

# Andrej Stankovič

## KDYŽ SE PŘI FILMOVÁNÍ NEPRACUJE, BOLÍ Z TOHO OČI

### O počátcích a koncích napříč generacemi

*Vždy přijde okamžik, kdy se film setkává s nepředvídatelným nebo s improvizací, s nepřevoditelností živé přítomnosti na přítomnost vyprávění, a kamera nemůže dokonce začít svou práci, dokud nezplodí své vlastní improvizace současně jako překážky i jako nepostradatelné prostředky.*

Gilles Deleuze: Film I. Obraz-pohyb, s. 242

Titul této bilance české filmové tvorby v miléniovém roce je parafrází staré, kdysi samozřejmé filmové pravdy: když se štáb při natáčení dobře baví, film potom nestojí za nic. Proč se tato zkušenost jeví tak naléhavou? Protože se stala obětí kolektivní amnézie, pro to, jak zmutovaly původně nevinné „historiky z natáčení“ v mediálně nabubřelé (až hodinové) „filmy o filmech“ (tj. o natáčení). Ty jsou uváděny ještě před premiérou, při které se bombasticky ohlašovaná „událost“ ukáže být nicotností. V následujícím přehledu prvních tří čtvrtin roku 2000 podám několik konkrétních příkladů.

Jako samozvance a samým ministrem kultury puncovaného nepřítele českého filmu mne musí těšit, že mohu z výroční bilance roku 1993, kterou podala Tereza Brdečková v článku „Až zařve Český lev“ (Respekt 31. 1. 1994), ocitovat několik obecných závěrů, které o *té české kinematografii, o níž je řeč*, platí stále.

S překvapením zjišťuji, že podle plánu premiér na rok 2000 má být uvedeno patnáct celovečerních hraných filmů, což je o pouhý jeden víc než v roce 1993.<sup>1</sup> Nepočítáme-li Švankmajerova *Otesánka*, který byl s úspěchem uveden mimo soutěž na benátském festivalu a českou premiéru bude mít až v únoru 2001 (psal jsem o něm 31. 8. 2000

---

1 Tři z filmů mají před premiérou: *Anděl exit* režiséra Vladimíra Michálka podle námětu Jáchyma Topola, *Oběti a vrazi* debutantky Andrey Sedláčkové a *Začátek světa*, povídkový film režiséru Vladimíra Drhy, Dana Svátka a Pavla Melounka, přičemž dva poslední jako režiséři rovněž debutují.

v příloze LN Umění a kritika), liší se oba filmové „ročníky“ ambicemi, ne však už tolik skutečnou kvalitou.

Ještě víc je člověk překvapen, zjistí-li, že situaci roku 1993 zčásti kopíruje i žánrové rozložení snímků. Máme tu opět tři filmy pro děti, o nichž lze doslova říci totéž, co napsala Brdečková v roce 1994: „jsou standardním zbožím a potravou pro satelity.“ Jde o *Princeznu ze mlejna II*, Troškův pohádkový kýč v intencích navyklé drdovské dramaturgie, dále o *Krále Sokolů*, vzniklého podle anachronické předlohy slovenského emigranta-národovce Jozefa Cígera-Hronského, v němž nepostradatelný odborník a stálý spolupracovník Miloše Macourka, režisér Václav Vorlíček, neuvěřitelně transponuje předpotopní hornouherskou antimadařskou xenofobii do nemastných neslaných československých kulis, a nakonec o jakžtakž snesitelnou česko-německou koprodukcí Dany Vávrové *Hurá na medvěda*, příběh ze současnosti s dětskými herci.

Miloš Macourek se zase jako scenárista ocitl v roztodivném monstrózním projektu, který není ani ryba, ani rak, totiž ve filmovém přepisu Erbenovy *Kytice* v režii F. A. Brabce.<sup>2</sup>

Když už vedu tu paralelu s Brdečkovou, musím zároveň připustit, že jedna skupina filmů z roku 1993 v letošní bilanci analogii nemá. Bezostyšné gründerství prvních tržních let typu *Kanárské spojky* se už nenosí. Dnes totiž nejde jen o peníze; režiséři mají ctižádost dopřát si také trochu té sebeúcty, a tak zkoušejí, zda se nedá „vystačit s formou“. Otázka ale je, kdo je horší: zda filmaři, nebo naše kritika, která – aby vypadala kritičtěji – ochotně a směle potápí jen nepodarky nezvyklých parametrů jako *Eliška má ráda divočinu*. Kdo by se tu namáhal pomoci tonoucímu! Nanejvýš se jako pozitivum připustí, že film je „rychlý“ – zatímco lze za vši exhibicí, výpůjčkami a za nedostižnou blbostí scénáře přinejmenším identifikovat jistou způsobilost k originálnímu obrazovému vidění. U druhého zdrcujícího verdiktu – nad *Zprávou o putování Petra a Jakuba* Drahomíry Vihanové – chovám podezření, že k jednohlasnému kritickému odsudku nevedly základní strukturální nedostatky (neslučitelnost cikánské a studentské linky příběhu), křečovitě dohánění spirituality chybějící celý život, ornamentální ilustrativnost romské romantické lásky, záměna studentů za zlatou mládež, afektovaně marťanská představa o happeninzích a co já vím, co ještě. Domnívám se, že příčinou odmítnutí byl podprahový odpor k jakékoli prezentaci

