

JAN BERGL / 21. 5. 2021

Kanárci Tarantinových dolů: Češi a generační filmy devadesátých let

Došlo k tomu v polovině devadesátých let – druhý film Quentina Tarantina *Pulp Fiction* – *Historky z podsvětí* (*Pulp Fiction*, 1994) vyhrál oproti většinovým očekáváním hlavní soutěž filmového festivalu v Cannes a následně se setkal s nadšeným přijetím ze strany diváků i kritiků po celém světě. Podle některých tak započal novou, „post-tarantinovskou“^[1] epochu nezávislého filmu, v tu chvíli už ale zdaleka nešlo jen o nezávislý film. Na utváření veřejného prostoru se začala podílet nová generace, jejíž vliv je patrný dodnes. Právě v té době začala sílit obliba různých alternativních životních stylů a vzrostl vliv společenských menšin, dříve okrajové jevy se začaly přibližovat ke střednímu proudu.^[2] Filmy jako *Pulp Fiction*, *Takoví normální zabijáci* (*Natural Born Killers*, r. Oliver Stone, 1994) i o dva roky mladší *Trainspotting* (r. Danny Boyle, 1996) stvrdily existenci tohoto společenského pohybu, když se staly mimořádnými případy filmů současně populárních i kultovních. Dokázaly, že tematicky provokativní anglofonní „zábavná“ produkce s žánrovými základy může být umělecky progresivní a intelektuálně stimulující. Jejich dopad dokládá řada rychle vzniklých „příbuzných“ děl, jako je kontroverzní *Zkurvená generace* (*The Doom Generation*, r. Gregg Araki, 1995), povídkový *Acid House* (r. Paul McGuigan, 1998) nebo australský *Idiot Box* (r. David Caesar, 1996) o flákačích, kteří se rozhodnou provést „profesionální“ bankovní loupež.

Souvislost mezi těmito filmy a jejich vzory je někdy zřejmá, jako je tomu v případě prvních dvou jmenovaných,^[3] podstatně více však bude snímků jako *Idiot Box*, jejichž příslušnost k popsanému fenoménu je nepřímá, a tudíž diskutabilní. Pro začátek jmenujme alespoň několik charakteristických rysů, jež výše zmíněné filmy spojují, hledání základních kontur amorfní skupiny, kterou tvoří, bude nicméně předmětem

celého článku. Všechny snímky jsou spjaty s mladými lidmi – přibližně generací X a Y –, kteří v nich vystupovali, tvořili jejich nejširší (nejhlasitější) diváckou skupinu a současně se podíleli na jejich vzniku (Tarantinovi bylo lehce přes třicet, když dokončoval *Pulp Fiction*). Přestože se tyto filmy zabývaly jejich hodnotami (vzpomeňme úvodní monolog z *Trainspottingu*), většinou tak činily přeneseně a zpravidla nešlo o civilní, nýbrž o žánrovou podívanou zasazenou do společensky marginálního prostředí – podsvětí, kde bují kriminalita a jevy s ní spojené. Svým cynickým pojetím, často obohaceným o množství černého humoru, pobuřovaly konzervativněji laděnou část publika, inovativní prací s filmovou řečí zase bavily své příznivce. Dopad těchto filmů byl nezanedbatelný i v tuzemsku.

Terapie šokem

Zpětně není těžké odhadnout, čím si tyto filmy (nejen) mladé české diváky získaly.^[4] Zaprvé představovaly typ anglofonní produkce, který byl z oficiální distribuce za totality pečlivě vytěšňován. Dostupné byly tehdy pouze filmy jako *Kramerová versus Kramer* (Kramer vs. Kramer, r. Robert Benton, 1979) nebo *E. T. – Mimozemšťan* (E.T. the Extra-Terrestrial, r. Steven Spielberg, 1982), z jedné strany společensko-kritická dramata pro dospělé, z druhé strany fantastika pro celou rodinu, dohromady tvorba komukoli/čemukoli zcela „neškodná“.^[5] Zadruhé šlo o současný fenomén – mladý člověk konečně mohl mít pocit, že žije v přítomném čase a zbytek společnosti vnímá jeho existenci a hlas. Sílu a oblibu těchto filmů kromě odvážně zvolených témat často umocňoval radikálně (post)moderní styl vzpírající se zažitým konvencím – narativ těchto filmů se tříštil do epizod, epizodek a střípků, kamera snímala obskurní dění z vychýlených úhlů, barevné tónování obrazu bylo příznakem změněného stavu vědomí hrdinů i nové zkušenosti přítomných diváků s filmovým médiem. Na základě toho dnešní třicátníci a čtyřicátníci označují tuto skupinu filmů za zdroj svých formativních zážitků.^[6] Setkání s nimi jim v době, kdy internetová přípojka nebyla běžnou výbavou domácnosti, zajistili distributoři, kteří je uvedli do tuzemských kin.

