

Na západ od východu: Transformace české porevoluční kinematografie

BcA. Lukáš Vích

Diplomová práce
2023



Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně
Fakulta multimediálních komunikací

Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně
Fakulta multimediálních komunikací
Ateliér Audiovize

Akademický rok: 2022/2023

ZADÁNÍ DIPLOMOVÉ PRÁCE

(projektu, uměleckého díla, uměleckého výkonu)

Jméno a příjmení: **BcA. Lukáš Vích**
Osobní číslo: **K20116**
Studijní program: **N0211P310005 Teorie a praxe audiovizuální tvorby**
Specializace: **Střihová skladba**
Forma studia: **Prezenční**
Téma práce: **1. Teoretická část: Transformace české porevoluční kinematografie**
2. Praktická část: Střihová skladba audiovizuálního díla, nebo tematický soubor audiovizuálních děl, délka minimálně 20 min., nebo projektová část teoretické diplomové práce

Zásady pro vypracování

1. Teoretická část:

Rozsah práce: minimálně 30 normostran textu bez započítání obsahu, rejstříku a obrazových příloh.

Formální podoba: Jednotná formální úprava teoretické části práce, její uložení a zpřístupnění se řídí aktuální verzí příslušné směrnice rektora. Student odevzdává 1 ks fyzické (tištěné) práce v pevné vazbě. Tištěná verze práce obsahuje originální „Zadání DP/BP“ včetně příslušných podpisů a studentem podepsané Prohlášení o původnosti práce. Práce v elektronické podobě obsahuje nascanované „Zadání DP/BP“ se všemi formálními náležitostmi a také nepodepsané Prohlášení studenta o původnosti práce. Plný text elektronické verze ve formátu PDF/A a případné přílohy (zkomprimované do jednoho zip souboru) student odevzdá nahráním do IS/STAG a do příslušné složky na NAS-AAV (viz níže).

Pokyny k vypracování: prostudujte a analyzujte dostupné materiály z profesního hlediska a formulujte závěry a získané vědomosti do podoby akademického/odborného textu.

2. Praktická část:

Přípustné varianty praktické části:

1) Stříhová skladba audiovizuálního díla (vyrobeného v systému řízené výroby FMK) v minimální délce 20 minut, ve výstupní kvalitě uvedené ve Výrobní knize AAV.

2) Stříhová skladba souboru audiovizuálních děl oficiálně schváleného před odevzdáním Výrobní komisí ateliéru Audiovizuální tvorba, ve výstupní kvalitě uvedené ve Výrobní knize AAV.

3) Projektová část (realizovaná prostřednictvím metody výzkumu uměním) stříhového charakteru úzce související s teoretickou částí práce. Varianta musí být schválena před odevzdáním Výrobní komisí ateliéru Audiovizuální tvorba.

Další požadované materiály praktické části:

a) Upoutávka, teaser či trailer na předložené audiovizuální dílo (var. 1 a 2).

b) Písemná explikace z pohledu dané specializace. Minimální rozsah 2 normostrany (var. 1, 2, 3).

c) Anotace (var. 1, 2, 3).

d) Technický scénář (var. 1).

e) Štábová listina (var. 1, 2, 3).

V případě, že je dílo autorským počinem nebo není součástí praktické části SZZ studenta Produkce, je nutné dodržet doložení požadovaných materiálu a-h dle zadání specializace Produkce. Tato data odevzdává za projekt vždy jeden člověk. Nezbytná je konzultace s vedením AAV.

Všechny odevzdávané materiály musí splňovat vnitřní technické normy dle Výrobní knihy AAV pro odevzdávání prací a musí být řádně popsány (jméno, název, logo fakulty, formát, rozlišení). Součástí závěrečné práce je vytištěný a podepsaný formulář „Údaje o diplomové práci studenta“.

Uložení na NAS:

Ve složce na NAS-AAV, označené „Bakalářská / Magisterská práce“ uložte:

1) Teoretickou práci ve formátu PDF/A a případné přílohy (zkomprimované do jednoho zip souboru) dle specifikací výše.

2) Vytvořte podsložku Praktická práce, která bude obsahovat materiály částí a- h. Řádně nazvaný film/absolventské dílo odevzdávejte ve formátech splňujících vnitřní technické normy AAV pro odevzdávání prací.

3) Vytvořte podsložku s názvem Katalog, která bude obsahovat „Podklady pro katalog FMK UTB ve Zlíně“: 10 kusů obrazové dokumentace praktické části závěrečné práce pro využití v publikacích FMK. Formát pro bitmapové podklady: JPEG, barevný prostor RGB, rozlišení 300 dpi, 250 mm delší strana. Formáty pro vektory: AI, EPS, PDF. Loga a texty v křivkách. V samostatném textovém souboru uveďte jméno a příjmení, login do portálu UTB, obor (ateliér), typ práce, přesný název práce v češtině i v angličtině, rok obhajoby, osobní e-mail, osobní web, telefon. Přiložte svou osobní fotografii v tiskovém rozlišení.

Rozsah diplomové práce: **viz Zásady pro vypracování**
Forma zpracování diplomové práce: **tištěná/elektronická**

Seznam doporučené literatury:

- HALADA, Andrej. *Český film devadesátých let: od Tankového praporu ke Koljovi*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 1997. ISBN 80-7106-251-0.
- LIPŠANSKÝ, Jan. *Český film 1990-2007: sborník kritik, recenzí a úvah*. České Budějovice: Nová forma, 2009. ISBN 978-80-254-2669-2.
- FUNDOVÁ, Johana. *Devadesátky!: roky nespoutané svobody*. Brno: CPress, 2019. ISBN 9788026427940.
- KOKEŠ, Radomír D. *Rozbor filmu*. Brno: Filozofická fakulta Masarykovy univerzity, 2015. ISBN 9788021077560.
- TESAŘ, Antonín, David ČENĚK, Jiří FLÍGL a Jiří BLAŽEK. *Krev, slzy a sperma: čítanka filmového braku*. Praha: Casablanca, 2017. ISBN 978-80-8729-239-6.

Vedoucí teoretické části: **doc. MgA. Libor Nemeškal, Ph.D.**
Ateliér Audiovize

Vedoucí praktické části: **doc. MgA. Libor Nemeškal, Ph.D.**
Ateliér Audiovize

Datum zadání diplomové práce: **1. prosince 2022**

Termín odevzdání diplomové práce: **20. května 2023**



Mgr. Josef Kocourek, Ph.D.
děkan

MgA. Irena Kocí, Ph.D.
vedoucí ateliéru

Ve Zlíně dne 10. ledna 2023

PROHLÁŠENÍ AUTORA BAKALÁŘSKÉ / DIPLOMOVÉ PRÁCE

Beru na vědomí, že

- bakalářská/diplomová práce bude uložena v elektronické podobě v univerzitním informačním systému a bude dostupná k nahlédnutí;
- na moji bakalářskou/diplomovou práci se plně vztahuje zákon č. 121/2000 Sb. o právu autorském, o právech souvisejících s právem autorským a o změně některých zákonů (autorský zákon) ve znění pozdějších právních předpisů, zejm. § 35 odst. 3;
- podle § 60 odst. 1 autorského zákona má UTB ve Zlíně právo na uzavření licenční smlouvy o užití školního díla v rozsahu § 12 odst. 4 autorského zákona;
- podle § 60 odst. 2 a 3 mohu užít své dílo – bakalářskou/diplomovou práci - nebo poskytnout licenci k jejímu využití jen s předchozím písemným souhlasem Univerzity Tomáše Bati ve Zlíně, která je oprávněna v takovém případě ode mne požadovat přiměřený příspěvek na úhradu nákladů, které byly Univerzitou Tomáše Bati ve Zlíně na vytvoření díla vynaloženy (až do jejich skutečné výše);
- pokud bylo k vypracování bakalářské/diplomové práce využito softwaru poskytnutého Univerzitou Tomáše Bati ve Zlíně nebo jinými subjekty pouze ke studijním a výzkumným účelům (tj. k nekomerčnímu využití), nelze výsledky bakalářské/diplomové práce využít ke komerčním účelům;
- pokud je výstupem bakalářské/diplomové práce jakýkoliv softwarový produkt, považují se za součást práce rovněž i zdrojové kódy, popř. soubory, ze kterých se projekt skládá. Neodevzdání této součásti může být důvodem k neobhájení práce.

Prohlašuji, že:

- jsem na bakalářské/diplomové práci pracoval samostatně a použitou literaturu jsem citoval. V případě publikace výsledků budu uveden jako spoluautor.

Ve Zlíně dne:

Jméno a příjmení studenta:

.....
podpis studenta

ABSTRAKT

Diplomová práce se zaměřuje především na autentické zachycení politicko-společenských reálií 80. let v Československu a jejich následné přeměny v letech 90. let v ČSFR/ČR srze estetiku audiovizuálních děl režiséra Víta Olmera, Jaroslava Soukupa a Zdeňka Trošky. Na pozadí konkrétních historických milníků od Pražského Jara, přes Perestrojkové liberalizační reformy až po finální demokratizaci naší republiky, definuje práce specifické aspekty, které se významně podílejí na transformaci porevoluční kinematografie a nezpochybnitelném vlivu pronikající západní kultury do naší společnosti.

Klíčová slova: Kinematografie, Československo, Postkomunismus, Sametová revoluce, Demokratizace, privatizace, 80. léta, 90. léta, Olmer, Soukup, Troška

ABSTRACT

The thesis focuses primarily on the authentic depiction of the political and social realities of the 1980s in Czechoslovakia and their subsequent transformation in the 1990s in the Czechoslovakia/Czech Republic through the aesthetics of the audiovisual works of director Vít Olmer, Jaroslav Soukup and Zdeněk Troška. Against the backdrop of specific historical milestones from the Prague Spring, through Perestroika's liberalization reforms to the final democratization of our republic, the thesis defines specific aspects that significantly contribute to the transformation of post-revolutionary cinema and the unquestionable influence of the pervasive Western culture in our society.

Keywords: Cinematography, Czechoslovakia, Post-Communism, Velvet Revolution, Democratization, Privatization, 1980s, 1990s, Olmer, Soukup, Troška

Tímto bych chtěl maximálně poděkovat svému vedoucímu práce doc. MgA. Liborovi Nemeškalovi Ph.D. za absolutní profesionalitu, hodnotné připomínky a svatou trpělivost. Dále můj dík patří Zuzaně Víchové, která se podílela na korektuře textu.

Prohlašuji, že odevzdaná verze bakalářské/diplomové práce a verze elektronická nahraná do IS/STAG jsou totožné.

OBSAH

ÚVOD.....	9
I TEORETICKÁ ČÁST	12
1 POLITICKO-KINEMATOGRAFICKÁ TRANSFORMACE ČSSR.....	13
2 VZESTUP NORMALIZACE.....	14
3 PŘECHOD K PERESTROJCE.....	19
4 PÁD TOTALITNÍHO REŽIMU	25
5 METODIKA	27
II PRAKTICKÁ ČÁST.....	29
6 VÝBĚR FILMOVÝCH TVŮRČŮ A JEJICH SNÍMKŮ	30
6.1 VÍT OLMER	32
6.1.1 Bony a klid (1987)	35
6.1.2 Nahota na prodej (1993).....	45
6.1.3 Komparace	56
6.2 JAROSLAV SOUKUP.....	63
6.2.1 Kamarád do deště (1988)	67
6.2.2 Kamarád do deště II – Příběh z Brooklynu (1992)	75
6.2.3 Komparace	84
6.3 ZDENĚK TROŠKA	89
6.3.1 Slunce, seno a pár facek (1989)	93
6.3.2 Slunce, seno, erotika (1991).....	106
6.3.3 Komparace	120
ZÁVĚR	125
SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY.....	127
SEZNAM OBRÁZKŮ	129

ÚVOD

„Já tě upozorňuju, že Bronx je proti tomuhle jahodovej puding.“

- *Nahota na prodej* (1993, r. Vít Olmer)

Z hlediska komplexnosti základního nastavení celého analytického výzkumu této audiovizuálně-historické diplomové práce jsem se rozhodl otevřít úvodní problematiku zkoumaného tématu touto ikonickou citací postavy rázovitého bývalého policisty v podání herce Jiřího Krampola zaznívající ve stěžejní a častokrát neprávem opomíjené *Nahotě na prodej* režiséra Víta Olmera. Nejen tato z kontextu vytržená úsměvně maskulinní replika, archetypálně odpovídající spíše profilu vyšetřovatele z americké detektivky, ale veškerá agresivně odlehčená esence Olmerova snímku dle mého názoru vskutku věrohodně ilustruje, jakým směrem se ubírá zájem československé společnosti po pádu komunistického režimu. A právě výrazné proměny dobových reálií pompézních devadesátých let v kontrastu s érou normalizační totality jsou stěžejními pilíři autentické atmosférické konzervace specificky peprné dekády československých moderních dějin, které tvoří výchozí odrazový můstek konstruktů celého následujícího textu. Za nejvýznamnější podíl této historické sondy však nelze považovat pouze jakýsi encyklopedický exkurz do hlubin dogmaticky binárních výroků. Nezpochybnitelně podstatné je ihned z kraje úvodní kapitoly této práce nastínit především význam specifické perspektivy dobové kinematografie vybraných kreativních tvůrců jako analyticky efektivní nástroj, kterým je na celou problematiku kontextuálního zobrazení přerodu let 80. a 90. na území československého státu nahlíženo. Jakým způsobem je možné pragmaticky ilustrovat ryzí každodennost dvou zcela protikladných desetiletí na pozadí středoevropského státu bývalého východního bloku? Každopádně v rámci audiovizuálního zaměření této práce je především vhodné nastavit si správně položenou expoziční otázku operující se zasazením vybraného pozadí prelistopadových a postlistopadových událostí do kontextu pestré škály československé kinematografie. Může tedy u etablovaných českých režisérů 80. let znamenat pád komunistického režimu razantní posun v jejich následné filmografii let 90. a skrze jaké konkrétní formální či výrazové prostředky lze tuto politicko-spoločenskou transformaci jako divák sledovat?

Střízlivý náhled na vývoj 90. let minulého století může být i přes dnešní dostatečný časový odstup relativně problematický. Názorově rozdělující období novodobých dějin

chronologicky vycházející z událostí po sametové revoluci se v hodnověrných výpovědních fragmentech dobových pamětníků charakterizuje skrze silně emotivní rozsah, od vymodlené naděje přes čisté zklamání z nového začátku. Vzhledem ke konečnému rozpadu autokratické nadvlády sovětské supervelmoci se uvádí do chodu obrovská řada změn, na kterou nemohla být připravena ani hrstka proreformních perestrojkových komunistických představitelů. Probíhá transformace ideologická, ekonomická, hospodářská či kulturní a československá společnost tak zažívá enormní demokratizační zlom, jehož nastupující důsledky ovlivňují tuto etapu s přídomek „divoké“ skutečně všemi směry. „*Za čtyři roky po konci komunistického režimu stoupla trestná činnost skoro na čtyřnásobek a přinesla předtím neznámou brutalitu a druhy zločinu, které společnost, uzavřená ostnatými dráty obehnané totalitě, znala jen z pár západních filmů, jež cenzori pustili do kin*“.

A právě díky aspektu tohoto kontroverzního puncu éry „neřízené svobody“ v porovnání s morálním úpadkem pozdní normalizace krystalizuje konceptuálně nesmírně výživný diskuzní konstrukt. Jedním z preferenčních zdrojů při výběru tématu této práce je i velice specifický úkaz posledních několika let, který se právě mnohokrát skloňované období 90. let snaží popkulturně upcyklovat a pro mainstreamové masy dostat do širšího povědomí paradoxní formou neesteticky atraktivního retra. Řeč může být o současných nostalgických tendencích vystavěných na principu zpopularizování tehdejších módních trendů, reinkarnace hudebních ikon či objevení tehdejší skandálně bulvární exploatace skrze texty, audiovizuální díla či odborné texty o audiovizuálních dílech². V české literatuře může být konkrétním příkladem pestrá encyklopedická výpověď Johany Fundové s názvem *Devadesátky!*³, v oblasti filmové a televizní tvorby například počín České Televize z kraje roku 2022, která přišla s nesmírně populární detektivní minisérií na motivy skutečných dobových kriminálních případů pražské mordparty, opět s prostým signifikantním názvem *Devadesátky*. Dalším aktuálním projektem České televize z roku 2023 je naopak odrážející amorální nálady v normalizační společnosti na pozadí života řidiče televizního štábu ČST s názvem *Volha*. Konkurenční VOD platforma VOYO, jakožto virtuálně expandující vlajková loď společnosti komerční televize Nova, reaguje taktéž kriminální minisérií na motivy kontroverzního vyšetřování českých sériových vražd s názvem *Případ Roubal*. Tyto

¹ SPURNÝ, J. Drsné Devadesátky. Reflex, 2022. roč. 33, s. 14. ISSN 0862-6634.

² FLÍGL, J. New Yorku a Libni zdaleka se vyhní. CINEPUR 2010, roč. 19, ISSN 1213-516x

³ FUNDOVÁ, Johana. Devadesátky!: roky nespoutané svobody. 2. vydání. V Brně: CPress, 2022. ISBN 978-80-264-4200-4.

sklony mnohdy fantaskně ostalgicky⁴ uctívaných pomníků moderních dějin by mohly sloužit pozornosti při analýze audiovizuální perspektivy práce s historickou látkou, nikoli jako s objektem představujícím dobovou výpověď.

Autor tohoto textu se sice narodil v pozdních 90. letech, nicméně přes svůj nízký věk nejsou jeho úsudky nikterak nostalgicky neobjektivní. Hlavní záměr této diplomové práce představuje realizování pokusu komparace dvou dekad, k jejichž analyzování bude aplikován přístup k práci s filmovou narativní látkou konkrétních režisérů ve složení Vít Olmer, Jaroslav Soukup a Zdeněk Troška. Akcentovat hodlám především konvenčně prezentovaný společensko-historický kontext obou dekad a jakousi osobnější výpovědní hodnotu daných tvůrců/pamětníků pro komplexnější pohled na studium dané problematiky současným divákem. Tyto s odstupem vyzorované hodnoty následně mohou vytvořit ucelenější odraz stereotypních konvencí filmového průmyslu a odpovědět tím na otázku: V čem se konkrétně liší totalitní a porevoluční československá kinematografie?

Pro konstatování závěrů shrnujících cílenou komparaci dvou snímků každého zmíněného režiséra a následným docílením odhalení charakteristických prvků rozdílných kinematografických dekad je obezřetné započít v relativně širším kontextu. Na důkladný rozbor nejvýznamnějších politicko-historických milníků československého státu pod mocenským vlivem SSSR od počátku normalizace až demokratizaci systému naváže v textu dopad těchto ideologických okolností na vývoj tehdejší kinematografie. Po absolvování teoretické části přichází niterní podstata celého výzkumu v podobě zmíněných komparačních analýz snímků ve složení *Bony a klid/Nahota na prodej* za Víta Olmera, *Kamarád do deště/Kamarád do deště II* za Jaroslava Soukupa a *Slunce, seno a pár facek/Slunce, seno, erotika* za Zdeňka Trošku. Specifika výběru daných filmových režisérů i komplexní nastínění procesu politicko-ekonomické transformace kinematografie na území Československa by nepochybně mělo rozkrýt dostatečně konstruktivní zpětnou vazbu na výše zmiňované výzkumné otázky této práce.

⁴ PTÁČEK, Luboš a Petr KOPAL. *Film a dějiny*. Praha: Václav Žák - Casablanca, 2016. s. 12. ISBN ISNB: 9788087292372.

I. TEORETICKÁ ČÁST

1 POLITICKO-KINEMATOGRAFICKÁ TRANSFORMACE ČSSR

Pro funkční analyzování snímků normalizační a následně kontrastní postkomunistické éry musí z dramaturgického hlediska nejprve logicky předcházet specifitější nastínění politicko-historického kontextu, z jehož podstaty může následně vycházet ucelenější obraz kulturně-společenských dobových reálií. Mimo jiné je v rámci úvodu tohoto historického exkurzu z hlediska přístupu k nastolenému tématu zajímavé, že se autor této diplomové práce narodil až v druhé polovině 90. let, tudíž následný rozbor novodobých dějin našeho státu bude probíhat pod supervizí absolutně nezaujatého jedince z novodobé generace Z. Namísto zpětného nostalgického vzpomínání tedy vylíčím s dostatečným odstupem zmíněnou historickou etapu nejen mainstreamově popularizovaného „devadesátkového retra“ kritickému výzkumu na základě dostupných dobových výpovědí a odborné literatury.

Přelom 80. a 90. let znamená pro doposud nesvobodnou československou společnost zcela nepochybně zásadní politický, ekonomický i kulturní zlom. Ona mimořádná všeobecná euforie, která je příznačně charakterizována jako stěžejní společenská nálada počátku 90. let, představovala ve své praktické podstatě především příklon ke svobodně smýšlejícím západním kulturám a konečné vymanění se z totalitní nadvlády Sovětského svazu v pozdním stádiu rozkladu. Toto pomyslné politické vítězství bylo pochopitelně otázkou značně trnité cesty, která v minulosti znamenala 40 let nekompromisního vlivu a absolutní nadvlády komunistické supervelmoci ve formě uvržení československého státu do takzvané skupiny zemí východního bloku. Aby byl tedy jednoznačně čitelný záměr této diplomové práce, jež pojednává o přechodu československé normalizační kinematografie k odvážně exploatačním výkyvům svobodné éry 90. let, bude pro pochopení historického kontextu nezbytně nutné provést analytickou periodizaci historických milníků od rozpadu Pražského jara až po gradaci studentských demonstrací sahajících k samotové revoluci a následném pádu totalitního zřízení československé socialistické republiky. Na pozadí takto časově vymezené historické epochy moderních dějin lze dle mého názoru příznačně ilustrovat základní agitační motivace klíčových vládních straníků, demonstrovat odlišný vývoj vládních strategií a v neposlední řadě poukázat na konkrétní společenské dopady, což se výsledně jednoznačně odráží ve stěžejní rovině kulturního života, která přímo transformuje dosavadní podobu limitované socialistické kinematografie v něco „imperialisticky nevídaného.“

2 VZESTUP NORMALIZACE

Na pozadí eskalujícího politického konfliktu známého pod vžitým označením studená válka probíhá jakýsi pomyslný globální závod mezi dvěma rozdílnými supervelmocemi ztotožňujícími ideologii kapitalismu a socialismu. A právě onen rudý svaz preferující hlas socialistického lidu nad tržní ekonomikou pod vedením nekompromisního Leonida Brežněva⁵ v druhé polovině 60. let ovládal nezpochybnitelně politickou situaci v celém Československu. Toto období je z hlediska historické transformace státu stěžejní především z toho důvodu, že hluboko na východ za železnou oponou, kde byla v politickém zřízení pevně zakotvená nezpochybnitelná stranická struktura komunistické partaje a nastolená utopická ideologie měla zdánlivě nabírat sakrálních rozměrů, se paradoxně začíná situace povolna obracet k demokratizaci společnosti. Prezident Antonín Novotný je po opakované názorové neshodě s generálním tajemníkem ÚV KSSS Leonidem Brežněvem, týkající se absence přítomnosti sovětských vojsk na našem území, strategicky zbaven pozice prvního tajemníka ÚV KSČ. Argumentační důvody ze strany Brežněva k nečinnosti prezidenta Novotného byly z geopolitického hlediska zcela opodstatněné. ČSSR byla sice součástí uskupení vojsk Varšavské smlouvy, nýbrž sovětská vojska do té doby v naší socialistické republice zcela chyběla, ačkoli v blízkém západním Německu se nacházela potencionálně alarmující konkurenční vojska NATO.⁶ Do této nejvyšší stranické funkce je v lednu roku 1968 následně dosazen mladší zdánlivě více „prosovětský“ Alexandr Dubček⁷, jehož kontrastně proreformní proces liberalizace a prosazení tzv. Socialismu s lidskou tváří dodnes lichotivě označujeme jako éru Pražského Jara. Krátké období tání poměrů konzervativního komunismu se projevovalo v mnoha rovinách politicko-společenského života, přes odsouzení obětí stalinistického režimu až po úplné zrušení cenzury. Po několika ideologicky konstruktivních výhrůžkách ze strany SSSR se Brežněv nakonec rozhodne nebezpečný rozmach demokratizace společnosti násilně potlačit vpádem vojsk Varšavské smlouvy

⁵ Leonid Iljič Brežněv (1906- 1982) byl nejvyšším představitelem Sovětského svazu v letech 1964 až 1982, zastává funkci prvního tajemníka komunistické strany Sovětského svazu, od roku 1966 však povyšuje na pozici generálního tajemníka Ústředního výboru Komunistické strany Sovětského svazu.

⁶ *Rozstřel* [online]. Publicistický diskuzní pořad, rozhovor s historikem Michalem Macháčkem, 2020, Idnes.cz. Dostupné z: https://www.idnes.cz/zpravy/domaci/rozstrel-normalizace-okupace-michal-machacek-svoboda-husak-dubcek.A200820_142336_domaci_vov

⁷ Alexandr Dubček (1921-1992) byl československý politik, současně s Gorbačovem v 50. letech studuje politické vědy v Moskvě, na pozadí Pražského Jara zastává pozice prvního tajemníka KSS a následně prvního tajemníka ÚV KSČ. Jeho politická kariéra z období roku 1968 byla zachycena v hraném televizním snímku *Dubček* (r. Laco Halama, 2018).

v noci z 20. na 21. srpna. Reformní politici jako Smrkovský či Černík⁸ jsou společně s Dubčekem nedobrovolně dopraveni na jednání do Moskvy, kde jsou všichni nuceni podepsat Protokol o jednání delegace ČSSR a SSSR či tzv. *Moskevský protokol*, jehož stvrzením popírají koncepci a myšlenky spojené s procesem vývoje Pražského jara, schvalují vpád vojsk varšavské smlouvy jakožto nevyhnutelnou bratrskou pomoc zabraňující kontrarevolučním tendencím a v plném rozsahu se podvolují socialistické ideologii Sovětského Svazu. V tomto protokolu se taktéž poprvé objevuje použití termínu normalizace, které ve svém praktické podobě má evokovat jakýsi návrat „do normálu“ formovaného optikou představitelů konzervativního sovětského komunismu.⁹ Zlatá éra rozkvětu kultury konce 60. let je tímto aktem ve výsledku zakončena bolestnou politickou prohrou a potenciální naděje spojené s Pražským jarem jsou nemilosrdně smeteny ze stolu.

Rok 1969 přináší výrazné projevy restrukturalizace politického systému. Dochází pochopitelně k personálním změnám, kdy kompromisní reformisté byli nahrazeni oddanými přísluhovači režimu, do funkce prezidenta Československé socialistické republiky nastupuje k Brežněvovi loajální Gustav Husák¹⁰. Dochází taktéž k opětovnému uzavření hranic spojenému s každodenními kontrolami tajnou policií, byla nezbytná informační regulace médií, proto je s plnou platností obnovena celoplošná cenzura v kinematografii, televizi i tisku. Už od září 68 zřizuje vláda například regulační Úřad pro tisk a informace, který vydává oficiální zákaz použití slov „okupace“ či „okupant“¹¹. Započalo tak temné období československých dějin trávající až do listopadové sametové revoluce roku 1989.

Vedoucí role komunistické strany již nemůže být jakkoli ideologicky zpochybnována a sebemenší projev vyvažující politické opozice přestává ve státě zcela existovat. Aby Husákova nově nabytá normalizační politická moc mohla být nezpochybnitelně upevněna, bylo třeba vymezit rámeček tehdejší politické diskuze v podobě *Poučení z krizového vývoje ve Straně a společnosti po XIII. Sjezdu KSČ*. Tento rozhodující dokument se stává jakousi nápravně ověřovací agitační prověrkou při individuálním posuzování stranických legitimací, o které po tomto procesu přišlo více než 300 tisíc lidí z původního 1 a půl milionu členů komunistické partaje. Tato eliminace masivního lámání charakterů pramenila především

⁸ Josef Smrkovský (1911–1974) zastává v Dubčekově vládě pozici předsedy Národního shromáždění ČSSR, Oldřich Černík (1921–1994) v pozici československého premiéra.

⁹ Abeceda komunistických zločinů [online], epizoda 15/26: normalizace, 2011, Česká Televize, Dostupné z: <https://www.ceskatelevize.cz/porady/10317262233-abeceda-komunisticky-zlocinu/411235100181015/>

¹⁰ Gustav Husák (1913–1991) po Pražském jaru v roce 1969 přebírá Dubčekovu funkci prvního tajemníka ÚV KSČ a následně se roku 1975 stává 8. prezidentem Československa.

¹¹ ŠVEHLA, M. Podzim 1968. Respekt speciál: 1968. str. 54, ISSN: 0862-6545

z nemorálního prověření pozitivního vztahu dosavadních soudruhů v souvislosti s „bratrským“ aktem vojsk varšavské smlouvy.¹² Systematicky vyvíjený nátlak se neprojevoval pouze vnitrostranickou obdobou „kulového blesku“ za účelem upevnění moci ve státě, zejména byly změny spojené s normalizací pocíťovány v každodenním společenském životě. Po vyhasnutí veškerých nadějí na přiblížení se liberálnější struktury reformní politiky je v tomto období novodobých dějin našeho státu československý lid nucen obrazně sklonit hřbet před dozorem velkého rudého bratra, jehož moci se spíše jen symbolicky drastickým činem pokusila vyburcovat veřejnost k závěrečnému odporu hrstka politicky motivovaných aktérů typu Jan Palach či Jan Zajíc. K poslední záchvěvům protestních projevů společnosti proti totalitnímu systému dochází při demonstracích v rámci prvního výročí vpádu Vojsk Varšavské smlouvy, kdy jsou však nepokoje brutálně potlačeny Československou lidovou armádou. Absolutní rozdělení společnosti je poslední kapkou odporu a zároveň Husákovým definitivním startem éry tragické Orwellovské dystopie.

