro debaty nepředstavovalo diskuzi o konkrétních snímcích, ale hovory o tom, co film znamenal pro příští generace.

Příkladem českého filmu na zahraničních festivalech byl 24. Filmový festival La Rochelle, který s úspěchem představil snímky Karla Kachyni *Kočár do Vídně* (1966), *Ucho* (1970) a *Poslední motýl* (1990) (Wellner-Pospíšil 1996, s. 125).

9.5.1 Mezinárodní filmový festival v Karlových Varech

Časopis *Film a doba* se však pravidelně věnoval největšímu filmovému festivalu v Česku, který je úzce spojený s jeho šéfredaktorkou Evou Zaoralovou. Umělecká poradkyně Mezinárodního filmového festivalu v Karlových Varech byla zároveň autorkou většiny rozhovorů a textů.

Časopis pokrýval výrazné milníky ve vývoji karlovarského festivalu. Začal hned ročníkem 1990, ve kterém vyšly dva texty. Jeden s příznačným názvem *První svobodné Vary* (1990, s. 537) doplňoval v listopadovém čísle komentář Zaoralové k nové éře největšího českého festivalu (Zaoralová 1990, s. 628). V podzimním čísle roku 1995 se pak Alena Prokopová věnovala jubilejnímu 30. ročníku. V příspěvku, který parafrázuje slavné dílo Jana Amose Komenského *Labyrint světa a ráj filmu*, hodnotila výroční festival jako velmi vydařený (Prokopová 1995, s. 117).

Ve třetím čísle ročníku 1996 vyšla poprvé a naposledy k MFF v Karlových Varech speciální příloha (1996, s. I – XXXII). Oddělená část pokrývala soutěžní sekci, alternativní bloky filmů, zajímavosti v sekci *Viděno z okraje* pro náročnější publikum nebo rozhovory a komentáře – například k exotickým filmům. Reprezentovala však

zároveň největší problém příspěvků o karlovarském festivalu. Vzhledem k tomu, že jeho program logicky zabíraly především zahraniční filmy, časopis se příliš nevěnoval tuzemské tvorbě v jednotlivých kategoriích. V momentě, kdy přistoupím k textům o festivalu v rámci analýzy českého filmu a jeho podoby ve *Filmu a době*, docházím k závěru, že jeho jedinou výraznější reprezentací byla existence festivalu samotného a jeho dosah do zahraničí.

Na českého diváka mířila analýza Ondřeje Zacha v roce 1999. Zach nabídl záměrně zaujatý pohled z pozice běžného návštěvníka kina a přiblížil tak preference domácího publika. Přístup diváka k návštěvám kina ale autor reflektoval pouze minimálně (Zach 1999, s. 119).

Karlovy Vary byly také hlavním tématem podzimního čísla roku 1994. Časopis přinesl tradiční pohled na festivalové sekce, stejně jako v předchozích případech se ale zaměřil na zahraničí produkci. Pro výzkum ne-kritického textu o českých filmech je tedy rubrika a většina čísla nepoužitelná.

Jeden z textů z roku 1995 vytváří příhodné spojení s následující podkapitolou o filmových studiích. Příspěvek *Z lůžní filmových talentů* (Bičíková 1995, s. 124) se ohlížel za tvorbou zahraniční, ale i domácí filmové školy. Texty o vzdělání v oblasti kinematografie se časem na stránkách časopisu objevily, především pak v jeho posledních číslech před začátkem nového milénia. V konkrétním příspěvku z podzimu 1995 o mezinárodní přehlídce nejnovější produkce filmových škol zmínila Bičíková českou stopu a práci Viktora Tauše. Ostatní filmy dle autorky článku působily jen jako cvičení různých filmových technik.

9.6 Platformy pro studium filmu

Téma filmových studií se několikrát objevilo už v předchozích podkapitolách. *Český film včera a dnes* (Ulver 1995, s. 58) představil v rozhovorech pedagogy katedry scenáristiky a kabinetu teorie FAMU. Text *Z lůžní filmových talentů* (Bičíková 1995, s. 124) podpořil domácí školu na festivalu v Karlových Varech stejně jako o rok později *Mezinárodní přehlídka nejnovější produkce filmových škol* (Williams 1996, s. XX).

Uherské Hradiště zastoupil kromě zmiňované filmové školy v časopise i profil tamní *University kinematografického vzdělání* v zimním čísle 1996 (Foll 1996, s. 169).

Obsáhlý text Jana Folla popsal její prehistorii, stav před listopadovou revolucí a vývoj po roce 1989. Zmínka o Letní filmové škole byla pochopitelně nedílnou součástí.

Aktuálnímu českému filmu se věnoval text o studiu animace (1993, s. 114). Vše ilustrovaly ukázky a vizuály filmu *Golem (1987)*. Příspěvek rozebral metody a techniky animovaného filmu na úrovni studia, a také jejich historii. Zajímavostí bylo i netradiční vydání části obhájené diplomové práce Marka Boudy *Film a sen* (1998, s. 159).

Nejvýraznější studií české filmové školy byl seriál *FAMU Dnes* vycházející v celém ročníku 1999. V časopisu je rozdělený na části *Nová vlna v nedohlednu (Katedra scenáristiky a dramaturgie: Problémem je seberealizace)*, *Katedra střihové skladby (dramaturgie s nůžkami v rukou)*, *Katedra animované tvorby (zvykejte si, že jste Evropané)* a kompilaci v posledním čísle zahrnující *Katedru hrané režie (umění najít si spolupracovníky)*, *Katedru kamery (Pokrokový konzervatismus)*, *Katedru produkce (producentská činnost je během na dlouhou trať)* a *Katedru fotografie (jak rozumět obrazům)*. Série článků nejen podpořila studium na pražské filmové akademii, ale také precizně poukázala na chyby v počátcích výchovy filmařů příští generace. Texty napsali publicistka Barbora Chvojková a básník, textař a scenárista Karel Rada (1999, s. 21, 81, 139, 192).

9.7 Alternativní obsah

Kromě textů k filmové tvorbě jsem ve *Filmu a době* našel také obsah s kinematografií okrajově související. Rozdělují ho na výtvarnou část a fotografii. Dubnové číslo 1990 připomnělo tvorbu významného výtvarníka a režiséra Jiřího Trnky (Hubáčová 1990, s. 237). Umělec potom celá 90. léta časopisu pomyslně uzavřel v posledním vydání roku 1999, kdy recenzi knihy o něm s podtitulem *Výrazný český umělec 20. století* Vlastimila Tetivy publikoval Jiří Kubíček (1999, s. 218). Trnkovy práce jsou sice nedílnou součástí filmové kultury, ale s přihlédnutím na pravidelný obsah v časopise (a také umístění příspěvku) ho za alternativní považují. Přímým spojením kinematografie a výtvarného umění byl pak příspěvek *V českém muzeu výtvarných umění* o výtvarné a filmové tvorbě Václava Mergla ve dvojčísle v roce 1997 (Kříž 1997, s. 94).

Ze světa fotografie přiblížil časopis práci odborníka na němý film Ludvíka Švába a jeho přínos pro inspiraci filmu. Dále *Film a doba* vydal text na téma spontánní fotokoláže. Zajímavý rozpor našli autoři časopisu v rozhovoru s kritičkou umělecké fotografie Annou Fárovou v roce 1998 (Ulverová 1998, s. 91). V interview tvůrci úspěch české fotografie kontrastovali s krizí v české kinematografii v článku s jednoduchým podtitulem (*O úspěchu české fotografie*) na rozdíl od filmu.

9.8 Česká filmová literatura

Pravidelná sekce filmové literatury byla v mnohých případech jedinou zmínkou o českém filmu v daném čísle (viz podkapitola o rezervách v pokrytí českého filmu). Pro obsah časopisu měla ale potřebný teoretický přesah. Na zadní straně vydání vyšla postupně například recenze na *Filmové zápisky 90-93* Jiřího Cieslara nebo ukázka z jeho sbírky portrétů, kritik a esejí *Concettino ohlédnutí*. *Film a doba* také inzeroval už dříve zmiňovaný soubor statí *Umlčený film* Jana Žalmana.

Kategorie literatury pochopitelně znovu z velké části obsahovala recenze na zahraniční autory, výjimku s českou stopou tvoří Roberto Turigliatto, který v roce 1994 vydal knihu *Nová vlna*. V ní se italský autor zabýval „zlatými“ 60. lety československého filmu. Toto téma obsahovala i publikace *Po zavátých stopách: Česká televizní publicistika* Jarmily Cysařové. V ní šlo ale především o tvorbu určenou pro televizní vysílání.

V rámci odbornějších textů vyšel druhý díl sborníku *Filmová teorie II: Tarturská škola* vybraný a uvedený Janem Bernardem a v neposlední řadě také kniha Vojtěcha Jasného *Život a film* v literární úpravě Jana Lukeše.

I když literatury na téma českého filmu nebylo v obsahu čísel 90. let příliš, „zachraňovala“ mnohdy pokrytí tuzemské kinematografie alespoň krátkou statí či recenzí. V posledních podkapitolách ne-kritického obsahu o českém filmu zmíním, kde se tvůrci periodika domácí tvorbě nevěnovali nebo to nepovažovali za důležité. Tvůrci se pokusili také o zpětnou vazbu čtenářů na obsah časopisu, anketa ale vyšla pouze jednou a to na začátku období 90. let.

9.9 Rezervy v reflektivním pokrytí českého filmu

Ve *Filmu a době* jsem našel i části, ve kterých se o českém filmu nepíše vůbec. V době, kdy tuzemská kinematografie procházela očividnou krizí, autoři podleli vlně západní tvorby a pokud se jim dostávalo obsahu ze strany zahraničního filmu, český film zůstal na druhé koleji.

Text o českém filmu chyběl v prvním čísle ročníku 1993. Na jaře 1994 byl tématem evropský film jako celek, opět ale bez českého přesahu. Na začátku roku 1995 se časopis paradoxně věnoval raději ruským snímkům. V literatuře potom jen práci o slovenském filmu.

Uvedu příklad, na kterém časopis dokázal, že se příležitosti referovat o českém filmu vyhýbal. Jak jsem dříve zmínil, *Film a doba* se ve svých číslech pravidelně věnoval Mezinárodnímu filmovému festivalu v Karlových Varech. Pravidelnou přehlídku vybrané filmové produkce stavěl především na evropských, ba dokonce světových snímcích. Autoři hovořili s tvůrci, psali o vzestupu kinematografie v cizích zemích, ale Česko zanedbávali. Vzácnou výjimkou, kdy se v časopise objevila zmínka o tuzemském díle, byly většinou rozhovory s režiséry. Ani v nich se ale primárně nemluvalo o domácí tvorbě. Orientace magazínu na Západ, ale i další kulturně zajímavé země, byla očividná.