Nejeden nonkonformní film dovezl do Česka Intersonic (*Trainspotting*, *Twin Town* [r. Kevin Allen, 1997], *Gummo* [r. Harmony Korine, 1997]), podle Ondřeje Šíra však měli jeho provozovatelé čistě obchodní záměry a při výběru filmů neuplatňovali žádnou dramaturgii.^[7] Naproti tomu u společnosti Atlantis Entertainment, založené dvojicí podnikatelů Davidem Matoušem a Klárou Kučerovou, jistou strategii vysledovat lze.

Její součástí byla snaha pokrýt prázdné místo na soudobém trhu s filmem a ujmout se společensky záslužného postu zprostředkovatele umělecky ambiciózních (art) filmů.[8] Projdeme-li si však nabídku Atlantisu pečlivě, zjistíme, že ve středu jeho zájmu ležel především specifický „typ“ uměleckých filmů, o čemž vypovídá i prohlášení Matouše: „Snažíme se distribuovat filmy netypické [a] mezi ně patří i snímky, které balancují na ostří extrémních poloh.“[9] Již jejich první distribuční počín *Elisa* (r. Jean Becker, 1995) o náctileté (anti)hrdince Marii, která se vydává zavraždit svého otce alkoholika, aby s ním nakonec navázala bezmála incestní vztah, nastínil cestu, po níž měl Atlantis kráčet. Následovaly další filmy s pikantními zápletkami či skandální pověstí jako oscarové drama *Leaving Las Vegas* (r. Mike Figgis, 1995), *Crash* (1996) Davida Cronenberga nebo dvě části apokalyptické trilogie[10] Gregga Arakiho.

Vyzdvižení skandálního potenciálu konkrétního filmu jako způsobu jeho propagace uplatňovali Matouš s Kučerovou podle všeho zcela záměrně a opakovaně. Název Arakiho filmu *The Doom Generation* („ztracená generace“ nebo „generace zmaru“) přeložili vulgárně jako *Zkurvenou generaci*, z jeho následujícího snímku *Nowhere* (1997), tedy doslova „nikde“, udělali *Zkurvenou nudu*. Matouš v tisku varoval před kontroverzemi, které ve světě vyvolal *Crash*, a doporučoval kinařům neprodávat vstupenky osobám mladším jednadvaceti let, přitom nejvyšší možná hranice věkové přístupnosti filmu je v Česku stanovena na 18 let. Pobouřit veřejnost, která posledních čtyřicet let dlela ve svěrací kazajce socialismu, nebylo těžké. Vlivem cenzurního síta se teprve nyní k českému publiku dostávala radikální umělecká díla předchozích dekád jako *Poslední tango v Paříži* (*Ultimo tango a Parigi*, r. Bernardo Bertolucci, 1972), *Saló aneb 120 dnů sodomy* (*Salò o le 120 giornate di Sodoma*, r. Pier Paolo Pasolini, 1975) či japonsko-francouzská *Korida lásky* (*Ai no corrida*, r. Nagisa Óšima, 1976) a diváci se poprvé stali svědky hromadného odcházení z probíhajících projekcí.[11]