---

2 O scénáři a o tom, jak projekt uspěl u mých kolegů z Rady Státního fondu ČR pro podporu a rozvoj české kinematografie v minulém složení, jsem psal v článku „Podíl Macourka na polidštění Vodníka aneb Sedm výherců ‚kaštanů v čokoládě‘“ (KP č. 13/1999, s. 130–133). V novém složení Rada pokračuje v bohubilé benevolenci a *Kytici* udělila ještě tzv. návratnou finanční výpomoc ve výši tří milionů Kč, což je druhý takový případ v historii Fondu. Tomu by odpovídalo radostné francouzské zvolání producentů „Hélas!“. Já mohu jen zopakovat: kdyby film nevznikl, považoval bych to za kulturní čin.

čehokoli romského, odpor zakořeněný obzvlášť hluboce u lidí oficiální kultury (viz někdejší reakci naší kulturní fronty na Václavova *Mariana*, kde umělecký zdar či nezdar nehrál vůbec žádnou roli). Domnívám se rovněž, že příčinou omylu, jímž *Zpráva o putování Petra a Jakuba* vznikla, je tik, který je mezi českými umělci notoricky rozšířený: mermomocí muset dělat něco jiného, než co umím (srov. Brabcův *Krvavý román* a jeho letitou noční můru *Kuře melancholik*). (Není tento tik – o Vihanové to neplatí – residuem špatného svědomí z éry, kdy mnozí své řemeslo nedělali, jak se sluší a patří, a místo toho obludně přisluhovali moci?) Z toho, že Vihanové nikdo neřekne – já jako veřejný nepřítel filmu č. 1 nejsem ten pravý –, že by neměla zbytek života promarnit ztracenými pokusy stát se úspěšnou režisérkou hraných filmů, z toho je také vidět, že o ni osobně nikomu nejde.

Řekli jsme, že z kinematografie téměř vymizela snaha „trhnout co nejvíc“ v té nejprimitivnější podobě. Ne že by zájemci zmizeli ze světa, jen se jednoduše věnují televizní reklamě. Vakuum po nich však v souladu s probíhající nomenklaturní restaurací začínají pozvolna zaplňovat adeпти tvorby příslušné ideologie. Už na počátku sedmdesátých let psal Gustáv Husák do západního Německa Karlu Gottovi: „Karle, vraťte se... Vy pomůžete nám, my pomůžeme Vám...“ Proč tedy neoživit to, co celá léta tak výborně klapalo. A když je tu nadějný mladý muž, který se dokáže chopit správné věci, odklidí se mu z cesty, na níž „slouží lidu“ a jeho nejhorším sklonům, třeba i „výstřední pól“ (tedy já), jak to umělec spravedlivě požadoval v udavačském dopise adresovaném ministru kultury. Takže, příliš jsme si nepomohli.<sup>3</sup>

Jako postscriptum k této aféře uvádím úryvek z dopisu, kterým na Hřebejkovu denunciaci mé recenze reagoval jiný mladý režisér. Jeho jméno na požádání slušným lidem sdělím, zatím ho však neuvádím, abych se mu neodvděčil tím, že se u mých vlivných nepřátel ocitne v souvislostech se mnou. Podotýkám, že se osobně neznáme. Píše s noblesou, která mě v dnešním klimatu ohromuje: „Když jsem v roce 1995 vyslechl slova zkušeného muže, který zasvětil život filmu, netušil jsem, že čas od času budou mi jeho slova znít jako zvon. Řekl: *Director. The art is not to direct others but to direct oneself.* Citoval mistra kinematografie Roberta Bressona. Věřím, že ta slova mají být opakována znovu a znovu: nyní například v reakci na hrubý, nenávistný a svým způsobem pozornosti nehodný projev člověka, který nepochybně rád režíruje ostatní.“

---

3 A protože *Musíme si pomáhat*, můžeme pak i vyhrát hlavní cenu v loterii, pořádané na estrádě u příležitosti milionového diváka *Pelíšků*, jak se to přihodilo manželce Hřebejkova střihače Baráka a jak to cynicky komentoval moderátor: „Tak, teď vytáhneme druhou cenu... to snad už manželka nikoho ze štábu nebude.“ Také takovými cestami se film vrací do života. Kam se na tuto autenticitu hrabe *Hoří, má panenko*.