Dalším nedostatkem v reflektivním pokrytí českého filmu byl v této práci tolik zmiňovaný divácký – komerční film. V několika málo případech, kdy se časopis tomuto v tuzemsku novému „žánru“ věnoval, ho autoři textů vnímali kriticky a nebyl ani součástí ne-kritických příspěvků. V teoretické části uvádím několik případů z odborné literatury, které naznačují, jak filmoví odborníci komerci vnímali. Přesto prostor k pokrytí, ale i později ke kritickému hodnocení, časopis nevyužil. I když měly divácké filmy nepochybně značný vliv na vývoj kinematografie v Česku. Ve *Filmu a době* tak chyběly například texty o filmech *Discopříběh 2* (režie: Jaroslav Soukup, 1991), *Trhala fialky dynamitem* (režie: Milan Růžička, 1992), *Byl jednou jeden polda* (režie: Jaroslav Soukup, 1995) a dalších. V ne-kritických rubrikách se komerce neobjevovala vůbec. A když se jí autoři textů věnovali kriticky, sloužila jako ilustrace klesající kvality některého z režisérů nebo režiserek, jak tomu bylo například u *Dědictví aneb Kurvahošigutntag* (režie: Věra Chytilová, 1992).

Absence domácího filmu v některých číslech vypovídala o jistém zmatení a nejistotě v přístupu autorů k českému filmu i jeho tvůrcům. Na jeho krizi mohl mít - stejně jako polistopadový vývoj - vliv i obraz vytvářený na stránkách tradičního filmového magazínu.

9.10 Zpětná vazba

Názor diváků na film je stejně tak důležitý jako názor čtenářů na periodikum. Ve zmíněné rozpolcenosti mezi západní kulturou a českým filmem by více než jindy pomohl průzkum mezi pravidelnými odběrateli *Filmu a doby*. K tomu časopis přikročil v květnu 1990, pravděpodobně v důsledku změn po revoluci v roce 1989. Z veřejně nevydaných výsledků zřejmě magazín vyšel při tvorbě budoucích čísel, podobná anketa už se ale neopakovala. Po změně periodicity na začátku roku 1991 se ale přinejmenším nabízela.

Místo ní ale *Film a doba* zveřejnil informaci o finančních problémech a nucené náhradě vydavatele, která časopis stála osm čísel ročně. V omluvném příspěvku redakce ještě doufala, že magazín obnoví do původní podoby (což už se nestalo). Následně zvedla cenu téměř o polovinu a v rámci žádosti o zpětnou vazbu uvedla jen stručné sdělení: „Budeme vám vděční, když nám sdělíte svůj názor na pozměněnou koncepci *Filmu a doby* i své podněty.“ (*Film a doba* 1991, s. 2).

Jaká byla, nebo mohla být reakce čtenářů, mohu jen odhadovat. S odkazem na kapitolu o proměně filmového publika se ale dá předpokládat, že by – alespoň někteří – čtenáři podpořili komerční snímky. S jistotou to ale tvrdit nemohu, časopisu zpětná vazba citelně chyběla a kvůli tomu nelze ani přesněji ilustrovat, jaký měli na vývoj časopisu vliv samotní čtenáři, jak se v rámci jejich přání periodikum měnilo a zda přišly zásadní změny nebo nasměrování na určitý obsah. Je samozřejmě také možné, že *Film a doba* vnímal měnící se publikum jako ohrožení své nezávislosti na nové, komerční vlně filmů ze Západu. A proto si záměrně udržoval odstup.

10. Rozbor kritických textů

V této části analýzy jsem pro větší přehlednost zvolil chronologický výzkum. I přesto odkazuji na podobná témata v jednotlivých ročnících a sestavuji tak profil filmové žurnalistiky ve vybraných letech. Výsledek zprostředkovává moje podrobná analýza všech napsaných kritik na český film. Z vybraného vzorku jsem odstranil jen filmy starší roku 1989, jako jsou například *Ucho*, *Všichni dobří rodáci* apod. Těm se filmoví kritici, kvůli jejich trezorovému statutu, ve zkoumaném časopise také věnovali. Pro účel mé diplomové práce ale vhodné nejsou. Vypovídají sice o stylu kritiky v 90. letech, nicméně jakožto starší díla kontextově nezapadají k ostatním. Pro ilustraci ale snímky na začátku kapitoly *Trezorová nostalgie i vpád debutantů* zmiňuji.

V obsahové analýze v závěru této kapitoly nabízím společné znaky příspěvků, které ilustrovaly kromě vlastního dopadu i podobu českého filmu v očích odborné veřejnosti. Společně dávaly dohromady vzorec, podle kterého autoři vybírali kritizované filmy a případné výjimky v tomto procesu. Další kapitola pak obsahuje výsledky sémiotické analýzy s podrobnějšími detaily, pomocí nichž zjišťuji, jakými slovy vyjadřovali autoři v příspěvcích pozitivní či negativní hodnocení. Pozornost zaměřuji na jejich kvantitativní přesah a jeho vliv na hodnotící prvky.

10.1 1990: *Trezorová nostalgie i vpád debutantů*

Nejprve připomínám filmy, které se z výše vysvětlených důvodů nevešly do vybraného vzorku. I když jejich kritika do něj nespadá, tvořily podstatný obsah čísel z roku 1990 (dokonce jejich nadpoloviční většinu, 6 článků z 11), a proto se jim krátce věnuji.

Větší skupinu tvoří filmy natočené v období okupace Československa v roce 1968 nebo krátce po ní. Byly to *Všichni dobří rodáci* (1968) Vojtěcha Jasného, *Ucho* (1969) Karla Kachyni, *Smuteční slavnost* (1969) Zdeňka Sirového a *Skřivánci na niti* (1969) Jiřího Menzela.

Osudu „poetických“ dobrých rodáků, jak je nazval autor kritiky Milan Hanuš (Hanuš 1990, s. 344), nepomohl ani úspěch na Filmovém festivalu v Cannes v podobě ceny za režii. I když se film promítal pouze od července do září roku 1969, vidělo ho

v kinech 1,2 milionu diváků. Poté ho cenzori na dvacet let zavřeli do trezoru. Uznání tedy režisér Vojtěch Jasný obdržel až v Americe, kam krátce po zákazu svého filmu emigroval i s jednou kopií *Rodáků*.

S dalším zapovězeným filmem Karla Kachyni měl komunistický režim ještě větší problém. Autor předlohy Jan Procházka byl po srpnových událostech persona non grata a *Uchu* (Jaroš 1990, s. 222) paradoxně nepomáhal ani fakt, že s přibývajícím časem stále nabíralo na aktuálnosti. Do českých kin přišlo až v červnu 1990.

Snímek Zdeňka Sirového na motivy románu Evy Kantůrkové skončil také v pomyslném trezoru. Dvacet let ho diváci neviděli, protože podle komunistů hluboce kritizoval tehdejší společnost. V časopise o něm pojednává článek *Panychida za neřáda* (Kučera 1990, s. 459).

Zakázaný film natočil i Jiří Menzel. Jeho snímek *Skřivánci na niti* (Voráč 1990, s. 640) vypovídal o absurditě české společnosti padesátých let. Její ukázkou totalitní režim do kin nepovolil.

Seznam děl starších roku 1989 doplňuje *Straka v hrsti* (1983) režiséra Juraje Herze, jejíž kritiku obsahovalo únorové vydání a článek *Symboly nehostinné civilizace* (Holub 1990, s. 100). Drama o střetu lidských vlastností napsal zakázaný autor Antonín Přidal a snímek také skončil v trezoru. Premiéru měl až v roce 1991. Posledním nevyužitým vzorkem je příspěvek *Švankmajerova Alenka* (Benešová 1990, s. 581) o surrealistické adaptaci Lewise Carrolla *Alenka v říši divů* s názvem *Něco z Alenky* (1987, režie Jan Švankmajer). Animovaný snímek v koprodukcí Švýcarska, Velké Británie a Západního Německa měl z velké většiny zahraniční produkci a do českých kin se dostal dokonce až v novém tisíciletí v lednu 2009.

Podobný návrat k trezorovým filmům se v obsahu sledovaného období *Filmu a doby* už neobjevil. Časopis se ke kultovním snímkům minulosti nevrátil zřejmě také proto, že s koncem ročníku 1990 přišel o měsíční periodicitu. I přes početně bohatší ročník (na dobově aktuální kritiky) autoři příspěvků kritizovali český film na stránkách časopisu překvapivě pouze pětkrát. Měsíc leden dokonce žádnou kritiku na český film nenabídl. Zřejmě kvůli porevoluční adaptaci nebo orientaci časopisu na čtenářský zájem o západní tituly. Oficiální důvody ale periodikum nevedlo.

Hned v prvním zkoumaném roce 1990 kritické práce ilustrovaly dva klíčové aspekty při výběru analyzovaných děl. Prvním z nich byly autorské debuty neboli premiérové celovečerní snímky mladých autorů.

Tuto specifikaci splňovala *Zvířata ve městě (1989)* Václava Křístka. Kritik Jiří Frühauf zdůraznil právě nezvyklý vpád debutantů do porevoluční české kinematografie (Frühauf 1990, s. 164). Připomněl ale, že u podobných snímků chybělo srovnání s předchozí tvorbou. Zde se ale nabízí otázka, zda by možná kritická tolerance vzhledem k autorově minulosti měla být součástí takového příspěvku. Podle Frühaufa režisérova prvotina nikdy jasně kladné hodnocení neobdrží. Doplňuje navíc, že možné selhání může mít negativní vliv na filmařovu budoucnost. Kromě fenoménu začínajících tvůrců upozornil autor kritiky na talent herečky Ivany Chýlkové, která pro něj představovala možnou budoucnost české herecké scény.

Chýlková si zahrála i ve snímku další debutantky v porevolučním ročníku. Příspěvek *(Ne)lidská komedie* (Blažejovský 1990, s. 281) přiblížil premiéru Ireny Pavláskové a jejího snímku *Čas sluhů* (1989). U Pavláskové autor kritiky Jaromír Blažejovský především dílo rozebíral, nekritizoval ho. Pomáhal si řečnickými otázkami na začátku příspěvku. V nich hrálo prim téma času a Blažejovský stručně přiblížil novou autorku čtenáři. Společně s aspektem debutu představil další prvek, který se často objevil i v následujících číslech. Jde o srovnávání s recenzemi autorů z denních listů (popřípadě týdeníků). Podobný postup by byl v dnešní době neobvyklý. V konkurenčních recenzích se autoři neinspirují, v krajním případě by to mohlo vést k plagiátům. Ve chvíli, kdy se ale z *Filmu a doby* stal čtvrtletník, objevila se i komparace psaných kritik s výtkami recenzentů.

Výrazné osobnosti mezi tvůrci narozenými v totalitě vyzdvihovala Jana Hyklová. *Vojtěch, řečený sirotek (1989)* Zdeňka Tyce fungoval podle kritičky jako připomínka nejlepších děl 30. let dvacátého století (Hyklová 1990, s. 705). Zároveň byl třetím a posledním debutem v prvním roce zkoumané periody. Autor se mimo jiné inspiroval velikánem estetické filmařiny, Františkem Vláčilem. I díky tomu byla Tycova premiéra hodnocena – i přes fakt, že jde o první celovečerní film – poměrně kladně.