V souvislosti s kinematografií dané éry a propadem československé společnosti do hlubin normalizačních vod po vpádu vojsk varšavské smlouvy nastala nová éra cenzury. Liberalizační tendence systému ze strany reformních politiků byly pod tlakem Brežněva z Moskvy naprosto eliminovány. Po ideologii podporované invazi v roce 68 přichází nový evoluční stupeň v proměnách československé cenzury. Nejprve se v roce 1953 formuje Hlavní zpráva tiskového dohledu (HSTD) spadající pod kompetence ministerstva vnitra, jež měla za úkol především prosazování prorežimní ideologie v rámci rozkvětu obecného blaha a potlačování nežádoucích kulturně-politických informačních zdrojů.¹³ Směrnice pro kontrolu československé kinematografie byly završeny rokem 1954, kdy je již pod kompletní ideologickou kontrolou produkce československého filmu a to včetně importované kinematografie i archivů. HSTD se vyvíjí bez náznaku zákonného základu, přičemž se význam tohoto úřadu postupně formuje pod supervizí sovětského Glavlitu, tedy Generální ředitelství pro ochranu státního tajemství v tisku. Vliv těchto cenzurních institucí byl pochopitelně patrný ve všech kulturně sdělovacích sférách, přes tiskoviny až po vysílání rozhlasové či televizní.¹⁴ HSTD zaniká právě pokusy o reformování komunistického režimu v období nastupujícího Pražského jara. V roce 1966 tak vzniká ustanovení tzv. Ústřední publikační správy, jež je legálně uzákoněna a omezuje do určité míry zásahy cenzorů. Úloha

¹² Dvojitý život jedné strany [dokumentární film], Režie Tereza BERNÁTKOVÁ, 2021, Česká Televize.

¹³ Hlavní správa tiskového dohledu, cenzura [online]. Portál totalita.cz. [cit. 27.04.2022].

Dostupné z: https://www.totalita.cz/vysvetlivky/cenzura_01.php

¹⁴ Cenzura v Sovětském svazu [online], poslední aktualizace 4.2.2023, Wikipedia [cit. 12.3.2023].

Dostupné z: https://cs.wikipedia.org/wiki/Cenzura_v_Sov%C4%9Btsk%C3%A9m_svazu

ideologické komise ÚV KSČ v kontextu událostí gradujícího Pražského jara dosahuje vrcholné bezvýznamnosti 4. března roku 1968, kdy je Ústřední publikační zpráva zrušena.¹⁵ Postupné oslabování autokratické vlády jedné strany mělní význam stranického dozoru až do vpádu okupačních vojsk na území Československa. Již tři dny po návratu Dubčekovi unesené delegace zpět z Moskvy je zřízen Úřad pro tisk a informace (ÚTI), který se o necelých čtrnáct dní později v rámci zpřísnujících se opatření transformuje ve Vládní výbor pro tisk a informace. Zákon 127/1968 opět přichází s plošným zavedením cenzury pro plošnou veřejnost ve všech sdělovacích prostředcích.¹⁶ Tyto eliminační praktiky ve prospěch „veřejného blaha“ pochopitelně ovlivnili i normalizační vývoj schvalovacích projekcí napříč celou vznikající kinematografií. Teprve předlistopadový narůstající vliv Gorbačovi Perestrojku dokázal se značně zkostratěným systémem demokratizačně zacloumat.

Po okupaci Československa armádami vojsk Varšavské smlouvy panuje na filmovém Barrandově pro kreativní tvorbu či debutující tvůrce naprosto nepříznivá atmosféra a nastává jedna z nejtemnějších fází Československé kinematografie, kdy o existenci projektů rozhodovala ideologická náklonost a dobré kádrové posudky. Generální ředitel Purš v září 69 zahajuje rozsáhlé čistky zaměstnanců a dosazuje do vysokých pozic prorežimně smýšlející jedince typu Kamil Pixa, který jako bývalý vysoce postavený důstojník státní bezpečnosti zaujal místo ředitele Krátkého filmu. Pochopitelně nelze opomenout personu právem obávaného ústředního dramaturga Filmového studia Barrandov Ludvíka Tomana, jenž do funkce nastupuje na začátku prosince téhož roku, který byl pro svou nekompromisnost vůči filmařům právem nazýván kat¹⁷.

Pro čerstvé absolventy FAMU v období normalizace byla možnost vysněné práce na Barrandově nesmírně obtížným úkolem, paradoxně přes hromadné propouštění a výraznou restrukturalizaci celého systému. Než se tato mladší generace filmových tvůrců propracovala k vlastním hraným projektům z pozice režisérů, byli nuceni nedobrovolně vytrpět delší dobu práci na různých příbuzných pozicích¹⁸. Jaroslav Soukup na Barrandově působí jako scénárista, Vít Olmer začíná kariéru v dabingu a Zdeněk Troška se věnuje na asistenci režie. Komunistický systém vnímá tuto mladou generaci režisérů jako potencionální ideologické

¹⁵ Ústřední publikační správa, cenzura [online]. Portál totalita.cz. [cit. 27.04.2022]. Dostupné z: https://www.totalita.cz/vysvetlivky/cenzura_02.php

¹⁶ Úřad pro tisk a informace, cenzura [online]. Portál totalita.cz. [cit. 27.04.2022]. Dostupné z: https://www.totalita.cz/vysvetlivky/cenzura_04.php

¹⁷ BAREŠOVÁ, Marie a Tereza CZESANY DVOŘÁKOVÁ. *Generace normalizace: ztracená naděje českého filmu?*. [Praha]: Národní filmový archiv, 2017. s. 29. ISBN 978-80-7004-184-0.

¹⁸ Tamtéž. s. 31.

nebezpečí, proto je debutování obtížným a dlouhodobým procesem¹⁹. Začínající filmaři musejí projít několik let asistentských prací například na pozici asistenta režie, než se finálně mohli propracovat k realizaci svého celovečerního debutu. V lednu 1970 dokonce vedení komunistické strany realizuje zprávu o situaci v československém kinematografii, která rozčleňuje tvůrce na proviněné a prominentní ideově nezkažené jedince²⁰, jelikož vedení ÚV a nejvýznamnější stranické špičky začíná dost aktivně zajímat, jakým způsobem může tehdejší audiovize ovlivňovat socialistického člověka.

¹⁹ Těžká léta československého filmu 1969-89. 10. díl, Mládí vpřed a vzad! [online], Česká Televize, 2013. Dostupné z: <https://www.ceskatelevize.cz/porady/10523691056-tezka-leta-ceskoslovenskeho-filmu-1969-89/21256226290/>

²⁰ Těžká léta československého filmu 1969-89. 4. díl, Principy cenzury [online], Česká Televize, 2013. Dostupné z: <https://www.ceskatelevize.cz/porady/10523691056-tezka-leta-ceskoslovenskeho-filmu-1969-89/21256226284/>

3 PŘECHOD K PERESTROJCE

70. léta 20. století jsou v kontextu vlády komunistického režimu považovány za vrcholné období normalizace. Přicházejí další čistky, které jsou však oproti boji s odpůrci režimu v 50. letech spíše psychologickým zastrašováním nežli doslovnou likvidací, opoziční kritici a ideologicky problémoví jedinci jsou posíláni do vězení, horších zaměstnání, jejich dětem není umožněno studovat a apod. V roce 1973 je na pozici prezidenta ČSSR opětovně zvolen armádní generál Ludvík Svoboda, který je však z důvodu zhoršeného zdravotního stavu nucen na funkci rezignovat a jeho post tak zaujímá dosavadní generální tajemník ÚV KSČ Gustav Husák. Komunistický boj totalitního státního zřízení proti intelektuálním disidentům nabírá v průběhu 70. let na obrátkách, jsou zatýkáni opoziční politici, rektori vysokých škol, evangelíci či představitelé kulturního života. Kdo se z těchto ideologicky problémových občanů nerozhodl emigrovat ze socialistické republiky do západních demokratických států, musel počítat s určitou formou agitačního nátlaku. Takovým zřejmým příkladem politické šikany v kulturní sféře jsou aktivity nezávislé undergroundové kapely Plastic People of the Universe, jejíž členové jsou systematicky sledováni a zastrašováni. Po festivalu „druhé kultury“ v Bojanovicích roku 1976 je kapela zatčena a její činnost z nařízení státních orgánů ukončena. Proti tomuto kroku se veřejně ohrazují přední osobnosti kulturního života typu Ivan Klíma, Pavel Kohout, Jan Patočka, Václav Havel, Jaroslav Seifert apod.²¹ Zmíněná jména se v následujícím roce anonymně profilují jako signatáři dokumentu zvaného Charta 77, jehož funkcí byla konstruktivní kritika státní moci za nedodržování základních lidskoprávních závazků. Kromě logického pronásledování jednotlivých aktérů režim vydává jakýsi oficiální protipól v podobě odpovědi tzv. antichartou, což je prohlášení vyjadřující nesouhlas s provokativním postojem chartistů a jednomyslné schválení „nevyhnutelné“ intervence bratrských vojsk Varšavské smlouvy. Tuto manifestaci podepsala většina představitelů dobové populární kulturní scény, ať už pod nátlakem působících profesních okolností či z jednostranného komunistického přesvědčení, aby byly efektivně rozptýleny jakékoli spekulace široké veřejnosti. Publicista a kritik Jan Rejžek hodnotí tento akt slovy: „*Vzpomínám na to jako na jednu z největších potup nejen umělců, ale i veřejnosti, která*

²¹ Období normalizace a vznik disentu, cenzura [online]. Portál totalita.cz. [cit. 27.04.2022]. Dostupné z: https://www.totalita.cz/norm/norm_03.php

*proto aby si udržela zaměstnání, podepisovala anti prohlášení něčeho, co většinou vůbec nečetla.*²²

Na přelomu 70. a 80. let se situace gradující normalizace začíná pozvolna měnit. Zdrojem této začínající hospodářské transformace se stává hluboký morální a ekonomický úpadek SSSR, avšak oficiální propagandistické zprávy režimu jakékoli zmínky striktně popírají.²³ V roce 1982 umírá nejvyšší představitel stranické politiky na pozici generálního tajemníka ÚV KSS Leonid Brežněv. Na jeho pozici do čela SSSR bezprostředně nastupuje Jurij Vladimirovič Andropov, ale umírá necelé dva roky po nástupu do funkce. Náhradník Andropova Konstantin Černěnko umírá po třinácti měsících. V první polovině 80. let umírají krátce po sobě tři generální tajemníci komunistické strany Sovětského svazu. Události spojené s nedobrovolnými personálními změnami v nejvyšším vedení SSSR vrhlo na představitele strany poměrně nelichotivé světlo. Směšně satirická se může v souvislosti s politickým děním v SSSR například zdát oficiální direktiva z roku 1984 zakazující promítání snímku *Tři veteráni* (r. Oldřich Lipský, 1983) v kině společně s československý filmový týdeníkem informujícím o náhradě Andropova Černěnkem.²⁴ Aby bylo zabráněno podobným posměšně ironizujícím situacím a dalším předčasným úmrtím komunistických pohlavárů, bylo na místě vybrat mladšího generálního tajemníka ÚV KSSS, proto se na scéně ústředního výboru strany objevuje otec Perestrojky, čtyřiapadesátiletý Michail Gorbačov, který se v následujících letech pokusí o „zreformování nezreformovatelného“²⁵.

Pro analyzování kontextu transformace ekonomiky východního bloku je bezpochyby stěžejní charakterizovat si pojmy sovětského inovátorství. Nutno podotknout, že Gorbačov sám označuje odvážnou reformní politiku Perestrojky za revoluční, v souladu s ideologií srovnatelnou s konceptuálně paralelní bolševickou revolucí v roce 1917²⁶. Prvním takovým dobovým operujícím pojmem je do českého jazyka obtížně přeložitelná *Glasnost*, významově odpovídající otevřenosti a liberalizaci společnosti spojené především lepším příjmem všeobecných informací. Vedle toho přestavba či tzv. *Perestrojka* ilustruje reformní ekonomickou proměnu pozdního socialismu. Perestrojka má efektivně zvrátit koncepci

²² Težká léta československého filmu 1969-89. 5. díl, Prominenti a rebelanti [online], Česká Televize, 2013. Dostupné z: <https://www.ceskatelevize.cz/porady/10523691056-tezka-leta-ceskoslovenskeho-filmu-1969-89/21256226285/>

²³ KOPAL, Petr. *Film a dějiny*. Praha: Václav Žák - Casablanca, 2016. s. 65. SBN 978-80-87292-33-4.

²⁴ Težká léta československého filmu 1969-89. 4. díl, Principy cenzury [online], Česká Televize, 2013. Dostupné z: <https://www.ceskatelevize.cz/porady/10523691056-tezka-leta-ceskoslovenskeho-filmu-1969-89/21256226284/>

²⁵ Rozmarná léta českého filmu. 1. díl, 1989/1990 [online], Česká Televize, 2011. Dostupné z: <https://www.ceskatelevize.cz/porady/10267861763-rozmarna-leta-ceskeho-filmu/21056226501/>

²⁶ KOPAL, Petr. *Film a dějiny*. Praha: Václav Žák - Casablanca, 2016. s. 68. SBN 978-80-87292-33-4.

stagnujícího hospodářství a současně zvýšit morálku a spokojenost sovětské veřejnosti, včetně aktivnějšího zapojení do budování socialistického impéria.²⁷ Z obecného slova smyslu lze pojmy *Přestavba* a *Glasnost* relativně vhodně identifikovat jako nápravu neefektivního a zatuchlého komunistického režimu a svobodnější přístup veřejnosti k důvěryhodným zdrojům.²⁸ Gorbačov vědomě parafrázuje konstrukt revoluční Perestrojky v souvislosti s dřívějšími obávanými tendencemi Pražského jara. Opětovná snaha o nastolení „socialismu s lidskou tvář“ začne pochopitelně vyvolávat rozporuplné emoce ve všech politicko-spoločenských kruzích.

Při pozastavení nad prací s literárními prameny se téma dějin specifického období Přestavby může zdát relativně problematické a v mnoha ohledech diskutabilní. Českými i zahraničními badateli je toto reformní období vcelku opomíjeno, jelikož samotná záležitost je vždy analyzována spíše komplexněji, především v navazující souvislosti s normalizací či postkomunistickou érou, tudíž výzkum samotného období Přestavby je perspektivou českého historického badatele poměrně nedostatečný²⁹. Nedávnou výjimkou na poli české vědecké literatury se však jeví studie historika Michala Pullmanna pojednávající o dějinných souvislostech dynamického rozmachu Perestrojky a nevyhnutelném pádu sovětského impéria. Publikace přistupuje k náhledu na „démonizovaný“ komunistický režim objektivně a racionálně, zavrhuje tedy onu oblíbenou dogmatickou bipolární šablonu pojetí dobra a zla. Zajímavým faktem je ona obávaná paralela s Pražským jarem, což ve své praktické podstatě zapříčiňuje užití termínu Perestrojka v oficiálních textech až do roku 1985, do té doby se navzdory obdobnému konceptu operuje spíše se spojeními „budování rozvinuté socialistické společnosti“ či prostě „intenzifikace“³⁰.

Sám Gorbačov po svém nástupu do funkce vrchního představitele KSSS veřejně kritizuje vládu svého předchůdce Brežněva a označuje jí nezvykle nelichotivě obdobím politické strnulosti a ekonomické stagnace. To je jedno z mnoha racionálních opodstatnění, proč se rozhodl uvést do chodu experimentální projekt zastřešující široké spektrum reforem, jejichž vývoj lze rozdělit do tří základních fází. První etapa probíhající v letech 1985-86 představuje proces striktní modernizace systému v podobě reformování hospodářství, kádrových obměn, boje s korupcí či nebezpečně rozšířeným alkoholismem a zastavení všeobecného úpadku ve

²⁷ Historie.cs. publicistický pořad, rozhovor s Michalem Pullmannem [online], Česká Televize, 2011. Dostupné z: <https://www.ceskatelevize.cz/porady/10150778447-historie-cs/211452801400007/>

²⁸ KOPAL, Petr. *Film a dějiny*. Praha: Václav Žák - Casablanca, 2016. s. 65. SBN 978-80-87292-33-4.

²⁹ Tamtéž. s. 61.

³⁰ PULLMANN, Michal. *Konec experimentu: přestavba a pád komunismu v Československu*. Praha: Scriptorium, 2011. s. 32. ISBN 978-80-87271-31-5.

společnosti. Druhá etapa nastupující mezi lety 1987-89, reflektuje zavedení svobody tisku včetně svobody vyjadřování a zároveň snahy o zakotvení politického pluralismu do konzervativního politického systému SSSR. Celou dynamiku reformování systému umocňuje fakt, že se roku 1988 Gorbačov stává předsedou nejvyššího sovětu SSSR, zastává tudíž najednou dvě nejvýznamnější politické pozice celého sovětského impéria.³¹ Výrazně se taktéž podílí na prolomení mezinárodních politických tabu ve formě otevřeného dialogu s nejobávanější západní kapitalistickou mocností. Nezvykle přátelská jednání s americkým prezidentem Ronaldem Reaganem se v nejvýznamnější tematické rovině týkaly především procesu odzbrojování sovětského arzenálu na Kubě. Hlavním důsledkem vzájemných vyjednávání těchto dvou nejvýznamnějších ekonomických mocností značnou mírou znamenalo významné uvolnění poměrů a konečné řešení konfliktu Studené války.³²

Zmiňovaná glasnost' v praxi figuruje jako zásadní erozní element režimu. Následný přístup otevřeně kritických a nečekaně objektivních sovětských médií s liberálně smýšlejícími šéfredaktory ve svých vedeních rozjíždí interakci naplno. Tiskoviny z SSSR byly paradoxně obsahově mnohem odvážnější než periodika v ČSSR, kde se koncepce Perestrojku ujímala mnohem pomaleji. Poslední fáze Perestrojky zasazená do let 1990-91 je klasifikována jako finální rozpad SSSR. S dnešním dostatečným časovým odstupem lze tehdejší urychlení eroze Sovětského impéria identifikovat především v určitých formách projevů lokálního nacionalismu na celém území východního bloku, kdy se v rámci liberalizačního procesu objevují nové skupiny aktivistů, nové strany a další z řady neformálních hnutí, nabízejících lákavou vidinu opozičně ideové alternativy vůči doposud vládnoucí komunistické straně.³³

Zcela zásadní je však pro celý kontext otázka aplikování v mnoha ohledech problematické Perestrojkové vizi na chod československého socialistického státu. ÚV KSČ v čele s ... zachovává určitý zdrženlivý postup a nesnaží se podnikat výraznější reformní postupy, optikou československých komunistů je tato hospodářská revoluce spíše vnímána jako čistě vnitrostátní záležitost Sovětského svazu, které se převážně ponese v rovině rétorické agitační propagandy. Nejvyšší straniční představitelé partaje od Husáka k Jakešovi jsou vůči ekonomické transformaci komunistických struktur velice skeptičtí a v podstatě mají z reálných liberalizačních reforem strach, jelikož právě díky potlačení Pražského jara a

³¹ KOPAL, Petr. Film a dějiny. Praha: Václav Žák - Casablanca, 2016. s. 67. SBN 978-80-87292-33-4.

³² KOPAL, Petr. Film a dějiny. Praha: Václav Žák - Casablanca, 2016. s. 78. SBN 978-80-87292-33-4.

³³ Tamtéž. s. 68-71.

následném vývoji událostí po roce 1969 v souladu s ideologickými doktrínami se většina stranických soudruhů dostala do svých pozic.

Vnitřní hospodářská situace v ČSSR si vedla o poznání lépe než v SSSR, každopádně ekonomické strádání v podobě nedostatku základních životních potřeb či několikadenní fronty v obchodech zapříčiňující morální úpadek ve společnosti, což pochopitelně ve výsledku vytváří politování hodný obraz zaostalosti za většinou západních států. Z dobových výpovědí či mnohých audiovizuálních záznamů, i včetně těch kinematografických, vychází najevo jakési neoficiálně podpovrchové hierarchické formování československé socialistické společnosti. Součástí každodenního materialistického či profesního fungování se stává přijímání úplatků ve formě finančních transakcí či jiných protislužeb.³⁴ V tomto rozpoložení hraje velice důležitou roli neoficiální elitní postavení tzv. veksláků v československé společnosti, kteří výměnou za oficiální valuty zprostředkovávali Tuzexové poukázky pro nákup luxusního zahraničního zboží ve stejnojmenných kamenných prodejnách. Tuzex, který reflektuje pobočku prodávající luxusní zboží z dovozu, které se nedodává na vnitřní socialistický trh. Jeho předchůdce Darex vzniká už v roce 1949, jelikož komunistická vláda potřebovala tvrdou měnu, zejména dolary a valuty. Komunistické Československo bylo oficiálně odtrženo od západního trhu, nicméně přesto byly občas potřeba valuty pro nákup západních strojů či surovin.³⁵

V souvislosti s reformní transformací se v roce 1988 v ČSSR se začíná psát nová ústava, která se však měla dostat do širšího povědomí veřejnosti až po roce 1990. Součástí reformem se začalo stávat i vstřícnější možnosti k vycestování na západ, jelikož neohlášený pokus o překročení státních hranic byl do té doby závažným trestným činem. Jedním z nejvýraznějších politicko-hospodářských zásahů té doby byla možnost provozování vlastního podnikání. ČSSR bylo pod mezinárodním tlakem přinuceno k dodržování lidských práv. Dopad Glasnosti přicházející z SSSR u nás nastává cca v letech 88-89, kdy se liberalizace otevřeně začíná projevovat v kultuře, ekologii, náboženství či obecné aktivizaci společnosti. První protirežimní protesty se objevují již na konci roku 87, do té doby byla považována za hlavní opozici ideologického režimu skupina kolem Charty 77, která se postupně stává stále organizovanější. Demonstrace se pozvolna stupňují, převážně v srpnu roku 1988 k příležitosti 20 let výročí sovětské okupace a následně během Palachova týdne

³⁴ KOPAL, Petr. Film a dějiny. Praha: Václav Žák - Casablanca, 2016. s. 74-76. SBN 978-80-87292-33-4.

³⁵ Retro. publicistický pořad [online], Česká Televize, 2015.

Dostupné z: https://www.youtube.com/watch?v=rl1pfJp0OtM&t=108s&ab_channel=GeorgeKrejci

v lednu roku 1989. Političtí reformátoři v ČSSR si následně obdobně po vzoru kolegů z SSSR stanovili jako hlavní prioritu výraznější hospodářské a ekonomické reformy doprovázené liberalizací, avšak mocenský monopol komunistické strany měl být v původním záměru i přes to vše zachován, což se ve výsledku nepotvrzuje, jelikož je režim naprosto sražen do kolen v přelomovém listopadu 1989, kdy studentské demonstrace vyvolávají občanské nepokoje vedoucí ke konci komunistického režimu v Československu.³⁶

S ohledem na reformování zkostnatělé komunistické totality se efekt vlivu Gorbačovské Perestrojky pochopitelně promítne i do filmové tvorby Československých tvůrců. V kultuře se proto konečně sahá i na odvážnější obsahovou scénáristickou látku, jelikož do té doby se v podstatě každá věta vyřčená na filmovém plátně nesmírně dopodrobna rozebírá, aby bylo ideologicky prokazatelné, že v žádné významové rovině nestojí proti dosavadní socialistické ideologii. Mezi první odvážnější vlašťovky napříč průřezem Československé kinematografie můžeme zahrnout například snímek *Nejistá sezóna* (1987) režiséra Ladislava Smoljaka, která je průlomová v rámci prelistopadové kinematografie především díky své necenzurované autentické výpovědi o dobových praktikách na poli omezování kulturní sféry, což je s příznačným Svěrákovským humorem ilustrováno na pozadí chodu pražského divadla Jára Cimrmana v průběhu 80. let. Režisér Václav Marhoul v jednom z rozhovorů k dobovým poměrům na poli Československého filmu ve studiích Barrandov dodává: „*Bojovalo se o rozpočet a o materiál, peníze byly stále ještě dost hlídané.*“³⁷ Nicméně v rámci 80. let Státní film konečně projevuje neochotně gesto vůči mladé generaci začínajících filmových tvůrců a zakládá se v rámci reorganizace Barrandova nová dramaturgická skupina Tvůrčí mláďa, což se některým mohlo jevit jako kýžená motivace ve svobodnější povídkové tvorbě, jiným naopak jako další absurdní proces limitující rozsahem kreativitu začínajících debutantů. Kromě Smoljakovi *Nejisté sezóny* se jako zjevení na české „přestavbové“ kinematografie objevuje později analyzovaný Olmerův snímek *Bony a klid* (1987) či revoluční *Pražská 5* (1988) režiséra Tomáše Vorla³⁸.

³⁶ KOPAL, Petr. *Film a dějiny*. Praha: Václav Žák - Casablanca, 2016, s. 78-82. SBN 978-80-87292-33-4.

³⁷ Rozmarná léta českého filmu. 1. díl, 1989/1990 [online], Česká Televize, 2011. Dostupné z: <https://www.ceskatelevize.cz/porady/10267861763-rozmarna-leta-ceskeho-filmu/21056226501/>

³⁸ Těžká léta československého filmu 1969-89. 10. díl, Mláďa vpřed a vzad! [online], Česká Televize, 2013. Dostupné z: <https://www.ceskatelevize.cz/porady/10523691056-tezka-leta-ceskoslovenskeho-filmu-1969-89/21256226290/>

4 PÁD TOTALITNÍHO REŽIMU

Hrubě znepokojená československá společnost dala skrze otevřeně kritizující demonstrace jasně najevo, že reformní obměna konzervativní sovětské politiky je z dlouhodobého hlediska neudržitelná. 18. listopadu roku 1989 se v tuzemsku začínají občanskou iniciativou šířit informace o brutálním zákroku příslušníků státní bezpečnosti proti demonstrujícím studentům na Národní třídě, jelikož oficiální prorežimní média o tomto incidentu české občany kvůli ideologickým konvencím vůbec neinformovala. 19. listopadu se formuje protitotalitní hnutí Občanské Fórum sdružující odhodlané demokraticky smýšlející vizionáře. Generální tajemník ÚVKSC a oddaný konzervativní komunista Miloš Jakeš se po zvolení v roce 1987 stává na závěrečnou totalitní éru československých dějin vůdčím symbolem upadajícího komunistického režimu. Demonstrace se začaly masově šířit celým Československým státem a do konce listopadu roku 1889 se k protestům a stávkám připojila drtivá většina společnosti, což drolicí se komunistické vedení prakticky úplně paralyzovalo. Komunistický předseda federální vlády a člen ÚVKSC Ladislav Adamec ztrácí vliv a Prezident Gustav Husák pod nátlakem okolností přislíbujíc abdikaci.³⁹ Nenásilné svržení dekád vlády komunistického režimu je dokonáno koncem prosince téhož roku, kdy je Federálním shromážděním na pražském hradě za prezidenta zvolena právě vůdčí tvář dosavadní režimní opozice, politický vězeň a disident Václav Havel.

S příchodem demokratizačních tendencí a naprostou restrukturalizací totalitního věku nastává jedno z nejbouřlivějších období našeho státu, kdy mimořádně intenzivní euforii a utopické naděje veřejnosti střídá zahořklost polistopadové kocoviny. A právě éra československého filmu počátku 90. let se potýká s nepředstavitelným úkolem kompletního přetavení tuzemského filmového průmyslu. Vnitřní cirkulaci peněz na realizaci snímků zastřešovalo Ústřední ředitelství československého filmu, bez kterého se jednotný systém přerozdělování peněz na projekty zcela hrouť a restrukturalizace Barrandova začíná skutečně od nuly. Filmaři Barrandovských studií nedostávají od státu v té době vůbec nic (pouze v letech 1991-1992 stát vyplácí jednorázovou dotaci ve výši 100 miliónů Kč). Projekty jsou až do odvolání stopnuté a dohromady celkem 1700 nadbytečných zaměstnanců zastupujících převážně administrativní či dělnické profese přicházejí o své pracovní pozice.

³⁹ Pád komunistického režimu [online]. Portál My jsme to nevzdali. [cit. 07.02.2023].

Dostupné z: <https://www.myjsmetonevzdali.cz/temata/sametova-revoluce/pad-komunistickeho-rezimu/>

Přechod ekonomiky k tržnímu hospodářství znamenal nevyhnutelnou privatizaci Barrandovských studií. Nejvíce paradoxním faktem ovšem zůstává, že do té doby stále platí prezidentský dekret z roku 1945 ustanovující Státní filmový monopol jako jedinou autoritu filmového průmyslu při výrobě i vlastnictví snímků. Od počátku 90. let bylo nezbytně nutné přeorientovat se na model soukromého podnikání ve filmovém průmyslu a to i navzdory protiprávnímu systémovému uspořádání, jehož stav trval až do roku 1993. A právě postkomunistické období úřadující české kinematografie první poloviny 90. let definuje Jan Čulík v knize *Jací jsme* jako komerční kategorii kinematografie bez státních dotací, která se formuje primárně: „*pro pobavení mainstreamového diváka skrze podbízivost a vulgárnost aplikovanou na stereotypy české společnosti.*“⁴⁰ Vzpurná fáze postkomunistické dekády kina amorálního neklidu, která se jde dobrovolně naproti většinovému divákovi, aby v tržní ekonomice měla zaručenou finanční návratnost celého nákladného audiovizuálního projektu, se začíná neblaze podepisovat na bulvarizaci filmové estetiky a exploatování do té doby režimem zakázaných kontroverzních motivických okruhů. Teoretik Jiří Flígl tyto tendence zejména první poloviny 90. let jako kinematografické pokusy filmařů o to, přilákat do kina senzacechtivé publikum na podbízivé atrakce⁴¹.

