

JAN BERGL / 24. 9. 2020

Dědictví nové vlny aneb proměna autorského filmu v devadesátých letech

Pojem československá nová vlna nikdy nebyl bezpříznakovým označením jedné etapy naší národní kinematografie, odjakživa vzbuzoval živé debaty a polemiky. Dnes v nás vyvolává pocit hrdosti, protože připomíná období, kdy byl o český a slovenský film v zahraničí skutečný zájem, v nejzazší fázi pak alespoň ze strany distributorů a pořadatelů festivalů. O tom, jak krátké toto období ve skutečnosti bylo, co existenci československé nové vlny umožnilo a jak se její kánon v polovině šedesátých let postupně zformoval, se už ví méně. Nová vlna pro nás zůstává připomínkou toho, že kdysi bylo dobře, a zároveň příslibem do budoucna, že jednou možná dobře zase bude. Její nesmrtelnost přizívuje i mýtus ztraceného potenciálu – kdyby nová vlna nebyla represivně potlačena shora, mohli talentovaní umělci (Juráček, Vihanová, Procházka, Milota...) pokračovat ve své tvorbě a československá kinematografie by možná neztratila svůj lesk.

Zcela v souladu s tím se v médiích pravidelně setkáváme se zbožným přáním týkajícím se jejího návratu, ať už jde o očekávání „nové Markety Lazarové“ v *Nabarveném ptáčetí* (2019), nebo ožívování pojmu nová vlna v souvislosti s několika nadějnými debuty, k čemuž došlo v roce 2016.^[1] Tento diskurz byl intenzivní do takové míry, že se mu začaly věnovat články na internetu i v tisku.^[2] Čeští kritici v souvislosti s ním upozornili na nesrovnatelnost dnešních podmínek s těmi, které panovaly během „zlatých šedesátých“, a tedy na faktickou nemožnost návratu nové vlny. Tento fenomén byl totiž nerozlučitelně spjat s modelem centrálně řízené kinematografie a jejích ekonomických zájmů. Kromě toho ale konkrétní filmy uspěly na mezinárodních festivalech i proto, že se jejich tvůrci uplatňovanou poetikou střefili do soudobých trendů a naplnili očekávání, která byla v té době na umělecké filmy kladena. Při

pohledu na jejich porevoluční tvorbu, její tematické rámce, stylistické prostředky i přijetí zjistíme, že to nebylo jen průmyslové pozadí, co se po dvou dekadách změnilo, ale i status uměleckého filmu ve světě.

Nová vlna a rámce jejího čtení

„Novovlnný kánon“, jak jej známe dnes, se začal formovat na základě textu Jaroslava Bočka „Nová vlna z odstupů“ z roku 1966.[3] Celkem devět zmíněných režisérů (Věra Chytilová, Jan Němec, Vojtěch Jasný, Antonín Máša, Jiří Menzel, Jan Schmidt, Jaromil Jireš, Karel Vachek, Hynek Bočan) přispělo svým talentem české kinematografii ještě po listopadové revoluci.[4] Dalších sedm tvůrců (Karel Kachyňa, Jan Švankmajer, Juraj Jakubisko, Dušan Hanák, Juraj Herz, Drahomíra Vihanová, Zdeněk Sirový) připojme na základě výběru Petera Hamese, autora knihy *Československá nová vlna*. Každý z nich je s novou vlnou tradičně spojován, Boček je dost možná nejmenuje čistě proto, že své zásadní příspěvky k tomuto trendu natočili až poté, co jeho text vyšel. V devadesátých letech tak napočítáme celkem šestnáct aktivních režisérů, kteří do konce století stihli natočit více než dvakrát tolik filmů. Zdaleka ne všechny pochopitelně nesly rysy novovlnné estetiky, jejíž vymezení je v praxi podstatně komplikovanější než Bočkovu bipolární dělení na patetiky a intimisty (které on sám považoval za „pracovní“ a trochu arbitrární).