Zbývající kritiky filmů dvou zkušenějších tvůrců našly společného jmenovatele v návratu k jejich předchozí tvorbě. Jednalo se spolu s prvky debutu a komparace

s recenzemi o další bod, na který kritika ve *Filmu a době* nahlížela. Článek *Blázni a děvčátka* (Jaroš 1990, s. 404) o stejnojmenném filmu Karla Kachyni (1990) srovnával autorův snímek s jeho tvorbou na začátku 70. a 80. let. V negativní kritice Jan Jaroš viděl jistou podobnost Kachyňových postav s charaktery spisovatele Jaroslava Foglara – což pokládal za pozitivní aspekt – obecně byl ale vůči snímku velmi kritický. Zajímavé je, že tato negativní kritika vyšla jen tři měsíce poté, co časopis *Film a doba* uveřejnil pochvalný článek na trezorový film *Ucho*.

I kritika filmu *Masseba* (1989) začínala minulostí Miloše Zábranského. U něj se kritička Ludmila Korecká také ohlížela za jeho dřívější tvorbou (Korecká 1990, s. 520). Věnovala se myšlenkám režiséra a snažila se pochopit autorský záměr. Znovuobjevená kinematografie 60. let byla ale podle její kritiky negativní stejně jako Kachyňův počín.

10.2 1991: V úpadku vyniká jen Igor Hnízdo

V následujícím roce časopis přišel o svou měsíční periodicitu a postupně popisoval čím dál větší krizi tuzemské kinematografie. Renata Ševčíková psala ve své kritice filmu *Kouř* (1990) Tomáše Vorla staršího o pohasínání českého filmu (Ševčíková 1991, s. 57). Připomněla také dobové souvislosti, které ovlivňovaly tvorbu snímků v Čechách. Jmenovala například úlohu Václava Marhoula v privatizaci Filmových studií Barrandov. Kritik byl podle Ševčíkové stejně jako divák přesycený aktuální výrobou a filmařská obec si po roce 1990 začínala uvědomovat změnu. Čekal se umělecký zásah, který podle jejího přirovnání ke Godotovi nemusel přijít.

V kritice *Tiché bolesti* (1990) název mohl fungovat jako metafora na kvalitu tuzemského filmu v roce 1991. Renata Jarošová hledala u Martina Hollého spíše vnější vlivy, které ztížily jeho realizaci (Jarošová 1991, s. 118). Výmluvné je, že negativní hodnocení se dotklo i takové herecké osobnosti, jako byl Rudolf Hrušínský. Podle vzoru daného z dřívějších kritik se autorka věnovala režisérově spolupráci se scenáristou Jiřím Křižanem. Třetí kooperace obou autorů podle ní ale znovu dokázala propad kvality.

Film a doba tak v nabízených snímcích hledal novou krev, od které si sliboval svěží pohled na filmovou látku. Pokračoval proto ve psaní o českých debutantech. Jan Dočkal byl při hodnocení *Něžného barbara* (režie: Petr Koliha, 1989) opatrnější (Dočkal 1991, s. 173). Ocenil sice odvahu začínajícího režiséra, který zvolil těžkou

hrabalovskou látku, záměrně ale zůstal v neutrální poloze a Kolihovu prvotinu spíše srovnával s filmovými adaptacemi Jiřího Menzela (*Ostře sledované vlaky*, *Postřižiny*, *Skřivánci na niti*, *Slavnosti sněženek*). Tím nastavil další z trendů, které se v budoucích číslech *Filmu a doby* objevovaly – srovnávání s předlohou či s autory, kteří látku v minulosti zpracovávali. Někdy i na úkor samotného hodnocení filmu jako nezávislého díla.

Rok 1991 měl ale v řadě kritizovaných snímků také světlou výjimku. Za kladný sice považuji i příspěvek *Pokus o český postmodernismus (V žáru královské lásky*, režie: Jan Němec, 1991), v něm ale Zdena Škapová kvitovala především uchopení látky a její volné zpracování než dílčí kvality (Škapová 1991, s. 171). Článek vyznívá jako pocta režisérovi Janu Němcovi.

Na kritiku tak skutečně zapůsobila až spolupráce otce a syna Svěrákových. Názvem "*Amacord*" *Zdeňka Svěráka* (Dočkal 1991, s. 244) odkázal Jan Dočkal na stejnojmenný film Federica Felliniho a nepřímě jmenoval scenáristu Zdeňka Svěráka jeho českým nástupcem. *Obecná škola (1991)* v režii jeho syna Jana Svěráka evokovala v autorovi příspěvku povedené filmy ze školního prostředí (*Škola základ života*, *Cesta do hlubin studákovy duše*). Kladně hodnotil i komediální prvky problémů dospívání. Dočkal psal o Zdeňku Svěrákovi jako o pokračovateli spisovatele Karla Čapka a seznámil čtenáře s vtipnými poznámkami ve scénáři, které divák pochopitelně ve filmu neviděl. *Obecná škola* měla podle kritika formanovský potenciál a snesla srovnání s Jaroslavem Papouškem nebo Ivanem Passerem. K filmu se pochvalně vyjádřil i někdejší prezident Václav Havel, když ocenil přítomnost dobového pozadí v komedii. Právě na často chybějící historické souvislosti upozorňoval ve své eseji *Příběh a totalita*.

„Myslím, že jedna důležitá věc: jejich příběhům chybí dějinné pozadí. A byť by různými vnějšími a v jádře jen dekorativními způsoby tyto filmy sebe-víc odkazovaly k určité lokalitě a určité chvíli, svou podstatou jsou jaksí mimo prostor a čas; jejich příběhy se mohly odehrát kdykoli a kdekoli.“ (Havel, 1987).

Kritický text *Obecné školy* autor humorně uzavřel úryvkem písně ze Svěrákových *Tří veteránů (1983)*. Optimisticky připomněl, že u tuzemské tvorby aktuálně „nebylo nutno, aby bylo přímo veselo...“

10.3 1992: Švandrlíkovi baroni potvrzují černé roky českého filmu

První číslo roku 1992 souviselo s jinou prací bývalého českého prezidenta Havla. Právě podle jeho verze parodické hry Johna Gaye natočil Jiří Menzel film *Žebrácká opera* (1991). Její podoby hledal v jarním vydání *Filmu a doby* Jan Jaroš (Jaroš 1992, s. 48). Menzel se snímkem vrátil k adaptaci Havlových her na plátno. Jaroš zprostředkoval autorovy názory na jiné adaptace *Žebrácké opery* - nelíbila se mu například opera Bertolta Brechta. Velkou část příspěvku ale věnoval smyslu a působení Havlových prací ve filmu. Ačkoliv své hry prosazoval český dramatik už v 60. letech, na konci 20. století autorova výjimečnost ztrácela v kině působivost a výmluvnost (ke srovnání se nabízí i poslední Havlův film *Odcházení* z roku 2011). Jaroš našel problém v kritizovaném díle nebo i v televizním filmu Agnieszky Holland *Largo desolato* (1991). Z čistě hodnotícího hlediska ale autor látku pouze sáhodlouze srovnával. Kritika se tak, podobně jako v některých minulých příspěvcích, změnila na esej. Subtéma zpracování cizího námětu bylo sice zajímavé, ale o kladných či negativních prvcích Menzelovy *Žebrácké opery* se čtenář nic nedozvěděl. Jaroš přecházel ještě ke srovnání jevištní verze s filmem, zmínil práci Jiřího Cieslara, který se filmu věnoval v *Lidových novinách*, a uzavřel kritiku tvrzením, že kdyby neznal Havlův text, původní předlohu a hru v divadle, hodnotilo by se jinak. Autorův neutrální přístup v článku lze vnímat jako reakci na upadající kvalitu filmu v Česku, kdy se snažil vyhnout hodnotícím prvkům, aby celková kritika nevyzněla příliš negativně.⁷ Nastavil tak špatný vzorec, který se v některých příspěvcích objevoval i v budoucnu.

Eva Strusková byla u snímku *Marta a já* (režie: Jiří Weiss 1990) také spíše neutrální. Její hranice mezi pozitivním a negativním závěrem sice vyplývala i z hodnotících prvků, ale autorka ocenila odvahu a celkové působení režiséra v rámci českého filmu (Strusková 1992, s. 246). Zmínila i originální režijní pojetí, širší kontext vzniku a pochopitelně Weisovo předchozí dílo. Spíše negativní kritiku tak schovala za souvislosti a z příspěvku tak není jednoznačné, jestli se film povedl. Společně s kritikou *Žebrácké opery* se znovu objevily první náznaky toho, že v momentě, kdy je příspěvek z podstaty spíše negativní, snažil se autor hledat jakousi nadstavbu a širší dopad snímku.

⁷ Svou roli mohl hrát také fakt, že byl v době vydání článku Václav Havel prezidentem ČSFR

V těchto případech je ale možné, že ke snímkům autoři přistupovali i s jakousi povinnou úctou, která je sice pochopitelná, ale do kritického textu nepatří.

Po čase se časopis vrátil k filmu Ireny Pavláskové, kterou poprvé hodnotil u debutu *Čas sluhů*. Její druhý film *Corpus Delicti* považovala Alena Prokopová za výzvu autorky k vyrovnání vydařené prvotiny (Prokopová 1992, s. 51). Proto se také její celovečerní premiére znovu rozsáhle věnovala. Kritický text opakoval výtky a pochvaly a následně se dostal k druhému filmu pouze na okamžik, aby konstatoval, že nastavenou laťku nepřekonal. Tendence srovnávání, podobně jako esejistické prvky, pokračovala a stala se v časopise vzorcem.

U díla Miloše Zábranského se Jiří Voráč zaměřil na režisérův styl a dosavadní profil u odborné veřejnosti (Voráč 1992, s. 115). Ve svém kritickém textu k filmu *Stavení* (1990) balancoval mezi obdivem k autorovi a naopak výsměchem jeho práci. Od úvodního citátu Waltera Benjamina po hledání smyslu života a náboženských otázek Voráč nenašel v závěru tzv. křesťanské trilogie (*Dům pro dva* 1987, *Masseba* 1988) smysl. Zábranskému vyčetl především nejasnosti v ději. Pozitivní efekt to přináší alespoň pro strukturu hodnotících prvků, které po dlouhé době snesou měřítko kritického textu.