V souvislosti s uvedením snímku *Crash* vznikla na ministerstvu kultury diskuze nad možnostmi účinnějšího způsobu kontroly podobných děl,[12] což znamenalo obrat oproti dřívější tendenci porevolučních vlád odmítat různé druhy regulací ve snaze distancovat se od restriktivního přístupu uplatňovaného komunisty.[13] Matouš s Kučerovou si svou pozicí nicméně mohli být jisti, žádné nebezpečí jim reálně nehrozilo. Z komerčního hlediska je mohlo naopak těšit, že jejich filmy přitahují mladé publikum a mají tak kromě intelektuálů o jednu jasně definovanou cílovou skupinu

diváků víc než AČFK. O tom, že *Zkurvená generace* mladé diváky zajímá, nepsaly pouze noviny, ale i Zdeno Kubina na stránkách *Filmového přehledu*.^[14] Jejím zařazením po bok filmů Davida Lynche, Quentina Tarantina a Olivera Stonea se začal vytvářet řetězec příbuzných děl, na který se později napojily další snímky jako *Go* (1999) Douga Limana. Propojení těchto filmů s mladými diváky potvrdila společnost Sunfilm, když ve svém distribučním listu žánrově kategorizovala *Acid House* jako „satirickou generační tragikomedii“.

Exploatace a české generační filmy

Šok tedy nebyl jen reakcí publika na dříve neviděné, ale i nástrojem v rukou distributorů a výrazovým prostředkem tvůrců. Šok nebo skandál v oblasti komunikace s veřejností máme spojený s bulvárními médii, jejichž existence a praktiky byly de facto podmíněny zánikem předlistopadového uspořádání státu. Jednak proto, že jejich základnímu mentálnímu nastavení odpovídá snaha upozornit na sebe vyžadovaná kompetitivní podstatou volného trhu, jednak proto, že poodhalují oponu jednosměrně komunikovaných informací a mohou k nim nabídnout (v lepším případě pravdivou) alternativu – tzn. něco zcela nevhodného pro totalitní stát. Na poli kinematografie odpovídá tato praxe činnosti tvůrců a marketérů exploatačních filmů, kteří zájmem o společensky podstatná témata maskují svůj komerční záměr přetavit je v atraktivní/kontroverzní, jednoduše komunikovatelnou zábavu. Rané příklady české filmové exploatace nachází Jiří Flígl v perestrojkových filmech *Bony a klid* (r. Vít Olmer, 1987) a *Proč?* (r. Karel Smyczek, 1987), teprve po revoluci však zmizely veškeré dosavadní zábrany a exploatační tendence prosákly do většiny „ziskově orientovaného proudu“ české kinematografie.^[15]

Množina exploatačních filmů se však s námi zkoumanou skupinou děl protíná jen z malé části, neboť v ní obsažené filmy zpravidla nebyly zamýšleny jako budoucí hity/kulty a struktury žánrů se snažily přepisovat, ne jednoduše kopírovat. Z těch, které Flígl jmenuje, tento průnik tvoří trojice snímků Wiktora Grodeckého *Andělé nejsou andělé* (1994), *Tělo bez duše* (1996) a *Mandragora* (1997), zabývající se životem soudobé mládeže na periférii společnosti. První dva dokumenty o životě mladistvých gay prostitutů, kteří v Praze upadají do spárů pasáků i drog, přitom posloužily jako východisko pro hranou *Mandragoru*. Grodecki svou práci prezentoval jako společensky angažovanou osvětu a jako takovou ji ocenil i někdejší prezident

Václav Havel.[16] Stejně tak většina recenzentů byla toho názoru, že se Grodeckému podařilo nesklouznout k nechutnému naturalismu,[17] a Flígl soudí, že bulvárnost filmů zmírňuje precizní formální uchopení.[18] Přesto se v tisku v souvislosti s nimi – a zejména pak s *Mandragorou* – velmi často skloňovalo slovo „nebezpečí“. Jednak jako pocit, který v divákovi vyvolávají a zanechávají – někteří se zdráhali uvěřit, že to, co Grodecki ukazuje, se někde v Praze skutečně odehrává – , jednak ve vztahu k tvůrci samotnému, kterému údajně vyhrožovaly jisté zájmové skupiny a snažily se zabránit uvedení jeho filmů do kin.[19]