⁴⁰ ČULÍK, Jan. *Jací jsme: česká společnost v hraném filmu devadesátých a nultých let*. Brno: Host, 2007. s. 216. ISBN 978-80-7294-254-1.

⁴¹ FLÍGL, J. New Yorku a Libni zdaleka se vyhni. CINEPUR 2010, roč. 19, ISSN 1213-516x

5 METODIKA

Po shrnutí kontextu aplikovaného jak na širší politicko-historické pozadí, tak na všeobecné okolnosti týkající se vývoje kinematografie, přichází nastínění objektivizujícího výzkumného hlediska, kterým lze efektivně analyzovat výchozí kontrastní prvky kinematografie 80. a 90. let. Primárním východiskem analýzy každého vybraného filmového díla bude standardně konstruovaná neoformalistická analýza, která se zdá být po formální i obsahové stránce pravděpodobně tou nejvhodnější možnou volbou pro detailnější rozbor celkem čtyř snímků. Definice analyzování audiovizuálního díla skrze uplatnění principů neoformalistické analýzy se v odborné literatuře opírá zejména o texty vybraných filmových teoretiků, jako jsou Bordwell s Thompsonovou ve svém rozsáhlém díle *Umění filmu: Úvod do studia formy a stylu*⁴², z něhož vychází věcné vědecké publikace českého filmového pedagoga Radomíra Kokeše⁴³. Důležitým aspektem v úvodu charakterizování neoformalismu je fakt, že oproti opačnému poetologickému přístupu pracuje neoformalistická analýza na bázi prvotního prohloubení analytického východiska, které následně rozvádí zobecněné kontextuální souvislosti a jejich význam pro daný snímek.⁴⁴ Nejedná se zpravidla o následování fixních konvenčních teorií, nýbrž o jakési organické bujení textu, kdy lze zkoumané dílčí fragmenty následně rozšířit a nalézt tak obecnější teze dané problematiky.

Každý ze zmíněných filmových tvůrců má vlastní filmografii zastoupenou dvěma tituly, přičemž každý reflektuje určité časové období přes normalizační 80. léta až po postkomunistická 90. léta. Audiovizuální subjekty budou pro podpoření klíčových argumentů vycházejících z předem avizovaných tezí strukturovány do jasně formulované textové osnovy. Po osobních medailoncích jednotlivých tvůrců, zahrnujících bližší seznámení se souhrnnou filmografií konkrétních režisérů, následuje právě rozbor prvního konkrétního snímku, nejprve osvětlující právě důvod specificky zvoleného titulu a jeho význam v rámci možnosti historických souvislostí, včetně zasazení snímku do žánrové hybridizace podléhající dobovým kinematografickým konvencím. Po expozičním úvodu

⁴² BORDWELL, David a KRISTIN THOMPSON. *Umění filmu: úvod do studia formy a stylu*. V Praze: Nakladatelství Akademie múzických umění, 2011. ISBN 978-80-7331-217-6.

⁴³ KOKEŠ, Radomír D. *Rozbor filmu*. Brno: Filozofická fakulta Masarykovy univerzity, 2015. ISBN 978-80-210-7756-0.

⁴⁴ KOKEŠ, Radomír D. *Jak uvažovat při formalistické analýze filmu: Manuál k psaní bakalářské práce* Brno, 2013. Masarykova univerzita v Brně, filozofická fakulta. s. 12.

jednotlivé analýzy dochází na strukturování prvních argumentačních bloků spadajících pod tzv. prekompoziční faktory, jenž převážně osvětlují předpoklady pro vznik scénáře či motivace filmových tvůrců selektovaných v závislosti na ovlivnění dalšího rozvoje neoformalistické analýzy skrze základní východiska řídicího konstrukčního principu. Toto argumentační jádro celého rozboru lze považovat za blok shrnující základní kompoziční faktory vycházející ze struktury a formy díla. Příkladem takové práce s audiovizuální dílem může být definice základního tématu, charakterizace protagonisty a hlavních postav, principy vyprávění vycházející ze segmentace syžetu ve vzájemném vztahu s dávkováním komplexnějšího povědomí o událostech fabule, pojmenování vybraných stylistických prostředků v hlavních kreativních štábových pozicích od stylizovanost kamery, temporytmický podíl střihové skladby až po význam zvukové dramaturgie a signifikantním vlivu hudební složky. Popis volených formálních a stylistických postupů konkrétního snímku vyústí do rekapitulační sumarizace jmenovaných prekompozičních faktorů, z čehož následně v porovnání s faktory kompozičními vyplývají pozorované specifické tendence dobové kinematografie. Takovéto aspekty jsou pro význam práce stěžejní, jelikož právě systematické rozkrytí motivů příznačných pro kompletování charakteristiky zástupce specifické historické etapy hraje rozhodující roli při závěrečné komparaci obou analyzovaných děl z filmografie jednoho vybraného tvůrce. Důraz při pozorování transformačních fragmentů hodlám dále klást na podobu exploatačních tendencí a jejich význam v konkrétních snímcích. Taková závěrečná komparační analýza náleží shrnující sekci spadající mezi postkompoziční faktory, nabalující získané poznatky pocházející z detailní analýzy na základní konceptuální nastavení širší výzkumné teze.⁴⁵

Princip neoformalismu uplatněný skrze textovou analýzu jednotlivých audiovizuálních dvojic snímků, které jsou na základě detekování sémanticko-syntaktických motivů podrobeny vzájemné komparaci, jednoznačně v závěru práce vygeneruje konstruktivní rozzuzlení pilířů zkoumané problematiky. Jakým způsobem se motivicky odvrací tvorba polistopadové filmografie na základě strukturálních předpokladů východiska řídicího konstrukčního principu? Dochází k vědomé transformaci stylizace či rozdílnému aplikování formálních postupů? Lze tedy finálně vypořádat jasný důkaz, který čitelně rozděluje charakter českého filmu 80. a 90. let?

⁴⁵ KOKEŠ, Radomír D. *Jak uvažovat při formalistické analýze filmu: Manuál k psaní bakalářské práce* Brno, 2013. Masarykova univerzita v Brně, filozofická fakulta. s. 13-14.

II. PRAKTICKÁ ČÁST

6 VÝBĚR FILMOVÝCH TVŮRCŮ A JEJICH SNÍMKŮ

Pokus o zmapování transformace českého filmu na přerodu dvou dekád mezi totalitním režimem a nastupujícím demokratickým zřízením státu může být určitě do jisté míry diskutabilní. Jakým způsobem docílit co nejvíce objektivního hlediska tak, aby počáteční teze o přeměně tuzemské kinematografie nabyla viditelnějších obrysů? I přes enormní množství importované západní kultury se v tržním hospodářství zprivatizovaného filmového průmyslu českého státu stále nachází široká škála lokálních filmografie. Pro zodpovězení výzkumných otázek a naplnění účelu tohoto analytického textu bylo nutné učinit průřez odvážnou kinematografií devadesátých let a nalézt konkrétní tvůrčí konexi s uplynulým desetiletím v komunistickém Československu. Vlastní proces selekce při reflektivním ohlédnutí za již zmíněným vývojem tuzemské kinematografie eliminoval kultovní tvůrce podléhající tvorbě československé Nové Vlny a zaměřil se výhradně na generaci studentů FAMU, kteří své první dlouhometrážní audiovizuální projekty natočili až s nástupem normalizace. Stěžejní je v tomto případě ovšem směřování tvorby vybraných tvůrců v letech 80. a 90. ve vztahu k popkulturnímu ovlivnění tehdejších společenských nálad, popřípadě k trefnému naplnění divácké poptávky mainstreamového publika.

Statistika návštěvnosti českých filmů vyrobených v letech 1990–1996 s premiérou od 1. 1. 1991 do 31. 12. 1996

Pořadí Název filmu	Měsíc a rok premiéry	Návštěvnost (diváci)	Tržba (Kč)
1. Tankový prapor	5/91	2 022 000	25 882 000
2. Černí baroni	6/92	1 470 000	26 394 000
3. Obecná škola	8/91	1 041 000	13 052 000
4. Discopříběh č. 2	11/91	985 000	12 649 000
5. Kamarád do deště II	10/92	970 000	16 250 000
6. Slunce, seno, erotika	4/91	968 000	13 454 000
7. Konec básníků v Čechách...	7/93	967 000	21 454 000
8. Kolja	5/96	895 000	30 285 000
9. Nahota na prodej	1/93	866 000	17 499 000
10. Dědictví aneb Kurvahösigutntag	12/92	810 000	15 648 000
11. Trhála fialky dynamitem	11/92	736 000	12 220 000
12. Nesmrtelná teta	11/93	581 000	11 402 000
13. Šakalí léta	12/93	520 000	12 399 000
14. Requiem pro panenku	2/92	464 000	5 822 000
15. Akumulátor 1	3/94	390 000	10 612 000
16. V záru královské lásky	5/91	320 000	3 451 000
17. Andělské oči	1/94	288 000	7 297 000
18. Saturnin	4/94	262 000	6 158 000
19. Svatba upírů	9/93	236 000	5 351 000
20. Princezna ze mejna	6/94	223 000	3 432 000
21. Corpus delicti	11/91	209 000	2 709 000
22. Díky za každé nové ráno	11/94	207 000	5 283 000
23. Jízda	10/94	201 000	5 086 000
24. Byl jednou jeden polda	2/95	175 000	4 678 000
25. Zebrácká opera	10/91	158 000	2 031 000
26. Pražákům, těm je hej	4/91	150 000	1 688 000
27. Jak si zasloužit princeznu	2/95	148 000	2 992 000
28. Ještě větší bibec, než jsme doufali	6/94	142 000	3 502 000

Pořadí Název filmu	Měsíc a rok premiéry	Návštěvnost (diváci)	Tržba (Kč)
29. Vekslák aneb Staré zlaté časy	4/94	130 000	3 116 000
30. Válka barev	4/95	124 000	3 538 000
31. Kanárská spojka	9/93	123 000	2 744 000
32. Amerika	6/94	122 000	2 988 000
33. Učitel tance	1/95	121 000	3 120 000
34. Playgirls	3/95	119 000	3 100 000
35. Záhada hlavolamu	5/93	106 000	1 741 000
36. Indiánské léto	2/95	91 500	2 257 000
37. Krvavý román	5/93	79 700	1 679 000
38. Fany	11/95	71 600	2 084 000
39. Freonový duch	6/91	71 400	274 000
40. Šeptej	10/96	71 100	2 700 000
41. Žiletky	2/94	70 800	1 657 000
42. Příliš hluchá samota	3/95	67 800	1 973 000
43. Don Gio	11/92	54 900	933 000
44. Kouzelný měsíc	2/96	54 000	1 255 000
45. Playgirls 2	4/95	53 400	1 295 000
46. Rád	11/94	52 000	1 391 000
47. Kouř	2/91	51 300	645 000
48. V erbů lívice	4/95	50 300	1 265 000
49. Jedna kočička za druhou	8/93	49 700	1 047 000
50. Kačenka a strašidla	3/93	46 700	499 000
51. Hotýlek v srdci Evropy	5/94	45 100	1 098 000
52. O zapomnětivém černokněžníkovi	9/91	44 700	175 000
53. Král Ubu	10/96	44 000	1 586 000
54. Silnější než já	6/91	41 800	383 000
55. Čarodějky z předměstí	6/91	41 100	158 000
56. Artuš, Merlín a Prchlicí	9/95	38 700	725 000
57. Helimadoc	4/93	38 200	695 000
58. Zkouškové období	1/91	34 500	281 000
59. ...ani smrt nebere!	1/96	32 100	903 000
60. Kamenný most	10/96	30 200	1 088 000
61. Parta za milión	9/91	29 900	118 000

Obrázek 1: Číselná statistika návštěvnosti českých filmů v první polovině 90. let. Mezi prvními deseti nejnavštěvovanějšími snímky se objevily všechny tři porevoluční tituly vybraných autorů.⁴⁶

⁴⁶ HALADA, Andrej. *Český film devadesátých let: od Tankového praporu ke Koljovi*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 1997. ISBN 80-7106-251-0.

Tyto hodnoty můžeme vygenerovat díky grafickému přehledu návštěvnosti kin v konkrétním časovém rozmezí. Ve své době euforicky konzumované mainstreamovým divákem, zpětně i přes rozporuplné kvality některých děl je nutné většinu snímku onálepkovat statusem kultovní. Režiséri Olmer, Soukup i Troška nepochybně zanechali nesmazatelnou stopu v historii československé kinematografie, ať už rebelujícími snímky druhé poloviny 80. let či neřízeně se vymykající filmovou atrakcí pozdější dekády.

Filmy první kategorie, tedy analyzované snímky předrevoluční dvojice autorů, charakterizuje právě vliv politicko-historických souvislostí kolem perestrojového období reformace totalitního systému, jenž taktéž výrazně zasahoval do vývoje tvůrčích procesů audiovizuálních děl. *Bony a klid* (1987), *Kamarád do deště* (1988) a *Slunce, seno a pár facek* (1989) se v podstatě i přes stále přítomnou komunistickou totalitu vymanila rebelantstvím protagonistů, syrovým či satirickým vyobrazením zkažené každodennosti a nabouráváním na oko spořádaného socialistického systému, který se pod neutišitelným tlakem liberalizujícího smýšlení společnosti neodvratně blížil ke svému pádu.

Následná sonda do kinematografie 90. let, tedy snímků druhé kategorie, představuje navazující autorskou tvorbu trojice vybraných režisérů již na pozadí proměn demokratického státního zřízení, tj. *Nahota na prodej* (1993), *Kamarád do deště II* (1992) a *Slunce, seno, erotika* (1991). Na jejich textové analýze se pokusím demonstrovat signifikantní prvky zrcadlící charakter období bulvární senzacechtivosti tzv. „bouřlivých devadesátek“. Tento ořepaný termín jsem záměrně uvedl z toho důvodu, jelikož zmíněné snímky počátku devadesátých let tematicky shrnuje především ryzí autentičnost dobových reálií, nikoli zásahy schvalovacích projekcí cenzorů a vystříhávání scén nebo uložení do trezoru. Jednou větou shrnuje výstižně tuto transformaci filmový teoretik Jiří Flígl: „*Zatímco mainstream předchozích desetiletí tedy lze označit za svědectví ideologie, exploatační filmy první porevoluční pětiletky představují výmluvný záznam dobových nálad a společenských fenoménů.*“⁴⁷

Bude ve výsledku kontrast kinematografií dvou desetiletí československé historie natolik výřečný, aby obhájil specifické proměnné tendence doby v audiovizuálních počinech rozvolňujícího období graduující Perestrojky vedle neřízeně svobodomyšlné naivní filmové exploatace?

⁴⁷ FLÍGL, J. New Yorku a Libni zdaleka se vyhni. CINEPUR 2010, roč. 19, ISSN 1213-516x

6.1 VÍT OLMER

Pro existenci eskalující struktury vývoje porevoluční kinematografie je zcela zásadní stavební jednotkou kontext filmografie kontroverzního režiséra Víta Olmera, jehož jméno bývá právě v kontextu filmové polistopadové tvorby nelichotivě skloňováno jako „páteř czechsploitation“. Protichůdné názorové proudy publika zdůvodněné mnohdy povrchním nevkusem či obskurní bulvárností jsou patrné napříč kompletním hodnocením Olmerovi filmografie na ČSFD.⁴⁸ Nicméně navzdory zdánlivě prvoplánovým vrstvením laciných atrakcí nabízí díla přesah pod povrch dobových událostí. Z určitého úhlu pohledu tak můžeme práci Víta Olmera bez ostychu vyzdvihnout za maximálně precizní zachycení atmosféry dobového časoprostoru. Nicméně cesta k pozici filmového režiséra, formující tvar rodící se kinematografie 90. let, představovala složitý životní proces.

Vít Olmer se k filmovému průmyslu v počátcích dostává skrze studium herectví na pražské DAMU. Na fakultu je přijatý na podruhé a v počátcích herecké kariéry pociťuje ze strany systému limitující nátlak. Jak popisuje v rozhovorech, provázely ho zakazy účinkování ve filmech a bylo mu mnohokrát vyhrožováno vyhazovem. I přes to se mu před nástupem na FAMU naskýtá možnost spolupráce s etablovaným filmovými režiséry své doby. František Vlácil ho obsazuje do hlavní role dramatu *Ďáblova past* (1961), s Karlem Kachyňou dále spolupracuje na romantickém snímku *Vysoká zeď* (1964).⁴⁹ Olmer tyto chvíle zpětně označuje za zkušenosti, které se podle jeho slov nedají ve škole naučit. Na filmovém plátně počátku 60. let prvními rolemi ztělesňuje převážně díky svému sympatickému vzezření archetyp romantických hrdinů. Olmer s odstupem času v jednom z pozdních rozhovorů dodává, že přesně tyto romantické typy hereckým rolí nenáviděl celý život a kvůli nim nakonec filmové herectví přestal pěstovat.⁵⁰ Po absolvování herectví na DAMU v roce 1964 vystuduje filmovou režii pod supervizí ročníkového vedoucího Elmara Klose a absolvuje v roce 1966.⁵¹ Ve druhé polovině 60. let je obsazen ve dvou koprodukčních snímcích: *Dýmky* (1966), *Těch několik dnů...* (1968) a jednom snímku americkém: *Most u Regamenu* (1969). Jeho herecká kariéra pozvolna pokračovala i v následujících dekadách, Olmer se tak tudíž mohl objevit například v kultovních snímcích

⁴⁸ Vít Olmer, filmový přehled [online]. Československá filmová databáze. [cit. 21.02.2023]. Dostupné z: <https://www.csfd.cz/tvurce/3247-vit-olmer/prehled/>

⁴⁹ Tamtéž.

⁵⁰ Muž z prvního století, rozvor s Vitem Olmerem [online]. Film Export Home Video, Youtube.

Dostupné z: https://www.youtube.com/watch?v=QsDRtT0_E90&t=16s&ab_channel=filmexporthomevideo

⁵¹ Vít Olmer, životopis [online]. Filmový přehled. [cit. 21.02.2023].

Dostupné z: <https://www.filmovyprehled.cz/cs/person/632/vit-olmer>

Panna a Netvor (1978) režiséra Juraje Herze, *Kulový Blesk* (1978) Ladislava Smoljaka, *Krakonoš a lyžníci* Věry Plívové-Šimkové či po boku Jiřího Menzela v hororovém experimentu Juraje Herze s názvem *Upír z Feratu* (1981).⁵²

Z pozice filmového režiséra se začíná projevovat v Krátkém filmu jako autor řady oceňovaných dokumentárních snímků. Mnohé z nich se však jeví jako obsahově provokativní a v přímém nesouladu s konzervativní prorežimní ideologií, kupříkladu krátkometrážní studentský dokument *Občané s erbem* (1966), který velice satiricky mapuje osudy konkrétních potomků šlechtických rodů na našem území a jejich různorodou snahu o začlenění této „vykořisťovatelské třídy do socialistické dělnické společnosti“. Za podobné kontroverzní ideologické výstřelky a po neúspěchu snímku o existenciálním bloumání mladé promiskuitní dívky *Takže Ahoj* (1970), jenž svojí formou opožděně navazoval na estetiku československé Nové vlny, je mu zakázáno pracovat v oblasti hraného filmu. Olmer je přesunutý do dabingu a další celovečerní snímek realizuje až v rámci Gottwaldovského studia tvorbou pro děti a mládež skrze snímek *Sonáta pro Zrzku* (1980).⁵³ Kvůli aktivní režisérské pozici v československém filmovém průmyslu vstupuje jako neaktivní člen do KSČ, což zpětně sám Olmer v kontextu tehdejších dobových paradoxů nevnímá jako nic omluvy hodného.⁵⁴ Po natočení snímku *Sonáta pro zrzku* se nadále v průběhu 80. let věnuje tématice dětského hrdiny v odlehčenějších ideologicky nezávadných žánrových formátech rodinného filmu, například *Skleněný dům* (1981) či *Stav ztroskotání* (1983). V Olmerově tvorbě následuje diptych podobně situovaných tragikomických snímků o krizi muže středního věku, který se stává otrokem zašedlé každodennosti v podobě frustrovaného manželství, nenaplňující práce a hledá vykoupení v náručích mladší ženy. Záletnického protagonistu v obou snímcích *Co je vám doktore?* (1984) a *Jako jed* (1985) věrohodně představuje Zdeněk Svěrák, který výtečně ztělesňuje směsici životem otráveného recesisty a idealisty drceného existencialismem. Sám Olmer tuto dvojici snímků označil termínem „tragikomedie, o člověku dnešní doby“, příznačný pro oba je totiž rozklad hodnotového žebříčku moderního člověka. Poté přichází syrové a nekompromisní zachycení dobových praktik odvrácené strany společnosti se značnými výkyvy gradujících exploatačních tendencí ve společensko-publicistické kultovní kriminálce *Bony a Klid* (1987) o hierarchii

⁵² Vít Olmer, filmový přehled [online]. Československá filmová databáze. [cit. 21.02.2023]. Dostupné z: <https://www.csfd.cz/tvurce/3247-vit-olmer/prehled/>

⁵³ Vít Olmer, životopis [online]. Filmový přehled. [cit. 21.02.2023]. Dostupné z: <https://www.filmovyprehled.cz/cs/person/632/vit-olmer>

⁵⁴ Vít Olmer [online], poslední aktualizace 17.4.2023, Wikipedia [cit. 22.2.2023]. Dostupné z: https://cs.wikipedia.org/wiki/V%C3%ADt_Olmer

společenského života za časů veksláků, přičemž na tento fenomenálně úspěšný sociálně-kritický trend Olmer obdobnou formou publicistické fikce navazuje o šest let později ambiciózním akčním projektem *Nahota na prodej* (1993). Nesmíme pochopitelně opomenout samotný počátek 90. let a implicitní směřování české mainstreamové kinematografie k určité obávané podobě exploatace v Olmerově výčtu nadcházejících projektů. Tu představují satirické reflexe politicko-společenského nastavení vládnoucího totalitního systému ztvárněné snímky *Ta naše písnička česká II* (1990) a divácky vděčným *Tankovým praporem* (1991) dle literární předlohy Josefa Škvoreckého. Tehdejší senzacechtivá divácká poptávka velice negativně ovlivnila následný vývoj Olmerovi filmografie, jejíž kvalitativní měřítko upadá na úkor poklesle vyčpělého humoru, bulvárního kýče a nesrozumitelně nebezpečného dávkování laciných erotických motivů. Zářivým příkladem těchto audiovizuálních pokusů je povrchní snímek *Ještě větší blbec než jsme doufali* (1994), který zoufale snaží těžít z otřesů české privatizační euforie, předčasně vytěženou v legendární kapitalistické tragikomedii v hlavní roli s Boleslavem Polívkou s názvem *Dědictví aneb kurvahošigitntág* (1993) režisérky Věry Chytilové. Tyto podbízivé exploatační tendence vrcholí dvojicí erotických dadaistických výkřiků do tmy nesoucí název *Playgirls I a Playgirls II* (1995). Sám Olmer v jednom z rozhovorů otevřeně předkládá, že si literární předlohy a obecně spisovatelské tvorby Vladimíra Párala neskutečně váží, nicméně realizace těchto titulů nedopadla zcela dle původních očekávání. Olmer na pokračování *Playgirls* spolupracovat nechtěl, byl donucen koproducentem, tedy televizí Nova, látku nebyl podle vlastních slov schopný kreativně a důstojně uchopit a výsledek se stal natolik znepokojujícím, že se od něho výsledně distancoval i spisovatel Páral⁵⁵. Nové tisíciletí se rezižně neslo převážně ve znamení nevýrazných televizních filmů. Posledním filmem kariéry je snaha o comeback v podobě pokračování úspěšné vekslácké krimi *Bony a klid*. Omšelá filmařina žijící výhradně ze stínu slávy prvního dílu vrhá *Bony a klid II* (2014), jenž těží převážně z nostalgie dávno ztracených 80. let, v moderním provedení s Jakubem Prachařem a původním hereckým složením z prvního dílu stejně neodvratitelně na dno. Od roku 1992 je podruhé ženatý s herečkou a kostýmní výtvarnicí Simonou Chytrou, která tvoří častou hereckou oporu veškeré směsice jeho filmařských projektů.⁵⁶

⁵⁵ Rozmarná léta českého filmu. 6. díl, 1995 [online], Česká Televize, 2011.

Dostupné z: <https://www.ceskatelevize.cz/porady/10267861763-rozmarna-leta-ceskeho-filmu/21056226506/>

⁵⁶ Vít Olmer, životopis [online]. Filmový přehled. [cit. 21.02.2023].

Dostupné z: <https://www.filmovyprehled.cz/cs/person/632/vit-olmer>

6.1.1 Bony a klid (1987)

„Vážení přátelé, potěšující zpráva, vítám mezi námi nejbohatší invalidní důchodce v Praze a možná i na světě, dobrý večer!“

- Diskžokej

Pohled na audiovizuální veksláckou baladu⁵⁷ lze s dnešním odstupem vnímat jako věrohodně naturalistický obraz pozdních 80. let v Československu a zároveň jej můžeme v kontextu Olmerovi filmografie definovat nejen jako formálně stylizovanou popkulturou rezonující dobovou výpověď, ale i jako projekt stěžejní pro budoucí směřování režisérovi tvůrčí práce. Preprodukční přípravy snímku totiž propojila spolupráce Víta Olmera s redaktorem z vlivné magazínové platformy Mladý svět Radkem Johnem, který na poli publicistické scénáristické tvorby s výrazným kritickým pohledem na aktuální destruktivní společensko-politické fenomény, znamenal pro snímek *Bony a klid* záruku ryzí autentičnosti. John se neostýchal čerpat výchozí inspirační náměty pro psaní přímo ze zločineckých zdrojů pražského podsvětí, což většinou při takovém zájmu egocentrickou povahu veksláků ve výsledku jen těšilo. V jednom dobovém televizním interview shrnuje John svou zkušenost se sbíráním materiálů výpovědí jedním z aktérů vekslácké subkultury: „Československo je země neomezených možností a s protekcí je tu možné všechno,“ či „vždyť my si můžeme koupit každého.“⁵⁸ Předchozí scénáristické kvality Radka Johna potvrzuje zejména spolupráci s kolegou Ivo Pelantem na filmech režiséra Karla Smyczeka v první polovině 80. let minulého století. Rodinné drama *Jen si tak trochu písknout* (1980), *Jako zajíci* (1981) aneb vepřo-knedlo western⁵⁹ a mimořádně populární komedie *Sněženky a Machři* (1982) propojuje společná témata hořko-sladkého pohledu na útrapy dospívání. Karel Smyczek debutuje svojí tvorbou ve filmovém studiu Gottwaldov, kde již Vít Olmer realizuje zmiňovanou *Sonátu pro Zrzku* (1980). Oba režiséři reflektují působení v Gottwaldově jako místo s přátelskou tvůrčí atmosférou a dostatečným prostorem pro zfilmování existenciálních polemik dospívající generace pod záštitou dětského filmu.⁶⁰

⁵⁷ Distribuční slogan filmu: *Český film Víta Olmera. Vekslácká balada o tom, co všechno lze prodat a koupit*

⁵⁸ Těžká léta československého filmu 1969-89. 10. díl, Mládí vpřed a vzad! [online], Česká Televize, 2013. Dostupné z: <https://www.ceskatelevize.cz/porady/10523691056-tezka-leta-ceskoslovenskeho-filmu-1969-89/21256226290/>

⁵⁹ Definice pro humorně nadsazenou žánrovou hybridizaci použita přímo v oficiálním traileru *Jako zajíci*

⁶⁰ Těžká léta československého filmu 1969-89. 10. díl, Mládí vpřed a vzad! [online], Česká Televize, 2013. Dostupné z: <https://www.ceskatelevize.cz/porady/10523691056-tezka-leta-ceskoslovenskeho-filmu-1969-89/21256226290/>

Radek John následně vygraduje problematiku mladistvých poměrně kontrastně extremistickou optikou ve snímku *Proč?* (1987), kde neudržitelní fotbaloví delikventi pod vlivem alkoholu zničí vlakovou soupravu cestou na zápas. Scénář vzniká podle skutečně zaznamenaného soudního případu (soudní rozsudek dne 13.12.1985, celkem 13 obžalovaných) a se svým závažně negativním přesahem do pachuti dobových nálad československé mládeže, nechává visící otazník nad otázkami systémové mravnosti a mezigenerační společenské odpovědnosti. Tato mimořádně mrazivá výpověď formuje Johnův zápal pro psaní pravdivých publicistických spektaklů, jenž nastavovaly zrcadlo tehdejší socialistické společnosti. „*Jak vlastně postupovala 80. léta, tak bolševik začíná být poněkud tolerantnější*“, shrnuje s úsměvem kinematografické dobové tendence reflektující polevující limitovanost režimu samotný Vít Olmer.