Velkým paradoxem bylo hodnocení filmu z vojenského prostředí Zdeňka Sirového *Černí baroni*. Snímek tak často citovaný mezi klasiky tuzemské kinematografie 90. let Jiří Voráč rovněž neshledal uspokojivým (Voráč 1992, s. 180). Autor textu se vrátil k problematické tvorbě Sirového za dob normalizace. Samotný příběh pomocných technických praporů inspirovaný předlohou humoristy Miroslava Švandrlíka srovnal s podobným snímkem v téže době *Tankovým praporem* 1991 (shodou okolností také s hercem Miroslavem Donutílem) a *Dobrým vojákem Švejkem*. Oproti Švejkovi nebo Dannymu Smiřickému vyšel vojín Kefalín Voráčovi jako slabší. Snímek podle něj až příliš sázel na známé herecké tváře. Tento trend se v textech časopisu objevoval častěji. Inklinace ke komerci a protlačování televizních hvězd do prvoplánových snímků kritika shazovala. I když závěrečné srovnání s filmy režiséra Trošky (které se v číslech stalo synonymem filmového dna) bylo přeci jen velmi přísné.

Zmíněný propad českého filmu na začátku zkoumaného období časopis kompenzoval kritickým textem dalšího debutu. Kladný příspěvek *Marika v pekle*

(Blažejovský 1992, s. 58) o snímku *Requiem pro panenku* (1991) režiséra Filipa Renče těžil podle autora Jaromíra Blažejovského ze vzrůstající popularity snímků o lidech s postižením (například *Rain Man* 1988 Barryho Levinsona, *Přelet nad kukaččím hnízdem* 1975 Miloše Formana). Humánní příběh vycházející ze skutečné události podpořila i reportáž Josefa Klímy a Blažejovský ocenil režisérovu odvahu nabídnout film v žánru akčního thrilleru. Zajímavostí je, že Blažejovský Renčovu kvalitu v debutu srovnal s režisérkou Irenou Pavláskovou, která ve stejném ročníku obdržela spíše negativní hodnocení. Spolu s jediným ryze kladným snímkem v ročníku 1992 bylo ale znát, že pokud je film kladně hodnocen, autor má menší tendenci sklouzávat k teorii. I když srovnávání se pochopitelně nevyhne.

10.4 1993: Proměna Chytilové mezi rychlými šípy

Ročník 1993 začal tvrdou kritikou komedie *Dědictví aneb Kurvahošigutntag* (1992). Režisérka Věra Chytilová se podle Ondřeje Zacha odklonila od uměleckých kvalit svých filmů k čistému řemeslu (Zach 1993, s. 46). V minulé podkapitole zmíněná komerce u *Černých baronů* tu nabyla ještě konkrétnější podoby, jelikož režisérka podle autora textu rezignovala na obsah a servírovala „rozšklebenou karikaturu a taškařici“. Chytilová, která podle Zacha v minulosti bojovala o nekomerční podobu českého filmu, kázala vodu a pila víno. Rozsah článku odpovídal autorově nechuti se snímkem zabývat více, než je nutné. Jasně záporné hodnocení rovněž potvrdilo tradiční srovnání s filmy Zdeňka Trošky. Stylisticky šlo ale spíš o výjimku, jelikož Zach upustil od dřívějšího vyvažování negativních připomínek a správně nechal svou kritiku vyznít naplno.

V tom pokračovalo i hodnocení dvou dalších snímků Juraje Jakubiska a Petra Kotka. Na rozdíl od Chytilové byla ale kritika pozitivní. Jakubiskův film *Lepšie byť bohatý a zdravý jako chudobný a chorý* (1992) byl možná i v souvislosti s rozdělením Československa brán jako věrný popis tehdejší doby. Uzavření volné trilogie (*Vtáčkovia, siroty a blázni* 1969 a *Sedím na konári a je mi dobre* 1989) hodnotila Ludmila Korecká jako zprávu o národní intoleranci a národovosti Slovenska (Korecká 1993, s. 99). Jedinou výtku měla k podle ní odcizenému výkonu Dagmar Veškrnové. Potenciál zasáhnout generace představila podle Aleny Prokopové i přesná adaptace románu Jaroslava Foglara *Záhada hlavolamu* (1993). Film autorka považovala za formální výstřednost (podobně jako *Don Gia* v následujícím příspěvku), ale vážné pojetí s adaptací vzpomínek působilo ve prospěch Kotkova snímku (Prokopová 1993, s. 105).

Oba dva kritické texty také znovu ukázaly, že pokud autor kritiky vyzoroval ve filmu kvality a hodnotil ho spíše kladně, šlo o velmi strukturovaný text s věcnými hodnotícími prvky. Teoretický přesah a srovnávání, případně odkaz na předlohu, byl v pozici doplňujícího prvku.

Debut bratří Cabanů *Don Gio* (1992) měl z ročníku 1993 zřejmě nejpropracovanější analýzu. Kritik Ondřej Zach nejdřív velmi zajímavě reagoval na negativní divácké přijetí a začal obhajobou snímku před nespokojeným (i nechápavým) publikem (Zach 1993, s. 44). Text rozdělil na několik bodů, ve kterých nejdřív rozebral zmíněnou odezvu v kinech, dále příběh a postavy, formu a prostor, a také kritiku a recenzi ostatních listů a časopisů, čímž potvrdil jeden z nastolených trendů. I přes nevšední přístup hodnocení snímku nakonec nevyznělo pozitivně, i kvůli tradiční zmínce o Zdeňku Troškovi. Zach ale ukázal cestu, jak by se mohlo ke snímkům přistupovat a společně se svým textem k *Dědictví* nehledal záminku k neutralitě.

Velmi odborné výtky obsahoval také příspěvek Marie Mravcové k filmu *Helimadoe* (režie: Jaromil Jireš 1992). V jejím textu ale znovu převažovaly spíše vedlejší prvky (Mravcová 1993, s. 101). Návrat k Jirešovým předchozím filmům a srovnání s předlohou Jaroslava Havlíčka. I podtitul kritiky *Havlíček opět nepochopený* dal najevo, jak autorka k hodnocení přistupovala. Věrnost adaptace byla pro ni důležitější, než samotná hodnota filmu.

10.5 1994: Barvy, animace a další léta debutů

První tři rozebírané texty z ročníku 1994 spojovaly nevšední zajímavosti. *Balada podhorská* (Jaroš 1994, s. 107) o snímku *Kráva* (1992) režiséra Karla Kachyni byla jako mnohé filmy v 90. letech natočena ve spolupráci s Českou televizí. Dostala také cenu na festivalu Finále Plzeň. Kvůli snížené periodicitě časopisu ale *Film a doba* vydal kritický text Jana Jaroše až poté, co film běžel v televizi. Autor ale zajímavé perspektivy spíše nevyužil a hodnotil film stejně, jako kdyby běžel právě v kinech.

Švankmajerova *Lekce Faust* (1993) vynikla už jen tím, že se v časopise ve zkoumané době hodnotila. Málokdy se totiž na stránkách *Filmu a doby* objevil text hodnotící animovaný film. Tvůrci časopisu měli přitom k výtvarnému umění blízko (viz alternativní obsah v ne-kritických textech o českém filmu). Ke kritice Martina Stejskala

(mimořadně jediný na český animovaný film v průběhu celých deseti let) ale přispěla spíše osobnost Jana Švankmajera a hlavně styl, kterým režisér snímek obohatil (Stejskal 1994, s. 108). I když Stejskal odhlédl od animace, *Lekce Faust* se podle něj vymkla běžnému českému filmu. O to víc, že se Švankmajer podle autora textu pokusil o „legitimní transmutaci“, když představil postavu hermafroditního ďábla. Poslední nevěšednost v roce 1994 se také okrajově dotkla výtvarné stránky kinematografie. Jaromír Blažejovský viděl v *Žiletkách* (1994) režiséra Zdeňka Tycy poetickou hru s barvami, která byla scénografickým základem filmu. Zatímco Jiří Voráč hodnotil spirituální přesah ve snímku *Stavení* negativně, Zdeněk Tyc podle Blažejovského využil tento prvek ku prospěchu (Blažejovský 1994, s. 160). Stejně jako věrně přiblížil odkaz 60. let.

Ročník 1994 se znovu štědře věnoval debutům. Jan Hřebejk zaujal Alenu Prokopovou svou prvotinou *Šakalí léta* (1993). Od Tycových *Žiletek* se posunul ještě hlouběji do historie a reflektoval generaci třicátníků. Ačkoliv autorka přímo nepoužila slovo komerce, označila film dílem „pro širokou veřejnost“, čímž naznačila také autorský záměr (Prokopová 1994, s. 44). Do popředí se rovněž dostalo srovnání s americkou režii. Podle Prokopové snímek snesl konkurenci západní kinematografie a byl kladně hodnocen i přes začátečnické kostrbatosti. Na podobné téma hrála také celovečerní premiéra Vladimíra Michálka s příznačným názvem *Amerika* (1994). Podle Jaromíra Blažejovského tvůrce ve filmu spojil dva proudy české kinematografie (Blažejovský 1994, s. 162). Autor kritiky se zároveň zmínil o vlivu situace kolem *Filmového studia Barrandov* a ředitele Václava Marhoulu na natáčení. Příspěvek tak přinesl reflexi na okolnosti, které film nepřímo ovlivnily, což lze hodnotit jako vzácnější prvek než leckterý teoretický přesah. Blažejovský se mu ale stejně nevyhnul, hlavně kvůli režisérovi inspiraci v knihách Franze Kafky. Hlavní problém autor textu neviděl v řemeslných či uměleckých nedostacích režiséra, ale v autorském záměru, který nebyl kritikovi jasný. Blažejovský se tedy spíše ptal proč a viděl sám sebe coby metaforu k publiku, které podle něj žádalo odpověď na stejnou otázku.

V kritice na snímek *Řád* (1994) debutujícího Petra Hviždě došlo k zajímavému momentu. Vůbec poprvé v ročníku 1990 se *Film a doba* věnovala jednomu dílu ve dvou na sobě nezávislých příspěvcích. Text *Ve jménu řádu* (Jaroš 1994, s. 218) Jana Jaroše chválil režisérovy pohnutky a jejich dopad při realizaci filmu. Dodal ale, že ve

vzrušujícím tématu byl patrný tlak komerce. I s tím podle něj souvisely předpoklady k tomu oslovit publikum. Jaromír Blažejovský kritizoval *Řád* ve stejnojmenném příspěvku v podobném duchu (Blažejovský 1994, s. 219). K Jarošovi navíc přidal režisérův dosavadní životopis, který zahrnoval krátkometrážní a studentské projekty na FAMU. Součástí textu byl i odkaz na rozhovor, který Blažejovský s autorem vedl. *Řád* měl podle něj blízko k československému historickému filmu, ale zároveň ho poznamenala hollywoodská tvorba. A na to měl údajně film ještě „malé kalhoty“.

Dvě (na sobě nezávislé) kritické práce daly možnost srovnání v rámci zkoumaného periodika, pochopitelně ne vždy museli filmoví odborníci sdílet společný názor. Stejně jako v případě Jaroše s Blažejovským bylo ale v následujících ročnících patrné, že šlo spíš o model používaný v rámci naplnění konkrétního čísla. V pozdější kritice *Love story do kabelky* (Mravcová 1997, s. 192) dokonce autorka Marie Mravcová uvedla, že neměla vůbec žádný zájem o díle referovat, redakce jí hodnocení snímku přidělila.