Grodecki v nich nezdokumentoval pouze jeden kriminální fenomén, ale poskytl poměrně komplexní svědectví o proměně české společnosti a jejích hodnot v devadesátých letech. O překotnosti tohoto procesu nemůže být pochyb, jakkoli „sametové“ hladce proběhlo samotné převzetí moci v roce 1989. Na povrch po revoluci vypluly dříve zamlčované společenské problémy, jejichž četnost navíc mnohonásobně vzrostla. Padla mnohá tabu, zděděná ještě po rakousko-uherské monarchii, přičemž pocit ohrožení z jejich náhlé ztráty nemohl v převážně ateistickém Česku utlumit ani vliv církevních organizací, jako tomu bylo u sousedů v Polsku nebo na Slovensku.[20] Aby se společnost mohla z šoku postupně zotavovat, bylo nutné si nejprve uvědomit, že „pozdní kapitalistickou společnost nelze adoptovat jen s jejími pozlátky,“[21] což podle Radovana Holuba dokazuje právě *Mandragora*. Že nešlo pouze o projev exploatačního či autosanačního pohybu raně kapitalistické společnosti, ale o součást celosvětového fenoménu, dokládá tvrzení: „*Mandragora* přesně zapadá do nové kinematografické vlny, která budí odpor a hnus, ale přesto všude v západním světě slaví úspěchy.“[22] Jako její představitele uvedl autor filmy *Kids* (1995) Larryho Clarka a *Henry Fool* (1997) Hala Hartleyho.

Pro upřesnění – jeho prohlášení bylo zamýšleno jako konstatování faktu, nikoli odsudek, ona „nová kinematografická vlna“ však, jak už víme, neslavila úspěchy zdaleka jen na Západě. Hartleyho filmy vedle kriminální *Pravdivé romance* (True Romance, 1993)[23] označil za své oblíbené i tehdy začínající (sedmadvacetiletý) režisér David Ondříček, který k otázce na svůj vkus dodal: „Přiznám se, že v poslední době mě trochu začal nudit evropský film, zdá se, že taková nová americká vlna je mnohem odvážnější a třeba i evropštější než samotný film z Evropy.“[24] Epicentrum progresivní filmové tvorby se přesunulo ze Starého kontinentu na Nový. Zatímco Grodeckému se dařilo burcovat společenskou diskuzi, Ondříček sledoval během

natáčení svého debutu *Šeptej* (1996) chování nejmladší generace zcela odlišným prizmatem. „Zdokumentovat“ životní styl zajištěných dvacátníků se rozhodl hraným filmem určeným pro přibližně stejně starou věkovou skupinu – až náctileté. Pro tradici české kinematografie je příznačné, že pod jeho rukama nevznikl žánrový film[25] ani jeho variace ve stylu režisérových zahraničních vzorů, ale lenošivá „love story“[26] plná tápání, usilující o autenticitu zachycovaných míst, situací a rozhovorů mezi hrdiny.

Skrze tematizovaný „životní styl spojený s moderní hudbou, drogami a sexuálními odlišnostmi“[27] bylo *Šeptej* zařazeno k současným filmům, které přinášejí generační výpověď. Premiéru v českých kinech mělo (shodou okolností) ve stejném měsíci jako *Trainspotting*, což přimělo některé publicisty[28] filmy srovnávat jako shodně náležící k tvorbě reflektující tzv. třetí drogovou generaci.[29] Mohli bychom se zamýšlet nad tím, jestli je *Šeptej* stejně efektní v uplatňování ozvláštňujících formálních postupů jako zahraniční filmy, nebo jestli neublížilo, stejně jako Grodeckého tvorba, reprezentaci homosexuality v českém veřejném prostoru,[30] neoddiskutovatelným faktem však zůstává jeho divácký úspěch. S více než 70 000 diváky se po *Koljovi* (r. Jan Svěrák, 1996) stalo druhým nejnavštěvovanějším českým filmem roku 1996, k čemuž mu nepochybně dopomohlo oslovení správné divácké skupiny.[31] Díky tomu se *Šeptej* dostalo nálepky generačního filmu a srovnání s žánrovější *Jízdou* (1994) Jana Svěráka a *Indiánským létem* (1995) Saši Gedeona, které však připomnělo spíš poetiku české než „americké“ nové vlny. Společné měly všechny tyto filmy mladé autory a „polní podmínky“ vzniku – Ondříček svůj debut označil za „poloprofesionálně natočené homevideo“.[32]