Ponechám-li stranou Hřebejkovu osobní sprostotu, považuji za ještě horší ideologický relikv než *Musíme si pomáhat* film Milana Cieslara a scenáristy zasloužilého umělce Vladimíra Körnera *Pramen života* (někteří kolegové minulé Rady fondu mu odhlasovali dvoumilionovou podporu ve chvíli, kdy jsem odešel ze schůze na pohřeb Václava Bendy). Hysterický protiněmecký akcent filmu nebyl přijatelný ani pro Jana Jaroše, který bývá k relikvům totalitních ideologií nezřídka shovívavý (viz jeho recenzi protektorátního antisemitského *Jana Cimbury* v LN při televizním uvedení v roce 1999). *Pramenu života* s nepravděpodobnou, za vlasy přitaženou zápletkou lásky mezi dívčí obětí německého projektu na šlechtění čisté rasy „Lebensborn“ a mladým Židem, který se skrývá v těsné blízkosti (v tomto punktu je situace nepravděpodobná stejně jako v *Musíme si pomáhat*), vytkl Jaroš „krasorečnění [...] okázalé deklamace a strojená gesta“ a dále to, že „hudba, včetně dunivých Wagnerových tónů, provázejících téma nacismu, prozrazuje chtěnost“. Mohu se proto omezit jen na závěrečnou dokumentaci Körnerova „uměleckého mistrovství“ ve službách ideologie: k umělé, lékařsky asistované defloraci ve filmu „skřehotají jen pávi“...

Rostoucí vliv ideologů na veřejné dění potvrzují události kolem dalšího projektu Milana Cieslara, skinheadského muzikálu à la *West Side Story*, *Ken a Darja*, kde Körnera vystřídal jiný xenofobní výtečník – Josef Klíma, ten, který televizním pořadem *Na vlastní oči* vyprovokoval romský exodus do Kanady. Shodou okolností se citovaná filmová bilance roku 1993 zmiňuje i o něm: „*Vita Olmera a Josefa Klímu, autory Nahoty na prodej, by navíc bylo možné žalovat za jednoznačné rasistické výroky ve filmu.*“<sup>4</sup>

Nakonec ke čtyřem zbývajícím filmům s uměleckými záměry (rovněž stejný počet jako v roce 1993). Jejich autoři uspěli velmi rozdílně.

Téměř úplným nezdarem jsou podle mne *Samotáři* Davida Ondříčka – a pokud jde o jejich scenáristu, úspěšného režiséra povídkových *Knoflíkářů* Petra Zelenku, i zklamáním. Docela výrazný původní scénář přitom potlačila mdlá a nivelizující režie (ztěžující rovněž orientaci v ději). Leitmotivem, který realizací pozbyl své důležitosti, je velmi drsná invokace: „Nedopusť, Bože, abysme se pro někoho obětovali“, což je modlitbička vskutku národní. Podobně jako když z cizincových úst zazní: „Ten jazyk [=čeština] zlej, proto i lidi

---

4 Totéž jsem napsal o *Kenovi a Darje* – později přejmenované na *Příběh podzimní noci* – už dvakrát do LN ještě předtím, než mi byla po mé recenzi na *Musíme si pomáhat* zredukována příloha *Umění a kritika* ze čtyř stran na jednu. Od projektu mezitím ustoupila veřejnoprávní televize, která hodlala poskytnout šest milionů Kč. Po stížnosti autorů muzikálu, adresované ministru kultury, odhlasovala Rada fondu většinou nově zvolených členů aspoň dodatek k jednacímu řádu Rady, jenž by měl příště článkům, jako byly ty moje, zabránit. Přitom soutěž o podporu filmových projektů má charakter veřejné soutěže a publikované názory o ní jsou v souladu se zákonem o informacích, jenž platí od začátku tohoto roku. Navíc ministr Dostál, který se jindy holedbá svými údajnými antirasistickými postoji, de facto zpochybnil lidsky slušné rozhodnutí televizní dramaturgie.

zlý k sobě.“ Tady někde spočívaly základy, na nichž mohlo stavět směšnohrdinské drama, ale příležitost byla promarněna ve prospěch pochybné legrace. Rovněž „zacyklení“ vztahů ústředního sexteta postav na konci filmu je význačné: může být kruté i nijaké, protože na rozdíl od – dejme tomu – Čechova to žádný konec ve skutečnosti nemá. Vyznění je pro mne velmi ošidné i proto, že musím kategoricky, ze vší lidské zkušenosti odmítnout intriku jako nástroj konání dobra. Ve zkorumpovaném světě je dobro bezbranné; ve filmu je to důvod pro smířování se se zlem. Takový smír je navzdory určitým sympatickým rysům scénáře pro mne nepřijatelný.