Pokud se dříve objevila srovnávání s literární předlohou, jako ještě větší modelový případ posloužil text *Kam se poděla ruská duše* (Novotný 1994, s. 213) Davida Jana Novotného. Kritický příspěvek k Menzelovu snímku *Život a neobyčejná dobrodružství vojáka Ivana Čonkina (1993)* kvůli prostoru, který autor věnuje přepisu literárního díla do filmové podoby, klidně mohl vydat časopis „*Kniha a doba*“. Sám Novotný tak i trefně nazval část svého příspěvku a srovnání s předlohou přizpůsobil valnou část obsahu. Stejně jako u kritiky *Tankového praporu* byl ekvivalentem pro Čonkina *Dobryj voják Švejk*.

10.6 1995: Komerce vs. vlastenec Kachyňa

Trend ve psaní více kritických textů na jeden film pokračoval i v ročníku 1995. *Indiánské léto* (režie: Saša Gedeon, 1995) bylo zároveň debutem jednoho z nejmladších režisérů 90. let. Proto se nabízelo srovnání s jinými autory v rámci studentských projektů. Autoři textů Jan Bernard (1995, s. 43) a David Jan Novotný (1995, s. 44) se shodli v kladném vyznění Gedeonovy prvotiny, a proto měl také dvojnásobný počet příspěvků smysl. Se spojením „éra nových filmařů“ v pozitivním slova smyslu bylo toto redakční rozhodnutí lehce obhajitelné. To však neplatí o *Jízdě* (1994) režiséra Jana Svěráka. I když šlo o zajímavý film – a to nejen z hlediska obsahu, ale také podmínek,

za kterých ho tvůrci natáčeli – *Film a doba* „si pomohl“ převzatým materiálem z *Literárních novin* (Cieslar 1995, s. 50). Šlo sice o práci významné osobnosti ve světě filmové kritiky a teorie Jiřího Cieslara, jeho text byl však s běžnými kritikami, které v časopisu vycházely, stylově nesrovnatelný. Jednalo se totiž pouze o první část teoretické studie na hodnocený snímek. Svěrák svým rozhodnutím točit film s malým rozpočtem a štábem v rámci tvůrčího výletu (a navíc na proší filmový materiál) zaujal, ale podobné kritické texty v kontextu běžného obsahu nefungovaly a znovu působily spíše jako nutná výplň. Stejně jako Cieslar podle Aleny Prokopové (1995, s. 48) poznamenal, že podobný kousek může režisér zkusit pouze jednou, bylo i do budoucna patrné, že převzatý text (až na výjimku z časopisu Týden o filmu *Co chytneš v žitě - Foll* 1999, s. 48) neměl smysl.

Vliv západu a rostoucí komerci v českých filmech potvrdil další snímek z dílny režiséra Filipa Renče. Jeho *Válka barev* (1995) se ani nesnažila o něco jiného. Autor textu Jaromír Blažejovský podobný směr překládal jako naplnění poptávky českého diváka (Blažejovský 1995, s. 102). Znaky byly většinou velmi podobné. V případě Renčovy *Války barev* to byla pohádková šablona (typický hollywoodský prvek) a scénografická rozmanitost (například symbolické barvy, které Blažejovský nazývá filmovým paintballem). Fakt, že snímek cílil na mladé publikum, ale souvisel spíše s jeho žánrem a nemůžu ho tak pokládat za jeden z typických znaků komerce. I když nesporně právě takový typ filmu zákonitě vyhledávala mladší demografická skupina. Blažejovský potvrdil, že si režiséři v 90. letech komerční styl oblíbili, nicméně z jeho textu bylo patrné, že českým kritikům vadil.

Na jednu z nejčastěji rozebíraných autorek na stranách časopisu *Film a doba* Irenu Pavláskovou měla západní kinematografie také vliv, ale v mírnější podobě. Její *Nesmluvená setkání* (1995) vedle zřejmé inspirace z předlohy ruských bratří Strugackých, čerpala podle Blažejovského i z prací Stevena Spielberga (Blažejovský 1995, s. 217). Autor textu se ale věnoval pro něj zásadnějším fenoménu. Kvalita snímků se začínala měřit na jejich výskyt (či absenci) v kinosálech. Film Pavláskové totiž na velkém plátně chyběl a televizní vysílání, které v devadesátých letech zažilo povedenou éru (viz kapitola Nástup televize a její vliv na film), k nelibosti autora zasahovalo do chodu filmového průmyslu. Blažejovský s nenasazením Pavláskové do kin nesouhlasil.

V rozporu s moderním přístupem ke komerční realizaci filmů byl Karel Kachyňa. Kritik Jan Jaroš sice nepovažoval jeho *Fany* (1995) za film roku, zároveň ale uvedl, že režisér zůstal jedním z mála polistopadových autorů, který si udržel konstantní úroveň kvality svých snímků (Jaroš 1995, s. 86). Pracoval jako většina filmařů s omezeným rozpočtem, koprodukoval také film s Českou televizí, ale současně ukázal vhodnou cestu porevoluční tvorby. Možná právě proto byl vůbec nejhodnocenějším autorem ve *Filmu a době* 90. let.⁸

Ani v kritických textech v ročníku 1995 nechybělo srovnávání filmů s literární předlohou. Vůbec poprvé ale registruji odlišný přístup. Blažejovského text *Ukrajina, ukrajina...* (Blažejovský 1995, s. 50) k filmu *Díky za každé nové ráno* (režie: Milan Šteindler 1994) se zabýval přetvářením stejnojmenné knihy Haliny Pawlowské do podoby vhodné pro filmové plátno. Jak k úkolu transformace textu do výrazových prostředků přistoupil režisér, je totiž daleko zajímavější téma, než nekonečné zkoumání, zda se film dějově odchýlil od předlohy či nikoliv. Výkladu látky se Blažejovský pečlivě věnoval a nabídl v kritickém textu známý vzorec srovnávající dvě odlišná média - ale v daleko hodnotnější perspektivě. O to víc zklame příspěvek *Pomsta je o něčem jiném* (Blažejovský 1995, s. 100) stejného kritika na snímek *Má je pomsta* (režie: Lordan Zafranović 1995), který se jen o čtvrtletí později vrátil zpět k chudé komparaci díla s novelou Otakara Chaloupky.

10.7 1996: Kolja v boji s českými karbanátky

Rok 1996 nabídl nejen pozdějšího vítěze ceny Americké filmové akademie, ale také rozmanitost nastavených vzorců u kritik, které jsem ve *Filmu a době* dosud vypožoroval. Musím určitě začít oscarovým snímkem *Kolja* (1996) Jana Svěráka, podle statistik *Unie filmových distributorů* nejnavštěvovanějším filmem toho roku (Halada 1997, s. 39). Po režisérově experimentu s filmem *Jízda*, našlo tvůrčí duo otec – syn zázrak dorozumění. Tak dílo nazval autor kritického textu Jan Foll, který snímek hodnotil z hlediska jeho kvality, nikoliv úspěchu u publika a jiných okolností (Foll 1996, s. 70). Svou pozitivní reakci sice srovnal s podobným výstupem filmového časopisu *Cinema*, jeho příspěvek ale z hlediska věcnosti považuji za vzor kritického

textu. A to včetně faktu, že často zmiňovaný odkaz na Haškova vojáka Švejka jako jediný v časopise nepoužil coby podobenství s literární postavou, ale jako přiblížení humoru a národní povahy, které jsou jedním ze stavebních kamenů celého filmu.

Úspěch *Kolji* neměl na český film pouze blahodárné účinky. Je zajímavé, že například hodnocení Jiřího P. Kříže k filmu *Ceremoniář* (režie: Jiří Věřčák 1996) ovlivnil kromě údajně nesmyslného označení žánru jako politický thriller také fakt, že byl snímek do kin nasazený shodně s diváckým favoritem (Kříž 1996, s. 71). Vlna *Koljovy* popularity podle autora kritiky zamezila většímu zájmu diváků i kritiky. Autor textu ale *Ceremoniáři* vyčetl i nedostatky, které s úspěchem *Kolji* nesouvisely – například trapné kopírování amerických hitů. Absurditu a nudnost. Svou práci tedy nestavěl jen na porovnání se Svěrákovým filmem.

Redakce časopisu *Film a doba* i v zinním čísle pokračovala s představováním debutantů. David Ondříček těžil podle Aleny Prokopové, podobně jako Filip Renč v *Requiem pro panenku*, z populárního tématu ve světové kinematografii (Prokopová 1996, s. 182). *Šeptej* (1996) podle kritičky vynikalo mezi ostatními (v časopise nehodnocenými) prvotinami roku 1996 zaměřením na homosexualitu a drogy (a naráží tak například na Boylův *Trainspotting*). Možná právě úzké srovnání s americkými filmy ale nakonec hodnocení paradoxně ublížilo. Další premiérový film se ubíral opačnou cestou. *Marian* (režie: Petr Václav 1996) stavěl na domácích tématech (Blažejovský 1996, s. 184). Rasismus a sociální otázky ve snímku působily na kritika Blažejovského kladně, právě analýze prostředí v menšinách se v budoucích letech také Václav pravidelně věnoval.

Příklad nečitelného hodnocení předvedl v časopise David Jan Novotný. Stejně jako někteří jeho kolegové v předchozích číslech analyzoval autorský záměr. *Celluloid puzzle* (Novotný 1996, s. 72), jak film tituloval v názvu svého textu, ale více připomínala jeho kritika, ze které nebylo patrné, zda se snímek Miroslava Balajky *...ani smrt nebere* (1996) povedl či ne. Vycpávkové citace z filmu celkovému dojmu z kritického textu také nepomohly a čtenář se o jeho o kvalitě příliš nedozvěděl.

Dvě práce tentokrát ve *Filmu a době* přiblížily snímek *Golet v údolí* (režie: Zeno Dostál 1995). Ve *Zprávě o zaniklém světě* (Novotný 1996, s. 86) David Jan Novotný

⁸ Příloha č. 5

glosoval filmy s židovskou tematikou a podle zvyklostí se v textu o velikosti komentáře věnoval spíše literárnímu přesahu (autor by upřednostňoval zfilmování knihy *O smutných očích Hany Karadžičové*). Smysl podle mě ale daleko víc postrádal text *Nový dobrý zítřek (Golet v údolí)* (Mravcová 1996, s. 89) Marie Mravcové, který byl s přihlédnutím na dvojnásobnou „porci“ k adaptaci Ivana Olbrachta a trend kratších recenzí v denním tisku, příliš dlouhý.