Kromě doby a podmínek vzniku spojovaly jejich filmy dva kontextuální rámce, do nichž byly a dodnes jsou vsazovány. První z nich předurčoval způsob, jímž s nimi bylo nakládáno od prvopočátků plánování až k fázi distribuce, a označoval se pojmem autorský film. Ze strany barrandovské dramaturgie byla tvorba autorských filmů podporována, neboť byly na jednu stranu levné z hlediska nákladů, na druhou stranu úspěšné z hlediska recepce i exportu.[5] Samotný termín byl tak do jisté míry náhradou žánrové kategorie a žánrové filmy spolu s jejich tvůrci (Oldřich Lipský, Václav Vorlíček) k nové vlně tradičně řazeny nebývají. Od autorského filmu se očekávala závažná (myšlenková) náplň, a ne primárně zábavná funkce.[6] Druhý rámeček tvořil proud politicko-kritického filmu,[7] ke kterému byly novovlnné filmy pod vlivem společenského dění a francouzské kritiky ideologie (obecně) řazeny. Vykládat je jako politické gesto bylo možné i v případě, že šlo o „nevinné“ komedie ze soukromého života jejich protagonistů. Jeden ze symbolů nedostupné svobody z nich pak udělalo dvacetileté období normalizace, které podle Luboše Ptáčka zároveň definovalo způsob

vnímání novovlnných filmů pro každého, kdo jej prodělal.[8]

Zpět do padesátých let

Značná část novovlnných filmařů neopustila politická témata s koncem šedesátých let. Některým z nich se dostalo příležitosti zpracovat tematicky odvážnou látku ještě za socialismu, některým až na jeho sklonku – jako Mášovi, který po dlouholeté odmlce natočil dvojici filmů *Skřivánčí ticho* (1989) a *Byli jsme to my?* (1990) tepajících morálku a „výdobytky“ normalizace. Velkou pozornost ale nevzbudily, na to byly realizovány příliš pozdě, na porevoluční reflexi normalizační éry bylo zase příliš brzo. Režiséři se proto začali vracet hlouběji do minulosti nebo se geograficky vzdalovat českému prostoru, čímž jejich filmy přestávaly být aktuální a provokativní. Takové, které by dříve dost možná ani nemohly vzniknout, jako Menzelův *Život a neobyčejná dobrodružství vojáka Ivana Čonkina* (1993) parodicky portrérující zapadlé ruské selo, se najednou staly neškodnými. Zvučnost režiséřova jména tento film zanesla až do soutěže benátského filmového festivalu, jako takový ale představoval výjimku. Po rozpadu státního monopolu se stala důležitou i otázka rentability filmu, pročež se cílovým publikem stalo to české.

Zdenek Sirový, režisér trezorové *Smuteční slavnosti* (1969), se v tomto duchu zhostil režie adaptace románu Miloslava Švandrlíka *Černí baroni* (1992). Jeho jméno v souvislosti s výsledným filmem nehraje významnou roli, důležité pro investory bylo v tomto případě navázat na enormní úspěch *Tankového praporu* (1991) a vytvořit divácky vstřícný, nikoli umělecky invenční film. Logicky spolu s tím byly obroušeny hrany politického vyznění filmu – dobový týdeník vložený do prologu *Černých baronů*, častý zcizující prostředek politicko-kritických filmů, zde neplní funkci budičku pasivnímu publiku, nýbrž konvenčního ilustrativního prvku. Samotný film pak vyznívá víc smířlivě než kriticky, vytváří obraz až přátelské komunity, kterou si vojáci přidělení k PTP mohli (mohli?) se svými nadřízenými vytvořit, v očích majora Halušky v podání Pavla Landovského se zračí víc selského rozumu (až „světské moudrosti“) než (pravděpodobnější) tuposti.

