

Kapitalisty proti vlastní vůli

Filmy transformace

Veronika Pehe

V programu letošního filmového festivalu v Karlových Varech bude také sekce československých snímků z raného transformačního období nazvaná *Bez cenzury*. Název je to trefný. Na počátku devadesátých let nastala pro filmaře zvláštní konjunktura, kdy již nebyli nuceni přizpůsobovat se ideologickému diktátu reálného socialismu, zároveň ale ještě tvořili v podmínkách zanikajícího dotovaného státního filmového průmyslu. Mohl tak vzniknout i snímek vzpouzející se veškerým konvencím jako *V žáru královské lásky* (1990) Jana Němce, jenž by měl v pozdějších tržních podmínkách pravděpodobně ztíženě možnosti financování.

Určujícím motivem transformační kinematografie je nadsázka, což svědčí o určité neschopnosti či neochotě kriticky se popasovat s novou realitou

Zatímco snímky, které začaly vznikat ještě na samém sklonku minulého režimu, jako jsou *Čas sluhů* (1989) Ireny Pavlaskové, *Pějme píseň dohola* (1990) Ondřeje Trojana či *Kouř* (1991) Tomáše Vorla, každý jinou formou otevřeně zobrazovaly marasmus a vyprázdňenost upadajícího socialismu, další už zachycovaly fenomény nové doby.

Přechod k tržnímu hospodářství a liberální demokracii dal plně propuknout novým, v minulém režimu okrajovým jevům. Svoboda podnikání, soukromé vlastnictví, cestování na Západ, dostupnost konzumního zboží i západní populární kultury, ale také rozsáhlá hospodářská kriminalita, mafianské struktury, prostituce, drogy, sociální stratifikace – to vše byla dříve neexistující či zapovězená témata stojící najednou v centru zájmu filmových a televizních tvůrců.

A až se jedná o díla fikce, lze je považovat za určité dokumenty své doby.

Transformační léta jsou dnes už dějinami a předmětem vzpomínání. Pro badatele z celé řady oborů stojí ale toto období stále ještě na okraji zájmu. Klasické historické metody zkoumání ztěžuje také fakt, že většina archivů z devadesátých let je dosud nepřístupná, neboť neuplynula zákonem stanovená lhůta třiceti let potřebná k jejich otevření.

Z dnešního pohledu tak může transformační kinematografie sloužit jako historický pramen i paměťové médium, které vytváří a uchovává sdílené představy o této době.

To už před časem pochopili v sousedním Polsku. Jak poukazuje kulturoložka Magda Szczęśniaková v knize *Normy widzialności* (*Normy viditelnosti*, 2016), transformace v zemích bývalého východního bloku byly provázány nejenom zásadními ekonomickými, politickými a společenskými změnami, ale též podstatnou proměnou vizuální sféry. „Devadesátky“ prostě vypadaly jinak než socialismus. Záplava západního konzumního zboží i popkultury hýřila barvami a nemalou součástí vsudypřítomného „dohánění Západu“ byla i snaha jako

Bolek Polívka ve filmu Věry Chytilové *Dědictví aneb Kurvahošigutntág* (1992)

na Západě vypadat. Pro zachycení této proměny jsou film a televize klíčovými médii.

Didaktická kinematografie

Ještě lépe než filmy z přelomu osmdesátých a devadesátých let, které uvidíme ve Varech, ducha doby přibližují snímky pozdější, produkované už soukromě. Jestliže totiž byla nová realita ve všem náhle podřízena logice trhu, tak i filmy vyrobené v již zprivatizovaném filmovém průmyslu musely fungovat v rámci tržních principů – a samy tak byly integrální částí systému, který zobrazovaly. Sehnat sponzory se stalo klíčovým požadavkem pro vznik filmu a nedostatek prostředků překážkou, aby se domácí snímky svou vizualitou podobaly těm hollywoodským.

I přesto se objevily poměrně nákladné pokusy nabídnout divákům bombastickou podívanou, jako v závěrečných scénách *Nahoty na prodej* (1993) Víta Olmera, kde v potyčce mezi gangem romských pasáků a bílých mafianů podnikajících v pornografii vybuchují auta a hořící kaskadéři padají z oken zchátralého zámku.

Bylo by ale pochopitelně naivní tvrdit, že nám dnes devadesátkové filmy ukazují, jak to tehdy „doopravdy“ bylo. Podle Szczęśniakové měly polské reprezentace devadesátých let za cíl především vytvářet vzory k napodobování a formovaly novou ikonosféru konzumní společnosti. Obdobný argument do určité míry platí i pro české prostředí. Co jiného byl například populární televizní seriál *Život na zámku* (1995) než široce pojatou příručkou adaptace na novou transformační realitu? Seriálová rodina Králových, jež zdědí zámek, se potýká snad se všemi novými fenomény pojícími se s ekonomikou transformací – od restituce přes privatizaci až po podnikání a správu majetku.