Dále chci zmínit vzácný výskyt kritických reflexí dokumentu. Film *Drahý mistře* (1996) Pavla Kouteckého byl zřetelnou poctou Josipu Plečnikovi a bylo tedy složité najít v ódě na slavného architekta negativně zabarvená slova (Strusková 1996, s. 75). Lépe uchopitelné ale byly dva texty, popisující syrový styl v dokumentárním snímku *Mladí muži poznávají svět* (1996) Radima Špačka. Jako bylo v příspěvcích bez reálného základu logické shazovat zbytečný přesah a okolnosti, ve válečné výpovědi podle skutečnosti měl podobný rozbor svůj smysl. I když Jaromír Blažejovský (1996, s. 130) s Terezou Dvořákovou (1996, s. 129) došli k negativním výsledkům, jejich reakce na podmínky natáčení, finance či generační dosah byly vítanou nadstavbou. Režisér měl na základě těchto prvků co sdělit, přestože oba autoři považovali novináře v Sarajevu za filmařsky slabé. Mohlo to být znatelným úspěchem *Kolji*, ale poslední tři hodnocené filmy dokládaly stále konstantní propad českého filmu. Se Svěrákovým opusem snad přišla přísnější měřítka. V některých případech byla ale „nekvalita“ tuzemské kinematografie pozorována i ze strany tvůrců, kteří na ni reagovali. Za příklad uvádím symbolicky filmy obou režisérů Brabců. *Holčičky na život a na smrt* (1995) Jaroslava Brabce podle Karla Zíbrta dokládaly osud filmů polistopadové éry (Zíbrt 1996, s. 79). Psychothriller trpěl dírami ve scénáři i jistou nevyvážeností kvality ve filmových profesích. Zíbrt poukazoval na to, že filmy, u kterých se jeden člověk staral o více autorských rolí (scénář, režie, případně i herectví), fungovat nebudou. *Král Ubu* (1996) F. A. Brabce byl pro změnu komerční. Blažejovského „vystihnutí poptávky“ doplnil Vladimír Just přínosnou „sázkou na populární tváře“, které se častěji v několika variacích objevovaly (Just 1996, s. 186). Režiséra tak mohlo těšit jen srovnání s Menzelovým *Rozmarným létem* (1967), ze kterého však druhý z Brabců stejně vyšel jako poražený.

Avizovanou reakcí na klesající úroveň tuzemského filmu byl snímek *UŽ* (1995) Zdeňka Tyce. Režisér sebral veškeré známé prvky komerce a vydal se podle autora

kritiky provokativně s kůží na trh. Jaromír Blažejovský tuto „sabotáž tuzemského filmu“ označil jako český karbanátek (Blažejovský 1996, s. 78). Komerční zapůjčenou z amerického Hollywoodu chápal jako metaforu vzpoury proti filmové tvorbě v Česku. Otázkou zůstalo, jestli to v době omezených financí na domácí snímky, nebyl poněkud drahý protest.

10.8 1997: Komerční midcult i svěží úhel pohledu

S Brabcovou sázkou na herecké tváře pracoval i Hynek Bočan ve filmu *Bumerang* (1996). V jeho případě šlo však jen o aspekt, který byl vyvážený originálním pojetím a vybranou látkou. Vladimír Just pozoroval čitelnou změnu perspektivy a návrat kinematografie k totalitním časům (Just 1997, s. 87). Bočan podle autora textu užíval ve snímku nadsázku a především udivený dětský pohled na dění. Díky zmíněným kvalitám působil film svěže a Just ho dokonce srovnával se Svěrákovým *Koljou*. O naprosto kladné hodnocení tak přišel jen kvůli zmiňovanému nadužívání hvězd televizní tvorby.

Druhý pozitivně hodnocený snímek v ročníku 1997 nerefletoval českou filmovou tvorbu, snad i proto, že režisérem byl Slovák. *Nejasná zpráva o konci světa* (1997) se podle autora kritického příspěvku úspěšně vyhnula odpovědi na otázku, komu byla vlastně určena. Jiří P. Kříž ale Jakubiskův opus nazval přízrakem a podobenstvím, které se obávalo o budoucnost (Kříž 1997, s. 84). A také možná o nadcházející léta ve filmu. Největším náznakem byla však zmínka o tom, že Česko je národ dusící sám sebe. Podle „slovenského Felliniho“ to v české kotlině za moc nestálo a Kříž Jakubiskovi nepřímou dáva za pravdu.

Michálkovo *Zapomenuté světlo* (1996) se vrátilo pro změnu do minulosti. Podle Pavla Klusáka představil autor jiný styl než v prvotině *Amerika* a jeho netradiční přístup obohatila zajímavá myšlenka (Klusák 1997, s. 196). Funkce listopadových událostí byla poprvé ve filmu použita jinak než jako „falešný happyend“. Režisér vnímal sametovou revoluci coby vývojovou změnu děje a ne jeho rozuzlení. Na originální pohled měla podle autora textu vliv scénářistka Milena Jelínková žijící dlouhou dobu v New Yorku. Srovnání se západní kinematografií tu tedy nabylo logičtějších rozměrů. Přísné měřítko Klusáka nakonec *Zapomenuté světlo* vidělo spíše jako televizní snímek, ale kritik velmi kvitoval absenci falešných ambicí.

Kritické texty ke snímkům dvou debutujících autorů, Ivana Fíly (*Lea*, 1996) a Ivana Vojnára (v hrané prvotině *Cesta pustým lesem*, 1997) nepředstavily z hlediska hodnocení nic nového. Magdalena Bičíková až příliš pracovala s propagačními materiály dodanými tvůrci a předkládala spíše návod, jak dílo na plátně konzumovat (Bičíková 1997, s. 146, 108). Samotná kritika následně vyzněla do ztracena. Alena Prokopová postupovala u Vojnárovy *Cesty pustým lesem* podobně (Prokopová 1997, s. 189). Popisovala práci režiséra s materiálem, reagovala na kritiky ostatních listů a časopisů a veškerá negativa předala čtenáři pouze zprostředkovaně od třetí strany. Kritika třetí premiéry byla o něco zajímavější. Petr Zelenka, který v budoucnu proslul aplikací mystifikačních prvků do svých snímků (například *Rok d'ábla*, 2002 a *Ztraceni v Mnichově*, 2015), v *Knoflíkářích* (1997) pracoval s kvalitami vypravěčské kamery Mira Gábora. Alena Prokopová si kromě toho všimla také faktu, že prvotina ustála diváckou konkurenci *Kolji* (Prokopová 1997, s. 196). S označením debut s příslibem jako by autorka textu předpovídala pozdější úspěch o tři roky mladších *Samotářů* (2000).

Film a doba se ještě jednou v ročníku vrátil ke komerci. Z obsazování televizních hvězd udělaly adaptace knih Michala Viewegha celkem těžko stravitelný prvek. Snad nejvíc to kritička Marie Mravcová ilustrovala tím, že hned na začátku příspěvku o *Výchově dívek v Čechách* (režie: Petr Koliha, 1997) zřetelně proklamovala, že dílo hodnotit nechce (Mravcová 1997, s. 192). Textem, který tak napsala jen v rámci redakční povinnosti, schválně obešla hodnotící prvky už tradiční komparací s románovou předlohou a konstatovala, že film byl o něco poctivější než kniha. Charakterizovat matnou postavu muže v podání Ondřeje Pavelky ale už nehodlala. S přihlédnutím k vyjádření kritičky bylo pak překvapující, že se tzv. „midcult“ Michala Viewegha dočkal i dalšího příspěvku, který si kromě už hodnoceného snímku Petra Kolihy přibral ještě *Báječná léta pod psa* (režie: Petr Nikolaev, 1997). Vladimír Just byl sice ke svému zadání shovívavější, nicméně jasně napsal, že by radši hodnotil pouze Nikolaevův snímek (Just 1997, s. 192). Jako důvod uvedl fakt, že byl ve srovnání s *Výchovou dívkou v Čechách* příliš snadným terčem kritiky. Pro účely této práce však zřetelně charakterizoval „midcult“ jako variaci na komerční film. Podle něj šlo o díla, která měla veškeré náležitosti současné kultury a přitom byla vlastně jejich parodií. Následně srovnal kýč se skutečným uměním.

10.9 1998: Úpadek režisérek schovaný v odvážném westernu

Ročník 1998 příliš nepřál ženám na režisérském postu. *Pasti, pasti, pastičky* (1998) Věry Chytilové narazily podle Jaromíra Blažejovského na problém režisérčiny jednotvárnosti ve výběru témat a stoupající řemeslnosti jejich snímků na úkor umění (Blažejovský 1998, s. 82). O to více, že jako důkaz pokleslé tvorby Chytilové po revoluci mohl autor textu použít ve *Filmu a době* vydaný příspěvek na film *Dědictví aneb kurvašogutntag* nebo recenzi Mirky Spáčilové na právě hodnocený film. Jediné, co Blažejovský ocenil, byl riskantní postoj, který Chytilová zaujala.

Ani Irena Pavlásková nesnesla v kritice srovnání se svými minulými snímky. Znovu po devíti letech hodnotil Václav Březina volné pokračování autorčina celovečerního debutu *Čas sluhů – Čas dluhů* (1998). V reakci na filmové trendy současnosti dala režisérka podle Březiny filmu populární obal, na své si ale údajně přišel i náročnější divák. Autor textu věcně popsal nezvládnutou práci s herci a připomněl v 90. letech čím dál častější protahovanou realizaci. I přes spíše negativní hodnocení ale Březina registroval obnovený zájem diváků o český film (Březina 1998, s. 201).

Ten zvedl i snímek Vladimíra Michálka *Jak zabít Sekala* (1998). Za hlubší pozornost podle Aleny Prokopové stála režisérova fascinace žánrem westernu, která se sice také inspirovala západní kinematografií, nikoliv ale v nedosažitelné úrovni, či pouze komerčním stylem. Za vše hovořilo srovnání s kultovním *Blade Runnerem* (1982) Ridleyho Scotta i tvrzení, že z Michálka prý vyrostl další Jan Němec či František Vlácil. Prokopová ocenila znamenitě fungující drama, které používalo westernový žánr jako východisko a nikoliv jako „cíl širšího dramatického tvaru“ (Prokopová 1998, s. 148). Líbily se jí vybrané filmové lokace (v *Sekalovi* je to vesnička Lakotice), kamera Martina Štrby i děj. Ten byl podle ní ve snímku akcentovaný nejen dialogy, ale i všeríkajícími záběry, kde nebyla slova zapotřebí. Proto Prokopová u Michálka nejvíc vyzdvihovala režisérův smysl pro archetypální, krajinou vizualitu.

V kritickém příspěvku Stanislava Ulvera na debut Oskara Reifa *Postel* (1998) se čtenář dozvěděl, že dílo může být naprosto odlišně vnímáno tuzemskými a zahraničními kritiky (Ulver 1998, s. 86). Ulver pro ilustraci alespoň těch domácích využil několikrát zmiňovanou komparaci s recenzemi denního tisku. Autor textu rozšifroval ve snímku

prvky, které už divák někde viděl. Podobnost našel především ve Felliniho *Městu žen* (*Citta delle donne* 1980). Největší rozpor ale ilustroval na faktu, že zatímco místní kritiky nazvaly Reifovu prvotinu „fialovým hnusem“ v zahraničí film vybraly do soutěžní sekce na festivalu v Cannes.