V reálu neveselá padesátá léta se stala i předmětem vážněji laděných filmů. Bočanův *Bumerang* (1996) natočený podle předlohy Jiřího Stránského byl sice z hlediska práce s barvou a rámováním záběrů vynalézavější než *Baroni*, ale originální pohled na život

v komunistickém pracovním lágru po šesti letech života ve svobodném státě nepřinesl: „Postoj obou hlavních tvůrců k jednomu z nejkрутějších období našich novodobých dějin je zcela oprávněný, nicméně v dramatickém díle má povahu takřka prvoplánově proklamované teze.“^[9] Výjimečnou pozici pak zaujímají *Vracenky* (1990) Jana Schmidta, někdejšího spolupracovníka Pavla Juráčka, které a priori neobviňují ani nehájí a celá padesátá léta netradičně nazírají pohledem desetiletého chlapce, za kterým je ale cítit mozek poučeného dospělého, uvědomujícího si širší souvislosti. Premiérově uvedené krátce po revoluci (1. listopadu 1991) bohužel nezaznamenaly větší divácký úspěch a upadly v (polo)zapomnění.

Současnost a alegorie

Ani z prvních porevolučních filmů Věry Chytilové a Juraje Jakubiska nezmizel společensko-kritický, a tudíž angažovaný náboj, oba dva však svůj pohled obrátili k soudobému dění. Z hlediska divácké návštěvnosti si vedli dobře, ne už tak z hlediska přijetí kritiky. Kde dnes vidíme cílevědomý pokus o reflexi soudobého dění, byla viděna jen snaha nadbíhat masovému publiku. *Dědictví aneb Kurvahošigutntag* (1992), stylizovaně zachycující porevoluční restituční zmatek, i Jakubiskova obdobná vize *Lepší je být bohatý a zdravý než chudý a nemocný* (1992) byly řazeny k „úpadkovému“ trendu restituční komedie,^[10] který o několik let později vyvrcholil filmy *Ještě větší blbec, než jsme doufali* (1994) a *Divoké pivo* (1995). Tato nálepka tvůrcům, od nichž se očekávala reprezentace tradice českého uměleckého filmu, příliš nepomohla. *Dědictví* se s odstupem času dostalo uznání,^[11] Jakubiskovu filmu už podstatně méně. Nic platné mu nebylo ani potlačení poetických a barokně alegorických pasáží, které se jako prostředek postupně vyčerpaly, neboť byly spojeny s výše zmíněnými dvěma rámci: s autorským filmem jako oknem do duše výstředních a výjimečných tvůrců^[12] a s politicko-kritickým filmem jako prostředkem k vyjádření skutečnosti, kterou nebylo možné z politických důvodů pojmenovat přímo. Oboje přestávalo být v devadesátých letech aktuální.

Jako atavistická se v tomto směru jeví jinak formálně brilantní *Pevnost* (1994), dějově zasazená do druhé poloviny osmdesátých let. Její protagonista, režimu nepohodlný Ewald, se uzavře před světem do maringotky zaparkované nedaleko malé vesnice, nad níž se hrůzně tyčí tajuplná vojenská pevnost, aby se časem seznámil s jejím strážcem a zjistil, co se ve skutečnosti skrývá za jeho funkcí. Šlo o druhý celovečerní hraný film

Drahomíry Vihanové, jejíž debut *Zabitá neděle* (1969) nemohl být za socialismu uveden do kin, a jako takový budil značná očekávání. Hned několik reportáží z natáčení připravovalo čtenáře skrze jméno autorky a estetiku černobílého filmového materiálu na dílo přímo navazující na československou novou vlnu, navíc už předem přesahující hranice naší vlasti – *Pevnost* byla spolufinancována francouzskou institucí CNC (Centre National de la Cinématographie) a do hlavní role byl obsazen maďarský herec György Cserhalmi, známý například z filmů Istvána Szabóa. Současně byla nicméně vznesena i otázka, jestli má takový film potenciál oslovit současné publikum.