Nemůže nám tak uniknout di-

daktický charakter vizuálních prezentací devadesátých let, jež měly diváky do jisté míry učit, jak být (či naopak nebýt) dobrými kapitalisty.

Zřejmě nejdoslovnější je tady snímek Věry Chytilové *Dědictví aneb Kurvahošigutntág* (1992), moralita o buranu Bohušovi v podání Bolka Polívky, varující před zhoubnou povahou peněz. Bohuš nečekaně zdědí jmění, které ho učiní králem vesnice. Platí za všechny své kumpány, vybuduje bazén, zaplatí prostitutce, aby s ním žila. Ale samozřejmě si nemůže koupit lásku ani štěstí.

Chytilové film poukazuje na zmatení základních pojmů transformace. Bohušova finanční svoboda se stane nástrojem terorizování druhých. Svému snaživému právníkovi neustále vyhrožuje, že ho vymění za někoho jiného, peníze na to přeci má. A tak nebohého Miroslava Donutla komanduje – sedni si, napij se, lehni si, pojď do vody, jen aby to završil rétorickou otázkou: „Máme demokracii, ne?“ Myslí tím ale především nadvládu peněz, které některým dopřávají zdání výběru a jiné staví do podradné pozice. Jako varování pak působí Bohušovo závěrečné prohlášení přímo do kamery, poté, co zjistí, že je přeci jen boháč: „Tak, a teď si vás koupím všechny.“

Nová střední třída

Szczęśniaková tvrdí, že vizuální vzory měly za cíl hlavně utvářet novou kategorii střední třídy. Zatímco socialistická společnost se dle ideologických pouček dělila na dělnictvo, rolnictvo a pracující inteligenci, po roce 1989 chtěli najednou všichni náležet právě do této nové, všeobjímající společenské kategorie.

Ne každý byl však v této snaze přesvědčivý; nový status se dobýval pomocí vizuálních symbolů, které často představovaly pouhou imitaci originálu. Devadesátá léta se tak hemžila nejen západním zbožím, ale zejména jeho napa-

dobeninami. K autentickému buržoaznímu vkusu byl potřebný nejen relativně dostupný finanční kapitál, ale také kapitál kulturní. A ten měli k dispozici hlavně lidé z privilegiovaných vrstev, kteří byli ve styku se Západem již před rokem 1989.

Byť se natáčel ještě před Listopadem, dobře to ukazuje *Čas sluhů*. Není pochyb, že lidé z prostředí zahraničního obchodu, které tu sledujeme, si v nové době skvěle poradili. To oni se stali novou vyšší střední třídou, jež mohla hledět s opovržením (viz postava Dany v podání Ivany Chýlkové) na novozbohatlíky pouze neumělé napodobující vkus buržoazie.

Právě rychlé a nečekané nabytí majetku je nejčastějším mechanismem, jež strukturuje děj transformačních děl. Točí se kolem něj *Život na zámku*, *Dědictví*, ale také *Hotýlek v srdci Evropy* (1993), *Ještě větší blbec, než jsme doufali* (1994) nebo seriál *Hotel Herbach* (1999), přičemž postavy si s náhlým zbohatnutím většinou nevědí rady.

Čestí filmoví hrdinové jsou tak spíše pasivními agenty transformace než podnikavými jedinci zosobňujícími étos kapitalismu. To kontrastuje s polským filmem téhož období, kde ústřední roli hraje postava podnikatele rychle se orientujícího v tržních principech nové doby. V českém prostředí naopak „privatizační komedie“, jak to nazval filmový kritik Vít Šmarc, svědčí o určité bezradnosti transformace, jež se dotýká i možnosti její reprezentace.

Jak analýzou dobového tisku podložil historik Stanislav Holubec, podnikatelé byli médii v devadesátých letech vzýváni jako nositelé hodnot a politici v čele s Klausovou ODS nabádali občany, aby objevili svého podnikatelského ducha účastí v tzv. malé privatizaci. Populární filmy ze stejné doby ale do tolik vzývaného příběhu o zaručeném úspěchu, k němuž stačí vzít osud do vlastních rukou, zrovna nezapadají.

Filmoví podnikatelé jsou postavy spíše negativní, zapletené s podsvětím, drobní zlodějíčci, za nimiž většinou stojí někdo mocnější (obvykle hovořící rusky). Tam, kde se „obyčejní lidé“ pouštějí do podnikání, činí tak se zoufalou nekompetencí, viz třeba rodná cestovní kancelář v *Trhla fialky dynamitem* (1992). Citlivější kritiku dravých podnikatelů potom představuje zasněný doktor Šafránek v komedii Dušana Kleina *Konec básníků v Čechách* (1993), jenž se v nové době cítí ztracen. „Pro mě je kapitalismu škoda,“ říká matce, zatímco jeho kamarádi už dávno vydělali první milion.