Kanárek Tarantinova dolu

Grodecki, Ondříček a další čeští tvůrci se k vzniklému fenoménu svou tvorbou vztáhli stejně „bokem“ jako vzpomínaný *Idiot Box*. Přímý vliv kultu osobnosti Quentina Tarantina ale začal rychle pronikat i za hranice anglofonních území: v dánském filmu *Bleeder* (r. Nicolas Winding Refn, 1999) najdeme postavu zaměstnance videopůjčovny, kterou není těžké si splést s mladým Tarantinem, německý kultovní (a také jediný známý) film Thomase Jahna *Klepání na nebeskou bránu* (Knockin' on Heaven's Door, 1997) je celý láskyplným pastišem post-tarantinovského světa žánrového filmu. Prvním kanárkem, který v Česku nasál pach nové filmařské generace a nechal se jím vést při

natáčení vlastního filmu, byl Viktor Tauš. Přestože názvem svého debutu – *Kanárek* (1999) – odkazuje k citátu Kurta Vonneguta, již úvodní sekvence v kavárně, kde skupina přátel klábosí o svých oblíbených režisérech (včetně Tarantina nebo Ridleyho Scotta) připomene první scénu *Gaunerů* (*Reservoir Dogs*, 1992). Premiéru *Kanárek* od prvních projekcí *Pulp Fiction* dělilo pět let, protože i Taušův film už zaujímá určitý odstup a spíš než k slavnému režisérovi se vztahuje k fanouškovství, které je s ním spojené. Míra vlastní sebereflexe přitom značně kolísá, v nejcennějších momentech ale *Kanárek* (mimoděk?) přesně zachytil, v čem spočívá Tarantinův odkaz.

Jeho významným projevem je specifický způsob filmové recepce, který Tarantino zpopularizoval jako metodu svého filmového vzdělání: opakované soustředěné sledování filmů – ideálně scénu po scéně, okénko po okénku –, které umožnil vynález videa. Fanatičtí diváci se v důsledku toho naučili nazpaměť celé pasáže svých oblíbených filmů, stejně jako hrdinové *Kanárek*, z nichž jeden cituje biblickou pasáž Ezechiel 25:17 proslulou právě díky *Pulp Fiction*. Hlášky, myšlenky i celá schémata se začala přiznaně replikovat a v duchu postmoderny se na tuto replikaci ještě poukazovalo. Taušův nadhled nicméně vyplývá z toho, jak v *Kanárkovi* tyto citace lehce ironizuje, viz např. scénu, v níž se začínající filmař Viktor, herecky ztvárněný samotným Taušem, zabouchne do kufru auta i s klíči, když se snaží napodobit Tarantinův trademarkový „trunk shot“. Celý *Kanárek* je vlastně o uvědomění si, že „dělat Tarantina“ (v českém prostředí) nelze, a současně režisérovou autoterapeutickou tečkou za fází života, v níž byl závislý na heroinu, droze, jejíž přítomnost zde opět můžeme vnímat jako připomínku ducha doby.

Detailní studium filmů na videokazetách mělo ještě jeden podstatný důsledek – diváci se stali chápavějšími k vyprávění obrazem a masově se naučili rozumět i složitějším narativním konstrukcím (viz *Pulp Fiction*). Že *Kanárek* zapadá do této řady filmů, si uvědomíme v úplném závěru, v němž sledujeme inscenaci natáčení jeho první scény. Celou dobu jsme tedy byli svědky výsledku práce postav filmařů, kteří si ponechali křestní jména svých představitelů, a tak je *Kanárek* ve skutečnosti hadem, který se kouše do vlastního ocasu, nekonečně se zrcadlícím odrazem. To celé hladce zapadá do škatulky nové zkušenosti s filmovým médiem, kterou jsme v úvodu vymezili parametry estetického rázu, neodmyslitelně ji však formoval i vývoj technologií. Novou kvalitu filmového obrazu předvedl o rok později Vladimír Michálek dalším příběhem o drogové závislosti *Anděl Exit* (2000), který byl natočen digitální kamerou. Větší

dostupnost filmařského vybavení, stejně jako jednotlivých filmů, byla tím, co mnohé přimělo uvěřit, že filmařem se po vzoru samouka Tarantina může stát každý.