Vihanová počítala s tím, že točí film pro menšinové publikum, obávala se ale, jakým způsobem bude vykládán: „U nás jsme poznamenáni dobou bolševika, takže asi hodně lidí bude ve filmu hledat určitou prvoplánovost a uvidí tam zase toho bolševika.“^[13] Předejít tomuto čtení se snažila vysvětlováním svého záměru autorům reportáží,^[14] vnitřní sounáležitost *Pevnosti* s novou vlnou a kontext, který to s sebou neslo, byly ovšem silnější. O tom, že jde minimálně zčásti o lokální specifikum, vypovídá režisérčina zkušenost z festivalu v San Sebastianu: „Venku tomu rozuměli jako normálnímu existenciálnímu problému, jak žít v tomhle absurdním světě. Ať už je to bolševik nebo nebolševik. Ve Španělsku mi dokonce řekli, že jsem natočila film o Kristu dvacátého století.“^[15] Ve skutečnosti ale možná ani nešlo o dvacetileté zpoždění, s nímž film vznikl, jako spíš o zmíněnou vyžilost určitého způsobu alegorického vyjadřování: „Příliš okaté a příliš vnucované je i podobenství s hady: Nestačí o nich neustále diskutovat, musejí nám být navíc prezentováni v podobě autodoplňků, dámských šperků, či skutečných plazů.“^[16]

Autorský film obléká nový kabát

V roce 1990 vyhrál Zlatou palmu v Cannes, jedno z nejprestižnějších světových ocenění, film *Zběsilost v srdci* (1990) Davida Lynche, divoce kombinující romantiku s thrillerem, krimi s fantastickými prvky. O rok později získala tutéž cenu mysteriózní černá komedie bratrů Coenových *Barton Fink* (1991) a v roce 1994 pak postmoderní variace na brakové romány *Pulp Fiction – Historky z podsvětí* (1994) Quentina Tarantina. Bylo zřejmé, že situace na poli autorského a uměleckého filmu se mění, tvorba Spojených států amerických (ale i Asie a Blízkého východu) získávala na síle na úkor tvorby evropské. Alespoň takový vznikl dojem a mnozí se zabývali otázkou, jak rozkolísané Evropě pomoci. Antonio-Pedro Vasconcelos, portugalský zástupce v Radě

Evropy, napsal: „Slabost evropského filmu, stupňující se od konce sedmdesátých let, není konstantní a ani se nezdá nevyhnutelná. Je spíše důsledkem přístupu (a politiky), který od konce šedesátých let zdůrazňoval umělecké hledisko a kulturně politický význam filmu a zanedbal tak jeho lidovou stránku a jeho ekonomický a sociální význam. Zatímco se Američané starají o trh, Evropané mluví pořád jen o kultuře.“^[17]

Evropské autorské filmy začaly po konci šedesátých let postupně ztrácet svou pevnou diváckou základnu, protože mladší generace inklinovaly k jiným kinematografickým trendům. Ostatně novovlnné filmy oblíbené napříč širším spektrem diváků byly spíše výjimkou. Nové umělecky progresivní filmy (například tři výše zmíněných režisérů) naopak publika spojovaly, užít si je mohl stejně tak divák intelektuální jako nepoučený. Sledovat je bylo možné na více úrovních, přičemž neexistuje jeden jejich správný výklad, individuální pohled každého diváka je validní. Zároveň definitivně smyly už tak chatrné hranice mezi vysokou a nízkou kulturou. Svým nadšením pro popkulturu, z níž čerpaly inspiraci, se výrazně liší od vzpomínaného *Skřivánčího ticha*, které naopak popkulturu prezentuje jako jeden z důvodů úpadku naší vlasti. Máša nebyl sám, část novovlnných tvůrců, jeho vrstevníků, se k nastoupivším postmoderním trendům stavěla velmi skepticky, jmenovitě například Menzel nebo Jasný. Ne tak Juraj Herz, jehož *Pasáž* (1996) má jako jeden z mála českých filmů k zahraniční tvorbě té doby blízko.