Ve stejném roce, kdy vzniká snímek *Proč?*, sepisuje John scénář pro *Bony a klid* a definitivně tak ustanovuje základ pro jeden z nejvýznamnějších popkulturních milníků konce československé normalizace, který se stal navzdory nevoli režimu díky svému trezorovému statusu výjimečně úspěšným a ve výsledku paradoxně nejvíce výtěžným pro samotné československé veksláky.⁶¹

Dobově odvážné žánrové kriminální drama *Bony a klid* je maximálně kontrastním protikladem vůči tomu, co bychom mohli v kontextu normalizačního Československa definovat jako prorežimní kinematografii. Do popředí hlavních motivických vrstev díla se dere chamtivost, amorální praktiky tehdejších podvodníků parazitujících na slabinách režimu a především nekonvenční zachycení společenské hierarchie pod vlivem zapovězené chuti kapitalistických překupnických praktik. Snímek vypráví příběh nezkušeného mladého automechanika Martina (Jan Potměšil) z Mladé Boleslavi, který s naivní představou přijíždí do víru velkoměsta, aby smění výhodně koruny za německé marky a měl poté možnost s partou z Boleslavi pořídit v západním Německu video pro provozování diskotéky. V Praze však tvrdě naráží na nekompromisní praktiky vekslácké komunity. Ti prodávali obyvatelstvu tvrdé valuty či specializované poukázkové bony, aby měli občané československého státu přístup k luxusnějšímu západnímu zboží v prodejnách Tuzex. Jeden bon se oficiálně směňoval za cca 5 korun československých, nicméně právě při těchto praktikách černého

⁶¹ Těžká léta československého filmu 1969-89. 10. díl, Mládí vpřed a vzad! [online], Česká Televize, 2013. Dostupné z: <https://www.ceskatelevize.cz/porady/10523691056-tezka-leta-ceskoslovenskeho-filmu-1969-89/21256226290/>

trhu byly podvody na denním pořádku.⁶² Martin je zpátky v Boleslavi konfrontován s faktem, že obdržel falešné bankovky a byl veksláky podveden. Po hádce s kamarády a se svým pohoršeným otcem se opět vrací do Prahy, aby se postavil podvodníkům a získal zpátky svoje ukradené peníze. Martin se v zoufalosti ocitá uprostřed koloběhu intrik, soudržní veksláci ho ke zdroji nikdy nepustí, na policejním výslechu je málem obviněn z trestného činu překupnictví. Dokonce je svědkem zátahu Veřejné bezpečnosti na udání před Tuzexem proti skupině veksláků, kteří se nenápadně zbavují zboží vyhozením do koše, tudíž se tak Martin náhodně dostává k igelitovému sáčku plnému digitálních hodinek. Přes opakovaný neúspěch stále pátrá po nevychladlé stopě konkrétních podvodníků, přičemž naráží na postavu charakterově pokřiveného veksláka Bínyho (Roman Skamene), který jeho pronásledování a počáteční neodbytnost celkem úspěšně odráží svými falešnými výmluvami. Známosti v podnicích, podplacení taxikáři a nepřátelská atmosféra noční Prahy. Zoufalý Martin se osaměle toulá městem dnem i nocí, přičemž je během svého pátrání opět falešně motivován chyceným Bínym, jehož kumpáni Marina pro výstrahu zmlátí. Poraněného Martina si při rvačce před svým domem všimá mladá Eva (Veronika Jeníková). Ta mu celou záležitost s ukradenými penězi rozmlouvá a radí mu, ať se navzdory svojí paličatosti vrátí zpátky do Boleslavi. Konfrontován s úlisným pronajímatelem bytu Evy je Martin vyhozen, nakonec se po bezcílném bloumání nočním městem opět tajně vrací k Evě, kde zůstává přespat do rána a odmění za to Evu jedním kusem nalezených digitálních hodinek. Na druhý den se Martinovi podaří vystopovat vychytralého veksláka do jednoho pražského podniku, kde mu Bíny pod nátlakem Martinových výhrůžek společně s pozváním na alkohol nakonec slibuje, že ho do podvodného valutového byznysu hodlá za náhradu ušlého zisku zasvětit. Opilý Martin se opět tajně vrací přespat k Evě, kde jí celou situaci v procesu vyličí. Další den bere Bíny s kolegou Brejlovcem (Miloslav Kopečný) Martina skutečně do akce, povede se jim za úplatek řidiče autobusu ještě na dálnici provést velkou výměnu valut u příjíždějících zahraničních turistů. Nadšený Martin získává větší obnos peněz a s Evičkou celou událost oslaví, což spontánně vyústí v jejich první milostné sblížení. Další den se situace na dálnici opakuje, nicméně je Martin, Bíny i Brejlovec stíhán tajnou policií. Povede se jim prchnout a svůj mercedes pro jistotu troufale mění u náhodného domu za Trabanta nechápajícího staršího muže. Dostihnutí švédského autobusu skončí nezdarem

⁶² Těžká léta československého filmu 1969-89. 12. díl, Perestrojka a tání ledů [online], Česká Televize, 2013. Dostupné z: <https://www.ceskatelevize.cz/porady/10523691056-tezka-leta-ceskoslovenskeho-filmu-1969-89/21256226292/>

a Bíny s Brejlovcem jsou z autobusu vyhozeni. Vypočítavá parta si později autobus dohledá a jako pomstu mu propíchá nožem všechny pneumatiky, což v Martinovi po celé situaci začíná vyvolávat morální dilema. Po dalším přespání u Evy se nakonec rozhodne, že svoje nové kolegy pravděpodobně půjde udat veřejné bezpečnosti. Těsně před vstupem na policejní služebnu ho do auta nabírá Bíny s vekslákem Harym (Tomáš Hanák), kteří mu racionálně připomenou jeho úzké zapojení do nelegální vekslácké činnosti a veškerá oficiální rizika s touto branží spojená. Hary nakonec přesvědčuje Martina dohozením nového bytu v Praze, což opět Martinovi přihrává značné sympatie u Evy. Aby byl Martin s novým výhodným obchodním zázemím oficiálně krytý před režimem, dohodí mu Haryho parta na oko místo nočního hlídače v autodílně. Realita je však taková, že za Martina chodí do práce dohodnutý senior za úplatek, takže je krytí ze strany začínající vekslácké kariéry ideální. Praktiky Bínyho kumpánů začínají být Martinovi rychle vlastní. Vydělávání na přílivu úplatných autobusáků vozících německé turisty začíná poměrně rychle splácet původně ušlou částku. Večer bere Evu na akci s Bínyho partou, kde náhodně potkává veksláka Richarda (Josef Nedorost), který ho původně okradl o peníze. Po krátké roztržce Richard Martinovi celkem věcně vysvětluje, že má díky němu byt i nadstandartní příjmy a jako spolehlivého kolegu ho chce zasvětit do obchodních akcí většího rozsahu. Celé partě kromě Bínyho se podaří uzavřít výhodnou dohodu s romským gangem překupníků, kteří odkupují video a pornokazety. Okázalý Bíny mezitím pod vlivem alkoholu nechá do ulice Štěpánská dovést sních z Krkonoš, aby dal za každou cenu na odiv každodenní životní v přepychu. Paralelně s těmito událostmi do Prahy přijíždí netrpělivý otec Martina, který se mylně domnívá, že je jeho syn zaměstnaný v servisu jako automechanik. Večer v klubu celou záležitost oslaví, Hary domlouvá další obchod a Bínyho excentrické alkoholické výstřelky už Richarda definitivně vytočí, až s ním vyrazí dveře. Přes noc se Martinův otec pokouší syna ještě kontaktovat na pozici nočního hlídače, ale nachází pouze předem dohodnutého důchodce, který mu zakomplexovaně objasňuje předem sjednané vekslácké praktiky. Martin se po večírku pohádá s Evou před Botelem Admirál o prohrané peníze v sázení, Eva odjíždí taxíkem a kompletní vekslácká parta přechází do jiného podniku, takže se těsně minou s přijíždějícím otcem Martina. Rozjetý večírek s partou náhodných dívek končí skupinovou erotickou seancí u Haryho na bytě, kde Martina dohání morální dilema ohledně Evy. Po Haryho cynické historce o zklámání z dětství a hořkém vystřízlivění z reality přichází sekvence s provedením největší obchodní transakce na odlehlém místě za továrnou, 50 tisíc marek za celkem 650 tisíc československých korun. Slibně vypadající obchod naruší příjezd hlavního šéfa veksláků Karla, který vždy antihrdiny příběhu mlčky

pozoroval během popíjení v baru. Bínyho udání vlastní party a roztržka s kumpány nekompromisního Karla končí okradením Martina, Haryho, Richarda a Slepejše kompletně o všechno, včetně jejich vlastního oblečení. Po návratu domů všichni zjišťují, že mají vykradené byty a zničené všechny věci. Když se nepovede dořešit ani pokračující obchod s gangem romů, skupina veksláků se rozděluje. Martin se v rozmláceném bytě pohádá s Evou a nakonec i s vlastním otcem, kterému se ho nakonec povede vystopovat a sdělit mu, že Martinovi došlo předvolání na Veřejnou bezpečnost. Po výsledku spojeném s původním podvodným prodejem padělaných valut Martin upozorňuje Haryho s Richardem a nabídne jim zázemí v Boleslavi. Eva se na Martina bez peněz vykašle a smluvené zasnuby ruší. Po čase ve vysílání televizní policejní relace otec Martina rozpozná hledaného Haryho a Richarda a rozhodne se oba udat. Martin rychle běží na ubytovnu dvojici přátel upozornit, ale je již příliš pozdě. Světla vozidel veřejné bezpečnosti se přibližují, a tak se Martin s Harym a Richardem rozhodnou pro zoufalý čin, sešplhat z budovy přes střechu, což se nakonec stane osudným Harymu, který trpí závratěmi. Ten se během šplhání z budovy zřítí dolů a umírá na jednom ze zaparkovaných aut, přičemž zlomený Martin zůstává v agónii stát a odevzdaně čekat na příjezd VB. Všechny aktéry nakonec chytí a za své činy odsoudí. Eva mu u soudu na závěr řekne o svém dítěti s jiným partnerem. Čekat na Martina po vězení nebude, jen se mu pokoušela ze zoufalosti pomoci, aby dostal co nejnižší sazbu. Po chodbě soudní budovy se ještě provokativně prochází vrchní šéf veksláků Karel, který v dobrém rozmaru chytá soudce přátelsky kolem ramen. Při odjezdu všech odsouzených veksláků včetně Bínyho do vězení se Martin od Richarda dozvídá, že je Eva s přezdívkou „Evička tričko“ vekslácká prostitutka v podmínce, takže nemohla provozovat řemeslo a pouze se přiživila na Martinově rychlém nárůstu příjmů. Morální dilema se tak uzavírá a všichni končí ve vězení. Příběh rámcově končí sekvencí navazující na úvodní montáž veksláků nabízejících bony. Snímek končí katarzní veksláckou hláškou: „*Bony nechcete? A co vlastně chcete?*“

Snímek, vyprávěný z hlediska syžetového uspořádání striktně chronologicky, pojednává o vzestupu dospívajícího muže až na samotný vrchol a jeho nevyhnutelném pádu na pozadí ilegálních obchodních praktik normalizačního Československa. Atypické audiovizuální zjevení představuje Olmerův projekt nejen s ohledem na dobový kinematografický kontext, ale především na formální uchopení tvůrci, s jakými výrazovými prostředky lze naložit s takto obsahově problematickou látkou. Není pochyb o tom, že ikonický *Bony a klid* kromě

autentické, skoro až mockumentární, dobové výpovědi, otevřel bránu šabloně bulvární exploatace 90. let v českém filmu.

Radek John s Vítem Olmerem sepisují scénář na základě mnoha skutečných historek a reálných situací z podsvětí pražských veksláků, kupříkladu filmová sekvence se zátahem Veřejné bezpečnosti na romský vekslácký gang, který se pokoušel zbavit padělaných digitálních hodinek. O prakticky totožném případě informovala v ČST seriálové relace Aktuality již v roce 1983. Stejně tak případ s Bínyho navezeným sněhem ve Štěpánské je taktéž inspirovaný skutečným případem, kdy nechal vyhlášený pražský vekslák navést před tuzex hromadu písku a měl od rána s doutníkem vysedávat na své improvizované pláži a vyhlížet spoluobčany, spěchající ráno do práce. Alibistický paradox idey, kdy Bíny zmiňuje veksláckou podporu národního hospodářství a rozvoj ve vzdělávání mládeže, hlásala ve své době zlaté éry bonů většina ilegálních překupníků s valuty.⁶³ Plasticita scénáře byla taktéž umocněna Johnem nastudovaným veksláckým slangem, který s dnešním odstupem může být srovnatelný s řečí mladistvých delikventů z Kubrickova *Mechanického pomeranče*. Například výrazy typu šrouby, zeli, škvára, zobání nebo injekce představovaly ve slovníku dobového veksláka označení pro valuty. Jindy však byla míra autenticity dosti za hranou únosnosti tehdejších schvalovacích projekcí. Radek John se v jednom z rozhovorů zmiňuje, že si příslušníci STB a cenzori vynutili odstranit ve střížně neinscenovaný dokumentární záběr, kde si skutečný policista zkouší na ulici džíny z kufru auta jednoho z veksláků⁶⁴. Tento provokativně absurdní obrazový výjev se bohužel do výsledné stopáže filmu opravdu nedostal (prodej džínsů z kufru auta ve snímku přítomný je, nicméně u veksláka již neprohlíží zboží uniformovaný policista), což je při této zpětné neoformalistické sondáži poměrně škoda, jelikož svým až zlověstně parodickým nábojem na sociální poměry by naprosto dokonale reflektoval onen do očí bijící kontrast mezi utopistickou komunistickou propagandou a tragikomickou skutečností.

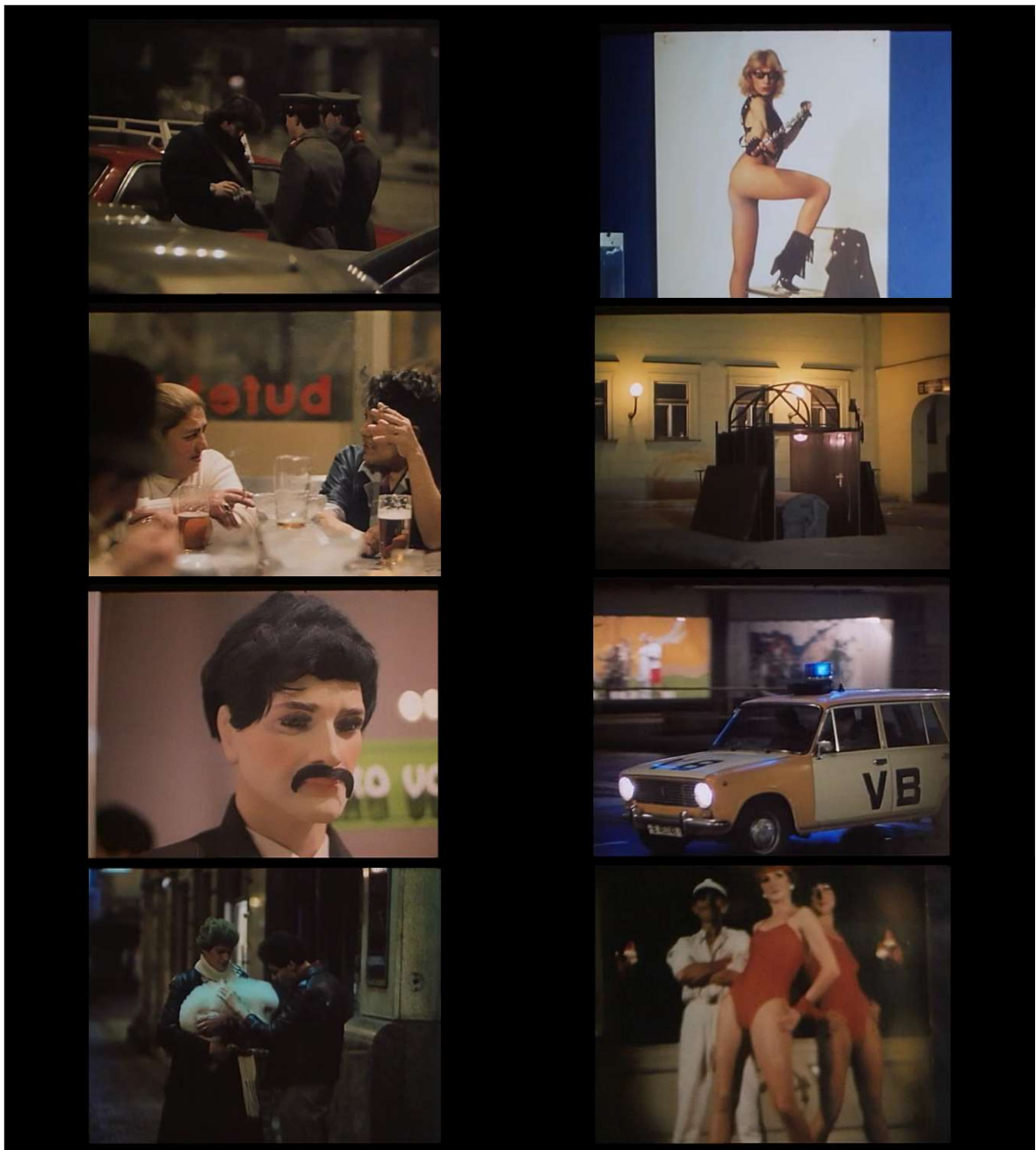
Již z prvních třech minut snímku před titulkovou sekvencí, kdy se protagonista Martin během expozice vyprávění vydává do Prahy směnit valuty mezi veksláky, je pro diváka zcela evidentní nastavení tvůrčího přístupu k volbě dramaturgické, stříhové a vizuální koncepce. Stylizované dokumentaristické snímání kameramana Oty Kopřivy, Olmerova práce

⁶³ Těžká léta československého filmu 1969-89. 10. díl, Mládí vpřed a vzad! (Z cyklu Vysílání studia Jizerka: Rozhovor s Radkem Johnem. ČST, 1988): Česká Televize, 2013. Dostupné z: <https://www.ceskatelevize.cz/porady/10523691056-tezka-leta-ceskoslovenskeho-filmu-1969-89/21256226290/>

⁶⁴ Film o filmu: *Bony a klid* [online]. CS film, 2010. Dostupné z: https://www.youtube.com/watch?v=wqTv4Zqmtx8&ab_channel=JiriKaspar

s neherci, natáčení skutečných procházejících lidí nebo opodál postávajících příslušníků VB, atmosférické prostřihy v sekvenci na neonové nápisy či logo obchodu Tuzex, používání snímání kamery stylem POV⁶⁵ střihnutí krátkého rozostřeného záběru ve švenku či temporytmická práce s montážemi s výrazným hudebním podkresem a vedoucím podtónem určujícím tíženou diváckou emoci. Po formální stránce není snímek rozhodně zatížený uhlazeností typickou pro styl Hollywoodských blockbusterů, spíše bychom mohli zvolenou formu připodobnit k tendencím undergroundové kinematografie. Vizuální punk a mnohdy obrazová přesycenost vybraným stylem podporuje určitý bulvární spektakl, kdy Olmer intenzivně exploatuje režimem tabuizovaná témata vyvolávající v divácích vábivý efekt nepřístupnosti.

⁶⁵ Poznámka autora: POV znamená zkratku Point of view neboli snímání z pohledu první osoby



Obrázek 2: Ukázka jedné z hudebních montáží (v čase 15:08-16:58) s obrazovou ilustrací ukázky snímání chronologických POV záběrů ve střihové skladbě sekvence. Lze detekovat charakteristickou atmosféru niterního neklidu protagonisty při počátečním bloumání neznámou Prahou a zároveň identifikovat v rozehrání plánů kontroverzní motivické fragmenty doplňující Olmerův exploatační obraz dekadentnější strany socialismu v Československu, např. uplácení policistů, homosexualita či všudypřítomný kýč, alkohol či sexualitu nočních podniků.

Po započnutí titulkové sekvence přichází stěžejní fakt, že podíl hudebního elementu bude hrát v naraci podstatnou roli. Jedna z původních variant pro stylovou analýzu odpoutat se od zvuku, nenechat se ovlivňovat zvukovou dramaturgií v podobě narativně návodných zvuků či jiných hudebních motivů, nicméně konkrétně v případě *Bony a klid* nebyla takováto varianta zcela vhodnou cestou vzhledem k tomu, že hudební dramaturgie tvoří naprosto signifikantní fragment dominantní právě z hlediska aplikování stylistických vzorců. Olmer se doslova snaží soundtrack snímku prodat obecnstvu za každou cenu. Na jednu stranu je to pochopitelné, když se na základě domluvy s britskou populární kapelou Frankie goes to Hollywood podařilo získat práva na písně za symbolickou jednu korunu, aby měli posluchači v komunistickém Československu jedinečnou příležitost okusit v tuzemském filmu podbíživý nádech západní kultury. Hudební dramaturgii doplnil svými písněmi s anglickými texty český skladatel Ondřej Soukup, aby tak dovršil určitého aspektu popkulturní líbivosti. Tudíž se Olmer rozhodl hudebním podkřesem napříč celou stopáží snímku nešetřit a jít s hudebností až na samou hranici posluchačské únosnosti. Jen kultovní skladba *Relax* od zmiňované kapely Frankie goes to Hollywood zazní ve snímku celkem šestatřicetkrát. Hudební složka téměř po celou dobu vyprávění plní v podstatě dramatickou výplň mezi dialogy, přičemž cílí na umocnění emocionálního vyznění díla. Pokud sledujeme linii akčního příběhu hlavních postav, hraje obvykle skladba *Relax*, pokud se ocitáme v sekvenci vztahového příběhu postav, hudba podbarvuje romantické scény Martina a Evy. Hudební dramaturgie pracuje poměrně s neohrabanou zvukovou estetikou, skladba je například střižena uprostřed slova, zazní krátká replika jedné z postav a akční hudební podkres dramaturgizující děj opět pokračuje (viz scéna s pronásledováním na dálnici a výměnou Trabantu). Nicméně i přes to sázka na britské interprety Olmerovi vyšla a právě skladba *Relax* se stává v kontextu pozdních 80. let v Československu masivně populárním hitem.

Po vzoru kritické reflexe sebejistých snímků typu *Nejistá sezóna* (1987) režiséra Ladislava Smoljaka či *Proč?* (1987) Karla Smyczeka přichází tentýž rok Vít Olmer kultovní veksláckou baladou, která ač nepostrádá varovné morální ponaučení ve formě potrestání protagonistů příběhu za nekalé obchodní praktiky, i přesto byla tehdejší komunistické propagandě trnem v oku. I po zásazích censorů a Veřejné bezpečnosti byl stejně nakonec film *Bony a klid* klasifikován jako neschválený a měl obrazně putovat do trezoru. Ironií osudů se v tomto případě stává fakt, že před konečným uvržením v zapomnění zasáhla do osudu díla vyšší moc, ačkoli je následná historika interpretována v mnoha různých verzích. Údajně se měl k filmové kopii přes známost dostat tehdejší vysoce postavený vekslák, uplatit řidiče a film si naposledy promítnout v kině. Tam byl nelegálně nahrán z hlediště kamerou

a následně se skrze pirátskou nahrávku dostal do distribuce přes formát klasických VHS kazet. Status trezorového filmu s provokativním obsahem dosáhl obrovské popularity, šířil se přes VHSky rychleji než erotické snímky a výsledná cena jedné kazety dosáhla až překvapivých 500 Kčs. Podmanivá nelegální prodejnost kazety překupníky a popkulturní zářez do širšího povědomí československé veřejnosti nakonec utvrdil cenzory v tom, že Olmerův snímek již postrádá smysl zadržovat před oficiální kino distribucí.⁶⁶ Ironicky se tedy v souvislosti s nabitými zisky z nelegálního šíření filmové kopie na VHS opět pro veksláckou komunitu ukázalo, že je Československo skutečně zemí neomezených možností.

Bony a klid rezonoval ve své době a rezonuje stále i s odstupem desítek let. Pamětníkům připomene flashback na dobové vekslácké praktiky, mileniálům vykreslí atmosféru zcela nepochopitelného. Na nezapomenutelnou pozdně totalitní éru překupníků s valuty se pokouší tematicky navázat režisér Jan Prokop snímkem *Vekslák aneb Staré zlaté časy* (1994) či samotný Olmer již zmíněným pokračováním vekslácké odysey v podobě *Bony a klid 2*, oba tituly nicméně u diváků i kritiky zcela propadly. Jak závěrečnými slovy shrnula upoutávku na film *Bony a klid* redaktorka M. Burešová v relaci televizního zpravodajství ze dne 15.03.1988: „*Film Bony a klid nenabízí řešení tohoto problému ani je nehledá, ale nutí nás zamyslet se nad morálkou vlastní i společenskou.*“⁶⁷

⁶⁶ Film o filmu: *Bony a klid* [online]. CS film, 2010.

Dostupné z: https://www.youtube.com/watch?v=wqTv4Zqmtx8&ab_channel=JiriKaspar

⁶⁷ Televizní noviny, dne 15.03.1988: Recenze snímku *Bony a klid* [online]. Vysílání Československé Televize, Youtube. Dostupné z: https://www.youtube.com/watch?v=c467Wpb2Ugs&ab_channel=jaffarski

6.1.2 Nahota na prodej (1993)

„*To není cynismus, to je prostě naše národní schíza.*“

- Novinář Egon (Lukáš Vaculík)

Počátek roku 1993 příznačně charakterizovala řada významných změn. Česká a Slovenská Federativní Republika se první den v roce separátně dělí na Českou republiku a Slovenskou republiku, Havel se tedy stává prvním prezidentem České republiky, taktéž proběhne historicky první ročník předávání výročních cen České filmové a televizní akademie Český lev a Vít Olmer opět paralyzuje tuzemské diváky dalším sociálně kritickým dramatem s publicistickým přesahem, u kterého lze v rámci tématu i stylu příhodně vnímat nezanedbatelnou paralelu se snímkem *Bony a klid*. Před samotnou analýzou snímku *Nahota na prodej* a jeho následnou komparací s předcházejícími poznatky je nutné v retrospektivní zkratce zmapovat exploatační přerod Olmerovi filmografie 90. let, jelikož právě *Nahota na prodej* je v pořadí třetí Olmerův porevoluční film.

Ta naše písnička česká II vzniká v čerstvě euforickém porevolučním období roku 1990. Radek John nicméně píše scénář ještě za komunistického režimu, tudíž vývoj událostí po sametové revoluci umožňuje tvůrcům původní texty transformovat do údernější a provokativnější společensko-politické kritiky. John se jako žurnalista opírá o reálné anonymní svědectví shrnující pohoršující praktiky v činnosti agentury Pragokonzert.⁶⁸ Příběh reflektuje vyprávění houslisty Jana v podání herce Jana Hartla, jehož nepřízeň osudu a mocenských her po vpádu vojsk varšavské smlouvy odsouvá na pozici kotelníka. Zoufale se pokouší o návrat k normálu skrze bezpátečně ponížené posluhování protekčním mocnářům, přičemž se aktivně noří do morálního bahna úplatků a bezpáteřního hierarchického taktizování. Kompromisem utlačovaného jednotlivce proti dekadentním praktikám obludného soukolí cynismu a neutuchající beznaděje Olmer definitivně končí éru vlastní prelistopadové filmografie a nastavuje definitivní kurz nezastavitelné éře otevřeně exploatační kinematografie nové dekády.

Druhý filmový počín z roku 1991 jde ve vzpomínání na totalitní pachut' výrazněji do hloubky temně absurdního flashbacku na vojenskou službu v 50. letech minulého století. Ačkoli Vít Olmer nikdy nebyl na vojně, jeho filmová adaptace na motivy románu Josefa

⁶⁸*Ta naše písnička česká* [online]. Filmový přehled. [cit. 22.02.2023].

Dostupné z: <https://www.filmovyprehled.cz/cs/film/397682/ta-nase-pisnicka-ceska-ii>

Škvoreckého *Tankový prapor* zaznamenala v distribuci fenomenální úspěch.⁶⁹ Snímek je právem označován jako nejúspěšnější polistopadový a zároveň nejnavštěvovanější titul roku 1991, na který do kin dorazilo přes 2 miliony diváků. Česká mediální společnost Bonton prolamuje do té doby dominantní státní filmový monopol, tudíž je *Tankový prapor* v kontextu neoliberální tržní ekonomiky ryze prvním soukromým filmem od znárodňovacího dekretu v roce 1945.⁷⁰ Vít Olmer na scénáři podle úspěšné literární předlohy spolupracuje opět s kolegou Radkem Johnem a sází na silné herecké obsazení v hlavní roli S Lukášem Vaculíkem, který s Olmerem později spolupracuje jako protagonista *Nahoty na prodej*. Vyprávění sleduje osudy hlavního hrdiny Dannyho Smiřického, který je nucen absolvovat vojenskou službu při tankovém výcviku a s nadhledem čelit zbedněnosti a teroru bolševických lampasáků. Děj je v podstatě souběh komických epizod, jejichž charakter určuje převážně „Olmerovsky“ vulgární humor a prvoplánová situační povrchnost. Na popularitu snímku navazuje o rok později režisér Zdeněk Sirový s další totalitní vojenskou satirou v podání kultovních *Černých baronů*, kde též účinkuje obdobné herecké obsazení, například Miroslav Donutil, Václav Vydra, Miroslav Táborský či Milan Šimáček. Režisér Olmer se během natáčení *Tankového praporu* poprvé seznamuje s budoucí manželkou Simonou Chytrou obsazenou do role Janinky Pinkasové, která se v jeho budoucí filmografii začne objevovat prakticky pravidelně.