Mimořádně nezdařilý pokus o přenos tarantinovské poetiky do Čech jménem *Po hlavě do prdele* (2006) ale přesvědčil diváky i kritiku, že opak zůstává pravdou.

Do kina na vlastní riziko

Je zřejmé, že v úvodu postulovaná skupina je nejednotná a značně rozbíhavá. Různé do ní řazené snímky nás posouvají k různým tématům doby svého vzniku – alespoň v českém prostředí bychom však za jejich společného jmenovatele mohli označit téma drog a závislosti na nich. Nepovažuji za podstatné hledat mezi jednotlivými členy této skupiny nějakou hierarchii, jak byla naznačena v úvodu, nebo zjišťovat, kdo byl ovlivněn kým/čím. Jde spíš o to uvědomit si, že každá doba má svůj (relativně úzký) okruh filmů, myšlenek, produktů, z něhož nevyhnutelně čerpá každý, kdo v ní žije. V devadesátých letech došlo k radikálnímu technologickému (kdo a jak může filmy natáčet) i sociologickému (jak lze filmy sledovat) posunu. Vlivem komplexních změn se zároveň začali ve veřejném prostoru prosazovat mladí lidé a s nimi nastoupil i určitý druh progresivní filmové kultury. Její status však nevznikl čistě odspodu, na jeho tvorbě se podíleli distributoři, kteří filmy určitým způsobem propagovali, i média, která je zaškatulkovala nálepkou generační výpovědi.

Potenciál šokovat, který v sobě tyto filmy nesly, v Česku umocnily dosavadní omezené zkušenosti tuzemského publika. To na jednu stranu vedlo k jejich oblibě, na stranu druhou k cenné zkušenosti jít do kina „na vlastní riziko“, bez dohledu mocenského aparátu, a současně k vymezení si toho, co bude formující se společnost (v oblasti kultury) ještě považovat za přijatelné.^[33] Šlo o to poznat všechny rozměry nabyté svobody, naučit se pracovat s médiem za nově nastavených pravidel (z dnešního pohledu zarazí, jak otevřené výpovědi Grodecki pořídil v *Těle bez duše*). Ne náhodou dnes tyto filmy bývají vnímány jako svobodomyšlná díla nesoucí punc rebelství (viz *Česká soda* [r. Fero Fenič, 1998]). Otázkou zůstává, zda teze o omezenosti potenciálních zdrojů z minulého odstavce ještě stále platí. Zda i dnešní produkce bude v budoucnu vnímána jako autenticky zachycující svět, v němž žijeme na počátku třetí dekády 21. století. A taky zda nastupující generace, jejíž pozornost je roztříštěna mezi okny vytvářenými novými médii, bude mít své generační filmy.

Literární zdroje:

Aleš Danielis, Česká filmová distribuce po roce 1989. *Illuminace* 19, 2007, č. 1 (65).

Kamil Fila, Jak filmy zteplaly. *FINMAG*, 2020, č. 4 (13. 8.), s. 30–30.

Jiří Flígl, New Yorku a Libni zdaleka se vyhni. Exploatační tendence v české porevoluční kinematografii. *Cinepur* 17 (19), 2010, č. 68, s. 4–7.

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

Luděk Havel, *Hollywood a normalizace. Distribuce amerických filmů v Československu 1970–1989*. Brno, 2008.

Radovan Holub, Hnusný přivandrovalec: film o světě ďáblů, sviní a podrazáků. *Reflex* 7, 1997, č. 43 (24. 10.), s. 54.

Radovan Holub, Kdo prošel peklem. *Týden* 4, 1997, č. 44 (27. 10.), s. 120.

Vladimír Kasl, *Kriminalita mládeže ve vztahu k drogové problematice a jiným závislostem*. Praha, 2012.