10.10 1999: Liškův idiot, Pelíšky a blýskání na lepší časy

Poslední zkoumaný ročník 1999 navzdory viditelnému úpadku českého filmu ve skutečnosti ukázal spíš to dobré z tuzemské scény. Rané práci Romana Vávry *Co chytneš v žitě* (1999), se kromě dříve zmiňované kritiky převzaté z časopisu *Týden*, věnoval ještě kritický text od Kateřiny Kačerovské (1999, s. 46). Snímek samotný byl lichotivě srovnán s Formanem, dřívější prací Chytilové a podle autorky textu se inspiroval poetikou české nové vlny. Z hlediska hodnotících prvků ale Kačerovská sklouzla znovu k prostému srovnání s jinými recenzemi (z toho jednu měla vydanou v čísle). Jak už ale bylo naznačeno u příspěvku Jiřího Cieslara k filmu *Jízda*, šlo o dvě jediné výjimky přejatých kritik.

Kačerovská se ale velmi zajímavě pustila do hodnocení snímku Ivo Trajkova *Minulost* (1998). Režisér údajně záměrně zvolil naoko negativní prvky filmu coby autorský záměr. Podle kritičky účelově zaměřené dílo působilo právě neznámými herci, až příliš reálným prostředím a nelogickým jednáním postav. Nejryzejší výpověď o existenciálním údělu člověka považovala za kladný počín (Kačerovská 1999, 41).

Takové hodnocení snesly i následující dva snímky, které v posledním roce 90. let autoři časopisu kritizovali. V případě *Návratu idiota* (1999) Saši Gedeona Jiří Voráč podrobně analyzoval hlavní postavu v podání Pavla Lišky. Kritik rozšířil svou stať na popis vztahů jednotlivých postav s hlavním hrdinou Františkem. Vypovědělo to sice o úvaze Gedeona při tvorbě příběhu, ale Voráč v příspěvku hodnotil pouze fiktivní charakter, které o kritice jako takové nevyprávěly. Pokud nějaké výtky nabídl, byly spíše neurčité (podobně jako u dalších výrazně kladně hodnocených filmů). Z celého textu tak autor kritiky nejvíc zdůraznil herce Pavla Lišku, který ve svém druhém celovečerním filmu podle Voráče zazářil (Voráč 1999, s. 47).

Pelíšky (1999) Jana Hřebejka připomněly Aleně Prokopové fakt, že režisér rád ve svých filmech cestoval časem (Prokopová 1999, s. 94). Po jeho debutu *Šakalí léta*

péče o dobové reálie ustoupila a kritička v jasně kladném hodnocení kvitovala práci s historickými událostmi coby filmovou tečkou – v rozporu s Michálkovým *Zapomenutým světlem*.

Stručně přibližuji také několik posledních textů v kritické rubrice. *Dvojrole* (režie: Jaromil Jireš, 2000 v TV) narážela slovy Václava Březiny na nedostatek dramaturgické koncepce. Kritika si sice pomohla tradičním srovnáním s recenzemi, ale jinak přesně pojmenovala problémy funkčnosti Jirešova snímku. Úskalí nízkorozpočtové produkce tak zachraňoval herecký výkon Terezy Brodské (Březina 1999, s. 96).

Velký návrat se čekal od Vojtěcha Jasného s filmem *Návrat ztraceného ráje* (1999). Film podle Jiřího Voráče dostal hodnotám jeho přechozích prací, ale verdikt byl přesto negativní. Očekávání u jedné z klíčových postav české kinematografie bylo příliš velké. I tak ale podle autora textu byla snímku blízká výpověď podobná té hudební či básnické (Voráč 1999, s. 102).

Jaroslav Brabec neuspěl u kritiky *Filmu a doby* ani podruhé. *Kuře melancholik* (1999) bylo podle ní nejen režisérovým fiaskem, ale nenabídlo rovněž nic převratného ve struktuře kritického textu. Voráč se dlouze vracel k předloze a věnoval se tomu, jak moc berou tvůrci text jako výchozí materiál. I proto stavěl vedle sebe citace původních spisovatelových intencí a jejich filmovou verzi (Voráč 1999, s. 207).

Další dva příspěvky odkazovaly na drogový opus *Trainspotting* (1996) režiséra Dannyho Boyla a tvorbu režiséra Quentina Tarantina. Spojujícím prvkem byl film Viktora Tauše *Kanárek* (1999). Celovečerní debut hodnotili Barbora Chvojková (1999, s. 210) a Jaromír Blažejovský (1999, s. 211) jako nesrozumitelný. Tarantinův kult došel údajně jen opravdovým znalecům a odkaz na Boyla se skrýval v jedné injekční stříkačce. Chvojková si půjčila označení „chcípácký“ od publicisty Petra Marka a Blažejovský předpověděl fiasko už jen z propagačních materiálů. I přesto nakonec druhý jmenovaný hodnotil kladně dobrý závěr a předpověděl Taušovi zářnou budoucnost.

Poslední zkoumaný příspěvek k filmu Otakára Maria Schmidta *Eliška má ráda divočinu* (1999) symbolicky ilustroval subjektivnost jednotlivých kritických textů. V analýze přibližně osmdesáti děl se vyprofilovaly stejné znaky a vzorce, podle kterých jednotliví autoři snímky hodnotili. Jejich shrnutí nabízí další kapitola. Magdalena

Bičíková však Schmidtův specifický debut odsoudila do pozice, kdy jeho hodnocení záviselo na naladění příjemce (recenzenta, kritika nebo diváka) (Bičíková 1999, s. 218). Ani tím nemyslela ztrátu objektivitu jako spíše vhodnou volbu, jak se vidění černé nebo bílé vyhnout. Snímku také nepomohly notoricky známé motivy, které si režisér do své premiéry vypůjčil. Bičíková našla podobnost u filmů *Šeptej*, *Rozmarné léto* nebo *Sedmikrásky*. Příklad provokativního lízání zmrzliny už také podle ní použil Peter Greenaway, obrovská ňadra zase Fellini. Podle autorky textu to až hraničilo s eklekticismem. Na závěr ale stejně jako mnohokrát předtím našla klad alespoň v odvaze dílo natočit.

11. Shrnutí společných kritických znaků

V této části shrnuji, jaké prvky se v hodnocení snímků opakovaly, a které tak tvořily podobu české kinematografie 90. let ve *Filmu a době*.

11.1 Jaké filmy se hodnotily

Zřejmě nejčastěji hodnocenými tituly byly celovečerní debuty mladých režisérů. Časopis logicky hledal novou krev, která přinese oživení do skomírajícího umění.

Jako kontrast k začínajícím filmařům časopis pokrýval osvědčené režiséry. Buď se kritické texty věnovaly generaci nástupců československé nové vlny, anebo ilustrovaly jisté proměny v tvorbě autorů po roce 1989. S tím souvisely i návraty k profesi. Například po pobytu v emigraci nebo zrušení zákazu natáčet. V prvním ročníku 1990 se časopis věnoval i tzv. trezorovým filmům.

Co se naopak hodnotilo málo, byly ryze komerční snímky. V kritických příspěvcích se o komerci často mluví, ale například reflexi filmů Jaroslava Soukupa časopis neobsahuje. Obecně se novému, divácky líbivému trendu podařilo vyhnout.

Je třeba také zmínit, že existoval i příspěvek, ve kterém se autorka jasně vyjádřila, že o kritiku filmu nestojí. Editorovi nebo šéfredaktorce *Filmu a doby* ale přesto vyhověla. Nemůžu tedy s jistotou tvrdit, že to byly především zmíněné body, které nastavily agendu u kritických textů.

11.2 Co se na filmech hodnotilo

Ačkoliv se jednalo o vedlejší prvky a činnosti, které mnohdy neměly mít přímý vliv na hodnocení filmu, autoři textů hojně využívali propagační materiály, psali o tvůrčí práci s látkou nebo jakémkoliv dalším teoretickém přesahu. Mezi ten řadím i práci s literární nebo divadelní předlohou nebo jinou látkou, která umělce inspirovala. V souvislosti s nimi autoři kritik hodnotili, jak věrně tvůrce dílo zadaptovali, případně jaké byly rozdíly v literárním a filmovém pojetí.

Kritici v časopise klady či nedostatky někdy připisovali dobovým okolnostem. Ať už to byl nedostatek finančních prostředků okolo sametové revoluce, pozastavení realizace nebo privatizace filmových studií.

Kritici ve svých pracích hledali také autorský záměr režisérů. Zejména v případech, kdy nepoužívali hodnotící prvky nebo výsledek vyvažovali. Několikrát položené otázky: **Jak to režisér myslel?** nebo **Bylo jeho záměrem udělat tohle?** přibližovaly směr, jakým se autor textu ubíral.

V neposlední řadě kritici pochopitelně hodnotili jednotlivé profese filmového řemesla. Režisérem počínaje a herci konče. Kromě zmíněných dvou šlo potom o kvalitu scénáře nebo nápaditost kamery.

11.3 Komparace

Autoři textů se nevyhnuli někdy až příliš natahovanému a rozsáhlému srovnávání. Komparace českých filmů nabývala následujících podob:

Tuzemská kinematografie logicky čelila velké vlně snímků ze zámoří. Západním filmem se tvůrce inspirovali, byli s ním tematicky srovnáváni a žánrově se mu snažili přiblížit. Vliv (hlavně) amerických filmů ale přinesl jistou komercializaci a tím pádem výskyt divácky „přístupnějších“ titulů.

Literární předlohy v textech redaktoři neustále porovnávali s hotovými snímky. Kritici srovnávali především autenticitu adaptovaného díla na filmovém plátně. V ojedinělých případech zkoumali také již zmiňované přizpůsobení snímků knižní

předloze. Kupříkladu co režisér se scenáristou udělali jinak, co vynechali a co si naopak do filmu přidali.

Kvůli snížené periodicitě se trendem stalo rovněž srovnávání příspěvků s názory kritik a recenzí v denním tisku. V mnohých případech následovala kritika ve *Filmu a době* několik týdnů nebo dokonce měsíců po premiéře filmu a vydání příslušné recenze.

V neposlední řadě byli tvůrci pochopitelně srovnávaní se svými staršími díly a filmy svých kolegů režisérů.

11.4 Podoba českého filmu v kritických textech

V kritických textech *Filmu a doby* jsem vypožoroval vývoj několika témat, která více či méně určovala podobu tuzemského filmu podle odborné kritiky. Kvalita kinematografie ve zkoumaném období šla podle redaktorů časopisu zdatně dolů. V souvislosti se špatnými filmy se psalo o úpadku, zklamání, ale i šaškárnách nebo banalitách. Čas od času zvedl celkový dojem vydařenější debut nebo kladně hodnocený film (*Kolja, Pelíšky, Čas sluhů, Lekce Faust*).