Vít Olmer měl po spolupráci se Zdeňkem Svěrákem na snímcích *Jako jed a Co je vám doktore* původně režírovat i *Obecnou školu*, jejíž režie se nakonec chopil mladý Jan Svěrák, i přes svou nezkušenost s hraným dlouhometrážním filmem, jelikož jeho debutem se stali mockumentální *Ropáci*. Olmer toto rozhodnutí vzdát se citově zbarveného ostaligického vyprávění zdůvodňuje tvrzením, že se spíše s nadsázkou charakterizuje jako „Tarantinovský typ“ a tím pádem vyžaduje výrazně syrovější látku, která byla pro bouřlivý počátek devadesátých let příznačnější.⁷¹ Proto ovlivněný narůstajícím počtem kriminálních případů 90. let utváří tvůrčí scénáristickou dvojici s významným českým žurnalistou Josefem Klímou. Ten se stejně jako Radek John podílel na psaní několika scénářů pro seriály či televizní filmy, taktéž na profesionální investigativní žurnalistice se zaměřením na kriminální kauzy a činnosti časopisu Reflex, kde publikoval stěžejní reportáž s názvem

⁶⁹ Tankový prapor, zajímavosti [online]. Československá filmová databáze. [cit. 22.02.2023].

Dostupné z: <https://www.csfd.cz/film/7058-tankovy-prapor/zajimavosti/>

⁷⁰ Rozmarná léta českého filmu. 4. díl, 1993 [online], Česká Televize, 2011.

Dostupné z: <https://www.ceskatelevize.cz/porady/10267861763-rozmarna-leta-ceskeho-filmu/21056226504/>

⁷¹ Rozmarná léta českého filmu. 2. díl, 1990/1991 [online], Česká Televize, 2011. Dostupné z:

<https://www.ceskatelevize.cz/porady/10267861763-rozmarna-leta-ceskeho-filmu/21056226502/>

Cikánský zločin, jež se stala pro námět snímku výchozím inspiračním bodem.⁷² Unášení mladých dívek a následně nucená prostituce organizována gangy kriminálků se dle slov Josefa Klímy jevílo v první řadě jako atraktivní divácká látka na přenesení příběhu do audiovizuální podoby a zároveň by zfilmování takto závažného tématu mohlo na upozornit na reálnou problematiku vládní činitele i širokou veřejnost.⁷³ Olmerovi se vydařilo převést na plátno výjimečně provokativní spektakl ve formě syrové americké kriminálky s nábojem určité švejkovské blbosti, jenž je pro charakteristiku českého národa natolik typická. Jestli se Olmerovi vyplatila sázka na kontroverzní téma v balení odvážné žánrové hybridizace, je poměrně diskutabilní záležitost. V roce 1993 byla *Nahota na prodej* druhým nejnavštěvovanějším filmem hned za snímkem *Konec básníků v Čechách* z oblíbené šestidílné filmové série režiséra Dušana Kleina. Číselným statistikám pojednávajícím o vysoké návštěvnosti a tržbách snímku dominantně protiřečí fakt, že samotná divácká náklonost vůči *Nahotě na prodej* je silně kolísavá. Snímek je dokonce dle Československé filmové databáze veden v žebříčku nejhorších filmů všech dob na 927. místě. I přes to je tento snímek jednoznačně mimořádnou raritou, s dnešním odstupem neprávem opomíjeným fragmentem české kinematografie, jehož rozporuplný odkaz výtečně definuje český filmový teoretik Jiří Flígl: “[...] důvodem pro tyto kategorické odsudky nejsou řemeslné či hodnotové nedostatky, nýbrž stud pocíťovaný z faktu, že film představuje nejvýmluvnější dochovaný obraz české společnosti v době polistopadové kocoviny.”⁷⁴

V mnoha ohledech nekompromisní snímek se odehrává v časoprostoru energicky bujícího českého státu s neoliberální atmosférou 90. let. Vyprávění s kriminální zápletkou začíná uprostřed noci, kdy mladá dívka nepozorovaně vstává z postele, vyzvedává si svůj odcizený občanský průkaz a prchá z místa působení svých únosců. Následující sekvence exponuje protagonistu novináře Egona Hozu (Lukáš Vaculík), který přijíždí na letiště Ruzyně vyzvednout mladou americkou studentku Nancy Spacek (Kája Třísková). Ta se svojí lámanou češtinou přijíždí do Prahy provádět výzkum týkající se polohy nezávislosti české žurnalistiky v porevoluční české republice oproti kontrastní totalitní ideologii za minulého režimu. Egon startuje auto přes dráty kvůli poruše na spínací skřínce, okomentuje to jako

⁷² *Nahota na prodej* [online]. Filmový přehled. [cit. 22.02.2023].

Dostupné z: <https://www.filmovyprehled.cz/cs/film/397728/nahota-na-prodej>

⁷³ *Rozmarná léta českého filmu*. 4. díl, 1993 [online], Česká Televize, 2011.

Dostupné z: <https://www.ceskatelevize.cz/porady/10267861763-rozmarna-leta-ceskeho-filmu/21056226504/>

⁷⁴ FLÍGL, J. *New Yorku a Libni zdaleka se vyhni*. CINEPUR 2010, roč. 19, ISSN 1213-516x

pozůstatek socialismu a odváží mladou cizinku na svoje pracoviště. Nancy mu po cestě sdělí, že ačkoli je rodilou Američankou, má k Praze velice specifický vztah, jelikož její otec po ruské invazi emigroval právě do USA. Egon doveze Nancy do redakce časopisu Rex v centru Prahy, kde ji provádí každodenním firmolem (slovo použité ve filmu šéfredaktorem ztvárněný Oldřichem Navrátilem) mezi kolegy redaktory, telefonáty, kličkujícími sekretářkami, dohlížejícím šéfredaktorem s byznys bossem (Ivanem Jonákem) v zádech a horlivými zájemci o případné sepsání reportáže (paranoidní Miroslav Táborský přesvědčuje Egona, že ho STB sleduje a ozařuje karcinogenními paprsky), mezi nimiž je i zoufalý muž, kterému unesli dceru. Nicméně Egon tomu nevěnuje velkou pozornost a soustředí svou pozornost na provádění Nancy Prahou. Po východu ze směnárny si Egona s Nancy vytipuje skupinka Romů a pokusí se je okrást o peníze. Dochází ke slovní přestřelce a následné potyčce přímo na Staroměstském náměstí, kde celou událost ze zahrádky jedné z kaváren pozoruje postava tzv. Poldy, vlastním jménem Josef Řehák, jak má uvedeno na vizitce, nicméně po celou dobu příběhu je osločován pouze jako Polda (Jiří Krampol). Ten se neváhá bitého protagonisty Egona zastat před přesilou a úspěšně odvrací pokusy gangu agresivních podvodníků.

V další sekvenci se všechny tři postavy ocitají u Poldy doma, ten se s nevšední vizitkou (FaP – Fernet a Polda) představuje jako bývalý policista, momentálně soukromý detektiv, prosazující nezpochybnitelnou pravdu o Fernetu, že kudy teče, tudy léčí. Polda nakonec vyřeší Egonovu starost s přechodným bydlením a nechává mladou americkou stážistku bydlet u sebe. Egon toho večera absolvuje jogínský kurz přechodu přes žhavé uhlíky, o kterém má napsat v tisku reportáž. V další scéně poznává divák rodinné zázemí protagonisty, nevlastní dcera Evička zkoumá fotografie z jogínského kurzu a nechápavě pozoruje puchýře na chodidlech, zatímco Egonova odtažitá racionální partnerka psychologka studuje na počítači statistiky onemocnění AIDS v USA. Během přípravy smažených rybích prstů k večeři registruje Egon v běžící televizi reportáž o únosu nezletilé dívky Dity, což si následně spojuje s prosbou o pomoc neznámého muže v redakci. Rozhodne se neobjasněnému případu čelit a nechá se mužem pohřešované dívky dovést do stájí pražské zoologické zahrady, kde jako chovatelka slonů pracuje dívčina blízká přítelkyně Renata, shodou okolností ta samá dívka, která v úvodní sekvenci snímku uprchla z místa svého věznění. Ta nejprve s opodstatněnou nedůvěrou nechce sdílet své traumatizující zážitky spojené i s fyzickým mučením, nicméně poté Egonovi potvrzuje, že po aplikování uspávacího na diskotéce byly dívky skutečně uneseny a nedobrovolně nuceny k prostituci na konkrétním parkovišti v Rudné u Prahy s odpočívadly pro kamiony. Tento popud donutí novináře Egona

jednat a vydá se na zmiňované parkoviště pořídít fotodokumentaci zázemí romských gangů a sexuálních pracovníků. Šéfredaktor Egonovi odporuje („*Obehranej song tohleto, Klíma to omývá v každém článku*“), že vybraná látka je vzhledem k okolnostem těžko zpracovatelná, prostituce je legální a rozvrácení romského byznysu se sexuálním nevolnictvím je spíše záležitostí policejního vyšetřování. Po xenofobní slovní přestřelce Egon završuje vyostřený dialog slovy: „*Si tu hrajem na demokratickej stát a pritom nám tu běží pod nosem pěkný svinstvo,*“ načež nadřizený šéfredaktor laxně odvětí: „*Daň z demokracie hochu*“. Diskuzi ukončí až postava Ivana Jonáka, která má se šéfredaktorem smlouvenou další schůzku. Egon bere Nancy do pražské hospody a vysvětluje jí vlastní kritický pohled na roli romské menšiny v české společnosti a vysvětluje poměr spáchaných zločinů Romy, načež ho Nancy osočuje z otevřeně rasistického podtextu konverzace. Ta k tématu přistupuje z hlediska amerického liberalismu a vyčítá Egonovi český cynismus a následně šovinistické smyšlení ohledně jejím podílu na případu. On jí ale vysvětluje, že jí nelze vzít s sebou do terénu na sledování, když Nancy vadí i česká hospodská sekaná.

Egon se vydává na další obhlídku parkoviště v doprovodu policejní hlídky. Strážníci se nejprve za jízdy vysmívají jednomu mechanofilikovi z romského gangu, který se nenápadně oddává sexuálnímu styku s výfuky aut, poté začnou policisté provádět kontroly totožnosti přítomných romských pasáků a prostitutek, zatímco Egon zpovzdálí celou situaci fotografuje, proti čemuž se romové ostře ohradí. Po této zkušenosti s neschopností policistů se Egon pokouší obrátit na služby Poldy, toho ale počátek investigativního případu kvůli svému stáří příliš neláká. Nancy pro rozptýlení přichystá pro Poldu (ten se před ní představuje jako Joe) večeri a obléká si společenské šaty ze skříně svého pronajatého pokoje. Polda jí vysvětluje, že patřily jeho mrtvé ženě a osvětluje Nancy svojí přirozenou nedůvěru v ostatní, která je zakořeněná ve vyhazovu od policie. Egon mezitím v posteli podstupuje nedobrovolnou psychoanalýzu ze strany chladně kalkulující partnerky, jejíž zaujatost vůči hrozbě AIDS se před pohlavním stykem projevuje kontrolou nafouknutého kondomu nad světlem lampy.

Druhý den je Egon při startování auta dráty překvapen Poldou sedícím na zadním sedadle auta, který nakonec na nabídku partnerství a spolupráci na případu přistoupí. Polda ve své pracovně opět zprovozuje zbraň uloženou v pracovním stole, což Nancy nenápadně registruje, nakonec jí ovšem ukládá zpět do přihrádky a vytahuje z druhého šuplíku Fernet. Egon s Poldou poprvé společně přijíždějí na parkoviště v Rudné, aby vypátrali pohřešovanou dívku a přes veškeré nástrahy nepozorovaně pronikli mezi pasáky v restauraci u odpočívadla. Polda zabavuje romské pasáky, zatímco Egon neúspěšně hledá dívku.

Mezitím Nancy přijíždí taxíkem a na vlastní pěst se vydává oba kolegy hledat i s nabitou pistolí. Celá akce uvnitř restaurace se prozradí a po roztržce oba ujíždějí autem z parkoviště, zatímco Nancy už unesl romský gang, Egon se pro ní už nestačí vrátit kvůli přijíždějící policii. Po únosu je Nancy odvečena do úkrytu romského gangu, kde naváže kontakt s další vězněnou dívkou ve vedlejší cele. Následně se vrchní šéfka romského gangu z odcizených dokladů dozvídá, že je Nancy Američanka a považuje jí za konkurenční byznysmenku, načež je ze sídla kuplířského gangu propuštěna. Před odjezdem jí malá romská holčička Johanka považuje za Barbie, načež je slyšet fyzické týrání vězněné dívky. Nancy se bezpečně vrací do domu Poldy, kde i společně s Egonem pokračují ve Fernetovém večírku. Opilý Egon se neúspěšně pokusí svést našťvanou Nancy. Ani sex s partnerkou u sebe doma Egona příliš neuklidní a opět se opakuje psychoanalytická sonda dráždící Egonův infantilní cynismus.

Všichni tři hrdinové se vrací do romské osady, aby se pod záštitou zinscenovaného plánu pokusili infiltrovat pasácký byznys. Egon převlečený za obchodního partnera doprovází sebevědomou Nancy, pro romskou šéfku kuplířského gangu již známou jako konkurenční americkou obchodnici. Romská hlava gangu jim mimo řeč osvětlí podnikatelské záměry s pornografickými kazetami, na kterých unesené dívky figurují. Polda mezitím pojistí celou nevyzpytatelnou situaci taktickou fyzickou zálohou v podobě skupinky skinheadů. Ta na místo předem smluvenému postrašení romských kuplířů kompletně celou situaci eskaluje do extrému a strhne se velká rasově motivovaná bitka. Egon a Nancy před vypuknutím chaosu berou představovanou videokazetu s pornem, snaží se ve sklepě marně hledat jednu z vězněných dívek a nakonec se během rvačky obou gangů všem třem hrdinům podaří uniknout automobilem. Nancy získává vůči Egonovi romantické sympatie, jelikož se mu jí podaří před rvačkou zachránit. Celá velkolepá akční sekvence končí slovy řídicího Poldy: „*Pamatuj si Nancy, New Yorku a Libni, zdaleka se vyhni.*“ Po prozkoumání německé fetishistické pornokazety u Poldy doma identifikují hrdinové místo dějiště na neznám českém zámku a Polda poznává jednu z vystupujících akterek. Egona doma poté osočuje partnerka s přisedícím kolegou psychiatrem z osobnostní dezintegrace s rozvrácenou sexualitou, načež se po této vlezlé psychoanalytické zkušenosti Egon rozhodne cynicky opustit byt a začít přespávat raději u Poldy. Ten se těsně před tím pokusí neúspěšně svést Nancy. Další scéna rozehrává vyděračské běsnění romského gangu, který se vydává do zoo vyhrožovat vystrašené Renatě. Ta nakonec nedobrovolně udává Egonovu totožnost. V reakci na toto zjištění nastraží romové do Egonova auta před redakcí bombu, nicméně kvůli startování automobilu přes dráty se atentát neuskuteční.

Následující sekvence se odehrává v erotickém podniku, kde se Polda po rozhovoru s majitelem podniku (Roman Skamene) pokouší vypátrat povědomou pornoherečku z videokazety pod přezdívkou Veverka. Mezitím Egon s Nancy polemizují nad genderovou degradací během sledování jednoho z erotických vystoupení. Veverka Poldovi nakonec sděluje podrobnosti ohledně lokací natáčení pornografického snímku a nenápadně napíše vzkaz, odkazující pátrání hrdinů na nedělní aukci. Trojice nenápadně infiltruje aukční síň, skládá vstupní kauci a účastní se dražby zmiňovaného zámku. Dohazování ukončuje poslední nabídka postavy tajemného byznysmena (Jiří Pomeje), podřízený vykonavatel hlavního bosse, v doprovodu pobočníka. Po ukončení aukce pobočník představuje trojici hrdinů ekonomické záměry se zakoupeným zámečkem, který je momentálně v „ekonomickém podnájmu“, nicméně po zakoupení se má přeměnit v luxusní letovisko pro sexuální turistiku. Egon s Nancy a Poldou se přes noc vplíží do prostor zámku, kde stále probíhá natáčení porna a pohřešovaná dívka se zde nenachází. Ochranka odchytí slídící trojici k podřízenému hlavního bosse, ti ovšem lstivě předstírají společný podnikatelský záměr se smyšleným napojením na hlavního bosse, načež je podřízený hlavního bosse obdaří pornografickými kazetami. Za jeho nepřítomnosti trojice hrdinů odcizí kolaudační pozvánku položenou na pracovním stole. U Poldy doma se následně mezi Egonem a Poldou strhne argumentační roztržka o smyslu celé pátrací akce a starých křivdách s očerňujícím novinovým článkem na Poldovu adresu. Egon s Nancy poté umocňují vzájemnou romantickou rovinu procházkou po Střeleckém ostrově, kde existenciálně spekulují nad trochu úsměvnou pozicí kapitalistického Česka, což Egon s nadsázkou popisuje jako, „*když si malý děti hrajou na dospělí.*“ Mezitím se romský gang vydává po stopách Egonova pátrání a dostává se až do bytu Egonovi partnerky Evy a jeho nevlastní dcery, kde opět dochází k zavražďování, výhrůzkám a pořezání vyděšené Evy.

Druhého dne ráno je skrze vtíp o svazu česko-amerického přátelství zřejmé, že je Egon s Nancy spolu strávili noc. Egon o celém pátrání po pohřešované dívce začne podobně jako Polda pochybovat, tudíž mu Nancy připomíná jeho odvalu z fotografie, kde Egon přechází přes žhavé uhlíky s jogíny. V redakci se navíc do Egona obouvá neurotický šéfredaktor, který je s postupem na vytváření článku o nucené prostituci velice nespokojený. Přes kolegyni z redakce se Egon dovídá, že jeho partnerka Eva se taktéž stala terčem útoku slídícího romského gangu. Záludný osobní útok na své nejbližší donutí Egona celou beznadějně vypadající situaci přehodnotit, vyzvedává si u Poldy osobní věci a rozhoduje se zajet za šéfkou romského gangu, aby vyjednal příměří a potvrdil zrušení celého investigativního pátrání po unesených dívkách. Šéfka toto rozhodnutí schvaluje a odkazuje

své podnikatelské napojení k významným obchodním partnerům v pornografické branži. Egon jí na tento argument opáčí, že nejvyšším vrstvám operace na romském zapojení v byznysu pravděpodobně vůbec nezáleží, když se je ani nerozhodli pozvat na zámeckou kolaudaci. Šéfku romského gangu tato informace nesmírně popudí a rozhodne i se zajatým Egonem a svými kumpány na akci demonstrativně vypravit. Nancy se po Egonově zmizení vydává na akci i s Poldovou zbraní, jakmile to rezignovaný Polda zjišťuje, odjíždí na kolaudaci zámeckých prostorů také. Celou akci zahajuje za vypuknutí ohňostrojů hlavní boss Ivan Jonák se svým podřízeným i jeho pobočníkem a přivítají veškeré investory a obchodní partnery. Příjezd romského gangu na akci zapříčiní nezastavitelnou lavinu nenávisti a graduje do akční montážní sekvence rvačky a následné přestřelky. Egon využívá nepozornosti romského hrdlořeza se zálibou v automobilech a uniká. Nancy s Poldou konečně v útrobach zámku objevují pohřešovanou dívku těsně před pohlavním stykem s jedním z německých podnikatelů. Nezletilá pohřešovaná Dita nakonec dvojici vysvoboditelů paradoxně sděluje, že chce s podnikatelem zůstat a odjet do Německa. Podřízený hlavního bosse rozstřelí bazukou příjezdová vrata na zámek a společně i s Jonákem ujíždějí. Po marné záchraně a nekontrolovatelném chaosu uprostřed všeho zabíjení se trojici hrdinů podaří zachránit alespoň malou romskou dívenku a následně ujet cizím autem. Zbývající skupina přeživších z romského gangu se pokusí ujet Egonovým autem, načež se při nastartování klíčky namísto kabelů aktivuje detonační zařízení a vše končí mohutnou explozí, kterou bezradně pozoruje romský hrdlořez mechanofilik.

Egon ukazuje šéfredaktorovi závěry celého pátrání, ten je vyhodnocuje jako značně kontroverzní a poškozující. Teprve když před redakcí zastavuje auto a zjeví se vystupující postava Ivana Jonáka, dochází Egonovi úzké napojení mafie na redakci jeho magazínu, a proto se rozhoduje uveřejnit článek v jiném tisku. Takže to bude zase jako za komunistů, pár nedotknutelných a my? Ukončuje Egon vyostřený dialog se šéfredaktorem. V závěrečné sekvenci se v letištní hale Egon, Polda i malá romská dívenka loučí s odlétající Nancy. Zpovzdálí letištního parkoviště je sleduje poslední přeživší antagonista, který se nakonec rozhodne podlehnout svojí neřesti a začne mít pohlavní styk s jedním ze sportovních vozů, do něhož nakonec nastupuje majitel a kopulujícího romského hrdlořeza couvající automobil usmrtí. Ten při umírání pozoruje výfuk odlétajícího letadla na obloze, čímž končí poslední záběr a započne koncová titulková sekvence snímku.

Pokud bychom měli zpětně charakterizovat *Nahotu na prodej*, ať už v kontextu polistopadové tvorby či československé kinematografie obecně, tak lze vyjádřit

nekontrolovatelnou zahuštěnost tohoto audiovizuálního díla souslovím neřízená střela. Vít Olmer nevybíravě servíruje českému porevolučnímu divákovi mimořádně výživný multižánrový brak, svou esencí představující učebnicový příklad czechsploatace. Navzdory tomu však vyprávění rozhodně není zaobaleno pouze prvoplánovou atrakcí v podobě všudypřítomného vraždění, zuřivých explozí, laciných sexistických vtipů či explicitních erotických scén samotných. Naopak snímek doslova překypuje pozoruhodnou mnoha vrstevnatostí a nabízí celou řadu motivických okruhů vystavěných na kontextu dobových realit, čímž Olmer poměrně nelichotivě odráží charakter české společnosti první poloviny 90. let, kdy převládá euforická nenasytost po fenoménech západní kulturní sféry. Obraz polistopadovou kocovinou vyčpělého národního kýče ve formě nevkusného českého buranství, jenž se sebevědomě skrývá za velkohubé maskulinní hlášky a impulzivní jednání, což celkem marně obstává v protikladné pozici světáckého oduševnělého zjevení mladé Američanky. Režisérova otevřeně osobitá interpretace rasové problematiky a začlenění romské menšiny do polistopadové společnosti (nejen v souvislosti s formováním skinheadské subkultury v tuzemsku), věčná nadčasovost vratké půdy pod nohama investigativní novinářiny čelící každodenním výhružkám⁷⁵, relativně čerstvá tržní ekonomika nabouraná západními produkty a řetězci například v podobě fastfoodů jako McDonald, souvislost s nevyzpytatelně se šířícím onemocněním AIDS, exploatující erotika zprostředkovaná erotickými salóny či po revoluci již velice snadno dostupnými pornokazetami, vliv průniku východního spirituálního učení do slovanské kulturní sféry a mnoho dalších kategorických dobových fragmentů, jenž spoluvytvářejí obsáhlou identifikační mozaiku jedné dekády. Výstižně *Nahotu na prodej* pojmenovává odborník na českou exploatační tvorbu, již citovaný Jiří Flígl: „*Vznikl maximálně nasycený odvar z doby, kde i sebemenší detail představuje úchvatně zakonzervovaný projev žité reality v tehdejší České republice. Každá (to není publicistická nadsázka, ale věcný popis) scéna obsahuje nějaké dobové memento (od AIDS a turismu přes esoteriku i noční kluby až po rybí prsty a mezinárodní dálniční dopravu)*“⁷⁶. Lze skutečně vyhodnotit *Nahotu na prodej* jako pouhý estetický úpadek v nekonečném výčtu béčkových titulů nebo znevažované kontroverzní dílo opravdu přináší společensko-kritický přesah?

Odvážným pošilháváním po obrysech Hollywoodského akčního krimi zasazeného do porevoluční Prahy se Olmerovi podařilo uspokojit diváckou poptávku po západní senzacechtivosti. Příběh inspirovaný skutečnými událostmi znamenal pro tehdejší publikum

⁷⁵ Poznámka autora: viz nasprejovaný nápis na redakci v druhém plánu: „*Vy svině novinářský*“.

⁷⁶ FLÍGL, J. New Yorku a Libni zdaleka se vyhni. CINEPUR 2010, roč. 19, ISSN 1213-516x

skutečně podbízivou filmařskou látku, nicméně sám Josef Klíma uvádí v jednom z rozhovorů na pravou míru fakt, že měl Olmer jako spoluautor scénáře výraznější tendence vzdalovat vyprávění od reálného základu a svádět ho k atraktivnější fikci.⁷⁷ Nicméně poutavá a osvědčená šablona chronologické narace kriminálního pátrání s jednoznačně definovanými motivacemi charakteru jednotlivých hrdinů, obohacena o exploatační témata jako násilí a erotika, s příměsí prvoplánových komediálních prvků, se při snaze konkurovat přílivu západních snímků jeví pro distribuci raných 90. let jako funkční model. Vedle zohlednění zmíněných exploatačních konvencí a poměrně černobílému scénáři s přímočarými archetypy jednotlivých postav znamená největší přidaná hodnota pro *Nahotu na prodej* rozhodně kontextuální vliv popkulturního dění. Pro maximální podpoření plasticity vyprávění Olmer obsazuje velice specifický herecký ansámbl. Kromě pro Olmera typickou práci s neherci (konkrétně v případě romského či skinheadskeho gangu) taktéž do role americké studentky Nancy obsazuje neherečku Káju Třískovou, dceru emigrovaných českých herců Jana Třísky a Karly Chadimové, dále v komparzních rolích novinářů redakce časopisu Rex se objevuje Jiří X. Doležal či samotný Josef Klíma (oba spolupracovníci z Reflexu) či největší herecká rarita, kontroverzní persona porevolučního podnikatele a nekorunovaného krále pražského podsvětí Ivana Jonáka v roli mafiánského bosse. Docílení příznačné herecké autenticity Olmer obhájuje těmito slovy: „*Jak český herec může zahrát mafiána? Potkal jsem Jonáka, majitele Discolandu, v bílém obleku, 160 kilo, ověšený zlatem, jak jde po schodech a stačilo mi, jak ten člověk jde proti mně po schodech a řekl jsem, to je on!*”⁷⁸ Z kinematografického hlediska *Nahota na prodej* nepředstavuje po řemeslné stránce víceméně žádný výraznější průlom na poli vizuální estetiky v české kinematografii. Tvůrci nechávají spočinout stylistickou formu v podřízeném vztahu k dominantnější obsahově pestré stránce vyprávění. Po smrti Olmerova dvorního kameramana Oty Kopřivy a tvůrčí obrazové spolupráci na prvních dvou porevolučních snímcích s Janem Malířem přichází opět na scénu slovenský kameraman Juraj Fándli, který jako hlavní kameraman debutoval v Gottwaldovských filmových ateliérech zaměřených na tvorbu pro děti a mládež právě na Olmerově druhém celovečerním filmu *Sonáta pro zrzku*.⁷⁹ Fándliho snímání nabývá z dramatického hlediska na vcelku konvenční formě a jako stylistický prostředek neurčuje ani nenarušuje zásadněji směr narativního vyprávění. V kontextu Olmerovi filmografie lze

⁷⁷ Rozmarná léta českého filmu. 4. díl, 1993 [online], Česká Televize, 2011.

Dostupné z: <https://www.ceskatelevize.cz/porady/10267861763-rozmarna-leta-ceskeho-filmu/21056226504/>

⁷⁸ Tamtéž.

⁷⁹ Juraj Fándli, životopis [online]. Filmový přehled. [cit. 22.02.2023].

Dostupné z: <https://www.filmovyprehled.cz/cs/person/2366/juraj-fandli>

vypozorovat pozoruhodně atypické nadužívání nadhledů z výrazně vyšší perspektivy (ať už statických či v jízdě), kterým je docíleno snímáním scény z kamerového jeřábu. Tento princip je cíleně aplikován na jednu stranu kvůli celkové přehlednosti snímání celku, například při organické scéně roztržky romského gangu se skinheady, na druhou stranu vyplňuje funkci efektového snímání za účelem zdynamizování scény v rámci vnitřního temporytmu záběrů, což je typické u žánru akčního filmu, avšak netradiční při pohledu na analýzu snímku z českého prostředí. Celková forma vizuálu je například v kontrastu se snímkem *Bony a klid* mnohem sofistikovanější a kamerově čistější, tj. ve zkratce upuštění od dokumentárního trasu a punkových vizuálních kaleidoskopů a přechod na strukturovanější záběrování více se přibližující západní estetice blockbustera. V terminologii stylistických výrazových prostředků kinematografie Víta Olmera určitě stojí za zmínku oblíbené pracování s motivem snímání skrze POV záběry, nejčastěji při exponování nového prostředí jednou z hlavních postav (prostory redakce časopisu Rex, odhalování temných zákoutí parkoviště ovládaného pasáky). Práce s hudební dramaturgií snímku je taktéž značně umírněnější, než tomu bylo u příkladu *Bony a Klid*. Zvukový či hudební podkres se ve své podstatě soustředí na dosažení žánrových konvencí, aby byly vhodně dramatinizovány akční či erotické sekvence. Několik vystupujících postav muselo být kvůli srozumitelnosti hlasové stopy předabováno, mimo řadové členy romského gangu také představitel hlavního bosse Ivan Jonák, kterého předaboval herec Jan Schánílec.⁸⁰

Přes to, že *Nahota na prodej* získává na symbolické polistopadové intenzitě právě až s nabývajícím časovým odstupem, již v době svého uvedení do kino distribuce zaznamenal snímek v intervalu roku 1993 nadprůměrné hodnocení na jedné straně z hlediska návštěvnosti s celkovým počtem 864 367 diváků a na straně druhé s přihlédnutím k tržbám v ČR, jenž činili takřka 17 a půl milionu korun českých.⁸¹ Nicméně i přes tento fakt se režiséru Vítu Olmerovi s hercem Jiřím Krampolem nepodařilo sehnat dostatek financí na plánované pokračování s názvem *Smrt na prodej*, jehož scénář opět zpracoval Josef Klíma na základě reálné publicistické reportáže o ruské mafii působící po Sametové revoluci na území České republiky, kde se vracejí k ukrytému střelnému arzenálu z doby po okupaci roku 1968.⁸²

⁸⁰ *Nahota na prodej* [online]. Filmový přehled. [cit. 22.02.2023].