Zdeno Kubina, Zkurvená generace. *Filmový přehled*, 1996, č. 6, s. 35–36

Ivan Matějka, Divák má právo vědět, jaký film na něho čeká. *Hospodářské noviny* 46, 2002, č. 21 (30. 1.), s. 10.

mb, Pozvánka do kina. *Region – Krnovské noviny* 5, 1996, č. 49 (3. 12.), s. 5.

David Ondříček, Jana Bílková, -prostě skvělý. *Kinorevue* 6, 1996, č. 6, s. 26–27.

Dana Polan, *Pulp Fiction*. Praha: Casablanca 2007, s. 50–56.

Jaroslav Sedláček, Mandragora. *Cinema* 7, 1997, č. 10, s. 57–58.

Mirka Spáčilová, Grodecki chystá film o rasismu v nás. *MF Dnes* 10, 1999, č. 137 (14. 6.), s. 16.

Mirka Spáčilová, Ondříčkův debut je z vlny generačních filmů. *MF Dnes* 7, 1996, č. 231 (2. 10.), s. 18.

Mirka Spáčilová, Snímek Crash přinutil ministerstvo kultury jednat. *MF Dnes* 8, 1997, č. 21 (25. 1.), s. 18.

Ondřej Šír, *Distribuční strategie*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2010.

Štefan Uhrík, Hana Cielová, Nezávislý film (2. část), *Cinema* 8, 1998, č. 3, s. 73.

Ostatní zdroje:

Vít Svoboda (v rozhovoru s Milošem Gregorem), První svobodné volby byly amatérské a euforické. Havel byl první influencer, říká politolog Gregor. Dostupný na WWW: <https://wave.rozhlas.cz/prvni-svobodne-volby-byly-amaterske-a-euforicke-havel-byl-prvni-influencer-rika-8076911#player=on> [vyd. 20. 9. 2019, cit. 13. 5. 2021]

Bára Šichanová (v rozhovoru s Adélou Gjuričovou), Ňadra na igelitkách i v politice. Erotika 90. let vznikala živelně, bez kritičnosti a vkusu. Dostupný na WWW: <https://wave.rozhlas.cz/nadra-na-igelitkach-i-v-politice-erotika-90-let-vznikala-zivelne-bez-kriticnosti-8302773> [vyd. 22. 9. 2020, cit. 13. 5. 2021]

Bonusy DVD s filmem *Šeptej*, vyd. společností SONY BMG MUSIC ENTERTAINMENT (CZECH REPUBLIC) s.r.o. 2008, © Negativ, 1996

Komentáře k filmům a diskuzní fóra na webech www.csfd.cz a www.fdb.cz

Poznámky:

[1] Štefan Uhrík, Jana Cielová, Nezávislý film (2. část), *Cinema* 8, 1998, č. 3, s. 73.

[2] Jedním takovým „jevem“ i příkladem alternativního životního stylu je dnes naprosto běžná práce z domova – tzv. home office. Blíže viz Dana Polan, *Pulp Fiction*. Praha: Casablanca 2007, s. 50–56.

[3] Ve *Zkurvené generaci* nosí postava Rose McGowanové stejný účes jako postava Umy Thurmanové v *Pulp Fiction*. Scénář k filmu *Acid House* zase napsal podle vlastních povídek Irvine Welsh, autor literární předlohy k *Trainspottingu*.

[4] *Pulp Fiction*, *Takoví normální zabijáci* i *Trainspotting* se umístily v žebříčcích sta nejnavštěvovanějších filmů roku, ve kterém byly do českých kin uvedeny.

[5] Zejména socialismu, pochopitelně. Podrobněji viz Luděk Havel, *Hollywood a normalizace. Distribuce amerických filmů v Československu 1970–1989*. Brno: Masarykova univerzita, 2008.

[6] Viz komentáře k filmům *Zkurvená generace* a *Idiot Box* na webu www.csfd.cz.

[7] Ondřej Šír, *Distribuční strategie*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2010.

[8] Aleš Danielis, Česká filmová distribuce po roce 1989. *Illuminace* 19, 2007, č. 1 (65), s. 74.

[9] Ivan Matějka, Divák má právo vědět, jaký film na něho čeká. *Hospodářské noviny* 46, 2002, č. 21 (30. 1.), s. 10.