Jedním z největších úskalí bylo objevování nového filmařského směru po roce 1989. Pod vlivem západní kinematografie došlo k tvorbě komerčních filmů. Časopis na to reagoval tím, že „divácké“ filmy ignoroval. A pokud se některým zabýval, tak to bylo pouze zřídka (kupříkladu filmovými adaptacemi románů Michala Viewegha).

Ruku v ruce s klesající kvalitou české produkce se objevoval sklon k neutrálním hodnocením. Autoři kritických textů se u negativně hodnocených snímků uchylovali více k neexpresivním výrazům, teoretickým přesahům a v neposlední řadě na snímku hledali pozitiva, která by vyvážila celkově záporné hodnocení.

11.5 Autoři

Jako ilustrace k rozboru kritických textů slouží kvantifikační tabulky. Ukazují celkový počet příspěvků k českému filmu v jednotlivých letech, počet příspěvků od jednotlivých členů redakce *Filmu a doby* a také režiséry, jejichž práce byla na stranách časopisu hodnocena nejčastěji.⁹

⁹ Příloha č. 4, 5 a 6

12. Analýza expresivity ve zkoumaném vzorku

Jako podklad k expresivitě hodnotících prvků jsem analyzoval kritické texty a vypsal pozitivně a negativně zabarvená slova nebo slovní spojení ze všech kritických textů.¹⁰ Kritériem pro jejich výběr byla přímá souvislost s některým reálným prvkem při tvorbě filmu (to znamená například bez hodnocení postav, vztahů mezi nimi nebo dějové souvislosti) a fakt, že nepopisují teoretický přesah (například nehodnotí knihu). Kompletní seznam uvádím v tabulkách v příloze. Vypsaná slova a slovní spojení dělím podle procentuální míry na čtyři kategorie: Pozitivní (100 - 75% pozitivních výrazů), spíše pozitivní (75 - 50% pozitivních výrazů), spíše negativní (50 - 75% negativních výrazů) a negativní (75% - 100% negativních výrazů). Mezi neutrální řadíme kritiky, u kterých jsou expresivní výrazy vyrovnané (50-50%). Jejich počet, procentuální hodnotu a zařazení uvádím v tabulce.

Pro doplnění dodávám, že výraz nebo slovní spojení samotné neodpovídá vždy určitému expresivnímu zabarvení. Jednotlivá slova jsem volil také podle jejich kontextu se slovními spojeními, případně větou.

11.6 Míra kritiky

Při analýze expresivity jsem zjišťoval, do jaké míry autoři příspěvků filmy kritizují. Ze sémiotické analýzy obsahu kritických příspěvků vyplynulo mimo jiné, že kvalita českého filmu v očích autorů *Filmu a doby* klesala. Autoři příspěvků mimo jiné vyvažovali negativní kritiky hledáním pozitivních aspektů v realizaci snímků. V grafu počtu expresivních výrazů¹¹ uvádím výsledek, který mírně vyzněl pro spíše negativní slova, ale v celkovém součtu je víc pozitivních příspěvků. Zanedbatelný počet neutrálních slov v příspěvcích jsem předpokládal, při vyrovnaném hodnocení se totiž skoro vždy počet expresivních výrazů přiklonil těsně na jednu ze stran. V přiložené kvantifikační tabulce¹² jsou výsledky zobrazené podrobně, včetně počtu slov nebo slovních spojení a jejich procentuálního vyjádření. Na základě výsledku konstatuji, že z hlediska analýzy expresivity nemohu potvrdit, že by český film autoři časopisu *Film a doba* kritizovali více, než chválili. Na druhou stranu mi obě výzkumné cesty nabídl

¹⁰ Příloha č. 7

¹¹ Příloha č. 2

¹² Příloha č. 1

možnost, že odborná kritika hledala v hodnocení českých filmů neutrální polohu a nekvalitu tuzemské tvorby vyvažovala.

Závěr

Na základě výzkumu časopisu *Film a doba* v analytické části přibližuji, zda jsem došel závěrům, které úplně nebo alespoň částečně zodpovídají otázky položené v úvodu této práce. Pro upřesnění je zde opakuji.

Jak se změnila odborná kritická reflexe filmu v 90. letech na příkladu časopisu *Film a doba*? A podotázka: Jak se proměnil český film?

V teoretické části jsem představil vlivy, které českou kinematografii po sametové revoluci směřovaly. Jako nejstěžejnější označuji nové výrobní podmínky u praktické stránky vývoje filmu a vliv komerce na diváka, producenty i samotné kritiky u té umělecké. Mohu říct, že se český film během zkoumaného období skutečně proměnil. Pokud odkazuji především na analytickou část práce, musím konstatovat následující poznatky.

Objevily se nové debuty režisérů a autoři kritických textů je podporovali. V úvodním ročníku *Filmu a doby* jsem si mohl přečíst o trezorových filmech, s dalšími čísly ale dostali prostor noví tvůrci, anebo zahraniční tvorba. Filmů se netočilo zdaleka tolik jako za vlády totalitního režimu a režiséři se pod vlivem americké produkce uchýlili ke zjednodušení, komerci a diváckému pojetí kinematografie, která se postupně měnila v byznys. Autoři filmů po vzoru západu vyráběli filmy, které až na výjimky nešly do hloubky charakterů na plátně, nezanechávaly poselství ani neupozorňovaly na těžká či kontroverzní témata. Svá tvrzení v tomto ohledu nezobecňuji. Na pokusy režisérů tak totiž nahlížela i samotná kritika, která si ještě k analýze vybírala především „serióznější“ filmy, které se mnohdy nepovedly a z nějakého důvodu se tváří tvář té nejčistší komerci nepostavila. Pro producenty se film stal artiklem, u kterého nebyl důležitý příběh a snad ani forma, ale zisk a spokojený divák. Jaký má publikum vkus, bylo už jedno.

Jedním ze zásadních problémů českého filmu byla nepřipravenost a nedostatečná reakce na vstup západní kinematografie. Zároveň ale byly české snímky s těmi západními srovnávané neustále. Stát film nepodporoval ani v nejmenším a soukromé firmy měly logicky ekonomické záměry, které ale ani zkušený tvůrce ještě nedokázal dostatečně pochytit, aniž by zničil formu, styl a obsah, který by zaujal i náročnějšího diváka. Autoři kritik se komerci vyhýbali. V celé dekádě časopisu *Film a doba* hodnotili redaktoři jen naprosté minimum diváckých filmů. Ve zjednodušené podobě se filmová kritika mohla logicky více vlévat v recenzi. Bylo to ale přesně naopak. Kritika upustila od hodnocení a očividný neúspěch českého filmu kompenzovala vedlejšími zjištěními, která převažovala. Kritika sice podle definice měla na rozdíl od recenze nabídnout tematický přesah, ale ne na úkor obrázku předkládanému čtenáři a potenciálnímu divákovi. Expresivně zbarvená slova jsem našel u dobového kontextu, realizace, propagace, knižní předlohy nebo literárního přepisu. Česká kritika zapomněla v 90. letech dělat to nejdůležitější – kriticky analyzovat i v případě, že by to bylo to jediné, co by dělala. Kde chybělo potřebné hodnocení, hledal se autorský záměr a čtenář se dozvěděl více o vlivu předchozích filmů režiséra na ten nejnovější než o samotném „hodnoceném“ snímku. U jednoho z příkladů se dokonce ukázalo, že kritizované snímky si nevybírali autoři, ale zřejmě redakční vedení, což je pro mě alarmující. A pokud stála za selekcí Eva Zaoralová nebo užší kolektiv autorů, mělo vedení redakce vybírat širší spektrum filmů včetně těch komerčních, protože v jejich výrobě a prezentaci podle mě tkvěl ten největší problém. V kvantifikačních tabulkách jsem předložil, kteří autoři psali nejčastěji, ale především o jakých tvůrcích referovali. Přední místa obsadili ověření režiséři s největším potenciálem český film pozvednout. Časopis nenabídl žádný protipól, ale spíš výběr průměru, který mohl neutrálně hodnotit.

Neutralita samotná byla dalším problémem. Z kritických příspěvků a následného rozboru vyplynulo, že autoři - když už hodnotili – hledali u horších filmů kladné prvky, které by text alespoň vyvážily. Po překonání těžkých prvních let po revoluci jakoby se báli, že český film svou analýzou zahubí. A tak přes špatný scénář vychválili herce v hlavních rolích, naproti nic neříkajícímu příběhu položili obtížnou realizaci. A pokud se stalo, že selhal zkušený a osvědčený autor, pro jistotu *Film a doba* připomněl výčet jeho povedených snímků z minulosti. Jak zmiňuji v posledních kapitolách, pomocí kvantifikačních tabulek nemůžu jednoznačně potvrdit, že by obec filmových novinářů

český film více kritizovala, než chválila či naopak. Je tedy možné, že se nechtěla přiklonit ani na jednu stranu. Přesnou odpověď ale v této problematice nenacházím.

Zbytečným prvkem se na základě mé analýzy stala i metoda komparace. Filmy autoři kritik, jak už jsem zmínil, srovnávali s americkými díly, mladší režiséry se staršími a starší s jejich minulými pracemi. Nejhorším případem bylo ale porovnávání žurnalistické práce s jinou, případně pohled kritika srovnávaný s názorem recenzenta. Kvůli omezené periodicitě magazínu bylo možné psát kritiky pod vlivem několika recenzí v novinách či týdenících a vystavět například práci na základě jejich střetu.

Filmová kritika nepokročila ve vývoji v daném období zdaleka tolik, jak podle mého názoru měla. Konečně získala svobodu slova, a pokud ji české filmy nepřesvědčily, měla zasáhnout víc. Vždyť jen tiché mlčení v souvislosti s komerčními tituly vypovídalo za vše. Na otázku, zda umění včetně jeho publicistického odrazu využilo svého potenciálu, odpovídám po vzoru filmových kritik vyváženě, neutrálně. Film ho využil nešťastným způsobem, ale částečně se mu to povedlo. I já na základě teoretické části musím konstatovat, že měl těžkou úlohu a jeho autoři zkrátka hledali novou cestu k oživení skomírající kinematografie. To, že se inspirovala komerčním Hollywoodem, nebyla chyba, nýbrž logický vývoj situace. Snímky musely konkurovat západní tvorbě a reagovaly také na proměnu diváka. Kdo jí měl pomoci, byla kritika. Intelligence autorů, kteří publikovali v periodiku vycházejícím od roku 1955, měla zůstat prvním kritikem a regulátorem, kterého komerce nezviklá. Bohužel se tak nestalo. *Film a doba* ji úplně ze svého obsahu vytěsnil, a tím defacto mlčky schválil. V rámci tohoto procesu časopis přišel i svými klíčkami a úhyby v hodnocení o to nejcennější - upřímnou kritickou práci, ke které mu nové poměry v republice po letech konečně dopřály prostor.