Dostupné z: <https://www.filmovyprehled.cz/cs/film/397728/nahota-na-prodej>

⁸¹ *Nahota na prodej* [online]. Portál Kinomaniak. [cit. 22.02.2023].

Dostupné z: <https://kinomaniak.cz/filmy/nahota-na-prodej>

⁸² *Rozmarná léta českého filmu*. 4. díl, 1993 [online], Česká Televize, 2011.

Dostupné z: <https://www.ceskatelevize.cz/porady/10267861763-rozmarna-leta-ceskeho-filmu/21056226504/>

6.1.3 Komparace



Obrázek 3: Vizuální srovnání filmových plakátů obou snímků, normalizační estetiky exploatace zločinu a nahoty střídá porevoluční exploze ve stylu amerických akčních blockbusterů.

Na základě dvou vyhotovených analytických textů ke snímkům *Bony a Klid* a *Nahota na prodej* režiséra Víta Olmera podrobím oba zmíněné tituly vzájemné analýze komparační. Po konkrétním nastínění přesahu tvorby v režisérském medailonku a rozboru kontextuálního vzniku díla a jeho významu v souvislosti s proměnami československé kinematografie dvou dekád skrze určení prekompozičních, kompozičních i postkompozičních faktorů z již citovaného přístupu k neoformalistické filmové analýze podle Radomíra Kokeše⁸³ je nezbytné vyhodnotit společné rysy obou snímků a následně jejich výraznější odchylku od předem stanovených výzkumných tezí. Dosáhnout určitého finálního předpokladu o naplnění transformace porevoluční kinematografie bude proveditelné až po absolvování zbývajících komparací snímků režisérů Zdeňka Trošky a Jaromíra Soukupa, nicméně momentálně lze zmíněné konstrukty tezí aplikovat na specifickou tvorbu Víta Olmera.

⁸³ KOKEŠ, Radomír D. *Jak uvažovat při formalistické analýze filmu: Manuál k psaní bakalářské práce* Brno, 2013. Masarykova univerzita v Brně, filozofická fakulta. s. 12.

Zásadní poznatky budou především vyhodnocovány v souvislosti s politicko-historickým vývojem a jeho ovlivňováním tvůrčí autorské práce u daných snímků.

Bony a klid s Nahotou na prodej od sebe dělí celkem šest let, během kterých probíhá na našem území přelomový nevyhnutelný pád starého totalitního režimu tlakem Perestrojkových reforem a následuje příchod zcela nových příležitostí, což se zejména v ostře sledované kulturní sféře významným způsobem odrazilo. Avšak nejprve je potřebné zmínit jednotlivé zaznamenané analogie v audiovizuální rezonanci obou Olmerových titulů. Tato dvojice nebyla vybrána z režisérovi kontroverzní filmografie zcela náhodně, naopak právě za účelem komparace v mnoha ohledech paralelních aspektů u obou případů. Z výše uvedených poznatků zahrnutých v jednotlivých neoformalistických analýzách vyplývá skutečně silná symbióza děl v rovině konceptuální, formální i vyprávěcí, nicméně klíčová je právě uváděná proměna společenských dobových reálií, jenž ve výsledku zásadně odráží veškerou scénaristickou kulminaci uvnitř autentických Olmerových fikčních světů. Výpovědní hodnota sumarizačních postkompozičních faktorů generuje taktéž obecný režijní přístup k dané zpracovávané látce. Olmer pro oba projekty záměrně vyhledává dráždivé kriminální příběhy postavené na skutečných událostech a pro dosažení syrové plasticity se uchyluje ke spolupráci na scénáři s předními českými žurnalisty Johnem a Klímou. Důraz je tudíž v obou případech kladen na realistická, nýbrž divácky podbízivá filmová témata, zpracovaná Olmerovskou signifikantní exploatační perspektivou. K látce je z hlediska sémanticko-syntaktických faktorů⁸⁴ přístupováno vzhledem ke kontextu dobové kinematografie nekonvenčně a rebelsky. *Bony a klid* je svého času kontroverzní snímek v podstatě oslavující kriminalitu a pokleslost mravů za konzervativního komunistického režimu, *Nahota na prodej* naopak zasazená do demokratické společnosti polistopadového Česka a přináší výrazný posun v již zcela svobodném zobrazování exploatace tabuizovaných témat s příměsí žánrového orámcování celého příběhu pokusem o netradiční tuzemskou hybridizaci žánru západního akčního filmu. A právě pro Olmerovu filmografii obvyklé cyklické nadužívání kontroverzních exploatačních strategií dokazuje režijní touhu po šokování publika a naplněním poptávky po okázale bulvární senzacechtivosti a to nehledě na aktuální režim u moci. V obou snímcích dochází k prezentování necenzurované nahoty, explicitních sexuálních scén, podněcování k přímočarým stereotypům českého publika (prezentování romské menšiny v jednostranně negativním světle) vyobrazování až teatrálních smrtí postav (v *Bony a klid* Haryho pád z budovy při útěku před policisty, u

⁸⁴ KUČERA, Jakub. *Filmový žánr* [online]. Cinepur. [cit. 22.02.2023]. Dostupné z: <http://cinepur.cz/article.php?article=942>

Nahoty na prodej velká spousta konkrétních příkladů u akčních sekvencí soubojů), konspiračního pohledu na úřadující vyšší moc podporovanou kmotry zločineckého podsvětí (v případě *Bony a klid* sekvence po závěrečném soudním procesu, kdy po chodbě kráčí hierarchicky nejvýše postavený vekslák po boku soudce a vesele se poklepávají po ramenech, v případě *Nahoty na prodej* tento motiv ztělesňuje postava Ivana Jonáka, jakožto mafiánského bosse s nezanedbatelným vlivem na média ve formě redakce časopisu Rex) či transformace hospodářství a ekonomiky (Tuzexy nahrazují McDonaldy).



Obrázek 4: Ukázka transformace nejen exploatačních motivů na komparaci Olmerovi filmografie: *Bony a klid* (vlevo) a *Nahota na prodej* (vpravo).

Provázanost obou zfilmovaných publicistických dramát se umocňuje nejenom odkazem na původní filmový soundtrack *Bony a klid* v podání skladatele Ondřeje Soukupa (v *Nahotě na prodej* zazní v jedné scéně z pasáckého parkoviště do podkresu skladba *Hold me baby*⁸⁵), ale i přímým pokračováním navazujícího vyprávění příběhu jedné z postav. Konkrétně se jedná o charakter prospěchářského veksláka Bínyho v podání herce Romana Skamene ze snímku *Bony a klid*, který rozšiřuje fabuli celého fikčního časoprostoru, když se objevuje v *Nahotě na prodej* jako majitel erotického podniku. Olmer v této sekvenci poměrně příhodně rozvádí standardní tezi o transformaci veksláků na dráhu svobodného podnikání, když při dialogu Bínyho s pátrajícím poldou vychází najevo jejich společná minulost. Bíny na Poldovu otázku: „*Veksl už skončil?*“ následně s ironizující nadsázkou odvěti, že je teď momentálně „*umělecký podnikatel.*“ Porevoluční politický podtext pozůstatků doznívajícího komunistického režimu na závěr dialogu po Poldově výzvě při hledání pornoherečky Veverky podtrhuje Bínyho věta: „*Klídek kapitáne, to jste mohli za totáče, teď jsme shodili své okovy,*“ načež Polda odpovídá „*Jenže, ty sis své okovy zasloužil, uměleckej,*“ což prakticky formou intelektuálního motivu odkazuje na odsouzení Bínyho a jeho kumpánů v závěru *Bony a klid*.

Odlišnost lze ze scénaristického hlediska vnímat i v přístupu jednotlivých protagonistů ve svých motivacích. Naivní automechanik Martin z *Bony a klid* přes niterní morální dilema přesto inklinuje k ilegálnímu a riskantnímu kariérnímu růstu v prostředí skupiny drzých veksláckých postav, pro které znamenali peníze jedinou přijatelnou hodnotu, zatímco u *Nahoty na prodej* protagonista Egon těmto zběsilým vlivům korupce, kuplířství a moci ze zásady věci nepodléhá a přes veškerá rizika se propracovává k pravdě a spravedlnosti, což taktéž poměrně koresponduje s připodobněním k modelu hollywoodského hrdiny, jenž jako individualista bojující za hodnoty nemá strach vykročit proti systému.

Pochopitelně i Olmerovy popsané stylistické prostředky aplikované na vyprávění se v mnohém duplikují, tudíž lze hovořit o identifikovatelném pokračujícím autorském rukopisu. Opakující se typy zvolené tvůrčí formy lze u obou děl pozorovat například při režijní práci s neherci či nijak nezajímavým komparesem v zadních plánech (u *Bony a klid* se tento element projevuje množstvím scén dokumentaristického charakteru, v *Nahotě na prodej* například u prvotní roztržky na Staroměstském náměstí, kde po napadnutí Romy zastavuje postava exponovaného Poldy. Jiří Krampol se k tehdejšímu natáčení této konkrétní

⁸⁵ Zpěv Charles Shaw/Silvia Brown

scény svěřil s tím, že herecká akce souboje byla nacvičená a kamery na scéně ukryté, tudíž bylo primárním cílem dosáhnout uvěřitelné reakce přihlížejících turistů. Kromě improvizace se Olmerův styl projevuje přes zmiňované využívání POV snímání, výrazné práce s mainstreamově laděným soundtrackem či vizuální posedlostí dráždivými neonovými nápisy a osvětlenými výlohami pražských obchodů.

Každopádně nejsilnějším zastřešujícím tématem transformace Olmerovi kinematografie je doba samotná ve všech svých aspektech každodennosti, na jejichž dobře zmapované pozadí režisér vystavuje kriminální vyprávění obou příběhů. Nejedná se zpravidla o změny stylu výrazových prostředků filmového média, nýbrž o přeměnu obsahové složky podbarvující časoprostor, myzanscénu, kostýmy a celkový sociální rozměr oné bubliny fikčního světa. Důraz je kladen na aktuálnost hlediska mainstreamového diváka, která i přes rozdíl šesti let mezi oběma snímky prodělal fatální obrat. Ve zkratce lze usoudit, že Olmer praktikuje aplikování svých oblíbených exploatačních motivických okruhů, nehledě na vývoj politicko-historického kontextu, což je z obou titulů po provedení analýzy poměrně patrné (viz obrázek na straně 58 s konkrétním rozpisem transformace motivů).

Pochopitelně však až po roce 1989 se mu dostává svrchované tvůrčí svobody podléhající „pouze“ financím a nikoli ideologickým směrnicím, tudíž může i v tomto ohledu posouvat dál odvážné exploatační vize. Navzdory komunistickému režimu lze Olmera v kontextu československé kinematografie a Perestrojkovým poměrům vnímat jako troufalou personu, která se i během konzervativní bolševické nadvlády neostýchala překračovat hranice, tudíž není v mnoha ohledech proměna vycházející ze dvou rozdílných dekád natolik patrná. Každopádně kontrast mezi *Bony a klid* a *Nahotou na prodej* se odráží kupříkladu v oficiální kino distribuci, kdy v prvním případě snímek utrpěl na ideologických schvalovacích projekcích studia Barrandov a dostal se mezi publikum až skrze nelegálně distribuované videokazety, zatímco v případě druhém již po zrušení znárodněného filmového monopolu snímek zápasil s přílivem konkurence západních snímků.

K závěrečnému zamyšlení nad celou problematikou lze nahodit poslední hypotézu k Olmerově pojetí praktikování fenoménu czechsploatace ve své kinematografii. Ať už se jedná o trezorový *Bony a klid* nebo posametovou *Nahotu na prodej*, základním stavebním kamenem vyprávění je aktivní čerpání ze zdrojů společensko-politického kontextu dané dekády, což režisér Vít Olmer dává najevo u obou projektů s důmyslnou precizností, která parafrázuje obsáhlé množství dílčích dobových mement. Společně s tím však vytěžuje bulvární spektakly a naplňuje konvence estetiky exploatačních atrakcí koketující s kontroverzními tématy typu sex, kriminalita či vraždění za účelem získání sympatií

publika. Při zpětném zamyšlení je ve výsledku diskutabilní, do jaké míry se ve výsledku definované chtíce hlavních protagonistů setkávají se svými vizemi. Paradoxní chtíč po nedosažitelném konzumu a svobodě za doby vlády jedné strany v opozici k čerstvé tržní ekonomice přesycené konzumem a nezávislými médii, kde po vystřízlivění z polistopadového rauše stejně skutečná svoboda náleží pouze hrstce vyvolených. Jisté nicméně zůstává, že i přes kolísavé kvalitativní měřítko režisérovi kompletní filmografie se stejně Vít Olmer nesmrtelně zapíše do historie revolučním a osobitým přístupem, jak formovat nejenom polistopadovou českou kinematografií.

6.2 JAROSLAV SOUKUP

Druhá analyzovaná filmografie náleží opět představiteli poválečné generace, úspěšnému absolventovi oboru režie na pražské FAMU, který se ovšem nepotkává s érou Československé nové vlny, nicméně jeho tvorba podobně jako u Olmera či Trošky nejvýrazněji rezonuje v rámci 80. až 90. let, kdy v sobě snoubí neobyčejně pestrou žánrovou škálu, počínaje snímky se sportovní tematikou, přes hudební či kriminální filmy až po kýčovitě naivní parodie na západní filmové franšízy.⁸⁶

Rodák z Plzně po studiích nejprve uplatňuje režisérské řemeslo na pozici asistenta režie u projektu *Psi a lidé* (1971) pod odborným režijním vedením zkušeného Evalda Schroma, kterému bylo s nástupem normalizace dovoleno pouze dokončit tento snímek po režisérovi Vojtěchovi Jasném, následně filmovou tvorbu z ideologických důvodů zastavit a přesunout se pouze na divadelní tvorbu.⁸⁷ Po režii epizody *Zimní vítr* v povídkovém filmu *Boty plné vody* (1976) se vlastního celovečerního debutu dočkává o dva roky později s prorežimním snímkem *Drsná Planina* (1979), v hlavní roli s Jiřím Bartoškou a Ladislavem Potměšilem, o fungování služby pohraniční stráže v poválečném Československu. Dále pokračuje Soukupova filmografie přetavením historické dramatické látky, příběhu spisovatele Jakuba Arbesa, ve vizuálně podmanivé a atmosféricky tíživém snímku *Romaneto* (1980), na který tematicky navazuje dalším výpravným dramatem s názvem *Záchvěv strachu* (1984) s Radoslavem Brzobohatým v hlavní roli pronásledovaného spisovatele propuštěného z žaláře, přičemž se snímek nemohl až do roku 1989 vysílat v televizi, jelikož nepřímě metaforicky odkazoval na dobové praktiky příslušníků Státní bezpečnosti.⁸⁸ Tituly spadající pod subžánr sportovního filmu zastupuje ve výčtu titul *Dostih* (1981) a následně oceňované ambiciózní drama *Pěsti ve tmě* (1986) zpracováno na motivy skutečných událostí ze života několikanásobného mistra Československa v boxu Vildy Jakše v podání mladého hereckého talentu Marka Vašuta. Protagonista čelí v roce 1936 politickému nátlaku ze strany sílicího nacistického Německa, když se má v symbolickém zápase utkat s přeborníkem Kurtem Schallerem a úmyslně souboj prohrát, což hlavní hrdina v zájmu uhájení národní cti rozhodně nehodlá podstoupit a to má pro jeho osobní život

⁸⁶ Definici mediální franšízy představuje soubor propojených audiovizuálních děl, které vycházejí z jednoho původního díla. Mezi koncept představitel filmové franšízy můžeme řadit Star wars či Jamese Bonda.

⁸⁷ Evald Schrom [online], poslední aktualizace 25.12.2022, Wikipedia [cit. 27.2.2023].
Dostupné z: https://cs.wikipedia.org/wiki/Evald_Schorm

⁸⁸ *Záchvěv strachu*, přehled [online]. Československá filmová databáze. [cit. 27.02.2023].
Dostupné z: <https://www.csfd.cz/film/8610-zachvev-strachu/prehled/>

fatální následky.⁸⁹ Soukup se u tohoto historického velkofilmu, který bývá po kvalitativní stránce kritiky označován za jeho nejzdařilejší režijní počín, profiluje jako zkušený tvůrce s výjimečným citem pro žánrový film.

Vedle toho lze následně identifikovat další podskupinu charakteristických filmů, která podléhá tématu mladické rebelie ve společnosti, obvykle laděných komediálně jako například *Vitr v kapse* (1982) s obsazením nového energického dua mladického filmu ve složení Lukáš Vaculík a Sagvan Tofi, kteří se o šest let později opět společně objevují na filmovém plátně ve filmovém diptychu *Kamarád do deště* (1988) a *Kamarád do deště II* (1991), který bude pro účely výzkumu transformace porevolučního českého filmu následně podroben neoformalistické komparační analýze. Na kriminálního *Kamaráda do deště* zároveň navazuje žánrově i herecky s Vaculíkem v hlavní roli *Láska z pasáže* (1985), naopak komediálně s přesahem žánrové hybridizace k totalitnímu muzikálu pod taktovkou repertoáru Michala Davida přichází mainstreamově populární Soukupův *Discopříběh* (1987) a následně na úspěšný komerční model navazující pokračování *Discopříběh II* (1991) s Ladislavem Potměšilem a Rudolfem Hrušínským nejmladším. Kombinace vícero projektů ověřeného hereckého ansámblu ve složení Vašut, Bartoška a Vaculík se ještě v roce 1989 potkávají u natáčení povídkového historického filmu *Divoká srdce* (1989) dle tradiční literární předlohy A. S. Puškina či G. Casanovy.

Soukup s odezněním obou porevolučních pokračování svých kasovních trháků hledá novou scénaristickou látku a obdobně jako Vít Olmer s *Nahotou na prodej*, i on se rozhodne vyhledat svůj inspirační zdroj pro nový snímek v troufalém žánrovém experimentu Hollywoodského formátu. Nicméně jeho pokus o realizaci výpravné romantické komedie o upírech s názvem *Svatba upírů* (1993), která se stala Soukupovou nejdražší filmovou realizací vůbec, provázela od počátku řada problémů se sháněním financí. Jak sám režisér ke komerčnímu potenciálu projektu dodává, na *Discopříběh 2* či *Kamaráda do deště II* dorazilo do českých kin průměrně kolem 1 400 000 tisíc diváků, na *Svatbu upírů* je to pouze necelých 500 000 tisíc diváků, tudíž se při tehdejších cenách vstupenek na promítání (vstupenka do kina se pohybovala cca kolem 25 korun za kus) stal snímek kasovním propadákem a jeho realizace se z kino distribuce nebyla schopná kompletně zaplatit⁹⁰

⁸⁹ Pěsti ve tmě [online]. Filmový přehled. [cit. 27.02.2023].

Dostupné z: <https://www.filmovyprehled.cz/cs/film/397522/pesti-ve-tme>

⁹⁰ Rozmarná léta českého filmu. 4. díl, 1993 [online], Česká Televize, 2011.

Dostupné z: <https://www.ceskatelevize.cz/porady/10267861763-rozmarna-leta-ceskeho-filmu/21056226504/>

V první polovině 90. let v tuzemsku byl zcela standardní postup, přejímat náměty Hollywoodských snímků či franšíz a vytěžovat je v rámci perspektivy českých tvůrců, aby se západní vzory zavděčili a pobavili i domovské publikum. Tato implementace západních žánrů v našem prostředí je poměrně diskutabilní záležitostí a dodnes se tento fenomén osvojování si amerických námětů českým publikem přijímána vcelku rozporuplně. Jaroslav Soukup tohoto úkazu není výjimkou, když se po neúspěšné megalomanské realizaci výpravné *Svatby upírů* vrhá na transformaci kultovní americké filmové série *Policejní akademie* (1984-1994) s ryze českým porevolučním nádechem a nadměrně tíživou dávkou ztřeštěného humoru. Druhou polovinu 90. let tedy odstartuje trilogie majora Maisnera ztvárněného Ladislavem Potměšilem ve filmech *Byl jednou jeden Polda* (1995), *Byl jednou jeden polda II – Major Maisner opět zasahuje!* (1997) a *Byl jednou jeden polda III – Major Maisner a tančící drak* (1999). Primárním záměrem bylo dle slov samotného Soukupa dodržet žánrovost a učinit snímek komerčně výnosným, ačkoli tato série crazy komedií je spíše záměrně přiznanou českou parodií na americkou *Policejní akademii*. To Soukup v jednom z rozhovorů otevřeně přiznává, když popisuje záměry postavy školícího majora Maisnera, který se na americkou filozofii vedení snaží ve stylu „škola hrou“ po domácímu navázat (konkrétně promítáním videokazet kultovní americké policejní série) vedení skutečné pražské policejní akademie v 90. letech⁹¹. Z hlediska kvalitativního a s přihlédnutím k divácké úspěšnosti je patrné, že postava ztřeštěného Majora Maisnera v podání temperamentního Ladislava Potměšila se s postupem času zoufale vyčerpává a každé další pokračování je opět jen komerčně motivovaný pokus o navázání na úspěch prvního dílu.

Svoji filmografii celovečerních snímků Soukup definitivně uzavírá začátkem nového tisíciletí, kdy v návaznosti na charakter žánru crazy komedie ve stylu *Byl jednou jeden polda* vstupuje s hercem Jaroslavem Sypalem a herečkou Petrou Martincovou (v policejní trilogii představitelé postav poručíka Hrubce a Boženky) do svého posledního projektu s názvem *Jak ukrást Dagmaru* (2001). Snímek koprodukovaný televizí Nova a Soukupovou soukromou produkční společností Novy Oceán s.r.o. přináší fatální audiovizuální debakl, jehož původním záměrem bylo komediální převtělení legendárního Jamese Bonda do českého formátu. Z filmu se ve finále vyklubala laciná bezduchost, humorem založená z větší části na ženských převlecích agenta Hrušky v podání infantilního Sypala. *Dagmara* tak nelichotivě uzavírá Soukupovu mnohavrstevnatou žánrovou filmografii a jako jeho

⁹¹ Rozmarná léta českého filmu. 6. díl, 1995 [online], Česká Televize, 2011.

Dostupné z: <https://www.ceskatelevize.cz/porady/10267861763-rozmarna-leta-ceskeho-filmu/21056226506/>

poslední dlouhometrážní režijní počín se dle portálu ČSFD pyšní titulem 10. nejhoršího snímku všech dob. Kvůli fatálnímu poskvrnění režijní reputace se Soukup ocitá na černé listině, nedaří se mu sehnat peníze na plánované čtvrté pokračování dílu ze série *Byl jednou jeden polda* a prakticky veškeré investorské pobídky či výzvy ke spolupráci mizí v nedohlednu.⁹² Po více než desetileté tvůrčí pauze se Jaroslav Soukup vrací se svojí scénářistickou a režijní tvorbou na televizní obrazovky, kde českým divákům prezentuje celkem čtyři série divácky oblíbeného kriminálního seriálu *Police Modrava* (2011-2022)⁹³.

⁹² Rozhovor s Jaroslavem Soukupem [online]. Český Rozhlas. 2017.

Dostupné z: <https://www.mujrozhlas.cz/host-do-domu/kdybych-discopribeh-2-mohl-vymazat-ze-sveho-zivota-tak-ho-vymazu-tvrdi-jaroslav-soukup>

⁹³ Jaroslav Soukup, přehled [online]. Československá filmová databáze. [cit. 27.02.2023].

Dostupné z: <https://www.csfd.cz/tvurce/3290-jaroslav-soukup/prehled/>

6.2.1 Kamarád do deště (1988)

„Ahoj, nemáš zbytečnějch deset táců?“

- Recepční hotelu InterContinental

Vzhledem ke kompletnímu výčtu filmografie Jaroslava Soukupa se jevílo konceptuálně příhodné demonstrovat proměny československé kinematografie na tomto zmíněném audiovizuálním diptychu, který stejně jako u Olmerova či Troškova výběru analyzované dvojice snímků, taktéž skýtá autentický dobový obraz života v pozdním socialismu a následně taktéž v postkomunistické éře. Snímek *Kamarád do deště* nepracuje s fantaskním žánrem ani žádnou výraznou kamerovou či zvukovou stylizací, nicméně v rámci fikčního světa velice uvěřitelně a efektivně vystihuje každodenní společenské realie, atmosféru pražského života druhé poloviny 80. let a z morálního hlediska potrhuje lidskou prohnilost i rafinovanost. Vyprávění s pozadím amorálních podvodnických praktik přesto prakticky nepodléhá jakémukoli vlivu politického kontextu, například oproti ideologii podléhajícímu filmu *Vítr v kapse*, jehož konceptuální struktura spíše ve výsledku rozdmýchává rebelský zápal u cílově zaměřeného teenagerského publika v kontrastu s nudnou zašedlou režimní vizí pracující mládeže v socialistickém soukolí. Svou zdánlivou nenápadností v pestrém výčtu kinematografie pozdní normalizace definuje dílo určitou esenci nostalgického popkulturního odkazu pozdních 80. let, čehož dosahuje nejenom atraktivním hereckým obsazením, ale i hravě lstivou zápletkou plnou nevyzpytatelných intrik či signifikantním titulní písní, která se v éře diskotékové zábavy stala hitem.

Spolupráce na scénáři se chopil léty prověřený Miroslav Vaic, který se po boku Soukupa angažoval na režisérovyých počátečních dlouhometrážních projektech *Boty plné vody* či *Silnější než strach*, doprovázel jeho komerčně úspěšnější tituly 80. let jako komedie pro dospívající *Vítr v kapse*, kde se oblíbená dvojice protagonistů setkává na filmovém plátně poprvé, nebo *Láska z pasáže*, v hlavní roli pouze s Vaculíkem, a kromě diptychu *Kamaráda do deště* se podílel ještě na kompletním výčtu všech Soukupových porevolučních filmech.⁹⁴ Scénář k příběhu z pražského podsvětí nejrůznějších vrstev podvodníků volně navazuje na žánrově kriminální charakter snímku *Láska z pasáže* a je sepsán přesně na míru

⁹⁴ Kamarád do deště [online]. Filmový přehled. [cit. 27.02.2023].
Dostupné z: <https://www.filmovyprehled.cz/cs/film/397605/kamarad-do-deste>

hlavní dynamické dvojice protagonistů Michala a Tomáše v podání herců Sagvana Tofiho a Lukáše Vaculíka, kteří prokázali mimořádně hereckou symbiózu na plátně již v Soukupově předchozím snímku *Vítr v kapse*. Stejně tak byla psána role přímo pro postavu vrchního antagonisty Kadlece ztvárněného hercem Karlem Augustou, který se též objevuje v Soukupově předchozích filmech jako právě zmíněný *Vítr v kapse* či *Romaneto*.⁹⁵ Přestože scénář určený k realizaci je hotový již v roce 1985, snímek se začíná točit až o dva roky později, jelikož veliký zájem o roli jednoho z protagonistů projevil právě Lukáš Vaculík, který tou dobou absolvoval povinnou vojenskou službu.⁹⁶ Vzhledem k předchozím zkušenostem vzájemné energie talentované herecké dvojice před kamerou se Jaroslav Soukup rozhodl na Vaculíka s rolí Tomáše počkat, což se do podoby výsledného formátu snímku otisklo s maximálně pozitivní diváckou zpětnou vazbou.



Obrázek 5: Ikonická herecká dvojice kinematografie 80. let Lukáš Vaculík a Sagvan Tofi dospívající v kinematografii Jaroslava Soukupa *Vítr v kapse* (vlevo) a *Kamarád do deště* (vpravo).

Soukupův v pořadí devátý dlouhometrážní režijní počín otevírá příběh nerozlučitelné bromance (či jinak označované jako subžánr buddy movie⁹⁷) číšníka Michala v podání herce Sagvana Tofiho a Lukáše Vaculíka v roli taxikáře Tomáše. Během standardního odvozu tržby z podniku je Michal u svého automobilu přepaden maskovaným mužem a po krátké rvačce a honičce nakonec o finanční obnos přichází, když maskovaný muž ujíždí kradeným autem. Michal se ale i bez tržby vrací zpátky do podniku a naplánované odcizení peněz

⁹⁵ Kamarád do deště, zajímavosti [online]. Československá filmová databáze. [cit. 27.02.2023]. Dostupné z: <https://www.csfd.cz/film/8599-kamarad-do-deste/zajimavosti>

⁹⁶ Tamtéž.