O mnoho aktivnější obrazy podnikatelů v polské kinematografii nepochybně svědčí i o delší zkušenosti Poláků se svobodným podnikáním, jehož drobné formy u našich severních sousedů nikdy nepodlehly znárodnění. Liberalizaci trhu tam přinesl už zákon z roku 1988, což umožnilo polskému režisérovi Feliksi Falkovi natočit již v roce 1989 pozoruhodný film *Kapitál čili Jak vydělat peníze v Polsku* o podnikavém sociologovi, který zakládá další a další firmy. Naproti tomu Češi na plátně k majetku nepřicházejí vlastní pílí, ale náhodou – což svědčí o určité podezřívavosti vůči kapitalistickému étosu individualismu v populární představivosti.

Polští kritici si potom všímají zejména figury muže-podnikatele, pro kterého je děláni byznysu atributem mužnosti. Naopak čeští či českoslovenští tvůrci poměrně často sahali k obrazu podnikavé ženy, která se snaží nové podmínky komerčně využít, třeba i prodejem vlastního těla – ať již jde o hrdinky snímku Juraje Jakubiska *Lepší je být bohatý a zdravý než chudý a nemocný* (1992), či Olmerovy prostitutky v *Playgirls* (1995). Jak už to ale u komerčních filmů bývá, ženy, které se snaží na své okolí příliš vyzrát, nelze nechat bez trestu – a tak vět-

šinou končí nevalně. I tam, kde přímo nepodnikají, není ženám vzestup po společenském žebříčku (a kýžený vstup do střední třídy) téměř nikdy umožněn rovnou soutěží či poctivou prací – skoro vždy se uchylují k využití tělesných dispozic. Celkově jsou filmy devadesátých let poměrně zdrucujícím svědectvím o sdílených představách o roli žen v transformující se společnosti.

Pohádka o transformaci

Vizuální reprezentace devadesátých let nám mohou sloužit především k odhalení ideologických významů spojených s transformací. Ty pak nezprostředkovával pouze obsah filmů, ale i jejich forma. Zmíněný *Čas sluhů* je jedním z nemnoha pokusů o realismus v transformační kinematografii. Jak si všímá Vít Šmarc, tvůrci nepřebírali přímočaře hollywoodská žánrová schémata, naopak částečně pokračovali v zažitých vzorcích z dob socialismu, hlavně v tradici komunální frašky.

I Vít Olmer, jehož exploatační snímky nabízely nová a ve své době neokoukaná lákadla, své pokusy o společenskou kritiku mírnil humorem, ať už se máme smát rádoby komické postavě Američanky Nancy v *Nahotě na prodej*, která s naivitou komentuje české realie, nebo „lechtivým“ gagům s různými sexuálními choutkami hostů erotického salonu v *Playgirls*.

Určujícím motivem transformační kinematografie je nadsázka, což svědčí o určité neschopnosti či neochotě kriticky se popasovat s novou realitou, ačkoliv v tom již tvůrcům nebránila cenzura. Jednou ze základních charakteristik komedie je smířlivost, a právě toto vyznění je zásadní i pro utváření obrazu transformace: každý přeci trochu krade, co jsme si, to jsme si, jsou to jen průvodní jevy rodícího se kapitalismu – a vůbec, ne každý může uspět (a rozhodně ne poctivec).

Ve výsledku je tak opravdu vypovídající jak pro českou kinematografii, tak pro ideologii transformace dnes už zapomenuté *Divoké pivo* (1995) režiséra Milana Muchny. Snímek, jenž se potýkal během produkce se značnými finančními problémy, kombinuje transformační příběh s pohádkovými elementy. Z dávné minulosti je do současnosti vyslána ctnostná dívka Dobromila, aby zabránila privatizaci místního pivovaru do zlých rukou. Má přitom magickou moc očarovat pivo. Ten, kdo se ho napije, se najednou přiznává k různým, často nekvalitním skutkům – a bez viny není nikdo.

Film se snaží s jistou hektičností zachytit snad všechny nové společenské jevy: nechýbí zmínky o AIDS, bezdomovectví, hloupí a úplatní policisté, ženy dělající kariéru „přes postel“, prostituce i provázanost nových elit se starým režimem.

Plejádu panoptika transformačních bizarností doplňuje obsazení, stejně jako v Olmerově *Nahotě na prodej* se zde objevuje majitel proslulého Discolandu Sylvie Ivan Jonák, později odsouzený za nájemnou vraždu své manželky.

Tolik oblíbený žánr pohádky tu dává prostor pro veškeré zmíněné motivy spojené s transformací i jednoduché morální soudy. Film chválí morální integritu a zároveň sugeruje, že za nových tržních podmínek si ji není možné uchovat.

Divoké pivo je zcela zapomenutelný snímek, nabízí ale svěbytný obraz české transformace jako něčeho, co nám pohádkově spadlo do klína a s čím si filmaři ani společnost tak úplně nevěděli rady.

Veronika Pehe (1988) je historička, působí v Ústavu pro soudobé dějiny AV ČR.

Filmy, které budete moci zhlédnout na nadcházejícím MFF Karlovy Vary, jsou v textu zvýrazněny tučně.