Herz přitom začal pracovat s podobným materiálem jako Vihanová, novelou českého disidenta Karla Pecky, která vyšla v torontském nakladatelství manželů Škvoreckých v polovině sedmdesátých let. Vzal si z ní ale pouze východisko a základní kontury zápletky, vše ostatní podřídil své vlastní vizi a příběh (například z hlediska dialogů)^[18] tak notně zmodernizoval. Podobně jako Lynch ve svých pozdních filmech opouští Herz konvenční lineární vyprávění, které bylo vlastní českým modernistickým filmům,^[19] a pouští se do práce se syžetem, který ohýbá tak, že vytváří paradoxní smyčku. Nelze určit, kde film začíná a končí, co je realita a co fikce. *Pasáž*, do které zabloudí hlavní hrdina Michal, obývá i filmový štáb, který okolní dění natáčí a následně promítá v kině, k sebereflexi přispívá i tvůrčí práce se zrcadly rozmístěnými v prostoru. Pokud se dojem, který *Pasáž* vzbuzuje, dá přirovnat k některému ze starších filmů, pak by to byl Resnaisův *Loni v Marienbadu* (1960), Herz nicméně přidává žánrové motivy jako pokerová hra o život či hédonická soulož na veřejných záchodcích. Na rozdíl od něj také *Pasáž* nebyla filmem novátorským nebo revolučním, v rámci české kinematografie

devadesátých let ale představuje pozoruhodný unikát.

Neúspěšná devadesátá léta?

Může se zdát, že český porevoluční film nevychází z této bilance nejlépe. Někteří režiséři ztratili kontakt se soudobou tvorbou, jiní se od uměleckých filmů přesunuli do vod nevzrušivého středního proudu. Některé filmy nebyly v době svého vzniku doceněny, jiné, pozoruhodné, zůstávají pozapomenuty. Zatímco o evropský film se zvedá nová vlna zájmu nejpozději s koncem dekády, o soudobém českém filmu v zahraničí příliš slyšet není. Pokud se ale zpětně podíváme, kolik českých filmů z devadesátých let a navíc jen z našeho úzkého výběru dodnes stojí za pozornost, není jich zas tak málo. Karel Kachyňa svou *Krávou* (1993) dokázal, že i strohé drama původně natáčené pro Českou televizi může přesáhnout hranice naší vlasti (vyhrál hlavní cenu MFF ve Štrasburku), Jan Němec zase svým *Jménem kódu Rubín* (1996), že film lze vytvořit i s velmi omezenými prostředky. Zcela specifickým případem je pak dvojice suverénních autorů Jan Švankmajer a Karel Vachek, kteří k nové vlně patří spíš okrajově a šanci rozvinout svou poetiku na poli celovečerních filmů dostali až po revoluci.

Československá nová vlna je tedy časově velmi omezeným fenoménem, po všech stránkách spojeným s dobou své existence mezi léty (zhruba) 1963 až 1969. Její kult se budoval a upevňoval následujícím obdobím normalizace, ale v devadesátých letech, kdy se umělecké filmy staly dynamičtějšími a méně divadelními a kdy důraz na hereckou interpretaci nahradil zájem o jejich formální podobu (vizuální styl, střih, syžet), se ukázala její vyčerpanost. Že v nás nová vlna svým způsobem stále žije, nicméně nedokazuje jen tendence křísit tento pojem, nýbrž i několik filmů z devadesátých let mladých režisérů jako Zdeněk Tyc nebo Ivo Trajkov, kteří s jejím odkazem cílevědomě pracovali. Nakolik jejich díla zůstala svou mentalitou v šedesátých letech a nakolik se naopak napojila na novodobé podmínky a konvence, je už námětem pro jiný text.

Zdroje:

BÍLKOVÁ Jana, Pecka podle Herze. *Kinorevue* 7, 1997, č. 3, s. 38.

BOČEK Jaroslav, Nová vlna z odstupu. *Film a doba* 12, 1966, č. 12, s. 622–635.

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

DONÁTOVÁ Uljana, Film pod postel? *Premiéra* 5, 1994, č. 12, s. 16–17.