Tam, kde jde především o to, aby se štáb při natáčení dobře bavil, a kde je film pouhým vedlejším produktem „pohody“ při natáčení, je vše ostatní lhostejné – dá se to zjistit porovnáním scénáře a režijní realizace. Potlačení nejnosnějších prvků vážnosti a humoru se film stává ve výsledném tvaru nápadně prázdným, světlejší místa, pouhé zlomky, jen variují *Knoflíkáře*. Obávám se, že za onu prázdnotu může nedostatek sebereflexe „pohodového“ štábu. V rozhovorech o filmu se autoři sami holedbali, že práce „na place“ probíhala zhusta v marihuanovém rauši. (Podotýkám, že proti zvládnutému užívání zvláště lehkých a přírodních drog nic nemám.) Nejprázdněji proto působí snímek tam, kde byla zábava zřejmě nejlepší: na citlivý filmový materiál ji však nikdo nezachytil. Takové jsou paradoxní – nebo, chcete-li, postmoderní – konce obludně rozšířeného profesionálního nešvaru „hlavně si to natáčení užít“. Prostá pravda, že bez práce nic kloudného neuděláte, je při převrácených prioritách pak pociťována jako něco absurdního, což je kámen úrazu nejen tohoto filmu. Tak zas příště...

Podobný vývoj od nadějného a velký talent signalizujícího scénáře ke zplošťující realizaci – včetně úbytku nejnápaditějšího intelektuálního humoru –, to je i případ prvního celovečerního filmu Alice Nellisové *Ene bene* (s původním titulem *Volba*). Scénář během natáčení – zřejmě i vlivem naslouchání „dobrým radám“ nepostradatelných odborníků – téměř zbakalářštil (mimo jiné i konvenčním obsazením, kvůli kterému se skoro neviditelné drama věrnosti sobě samému i za cenu života proměňuje na „herecký koncert“). Přitom původní poloha byla velmi překvapivá a originální: něco mezi Beckettovými *Šťastnými dny* a Ignátem Herrmannem. Zmarněna byla i cenná sociologická faktura snímku, přesvědčivý, nesentimentální, „nezkažený“ pohled na české volby. Škoda že mladou režisérku život naučil konformismu právě u takového námětu.

Má-li kritická práce vůbec nějaké kouzlo, pak se mi asi přihodilo s Drhovým filmem *Početí mého mladšího bratra*. Režisér je ostřílený veterán střední generace barrandovských tvůrců, který se objevil v Armádním filmu v roce 1969, ale potom si dával pozor, aby na sebe moc neupozorňoval. Nyní se však zachoval úplně obráceně než režisérka předchozího filmu. S minuciózní přesností, přitom však úžasně lehkou rukou inscenoval zdánlivě nevýznamný děj jednoho svatebního dne ve vysočanském činžáku (v jednom

takovém žil Drha v dětství s rodiči). I tady jde o překvapivou korespondenci s rokem 1993, totiž se zpřítomněním foglarovského světa v pozapomenuté *Záhadě hlavolamu* Petra Kotka, kterou Brdečková pochválila jako jediný skutečný film tehdejší bilance. Základem evokace je v obou případech fiktivnost vzpomínky, rozvíjená s intuitivní přesností, nikoli mechanická rekonstrukce podle dochovaných dokumentů. Pro otupělost české filmové kritiky je příznačné, že až na Jiřího Peňáse nepoznal nikdo, že se tu setkáváme s něčím nesmírně vzácným: se svrchovaným zvládnutím životního tématu, které může být plodem jen nevšední věrnosti sobě samému.