⁹⁷ DOUDOVÁ, Adéla. *Buddy motivy ve filmu Kamarád do deště* [online]. Cinepur. [cit. 27.02.2023]. Dostupné z: <http://25fps.cz/2008/buddy-motivy-ve-filmu-kamarad-do-deste/>

cizincem nedává najevo, jelikož se divák později dovídá, že je hrdina v podmínce a po takovémto incidentu by ho s největší pravděpodobností čekal kriminál. Michalovi se povede na Václavském náměstí odchytil při náběru klienta kamaráda taxikáře Tomáše a celou nešťastnou situaci mu křečovitě vylíčí. Tomáš sice peníze nemá, ale rozhodne se nejlepšímu kamarádovi v nouzi za každou cenu pomoci, což příznačně ilustruje Tomášova kovbojsky odlehčující „*v nejhorším uděláme banku.*“).

Po návratu domů Michal ze zoufalosti začne obvolávat známé. Jeho přítelkyně si po vysvětlení celé situace s penězi přeje, aby všechno ohlásil Veřejné bezpečnosti, což si však kvůli nespravedlivému prohřešku z minulého zaměstnání nemůže dovolit. Tomáš mezitím naváže kontakt se známým vekslákem Adamcem a půjčku peněz vyjedná, ačkoli má Michal nekompromisní týdenní ultimátum. Po předání finančního obnosu Michal neprodleně uloží peníze zpět k tržbě a jde celou situaci dořešit do banky. Nyní se opět navrací koloběh shánění dlužených peněz, tentokrát kvůli lichvářským praktikám veksláka Adamce. Michal obchází okruh známých přes strýce až po starší varetní umělkyni Vlastu, ale peníze se mu stále sehnat nepodaří, ačkoli doma před přítelkyní situaci relativně zlehčuje. S postupem času se celá situace vyostřuje, když Michal nezvládá potřebný finanční obnos sehnat. Tomáš mu rozhořčeně práskne s telefonem, když si uvědomí, do jakého situace ho Michal vlastně dostává. Vekslák Karel Adamec odklad vrácení peněz stanovuje maximálně na večer téhož dne. Michal se ještě zoufale snaží půjčit peníze od kamaráda recepčního z hotelu InterContinental, ale opět se svou žádostí neuspěje. Tomáše mezitím doženou následky nevrácení peněz, tudíž ho Adamcovi kumpáni na ulici zbijí a rozmlátí mu auto. Aby předešel dalším incidentům, jde potají bydlet k Michalovi do bytu.

Při náhodné hospodské potyčce s opilým hostem vytrácí z kapsy vrchní Kadlec stvrzenku na vklad velkého obnosu peněz do banky, čehož si Michal nenápadně všimá. Kadlec se chová přátelsky a žádná kamufláž na něm není čitelná. Tomáš si na Kadlece od známého zjistí znepokojující informace z jeho minulosti, což je pro něj i Michala dostatečná motivace pro kriminální sledování Kadlece ve volném čase. Ukazuje se, že se svým zetěm staví obrovskou vilu. Následná špionáž Kadlecova zetě Bureše zavede protagonisty na stopu s kradenými autodíly, jelikož Bureš pracuje jako vedoucí garáží na Flóře. V baru protagonisté vymyslí plán, jak Bureše můžou telefonicky vydírat, protože mají podezření, že maskovaným výtržníkem je právě Bureš. Tomáš matce pro jistotu tvrdí, že odjíždí na několik dní na Slovensko, aby byl krytý před intrikami Adamce, ten však bez okolků Tomáše hledá u jeho vyděšené matky. Michal s Tomášem se na třetí pokus skutečně snaží Bureše přes telefon udolat, když nakonec mlčky skutečně přiznává svůj vinu. Bureš se proti

vyděračům nechce vzdát bez boje, namísto 60 tisíc v obálce nechá dle domluvy na recepci hotelu Jalta přes spojku obálku s nastříhanými novinami. Poté sleduje další pohyb recepční s obálkou, která je Tomášovou starou známou. Tomáš sice unikne Burešovu nočnímu pronásledování Prahou, nicméně stejně zjišťuje, že je obálka bez slíbených peněz. Rafinovaný Bureš si druhý den na recepci hotelu Jalta zjišťuje totožnost recepční, která nezasvěcená do veškerého dění prozradí Tomášovu identitu, tudíž sebevědomý Bureš oba protagonisty při dalším telefonátu se smíchem odbyde. Proto se rozhodnou uskutečnit další fintu, tentokrát přímo mířenou na chamtivého vrchního Kadlece.

V přestrojení za televizní štáb chystající reportáž se vychytrale vetřou do bytu starého nerudného profesora historie jménem Václav Syřiště, který má interiér bytu plné vzácného nábytku a starožitností. Michal následně v podniku ukazuje Kadlecovi fotky nábytku a předhazujeme mu smyšlenou historiku o podhodnocených starožitnostech od svojí známé, o které má zájem bohatý německý investor. Zatímco paranoidní Michal vidí veksláka Adamce na každém kroku, Kadlec se nakonec rozhoduje, že do obchodu se starožitnostmi půjde a Michalovi sežene peníze na jejich nákup od známé. Tomáš s varietní umělkyní Vlastou opět vlezou kunsthistorikovi do bytu, pod záminkou uschování televizní techniky ho Tomáš zavírá ve sklepě, tudíž nic netušící Kadlec vstupuje v doprovodu Michala do bytu, kde se varietní umělkyně Vlasta vydává za prodejkyňi nábytku. Kadlec nadšeně nabídku laciné koupě drahocenného nákupu přijímá, ačkoli o celém podvodu nemá sebemenší tušení. Po vzájemné domluvě s chamtivým Kadlecem se hrdinové nenápadně vytráčí z bytu, zatímco profesor Syřiště zůstává rozružený ve sklepních prostorách.

Pro úspěšné pokračování celého plánu Tomáš udělá z kolegy taxikáře německého kupce a Michal jako alibi domluví fiktivní pobyt kupce v hotelu InterContinental u kamaráda recepčního. Podfuk na penězi zaslepeného Kadlece vyjde, tudíž žije v naivním domnění, že nábytek za smyšlených 70 tisíc prodá německému kupci za celých 200 tisíc. Vysmátý Kadlec si domlouvá schůzku s fiktivní paní Syřišťovou v roli umělkyně Vlasty a ta i přes Kadlecovo lstivé smlouvání peníze dostává. Tomáš je ihned jede vrátit vekslákovi Adamcovi, který se však zrovna nenachází u sebe doma a v domnění, že Tomáš stále nezplatil svůj dluh, nechá zapálit Tomášovo auto. To exploduje před oblíbeným barem přímo na Národní třídě a všechny peníze končí v plamenech. Tomáš tragický vývoj celé situace před Michalem ani jeho přítelkyní nedává z počátku vůbec najevo a hodlá si nelogické jednání ze strany Adamce vyřešit po svém, což nekompromisního lichvářského veksláka s navrácením Tomášových dluhů neobměkčuje. Nakonec najdou Adamcovu slabinu v milovaném bílém

chrtovi, kterého se mu během venčení pomocí lsti s Michalovou přítelkyní vydávající se za německou turistku podaří nakonec dvojici přátel po zoufalém nahánění finálně odchytit.

Trojice následně vydírá Adamce o výkupné, které má nechat v obchodním domě Máj na toaletách v nádržce s vodou. Vše proběhne zdánlivě hladce, nicméně po vyzvednutí obálky je zřejmá Adamcova finta, když protagonistům nechává místo švédských korun islandskou měnu s mnohonásobně nižší hodnotou. A tak se protagonisté rozhodnou pro ostřejší odvetu. Nechají Adamcovi v poštovní schránce obálku, kterou má dle instrukcí donést opět do obchodního domu Máj na oddělení dámského prádla a následně se dovědět instrukce k předání psa. Přímo na pokladnu prodejny zavolá podle plánu Michalova přítelkyně a sdělí Adamcovi, že má obálku předat prodavačce a druhý den se vrátit pro psa. V obálce jsou ale výstřižky z porno časopisu, což rozrušená prodavačka pochopitelně nahlásí. Dvojice protagonistů si konečně na podruhé vyzvedávají peníze a Adamec je ve finále zmlácený přivolanými členy ochranky obchodního domu. Zmlácený cestou k autu nachází chrta přivázaného k autu. Všichni přátelé společně úspěšnou operaci oslavují na diskotéce a chystají se na poslední rafinovanou akci mířenou na vrchního Kadlece.

S cennou informací, že Kadlecův zeť obchoduje s kradenými autodíly, Michal nenápadně navrhuje vrchnímu Kadlecovi nový možný úlovek, který je ve skutečnosti auto jeho přítelkyně. Kadlec na nabídku dalšího možného zisku z ilegální činnosti pochopitelně kývne. Michal auto na oko ukradne a odveze za zetěm a egocentrickým Kadlcem do garáží. V závěru přichází finální vyústění celého plánu, když nic netušící Kadlec přijíždí se stěhováky pro nábytek do bytu, ve kterém se ovšem nachází neurotický vdovec profesor Syřiště, který na zmínku o prodeji nábytku přes paní Syřišťovou Kadlece bez milosti poleje kýblem s vodou. Jakmile Kadlec vycítí, že je něco v naprostém nepořádku, jede okamžitě za zetěm do garáží. Tam už Michal Kadlecovi vítězoslavně zatelefonuje a k celému plánu se přiznává. Vrchního Kadlece i jeho zetě Bureše zatýká přivolaná hlídka Veřejné bezpečnosti za nelegální byznys s kradenými automobily, zatímco oba hlavní hrdinové s patřičným zadostiučiněním pozorují odvoz obou antagonistů policejními auty, čímž příběh se šťastným koncem střídá finální titulková sekvence.

„To, co stojí pomyslně nad přátelstvím Michala a Tomáše, a co svým způsobem formuje jejich životy, je rámeček doby – tedy normalizace. Období veksláků, podvodníků a hesla „Kdo nekrade, okrádá rodinu“, ve kterém uspěje právě ten, kdo má správné přátele na správných místech,“ shrnuje výstižně přátelské pouto dvou oddaných protagonistů na

pozadí specifické doby v *Kamarádovi do deště* teoretička Adéla Doudová.⁹⁸ Žánrově akční kriminální příběh, opět prezentovaný nenáročnou formou chronologického vyprávění, aplikovaný do konce 80. let v komunistickém Československu se v mnoha aspektech vyprávění snaží navzdory režimu přiblížit svým obsahovým i formálním stylem ke konceptu západní kriminální šablony s prvky komedie. V tomto ohledu bychom mohli vnímat určitou scénářistickou i motivickou paralelu *Kamaráda do deště* s kultovním americkým snímkem *Podraz* (1973) s Paulem Newmanem a Robertem Redfordem, kde figurují taktéž spleť podvodnické praktiky, motiv doručení velkého množství peněz a jejich podvodné získání či princip oklamání výměnou skutečných valut za falešné atrapy. Držitel celkem sedmi Oscarů včetně nejlepšího snímku za rok 1973 by se dal při sofistikovanějším srovnání vcelku zjevně považovat za jeden z inspiračních konceptů realizace socialistické verze scénáře Soukupa s Vaicem.⁹⁹ Tato teze by se dala z hlediska analýzy scénáře i práce s myzanscénou rozvinout skrze rozbor záměrně lascivní americké stylizace, nikoli však zasahující do historické éry gangsterek jako právě u zmiňovaného *Podrazu*, ale stylizace uzpůsobené poptávce života v období dosluhujícího perestrojkového komunismu, kdy diváci pahnou po prozápadní tematice na plátnech kin. Snímek sice nepodléhá takové koncentraci tabuizovaných motivických okruhů exploatační kinematografie, jako při zpětném ohledu za analýzou filmografie Víta Olmera, každopádně i přes primární posazení scénáře na sympatiích k hlavní dvojici protagonistů s lehce naivními dialogy, se snaží Soukup pracovat také s přesahem stylu do akčního západněji laděného filmu charakterizujícím se rvačkami, výbuchy, sledováním automobilů, nocemi ve velkoměstě ozářenými vizuálně podmanivými neony či několika momenty, kdy se postavy v příběhu snaží trochu okatě nasměrovat skleněnou lahev s americkým kapitalistickým symbolem, sladkou Coca.Colu.

Na první pohled konvenční vizuální stránka pod detailnějším náhledem skýtá úcty hodný cit kameramana Vladimíra Smutného pro navození kýžené intimní atmosféry nočního velkoměsta podbarvené zločinnými nekalostmi v poměrně sofistikované formě obrazové estetiky. Smutný se na dotváření obrazové stránky tvorby Jaroslava Soukupa podílí již na snímku *Discopříběh*, následně pak na obou komerčních pokračování, tedy *Discopříběh II* a *Kamarád do deště II – Příběh z Brooklynu*. Impozantní výčet filmografie kameramana Vladimíra Smutného začíná již v 80. letech minulého století a jeho zkušeně mistrné

⁹⁸ DOUDOVÁ, Adéla. *Buddy motivy ve filmu Kamarád do deště* [online]. Cinepur. [cit. 27.02.2023]. Dostupné z: <http://25fps.cz/2008/buddy-motivy-ve-filmu-kamarad-do-deste/>

⁹⁹ *Kamarád do deště* [online]. Filmový přehled. [cit. 27.02.2023]. Dostupné z: <https://www.filmovyprehled.cz/cs/film/397605/kamarad-do-deste>

kameramanské schopnosti využívají taková etablovaná jména českého filmu jako například režiséři Václav Marhoul u snímku *Tobruk* (2008) či *Mazaný Filip* (2003), Jiří Vejdělek u *Něžné Vlny* (2013) či *Tátova Volha* (2018) a poměrně kontinuálně i všech snímcích tvůrčí dvojice otec a syn Svěrákovi od oscarového snímku *Kolja* (1996) až po *Betlémské Světlo* (2022). Smutného vizuální estetika dokáže v rámci zachycení obrazu u *Kamaráda do deště* efektivně zachytit atmosféru nočních exteriérů či tmavších interiérů využívajíc neonového osvětlení, zkušeně pracuje s rozehráním dynamiky herecké akce v jednotlivých plánech a v rámci často užívané středové kompozice dokáže zapracovat vnitřní rámování scény.



Obrázek 6: Ukázka vizuální práce kameramana Smutného ve filmu *Kamarád do deště*.

Pokud bychom měli zohlednit funkci hudební dramaturgie, za jejíž koncepcí stojí samotný Jaroslav Soukup, nejvýraznějším prvkem se stává titulní píseň snímku s názvem *Dávej ber*, která jako signifikantní dobová výpověď zazní celkem dvakrát. Rámčuje celý děj snímku, jelikož zazní hned v úvodní titulkové sekvenci, kde svým textem příznačně ilustruje obsah fotografií ze života přátel obou hlavních protagonistů a v závěru posledního záběru filmu, kde dvojice přátel spokojeně sedí na ostrově tramvajové zastávky, zahajuje koncovou titulkovou sekvenci. Titulní píseň zkomponovaná slovenským skladatelem Janem Balážem a otextovaná Borisem Janíčkem navozuje autenticitu titulkové sekvence právě proto, že je nazpívána samotným Sagvanem Tofim. Původně se na zpěvu měl podílet i Lukáš Vaculík, ale dle Soukupovi výpovědi jeho pěvecký rozsah za Tofim ztateně pokulhával, tudíž se

nakonec i bez Soukupova svolení Vaculíkův hlas do skladby nepoužil.¹⁰⁰ Skladbě Jaroslav Soukup ještě dotočil hudební klip a obojí se ve své době diskotékového běsnění stalo obrovským hitem. Zbytek skladeb nejsou přímo komponovány pro snímek, tudíž zaujímají primární funkci podpůrce kýžené emoce, ať už se jedná o dramatické sekvence automobilových sledovaček či euforického momentu finálního získání Kadlecových peněz, kde zazní na pár vteřin melodie písně *Umění žít* od Vaša Patejdla.

Soukupův snímek *Kamarád do deště* se s finálním rozpočtem necelých 4 500 000 stává kasovním trhákem a od tuzemské premiéry v roce 1988 ho v kinech shlédne více než 2 000 000 diváků. Za všeobecnou popularitou snímku může stát celá řada zmíněných faktorů od dramatické kriminální zápletky, titulní píseň či diváckým sympatiím k dvojici hlavních hrdinů. Herecké obsazení snímku se mohlo zpočátku jevit jako nevyzpytatelné, když Soukup obsazuje polské herce Karola Strasburgera do role antagonisty veksláka Adamce a Beatu Andraszewiczovou do role Michalovi přítelkyně Magdy¹⁰¹, ale ve výsledku se s vůdčím duem protagonistů i Karlem Augustou v roli lstivého Kadlece sázka na obsazení vyplatila. Kuriózní případ zaujímá role podvedeného profesora Václava Syřiště, která byla psána na tělo profesorovi Ivanu Vyskočilovi z pražské DAMU, který se vystupování v komerčním titulu z počátku velice bránil.¹⁰² V rámci hereckého obsazení vedlejších postav lze ještě vyzorovat úsměvný intelektuální motiv, kdy učeň automechanik v podání Jiřího Langmajera zvolá na svého šéfa Bureše hlášku: „Pane vedoucí, volal vás ten Kouba, měl byste mu zavolat,“ což odkazuje na Langmajerovu mladickou roli vojína Kouby v o rok starším filmu *Copak je to za vojáka* (1987), nicméně tato interní souvislost nebyla nikdy nikým přímo potvrzena.

Nutno před přechodem k analýze druhého pokračování podotknout, že se scénářistická dvojice Soukup a Vaic kromě zfilmování pouhého zábavního žánru československého filmu o euforické mladické nerozvážnosti dokázali svými texty promítnout do snímků autentické emoce dospívajících protagonistů, založených na reálném povědomí o rozvětvené problematice archetypu adolescentních postav založených kupříkladu na kontrastu generační propasti a vzdorování systému ať už pracovnímu nebo ideologickému.¹⁰³

¹⁰⁰ Kamarád do deště, rozhovor s Jaroslavem Soukupem [online]. Webový portál Prima Max.

Dostupné z: <https://max.iprima.cz/novinky/kamarad-do-deste-soukup-rozhovor>

¹⁰¹ Ta Soukupa do role okouzila od samotného počátku, ačkoli s ní byla nelehká spolupráce, protože se herečka Beata kvůli žárlivému příteli odmítala s hercem Sagvanem Tořím v rámci milenecké role jakkoli sblížit.

¹⁰² Kamarád do deště, zajímavosti [online]. Československá filmová databáze. [cit. 27.02.2023].

Dostupné z: <https://www.csfd.cz/film/8599-kamarad-do-deste/zajimavosti/>

¹⁰³ Těžká léta československého filmu 1969-89. 6. díl, Netrapte se, bavte se! [online], Česká Televize, 2013.

Dostupné z: <https://www.ceskatelevize.cz/porady/10523691056-tezka-leta-ceskoslovenskeho-filmu-1969-89/21256226286/>

6.2.2 Kamarád do deště II – Příběh z Brooklynu (1992)

„Nejlepší hudba, nejlepší sound, v nejlepší diskotéce Brooklyn!“

- DJ Paradise, Klub Brooklyn

Jako sázka na jistotu se v postkomunistické filmové branži za podmínek kapitalistické tržní ekonomiky jeví tvůrcům pokračování divácky úspěšných titulů z druhé poloviny 80. let, které mohly svým nostalgickým nábojem i přes záplavu zahraniční konkurenční kinematografie přinést tuzemským tvůrcům kýžený finanční úspěch. A přesně tento princip volby látky na zfilmování přijal i režisér Jaromír Soukup, když se pokusil do dynamicky bujícího demokratického Česka přetavit pokračování osudů protagonistů z úspěšných snímků *Discopříběh* (1987) a následně i *Kamarád do deště* (1988). „*Přece jenom jsem tu v těch letech byl poměrně úspěšný režisér, no tak jsem řekl: Co je nejjistější pro případné investory? Nabídnout pokračování úspěšných filmů,*“ komentuje celou situaci sám Soukup v jednom z rozhovorů¹⁰⁴. Po zrušení státního filmového monopolu už pro tvůrce sice přestaly existovat limitující ideologické zábrany, ale novou překážkou se v dekadě 90. let i u renomovaných filmových tvůrců stává finanční stránka projektů. I přes Soukupův věhlas a úspěšný divácký odkaz a finanční návratnost z prvního *Kamaráda do deště* bylo zpočátku složité potřebné finance na realizaci druhého pokračování příběhu Michala a Tomáše vůbec získat. Soukup se jako jeden z prvních českých režisérů stává producentem svých vlastních filmů a k této problematice složitého hledání potencionálních investorů po transformaci ekonomiky v 90. letech se svěřuje z paradoxním faktem, že pro tyto účely využíval nejjednodušší cestu a podal inzeráty do novin.¹⁰⁵ Konkrétně se takto stává *Discopříběh 2* hned po Olmerově *Tankovém praporu* historicky druhým českým filmem zaplaceným ze soukromých peněz. *Kamarád do deště II – Příběh z Brooklynu* vzniká díky koprodukcí investičních firem Riopress, Renata Film, KF a.s. a JS Film.¹⁰⁶ Soukup na scénáři opět spolupracuje Miroslavem Vaicem a přibírá do tvůrčího procesu i scénáristu Jaroslava Vokrála, který již za socialismu spoluvytvářel scénáře ke snímkům *Pěsti ve tmě* a *Divoká srdce*, přičemž následně zasahoval do psaní i všech Soukupových porevolučních scénářů.

¹⁰⁴ Rozmarná léta českého filmu. 2. díl, 1990/1991 [online], Česká Televize, 2011. Dostupné z: <https://www.ceskatelevize.cz/porady/10267861763-rozmarna-leta-ceskeho-filmu/21056226501/>

¹⁰⁵ Tamtéž.

¹⁰⁶ Kamarád do deště II – Příběh z Brooklynu [online]. Filmový přehled. [cit. 27.02.2023].

Dostupné z: <https://www.filmovyprehled.cz/cs/film/397712/kamarad-do-deste-ii-pribeh-z-brooklynu>

V souvislosti se spoluprací na scénáři Soukup přiznává, že z hlediska žánrového ukotvení druhého dílu měl v úmyslu spíše směřovat *Kamaráda do deště II* primárně k melodramatu rozvíjející vztah Tomáše a Ivany na pozadí kriminální zápletky pomstychtivého Kadlece.¹⁰⁷ Proces to ale nebyl úplně jednoduchý, jelikož jak bývá u druhých pokračování neblahým zvykem, ztrácí na přesvědčivosti a náboji prvního populárního dílu. Konkrétně u případu *Kamaráda do deště II – Příběhu z Brooklynu* sám Lukáš Vaculík jde do realizace snímku až po několikátém přepsání původní verze scénáře, do kterého s Tofim také s dramaturgickými připomínkami zasahují¹⁰⁸. Do jaké míry se vyvíjí filmové pokračování sympatické dvojice přátel v porevolučním Česku a postihl zpracování oproti prvnímu dílu exploatační úpadek stejně jako u Olmera nebo se film propadl v kvalitativním měřítku obecně? K potvrzení tezí dospěje text až po obsahové rekapitulaci filmového syžetu a podrobení kompozičním analytickým úvahám.

Porevoluční pokračování úspěšného snímku zahajuje *Kamarád do deště II – Příběh z Brooklynu* exploatační koketující úvodní titulkovou sekvencí, kde se v paralelní montáži střihá na závěr snímku *Kamarád do deště* běžící v televizoru, který pozoruje mladá dívka, která se při tom smyslně obléká do spodního prádla. Z dívky se vyklubou postava pohledné Ivany v podání české topmodelky Simony Krainové, která vychází z bytu svojí sestry a chystá se na pracovní pohovor do nočního podniku. Shodou okolností se jedná o taneční klub Brooklyn v centru Prahy, jehož majiteli se po revoluci stává právě dvojice přátel Michal a Tomáš z prvního dílu. Herci Sagvan Tofi a Lukáš Vaculík navazují na své postavy z prvního dílu, ačkoli mají silnější sklony k laciným sexistickým hláškám, což Ivanu po přihlášení na inzerát zpočátku odrazuje, každopádně je z naivního scénáře prakticky ihned patrné, že jejich neškodné klukoviny její náklonost neovlivní. V Klubu se taktéž vykytuje jejich nový kamarád Čechoameričan George, který představuje průhledný archetyp ztřeštěného baviče. Mezitím s Havlovským gestem mírového věčka opouští antagonistu Kadlec po amnestii brány věznice a loučí se se svým spoluvězněm slovy: „*Za tejdén, chlapče.*“. Vrací se na uvítací rodinnou večeři, kde se schází s nešťastnou dcerou, vnukem a svým mafiánským zetěm. Ten se po revoluci stává provozovatelem starožitnictví a bokem také agentury poskytující sexuální služebnice, což jeho manželce způsobuje nemalé strasti. Zeť přiváží Kadlece ke klubu Brooklyn a informuje ho o současném stavu dvojice svých

¹⁰⁷ Rozmarná léta českého filmu. 3. díl, 1992 [online], Česká Televize, 2011.

Dostupné z: <https://www.ceskatelevize.cz/porady/10267861763-rozmarna-leta-ceskeho-filmu/21056226503/>

¹⁰⁸ Tamtéž.

největších rivalů. Kadlec neotálí a troufale se ukazuje Michalovi na baru, než ale stačí uvědomit Tomáše, Kadlec se vypaří. Do starožitnictví po týdnu dorazí Kadlecův spoluvězeň inženýr Zeman, ze kterého se vyklube spojka pro další Kadlecův zlověstný plán na zosnování pomsty. Ivana mezitím začíná pracovat za barem, Čechoameričan George se jí pokouší oslnit trapně maskulinním egocentrismem, ona si mezitím vytváří bližší přátelské pouto s Tomášem a promiskuitní Michal odjíždí na byt s úplně neznámou italskou turistkou. Inženýr Zeman projevuje svoje konexe na drogové podsvětí a přijímá pod svá ochranná křídla jednoho z drogově závislých, kterého hodlá využít ve prospěch Kadlecova plánu. Ráno se Michalovi u dveří bytu objevuje policie s příkazem k zatčení. Na policejní stanici je na základě smyšleného obvinění ze znásilnění identifikován neznámou drogově závislou dívkou. Jakmile na stanici hlavní vyšetřující případu poručík Himl informuje o obvinění Michalova nejlepšího přítele, je Tomášovi evidentní nepravost celého tvrzení. Rozhodne se dívku sledovat, než ji v metru přistihne s kumpánem inženýra Zemana, který jí za vykonanou službu odmění drogami, zatímco on sám mizí v odjíždějícím metru, kde se nenápadně posadí vedle samotného Kadlece. Feťáčka poskytnuté drogy ihned využije a při potáčení se noční Prahou jí Tomáš z auta osloví a chce od ní během jízdy získat chybějící informace. Dívka sice z auta prchá, ale Tomáš ji stejně nakonec vystopuje až k jejímu bytu. Ve výtahu se po roztržce celá diskuze vyhrotí a feťáčka prchá do svého panelákového bytu, kde její přítomnost před Tomášem kryje její matka. Mezitím drzý Michal provokuje u výsledku poručíka Himla, který ho zavírá do cely s nebezpečným kriminálním.

V Brooklynu mezitím George opět marně svádí barmanku Ivanu, Tomáš se zatím telefonicky snaží ověřovat informace o Michalově nevině. Druhého dne Tomáš vyrazí do starožitnictví, odkud zrovna vychází Zemanův feťák, aby s celou situací pohrozil samotnému Kadlecovi, který zlověstně přiznává vykonání neúplné pomsty a rozhodne se před policií vše důmyslně zapřít. Nicméně i přesto se druhý den ráno před starožitnictvím objeví dvojice falešných kriminalistů, kteří Kadlece oklamou a následně odvezou do vepřína, kde ho nechají připoutaného. Následuje z kontextu vytržená scéna, kde se za hudebního doprovodu saxofonového podkresu smyslně pózující Ivana učí anglická slovíčka z počítače. V následující sekvenci Ivana vymlouvá Tomášovi jeho zbrklé „kovbojské“ jednání. Druhý den se taktika věznilů Kadlece obrací, dostává řízek s pivem a panákem Becherovky (ten ovšem vylije) a setkává se s Tomášem žádajícím o výpověď. Kadlec začne spolupracovat, jakmile se mu opět pohrozí pobytem ve vepříně. Feťáčka se jde na policejní stanici přiznat, Michal je propuštěn a arogantní Himl mu kvůli své neschopnosti slibuje flašku. Propuštěný Kadlec doma od dcery dostává k večeři řízek a stává se víc podrážděným než kdy jindy. Po

úspěšných zkouškách z angličtiny bere Ivana Tomáše na kluziště a romantické odpoledne zakončují v restauraci. Tam už na ně ovšem nepozorovaně vyčkává Kadlecův zeť, který je s Ivanou ve spojení. Později vychází najevo, že je Ivana jednou ze sexuálních pracovnic byznysu zete Bureše určenému zahraniční klientele a navíc byla původně do klubu Brooklyn nasazená jako informátorka. Celá situace v Ivaně vyvolává silný niterní konflikt, jelikož je vydírána Burešem a zároveň se zamilovává do Tomáše. Ivana kvůli tomu přichází na směnu do Brooklynu pozdě a Michal si jí za to dobírá. Ivana s Tomášem se úmorně dlouhé sekvenci na procházce sbližují.