HALADA Andrej, *Český film devadesátých let*. Praha: Lidové noviny, 1997.

HAMES Peter, *Československá nová vlna*. Praha: Levné knihy, 2008.

HLAVÁČKOVÁ Iva, Zabitá léta. *Kinorevue* 4, 1994, č. 24 (28. 11.), s. 18.

KUBINA Zdeno & LUKEŠ Jan, Bumerang. *Filmový přehled*, 1997, č. 1, s. 9–10.

PTÁČEK Luboš, Perličky po letech. *Cinepur* 11, 2002, č. 22, s. 16–19.

SEDLÁČEK Jaroslav, Pevnost. *Cinema* 4, 1994, č. 12, s. 40–41.

SKUPA Lukáš, Ten, který měl doma Iva. *Cinepur* 21, 2014, č. 91, s. 72–75.

VASCONCELOS Antonio-Pedro, Evropský film a trh. *Film a doba* 40, 1994, č. 1, s. 6–12.

ZABLOUDILOVÁ Táňa, Český film v roce 2016: Nová naděje? Dostupné online z:
Dostupné online z: <https://wave.rozhlas.cz/cesky-film-v-roce-2016-nova-nadeje-5218728> [vyšlo 19. 4. 2016; cit. 14. 9. 2020]

Poznámky:

[1] Jednalo se například o filmy vzniklé v uplynulých dvou letech, například *Já, Olga Hepnarová* (2016), *Prach* (2015), *Rodinný film* (2015), *Schmitke* (2014) a další. Viz Táňa Zabloudilová, Český film v roce 2016: Nová naděje? Dostupné online z: <https://wave.rozhlas.cz/cesky-film-v-roce-2016-nova-nadeje-5218728> [vyšlo 19. 4. 2016; cit. 14. 9. 2020].

[2] Redakce časopisu *Cinepur* se jím nechala inspirovat při koncipování svého sto dvanáctého čísla nazvaného „České filmové obrození?“

[3] Jaroslav Boček, Nová vlna z odstupu. *Film a doba* 12, 1966, č. 12, s. 622–635.

[4] Pro jistotu dodejme, že Miloš Forman a Ivan Passer působili mimo českou kinematografii. Jejich dílo proto tento text nebude brát v potaz.

[5] Lukáš Skupa, Ten, který měl doma Iva. *Cinepur* 21, 2014, č. 91, s. 73.

[6] Tamtéž.

[7] K politicko-kritickému filmu viz David Bordwell, Kristin Thompson, *Dějiny filmu*. Praha: AMU: NLN, 2011, s. 555–600.

[8] Luboš Ptáček, Perličky po letech. *Cinepur 11*, 2002, č. 22, s. 17.

[9] Zdeno Kubina, Bumerang. *Filmový přehled*, 1997, č. 1, s. 9.

[10] Andrej Halada, *Český film devadesátých let*. Praha: Lidové noviny, 1997, s. 85.

[11] V roce 2020 byl Sdružením českých filmových kritiků zvolen za třetí nejlepší český porevoluční film.

[12] Například Federica Felliniho nebo Akiry Kurosawy, kteří v té době natáčeli své poslední filmy.

[13] Iva Hlaváčková, Zabitá léta. *Kinorevue 4*, 1994, č. 24 (28. 11.), s. 18.

[14] Uljana Donátová, Film pod postel? *Premiéra 5*, 1994, č. 12, s. 17.

[15] Robert Buchar, *Sametová kocovina*. Brno: Host, 2001, s. 112.

[16] Jaroslav Sedláček, Pevnost. *Cinema 4*, 1994, č. 12, s. 40.

[17] Antonio-Pedro Vasconcelos, Evropský film a trh. *Film a doba 40*, 1994, č. 1, s. 6.

[18] Jana Bílková, Pecka podle Herze. *Kinorevue 7*, 1997, č. 3, s. 38.

[19] I když třeba řetězily události v rozporu s naší žitou zkušeností jako *Případ pro začínajícího kata* (1969).