A nyní se můžu konečně vymanit z depresivních analogií. Film Tomáše Vorla *Cesta z města* je v mnohém stejně nedokonalý jako ten Drhův. Vorel například pokazí skvělou epizodu pohřbu nestřídmostí v pointě, jindy upadne do pitvořivé scenáristické křeče, pro niž je příznačné, že třeba „babička“ musí být „babočka“. Dojem z filmu je chvílemi až katastrofální (jako by pokračoval režisérův předchozí snímek *Kamenný most*, Vorlův dosud největší tvůrčí neúspěch), na všech hercích je až příliš vidět, že „jsou v rolích“, měsíc je z Tavianů, léčitelka z Jakubiska atd. Ale najednou je tu scéna hektického opíjení se všech se všemi ve venkovské hospodě a Vorel to totální opilství, unikající evidenci všech ostatních, kdo jím procházejí, jediný zázračně vidí (tak jako se jediný Hašek v opilosti kdysi upamatovával na opilecké repliky slyšené v opilosti). A vidí v něm, jen tak mimochodem, i celou bídu dnešního mužického sociálního marasmu, hlubokého traumatu ze ztráty iluze svých postav, že jsou tříděně privilegovanou vrstvou. V tom je Vorlova věrnost sobě samému: jak volky nevolky dává průchod tomu podstatnému, co ze světa zahlédne svým perfektním „periferním viděním“.

Padlo tak další dogma, že hotový film nemůže být nikdy lepší než scénář. Kde se vzala, tu se vzala, rýsuje se nečekaná příbuznost s Drhou – jakkoli ten upoutává pečlivou rekonstrukcí vzpomínky, kdežto Vorel strhujícím zobrazením euforického víru. Oba vědí, že k fotografii (ať je či není vybledlá) je třeba něco přidat, a dělají to, čemu dezertér od dokumentu Karel Vachek – asi největší současná osobnost českého filmu a autor nejvýznamnějšího filmu roku, více než čtyřhodinového disputu *Bohemia docta aneb Labyrint světa a lusthauz srdce* – říká „umělý film“. Oběma je společná pečlivá a vytrvalá práce nad konečným tvarem snímku ve střížně. Nabízí se tu radostné konstatování, že i v hraném filmu se našli tací, kdo v něm vidí svou práci, a nikoli pohodlnou existenci nebo příležitost k demagogickým aktivitám formujícím ideologické konstrukty, jimiž se lze zavděčit moci a pak z ní profitovat.

Ještě radostněji lze však konstatovat, že ve spojení se soustavnou víceletou pozorností, kterou mladému dokumentu věnovaly Rady fondu během svých dvou minulých volebních období, nese ovoce aktivita Karla Vachka a jeho pedagogické dílny na FAMU. Tvorba tohoto okruhu mladých, to je skrytá tvář české kinematografie, respektive té její

části, jejíž metou ani metodou není „pohoda“, ale která na sobě pracuje. Zatím jen neúplný výčet titulů – Jan Gogola ml.: *Panelák je kamarád* a *Slečna Braník* (z cyklu Praha mizerná), *Nonstop* a *Deník babičky Němcové*, Robert Sedláček: *Tenkrát 1 a 2*, Vít Janeček: *Deník těhotné (doby)*, *Zblízka: Po Cestě pustým lesem* a *Houba*, Martin Mareček: *Javor 98* a *Metody vejce*, Theodora Remundová: *Standard*, Markéta Válková: *Motocyklem*, Alice Růžičková: *Otto Placht, malíř džungle*, Stanislav Zeman: *O vzlet se pokouší...*, filmy Rodriga Moralese, Miroslav Janek – Roman Vávra – Vít Janeček: *Bitva o život*. Letos vzniklé důležité dokumenty spřízněných starších autorů (výběr si nečiní nárok na úplnost): Jiří Krejčík: *Maturita v listopadu*, Věra Chytilová: *Vzlety a pády*, Ivan Vojnár: *Proroci a básníci*, Jan Němec: *Básník František Listopad*, Jana Ševčíková: *Starověrci*, Michaela Pavlátová: *O babičce*. Pro ostentativní nezájem distributorů a nepřízeň etablované kritiky lze produkci těchto mladých zahlédnout jen torzovitě, na přehlídkách, jako byl na konci dubna festival FAMU 2000, nebo občas na ČT 2. Ve větší úplnosti snad bude k vidění koncem října na 4. mezinárodním festivalu dokumentárního filmu v Jihlavě. Myslím, že je načase tento fenomén označit jako „Nový film 2000“. Pokusím se ho definovat v pokračování tohoto článku na stránkách příštího, 19. čísla Kritické Přílohy RR.

STANKOVIČ Andrej: **Když se při filmování nepracuje, bolí z toho oči** (O počátcích a koncích napříč generacemi)

Kritická příloha Revolver revue 18, 2000, listopad, s. 100–106. [Článek o české filmové tvorbě v roce 2000; pojednáno zejména o filmech Davida Ondříčka *Samotáři*, Alice Nellis *Ene bene*, Vladimíra Drhy *Početí mého mladšího bratra* a Tomáše Vorla *Cesta z města*.]