[10] Tzv. Teen Apocalypse Trilogy čítá filmy *Totally F***ed Up* (1993), *Zkurvená generace* a *Zkurvená nuda* (Nowhere, 1997).

[11] Mirka Spáčilová, Snímek *Crash* přinutil ministerstvo kultury jednat. *MF Dnes* 8, 1997, č. 21 (25. 1.), s. 18.

[12] Tamtéž.

[13] Bára Šichanová (v rozhovoru s Adélou Gjuričovou), *Ňadra na igelitkách i v politice. Erotika 90. let vznikala živelně, bez kritičnosti a vkusu*. Dostupný na WWW: <https://wave.rozhlas.cz/nadra-na-igelitkach-i-v-politice-erotika-90-let-vznikala-zivelne-bez-kriticnosti-8302773> [vyd. 22. 9. 2020, cit. 13. 5. 2021]

[14] Zdeno Kubina, *Zkurvená generace*. *Filmový přehled*, 1996, č. 6, s. 35.

[15] Jiří Flígl, New Yorku a Libni zdaleka se vyhni. Exploatační tendence v české porevoluční kinematografii. *Cinepur* 17 (19), 2010, č. 68, s. 4–7.

[16] Mirka Spáčilová, Grodecki chystá film o rasismu v nás. *MF Dnes* 10, 1999, č. 137 (14. 6.), s. 16.

[17] Jaroslav Sedláček, *Mandragora*. *Cinema* 7, 1997, č. 10, s. 57.

[18] Flígl, tamtéž.

[19] Radovan Holub, Kdo prošel peklem. *Týden* 4, 1997, č. 44 (27. 10.), s. 120.

[20] Šichanová, tamtéž.

[21] Holub, tamtéž.

[22] Radovan Holub, Hnusný přivandrovalec: film o světě ďáblů, sviní a podrazáků. *Reflex* 7, 1997, č. 43 (24. 10.), s. 54.

[23] Natočena podle scénáře Quentina Tarantina v režii Tonyho Scotta.

[24] David Ondříček, Jana Bílková, -prostě skvělý. *Kinorevue* 6, 1996, č. 6, s. 27.

[25] O složitosti zasazení filmu se žánrovou zápletkou do českého prostředí se o rok dříve přesvědčil Filip Renč svou *Válkou barev* (1995) rovněž určenou mladému obecenstvu.

[26] Ondříček, Bílková, tamtéž.

[27] mb, Pozvánka do kina. *Region – Krnovské noviny* 5, 1996, č. 49 (3. 12.), s. 5.

[28] Mirka Spáčilová, Ondříčkův debut je z vlny generačních filmů. *MF Dnes* 7, 1996, č. 231 (2. 10.), s. 18.

[29] „Tato drogová generace se vyznačuje dobrým finančním zabezpečením, vysokou sociální integrací a svobodným trávením volného času, v důsledku čehož je těžko registrovatelná.“ in Vladimír Kasl, *Kriminalita mládeže ve vztahu k drogové problematice a jiným závislostem*. Praha: Univerzita Karlova, 2012.

[30] viz Kamil Fila, Jak filmy zteplaly. *FINMAG*, 2020, č. 4 (13. 8.), s. 33–30.

[31] Andrej Halada, *Český film devadesátých let*. Praha: Lidové noviny. 1997, s. 106.

[32] Uvádí v komentáři filmu na DVD vydaném společností SONY BMG MUSIC ENTERTAINMENT (CZECH REPUBLIC) s.r.o. 2008, © Negativ, 1996.

[33] Stejně jako např. v rámci volebních kampaní, jak uvádí politolog Miloš Gregor – viz Vít Svoboda (v rozhovoru s Milošem Gregorem), První svobodné volby byly

amatérské a euforické. Havel byl první influencer, říká politolog Gregor. Dostupný na
WWW: <https://wave.rozhlas.cz/prvni-svobodne-volby-byly-amaterske-a-euforicke-havel-byl-prvni-influencer-rika-8076911#player=on> [vyd. 20. 9. 2019, cit. 13. 5. 2021]