Kadlec se zatím se Zemanem a feťáckým žoldákem snaží o rozmach obchodu s drogami. Aplikace silných substancí se odráží na feťáče, která jde do Brooklynu obtěžovat a dobírat si Tomáše kvůli jeho pronásledování. Ivana se pokouší rozmluvit Burešovi vlastní nevolnictví na sexuálním byznysu a chce od něho odejít, načež jí Bureš začne vyhrožovat erotickou videokazetou, na které Ivana účinkuje. Poručík Himl se opět objevuje na scéně a sděluje nevěřícímu Michalovi informaci, že zmiňovaná feťáčka byla po návštěvě Brooklynu nalezena mrtvá. Cestou autem Michal úplnou náhodou zjišťuje, že je Ivana v kontaktu s antagonistou Burešem. Kadlec mezitím Burešovi vyčítá situaci se zamilovanou Ivanou, tak se Bureš rozhodne jít Ivaně vyhrožovat přímo do Brooklynu. Ivana si celou situaci neskutečně vyčítá a odmítá s Michalem a Tomášem pokračovat ve večírku s marihuanou, což Tomáše frustruje. Další směnu opět Ivana odchází předčasně z baru, Michal v tom už vytuší něco nekalého, tak nabádá Tomáše, aby Ivanu sledoval a dozvěděl se pravdu. Tomáš skutečně pronásleduje autem Ivanin taxík až ke kadlecově podnikatelské vile, kde přes okno vidí Ivanu souložit s jedním ze zahraničních zákazníků. To je pro Ivanu poslední kapka, i navzdory kazetě opouští kvůli lásce k Tomášovi zlomyslného Bureše, který chce Tomáše dostat do vězení. Tomáš na Ivanu čeká před domem a všechno slyší, jde Bureše zbít a pak dům i plačící Ivanu opouští.

Zklamaný z nešťastné lásky se začne při vzpomínkách na hezké chvíle s Ivanou utápět v alkoholovém oparu (retrospektiva + subjektivní představa přicházející Ivany). Do kocovinového rána ho probouzí smutná Ivana zvonící na jeho byt, on jí ale odpustit nehodlá. Ivana pod tlakem výčitek volá do Brooklynu Michalovi a sděluje mu celou pravdu o jejím úmyslném nasazení na práci barmanky Burešem, čímž se snaží protagonisty nepřímou varovat před nevyzpytatelnou hrozbou, načež Michal hned objevuje ukrytý balíček s Kadlecovými nastrčenými drogami. Rázem se u dveří objevuje na udání kriminální policie vedená posedlým Himlem a rozjíždí se prohledávání klubu. Michalovi se před odchodem policií ještě podaří ampulky s ilegální substancí urychleně spláchnout do toalety. Himl se svěřuje, že byl

poslán na anonymní udání a po bezvýsledném hledání policie odchází, zatímco další nástražná krabička s nastrčenými drogami je přímo pod stolem, u kterého protagonisté s Himlem seděli.

Nezdolný Kadlec vymýšlí další lstivý plán, jak se protagonistů zbavit a tentokrát se i se svými kumpány zaměřuje na častého hosta Brooklynu Čechoameričana George. Ověří si jeho pobyt v pražském hotelu Palace a okamžitě se za ním Kadlec i se Zemanem vypravují. George v nezvykle formálním stylu oproti standardnímu večírkovému vystupování se s antagonisty schází a uzavírá dohodu na nákup celého galonu drog jejich vlastní výroby. Kadlecova parta rozjede hromadné nákupy po pražských lékárnách, aby byla schopná větší objem drog pro Čechoamerického kupce připravit. George je evidentně domluvený na společném podrazu zinscenovaném Michalem a Tomášem, když telefonicky potvrzuje Kadlecův očekávaný příchod na hotel kvůli dalšímu jednání. George před Kadlecem sehraje podfuk a namluví mu, že chce v Praze stavět hotel a banka mu nechce proplatit peníze pro investora. Naivní Kadlec se chytne příležitosti a nabídne půjčku s dvaceti procentním úrokem. Kadlec s vidinou rychlého zbohatnutí tentýž den předává smluvené peníze Georgovi v hotelové restauraci, který je pak obratem předává Michalovi s Tomášem.

Oba protagonisté si v rámci dokonání závěrečné pomsty počkají na odchod Bureše se Zemanem ze starožitnictví a vydávají se vyzpovídat Kadlece a udeřit na jeho největší slabinu. Donutí Kadlece ke společnému panáku vodky, pod výhrůzkou opětovné Kadlecovi návštěvy vepřína. V další scéně už vezou Kadlece na mol opilého automobilem rovnou na policejní služebnu. Mezitím se George zbavuje atrapy peněz, kterými chtěl oslnit Kadlece kvůli přesvědčivosti a opouští hotel. Kadlec se probouzí úplně opilý na chodbě policejní služebny, kde u něho rozzuřený Himl nachází nastrčené drogy. V melancholickém závěru Tomáš jede potmělou Prahou a zastavuje u firmy, kde Ivana čerstvě pracuje, aby jí mohl odpustit a vyjádřit díky kýčovitě romantickému vzkazu na výloze své city, načež reaguje na Ivaninu podruhé zopakovanou otázku v počítači „Chceš panáka nebo pusu?“. V poslední scéně se všichni pohromadě radují s lahví šampaňského z konečného přemožení Kadlece a Michal ukončuje celý film extrémně laciným vtipem, kdy konečně políbí neatraktivní dívku, která po něm chodí do Brooklynu pokukovat pravidelně. Dívka odzbrojená polibkem padá z barové stoličky a všechno končí smíchem.

„V Praze bych už natáčet nechtěl,“ odpovídá režisér Jaroslav Soukup v souvislosti s porevolučním natáčením *Kamaráda do deště II* a dodává, že dříve za komunistů určitá pravidla ohledně filmové produkce neexistovala a vzpomíná na režii svého snímku *Láska*

z *pasáže*, jehož děj se bez sebemenším produkčních komplikací kompletně odehrával pouze v okolí Václavského náměstí. Podle Soukupa má predispozice k natáčení takového formátu ve městech v současné době pouze zahraniční filmový štáb, například americký, který je sofistikovaný a disponuje dostatkem financí na pokrytí veškerých lokací a dalších nezbytných organizačních záležitostí.¹⁰⁹ Tento aspekt zmíněný samotným tvůrcem shrnující komplikovanost porevoluční filmové produkce vypovídá o odkazu *Kamaráda do deště II* dnešní optikou dvě zásadní informace. Na jedné straně se tvůrci za vidinou finančního zisku pokoušejí oživit zašlé populární tituly, které i v nové dekádě mohou mít divácký potenciál a generovat odpovídající finanční návratnost. Na straně druhé ovšem samotný proces vývoje audiovizuálního díla prodělává zásadní proměny, jejichž dopad se projevuje ještě před zahájením preprodukčních příprav. Ideologický patos již pro filmaře první poloviny 90. let není omezující faktor, tím se stává zmiňované finanční zajištění projektu financované ze soukromých zdrojů, což se na snímku poměrně nelichotivě promítá. Soukup nevzpomíná zrovna s úsměvem na komplikované období nejen z hlediska tíživé finanční situace, ale třeba i kvůli produkčním problémům na place s hercem Karlem Augustou, který se v průběhu natáčení potýká s alkoholovou závislostí a stresem z rozvodového řízení¹¹⁰.

Jaroslav Soukup se každopádně pokouší najít pro scénář filmového pokračování novou polohu vhodně zapadající do konceptu a poptávky bouřlivých 90. let. A jelikož se spolu s tvůrci snímku pokoušejí ve vyprávění opět aplikovat autentickou dobovou atmosféru, promítá se v *Kamarádovi do deště II – Příběh z Brooklynu* větší řada motivických okruhů, která usiluje o posun Tomáše a Michala do zcela odlišné historické dekády. Dobová mementa snímku odráží například transformace ekonomiky, kdy se z obou postav díky svobodnému tržnímu systému stávají podnikatelé provozující vlastní hudební klub. Dalším konkrétním fragmentem odkazujícím na zasazení snímku do politicko-historického kontextu je expoziční sekvence kolem postavy antagonisty Kadlece, jehož propuštění z věznice se přímo vztahuje na amnestii prezidenta Havla z počátku roku 1990. A v neposlední řadě odvar doby potrhuje neblaze proslulý marketingový nešvar, který ještě v období raných 90. let nemá v české kinematografii vybudováno stabilní zázemí. Product placement v podobě reklamních banerů, samolepek a plakátů nejrůznějších značek pouze dokresluje Soukupovu výpověď o hledání potencionálních investorů, což se ve snímku projevuje právě formou

¹⁰⁹ Rozmarná léta českého filmu. 3. díl, 1992 [online], Česká Televize, 2011.

Dostupné z: <https://www.ceskatelevize.cz/porady/10267861763-rozmarna-leta-ceskeho-filmu/21056226503/>

¹¹⁰ Kamarád do deště, rozvor s Jaroslavem Soukupem [online]. Webový portál Prima Max.

Dostupné z: <https://max.iprima.cz/novinky/kamarad-do-deste-soukup-rozhovor>

placené propagace konkrétních produktů neobratně zakomponované do myzanscény. Typickým představitelem české kinematografie 90. let nadužívající principy product placementu je *Kanárská spojka* (1993) režiséra Iva Trajkova, jejíž děj se přímo točí kolem krádeže receptu na Becherovku.



Obrázek 7: Ukázka střetu českého filmu raných 90. let s principem product placementu, který se vyskytuje ve formě všudypřítomných reklam na Gambrinus, Becherovku, Bohemia sekt či rádio Evropa 2.

Tezi o naplnění kinematografické atrakce v podobě dobové poptávky po fenoménu západní senzacechtivosti potvrzuje několik vyzorovaných typických rysů. Ani *Kamarád do deště II – Příběh z Brooklynu* se ve scénáři neubráníl začlenění glorifikovaného amerického elementu, který se v první řadě projevuje samotným názvem díla zahrnující pojmenování jednoho z pěti obvodů města New York a mimo jiné i přidáním důležité vedlejší postavy Čechoameričana George do syžetové struktury. George v podání herce Marka Vašuta představuje v první polovině filmu jakýsi archetypální model vtipálka, který se svými fabulacemi o účinkování v Hollywoodu a americkém životním stylu snaží zoufale přilákat pozornost žen i mužů, ačkoli díky svému světáctví v druhé polovině filmu sehraje důležitou úlohu v plánu na oklamání Kadlece. George lze v rámci motivů porevoluční kienamografie paralelně srovnat s postavou Nancy z Olmerova filmu nahota na prodej, kde mladá Čechoameričanka taktéž udivuje svojí lámanou češtinou a atraktivním americkým přízvukem a používáním angličtiny v mluvené řeči. Zatímco u Nancy tato herecká poloha funguje věrohodně právě díky americkým kořenům herečky Káji Třískové, u Marka Vašuta je tento pokus o ztvárnění George s dnešním časovým odstupem spíše úsměvný, když se plynulou češtinou snaží krkolomně navázat na otřepané anglické fráze.

O konkrétních podobách transformace porevolučního filmu svědčí taktéž výrazně silnější tendence tíhnout k odvážnější exploatační tematice. Vyprávění poměrně intenzivně protkává motiv drogové problematiky v napříč všemi rovinami příběhu. Po analýze syžetu o tom vypovídají Kadlecovi porevoluční vazby na drogový byznys s bývalým spoluvězněm Zemanem, se kterým si vytvářejí síť drogově závislých pěšáků, včetně dívky obviňující Michala ze znásilnění, jejíž život končí smrtí kvůli předávkování. Drogy figurují i jako inkriminující nástroj pomsty, když Kadlec krabičky konkrétní substance nechá umístit v klubu Brooklyn a vše udává na policii. Přítomnost aplikování rekreační drogy (konkrétně jde o kouření marihuany) se objevuje i u dvojice protagonistů během scény z jejich soukromého pánského večírku. Exploatační motivické okruhy silně rezonují i v aspektu erotickém a to převážně v souvislosti s postavou Ivany v podání atraktivní tehdy devatenáctileté fotomodelce Simoně Krainové. Ta figuruje jednak jako sekundární marketingové lákadlo, o čemž svědčí její vizuální podobizna na oficiálním plakátě ke snímku, kde ani nejsou vyobrazeni mužští protagonisté filmového pokračování. Skrze postavu Ivany je taktéž exploatováno dobové téma nuceného vykonávání prostituce a produkce pornografických kazet. Tento motiv je opět paralelně srovnatelný s hlavní dějovou linií v případě *Nahoty na prodej*.

Soukupovi se ve snímku *Kamarád do deště II – Příběh z Brooklynu* daří vytvořit intelektuální odkaz na kontextuální znalost svojí vlastní režijní filmografie, když se hned v počáteční titulkové sekvenci objevuje v televizoru náhled na končící první díl *Kamaráda Do deště* a při scéně z hotelu Palace George sleduje v televizi útržek snímku *Divoká srdce*. Nicméně Jaroslav Soukup projevuje svojí znalost v oblasti světové kinematografie, když do scény obchodu George s Kadlecem vkládá skrze Burešovu repliku referenci na kultovní *Francouzskou spojku* (1971) amerického režiséra Williama Fredkina.

Z hlediska využití formálních či stylistických prostředků se snímek potýká s relativně průměrně konvenčním zpracováním, které se z hlediska kinematografie nevymyká žádným experimentálním prvkem. Segmentace syžetu je uspořádána chronologicky, jedinou výjimku tvoří cca minutová (55:39-56:41) sekvence Tomášovi alkoholické skepse, která je vystavěná na principu flashbackových záběrů vzpomínek na společné chvíle s Ivanou, načež je scéna zakončená podvědomou imaginací přicházející Ivany k Tomášovi, jenž se přes zvukový můstek dveřního zvonku prolíná s realitou a jeví se finálně jako pouhý klišovitý Tomášův sen. Syžet pracuje s postupným dávkováním informací při odhalování kontextu fabule, jelikož se divák až v průběhu vyprávění postupně dovídá, že je Ivana napojená na Burešův byznys. Vizuální stránka osvědčeného Soukupova

kameramana Vladimíra Smutného se v tomto případě jeví nevýrazně, ačkoli je patrná snaha o navazující obrazovou estetiku prvního dílu. Vizuál dříve postavený na atmosférických neonech a sofistikované barevnosti scény momentálně pokulhává a je degradován na pouhé dějové snímání bez přidané hodnoty. Nejvýraznější složkou zvukové dramaturgie je předabování Simony Krainové kvůli ostravskému přízvuku, jinak se hudební podkres bez ucelenější koncepce orientuje na diegetickou hudbu v klubu Brooklyn složenou z nevýrazných diskotekových tracků 90. let. Mimo to má hudební dramaturgie charakter drammatizovat situaci například při scénách automobilových sledovaček či podbarvit romantické scény mezi Tomášem a Ivanou pomocí saxofonové složky. A v souvislosti se shrnutím formálních prostředků nelze opomenout práci stříhové skladby, která se až na zmíněné flashbacky v syžetové struktuře vzdaluje od konvenčního kontinuálního stříhu opět pouze v romantické saxofonové sekvenci Tomáše a Ivany v přístavu, kde je několikrát místo ostrého stříhu použitý přechod přes prolínačku.

Po analyzování Soukupova *Kamaráda do deště II* se jeví nyní kvalitativní propad oproti prvnímu dílu jako evidentní. Bohužel lze snímek ve výsledku charakterizovat jako pouhý finanční konstrukt, který spoléhá na divácký úspěch vystavený na nostalgické synergii dua Tofi-Vaculík a přítomnosti atraktivní modelky ve své první filmové roli. Výstavba scénáře příběhu o chladně kalkulované pomstě celkově působí nahodile a amorálnost v jednání všech postav je poměrně diskutabilní. Pokusy o vtipy jsou lacině povrchní, Marek Vašut degradující anglický jazyk hereckým výkonům taky příliš nepřidává. A pokud máme vzít v potaz dokončení dějových linií Kadlecových kumpánů zetě Bureše a drogového dealera Zemana, tak ty se absolutně vytrácejí do prázdna. Obecně práce tria Soukup, Vaic a Vokřál na scénáři má výraznější nedostatky, včetně absolutní neschopnosti vyšetřování policie vedené poručíkem Himlem, který se nakonec spokojí s nevysvětlitelným zjevením opilého Kadlece na služebně s podstrčenými inkriminovanými drogami od Michala a Tomáše a to i přes to, že dříve řešil u protagonistů dvoje falešné obvinění a manipulaci s narkotiky.¹¹¹ Nehledě však na kvalitativní výstavbu scénáře lze jednoznačně určit, že *Kamarád do deště II – Příběh z Brooklynu* režiséra Jaroslava Soukupa podléhá porevolučním tendencím, jež se zcela projevují ve všech rovinách filmového zpracování přes herecké obsazení až po exploitování sexuálního nevolnictví za účelem vzbuzení bulvární fascinace u většinového diváka.

¹¹¹ ČULÍK, Jan. *Jací jsme: česká společnost v hraném filmu devadesátých a nultých let*. Brno: Host, 2007. s. 478. ISBN 978-80-7294-254-1.

6.2.3 Komparace



Obrázek 8: Vizuální srovnání filmových plakátů obou analyzovaných snímků, po revoluci se stává marketingovým lákadlem Simona Krainová, zatímco zobrazení dvojice protagonistů v podání Sagvana Tofiho a Lukáše Vaculíka se limituje pouze na grafický titulek.

Po uvážení nad vyhotovením charakteru filmografie věhlasného českého režiséra Jaroslava Soukupa v kontextu změny režimu v postkomunistickém období po sametové revoluci padla příznačně volba na ikonický dyptych filmů *Kamarád do deště* a *Kamarád do deště II - Příběh z Brooklynu*. Provedené neoformalistické analýzy obou filmů jsou možná soudržnějším výchozím materiálem určeným ke vzájemné komparaci. Zatímco se režisér Vít Olmer po natočení *Bony a klid* vydává cestou další publicistické kriminálky se zcela odlišným dějem (výjimkou je zmíněná postava Bínyho v roli Romana Skamene), Jaroslav Soukup ukazuje taktický postup zfilmování komerčně úspěšného titulu, jako tomu uničil před *Kamarádem do deště II* s populárním pokračováním *Discopříběhu*. Z hlediska ekonomiky se pro vývoj a financování filmového průmyslu však změnilo mnohé, podpora státního filmového monopolu mizí s komunistickým režimem a ufinancovat kompletní realizaci filmové produkce se pro tuzemské filmaře stává nad míru složitě. Za určitou daň se

filmařům otevírá možnost svobodné tvorby, což pravděpodobně Vít Olmer oproti Jaroslavu Soukupovi využívá v kreativitě své filmografie patřičně více.

Důraz kladený na čitelnější formu proměny kontextuálních společenských okolností spočívá ve statické původního obsazení prvního dílu. Divák se v druhém dílu v návaznosti opět setkává s dvojicí protagonistů Michalem a Tomášem, stejně tak jako s dvojicí antagonistů Kadlecem a jeho zetěm Burešem. Pro obě dvojice postav samozřejmě v rámci motivace platí, že společný nepřítel spojuje nejvíce. Ani archetypálně se výraznější posun polohy postav nekoná. Tomášem s Michalem mají stále rebelskou povahu, jsou drzí a nenechají si rozhodně nic líbit. Jediná výjimka je v posunu vztahové roviny obou příběhů, zatímco v prvním díle je Tomášova přítelkyně fakticky dějově upozaděná a Michalova působí spíše dojmem energického kamaráda z party, tudíž fandíme spíše vzájemnému přátelskému vztahu obou protagonistů, v druhém díle se citelně projeví žánrový posun k melodramatu a vztahová dějová linie mezi Tomášem a Ivanou mnohdy převyšuje akční linii příběhu a zároveň staví Michala do role druhořadého kumpána s menší plochou, než mu scénáristé dopřávali v prvním díle. V *Kamarádovi do deště II – příběhu z Brooklynu* to sice posouvá charakterové motivace postav, kdy se Tomáš mění v melancholického utrápeného milovníka a Michal v promiskuitního vtipálka, nicméně náboj a symbióza mezi protagonisty zdaleka nevyhasíná. V případě Kadlece a Bureše neetické praktiky přetrvávají, nicméně s dobou mění kriminální charakter jejich jednání podobu.

Postavy dvojice nerozlučných pražských protagonistů Michal s Tomášem sice nechávají v prvním díle obě své dívky, přetrhávají vazby s rodinou a nikdy už nepřicházejí do styku se sekundárním antagonistou vekslákem Adamcem, ale největší změnu zaručeně představuje polistopadový kontext, který je transformuje z pozice číšníka a taxikáře do sféry svobodného podnikání, kde se mohou soukromě realizovat jako majitelé a provozovatelé nočního hudebního klubu Brooklyn. Tato profesní porevoluční transformace v rámci fikčního světa postav v postkomunistickém filmu se taktéž realizuje v *Nahotě na prodej*, kde se z veksláka Bínyho stává podnikatel vlastníci erotický salón, obdobně v *Kamarádovi do deště II* se Bureš přeorientuje z vedoucího garáží kšeftujícího z kradenými autodíly na podnikatele v oblasti erotických služeb, což navíc maskuje za vlastnění prodejny antikvariátu.

Z hlediska pokusu o koncept skandálního nalákání publika na podbízivě kontroverzní exploatační výjevy lze vykalkulovat určité schéma, nicméně poměr exploitování motivů je ve srovnání s Olmerovskou komparační analýzou obhájeno v podstatně mírnějším poměru. Každopádně i přesto se senzacechtivé motivické výjevy propisují hned v několika rovinách.

Z hlediska erotiky značí porevoluční transformace určitý posun, jelikož se v rámci zápletky postavy Ivany exploatuje nejenom pozice sexuální nevolnice, ale i svůdné scény s mladou Simonou Krainovou. Tento ekvivalent bohužel nelze *ke Kamarádovi do deště* úplně plnohodnotně přirovnat, jelikož aspekt explicitní nahoty či sexu úplně chybí. Jedinou výjimkou je motiv pornografie, ten se objevuje ve výstřižcích z pornografických časopisů, které vekslák Kadlec nevědomky předá v obálce prodavače a následně je za to příslušníky ochranky zbit. V druhém pokračování se motiv pornografie objevuje v audiovizuální podobě, když Kadlec vydírá Ivanu s její pornografickou kazetou, která však explicitně žádnou necenzurovanou nahotu divákům neprezentuje. Konvence melodramatického žánru tomuto fenoménu úplně neholdují. Vedle toho lze kontrastně postavit přístup k vyobrazení dobové ekonomiky perspektivou každodennosti, což se vyjevilo jako ne zcela jednoznačně identifikovatelné. Rozdíly s různými výkyvy lze vidět v obchodech, autech i popkultuře. Nejsilnějším rozdílem je asi přechod k podnikání, který je u tohoto konkrétního příkladu (viz obrázek) podtrhnutý problematikou samotných tvůrců uchylujících se ve filmu k nadužívání značek sponzorů. Exploatace motivu násilí určitě figuruje v obou analýzách porovnávaných snímků. V *kamarádovi do deště* Adamcovi kumpáni zmlátí Tomáše a zapalují mu kvůli vrácení peněz jeho taxík, načež se fyzická odplata Adamcovi stejně vrátí. Druhé pokračování nezachází do fyzického násilí, nicméně kontext fabule postupně propisuje do syžetu exploataci smrti drogově závislé dívky. Násilí má tedy v *Kamarádovi do deště II* spíš má psychologický rozměr než v *Kamarádovi do deště*. Projev systematického násilí v podobě zapálení a následní exploze auta nemá odpovídající exploatační paralelu, stejně jako motiv exploatace drog a drogové závislosti, proto lze tyto příklady zahrnout do skupiny exploatačních motivů, ale nelze je nijak vzájemně komparovat.



Obrázek 9: Ukázka paralelního srovnání identifikovatelných exploatačních okruhů ve snímcích *Kamarád do deště* (vlevo) a *Kamarád do deště II – Příběh z Brooklynu* (vpravo)

Závěrem ještě zmínka o nelichotivém finálním srovnání z kvalitativního hlediska. *Kamarád do deště II – Příběh z Brooklynu* počítá se schématem vytěžení popularity *Kamaráda do deště* s vidinou jisté finanční návratnosti investorům, která Soukupovi ovšem skutečně vychází. Nicméně druhé pokračování se stává obětí právě finanční podřízenosti poptávky masového vkusu porevolučního náročného publika. Vytrácí se estetické ambice a scénář je v mnoha ohledech problematický a z hlediska dramaturgie, temporytmu i sympatií výrazně v kontaktu s publikem strádá. Největším příkořím lze vnímat rozmělnění silného pouta obou přátel nejprve linií vyšetřování policie vedené poručíkem Himplem, což kvůli zatčení Michala přítele na čas rozděluje v akční dějové linii a naopak ve vztahové dějové linii jejich pouto oslabuje postava Ivany zamilované do Tomáše. K tomu připočteme lacinější scénaristický charakter podfuků směřovaných na Kadlece, jejichž charakter a komediální odlehčenost dodávala prvnímu dílu na sympatiích Tomáše i Michala. Druhý díl je v tomto ohledu mnohem syrovější a zákeřnější, vydírání ve vepřině, obvinění ze znásilnění či odpovědnost za smrt drogově závislé dívky rozhodně postrádá aspekt úsměvného nadhledu.

Ačkoli diptych dvou filmů natočených v rozmezí necelých čtyř let ukazuje sociálně-politickou transformaci společenských dobových reálií na pozadí proměn života dvou dlouhověkových přátel, není výpovědní hodnota natolik silná, jako právě mezi komparací filmů Víta Olmera. Soukupův režijní ani formální styl se výrazněji neproměňuje, ale spíše se vyčerpává a podléhá nekompromisnímu finančnímu tlaku. To je pravděpodobně jednou z hlavních motivací režiséra Soukupa, proč se od žánru podvodnických drama kriminálek rozhodl odklonit k megalomanské výpravě *Svatbě upírů* a pak se raději přeorientoval na ztřeštěné policejní parodie.

6.3 ZDENĚK TROŠKA

A triptych českých filmových režisérů představující specifický přerod mezi pozdní normalizační tvorbou „Perestrojkového tání“ konzervativní totalitní politiky a postkomunistickou kinematografií doplňuje persona renesančního a často diskutabilního Zdeňka Trošky (*18.05.1953), jehož tvorba vešla do povědomí široké veřejnosti nejenom kultovní komediální vesnickou trilogií *Slunce, seno ...* (1983-1991), ale i výjimečným citem pro vyprávění fantaskních pohádkových příběhů či značně poklesle humorným brakovým trilogiím *Kameňák* (2003-2005) a *Babovřesky* (2013-2015), které se pokoušejí i v 21. století marně nalézt vděčnou plebejskou veselohru pro vyprázdněného mainstreamového českého diváka. Ať už je tvorba nekorunovaného krále českých pohádek diváky opěvována či filmovými odborníky označována za kontroverzní a komedii degradující, jednoznačně si zasloužení podrobení neoformalistické analýze. Konkrétně na příkladu odborných textů k úspěšným titulům *Slunce, seno a pár facek* (1989) a následně *Slunce, seno, erotika* (1991) ze stejnojmenné zmiňované trilogie lze prokázat, jakou perspektivou Zdeněk Troška nahlížel na proměny politicko-sociálních poměrů v tuzemsku během normalizace i po Sametové revoluci a do jaké míry se tato transformace viditelně otiskla právě do jeho režijní filmografie.

Jako nejpodstatnější aspekt dospívání u režiséra je nutné zmínit fakt, že Troška stráví mládí v myslivecké rodině¹¹² právě v legendárních Hošticích u Volyně, což nepochybně ovlivnilo jeho sociálně kritický cit aplikovaný na estetiku jihočeského totalitního venkova. Načež následně zažívá netradiční tříleté studium ve francouzském Dijonu na uznávané univerzitě Lycée Carnot, kde bylo téměř po dvacetileté pauze opět v rámci liberalizace systému během Pražského Jara umožněno studium pro Československé studenty.¹¹³ Nicméně násilným ukončením Pražského Jara okupací vojsky Varšavské smlouvy se možnost studia nevyhnutelně vytrácí a kvůli nevypsání nového konkurzu v roce 1971 je Troška jedním z posledních československých studentů, kteří studium ukončující rokem 1973 absolvovali¹¹⁴. Poté na sebe upozorňuje výčetem několika krátkometrážních titulů jako válečným dramatem *Odejít před svítáním* (1977), romantickým snímkem *Vášeň* (1977) s debutující herečkou Evou Asterovou (vedlejší role v Olmerově *Co je vám doktore?*)

¹¹² Jsem nejhorší režisér v severním vesmíru, rozhovor se Zdeňkem Troškou [online]. Radio Frekvence 1. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=MamXRggxd8c>

¹¹³ Obnovené podepsání spolupráce na Dohodě o vědecké a technické spolupráci z roku 1966, zprostředkováno ministrem školství a kultury Čestmírem Císařem

¹¹⁴ Lycée Carnot [online], poslední aktualizace 5.4.2023, Wikipedia [cit. 10.4.2023]. Dostupné z: https://cs.wikipedia.org/wiki/Lyc%C3%A9e_Carnot

či historickou Chopinovskou romancí s názvem *Hledání modrého tónu* během svých studií režie na pražské FAMU. V jeho prvním krátkometrážním snímku v prvním ročníku studií šlo doslova o hoštickou filmovou grotesku s názvem *Přijeli k nám z Vídně* (1976), dokonce samotný režisér Otakar Vávra prohlásí, že by s tímto počinem mohl Troška s přehledem absolvovat. O několik let později je díky vlastnímu režisérskému umu ve výborné formě propuštěn ze studií o jeden rok dříve, absolventský film *Ta naše vesnička česká* již netočí jako výstupní film z FAMU, nýbrž scénář transformuje do známé podoby prvního dílu Hoštické trilogie.¹¹⁵

Kromě krátkých hudebně laděných snímků pro televizi pracuje v první polovině 80. let na pozici pomocného režiséra a navazuje spolupráci s mnohými etablovanými tvůrci svého oboru, například s režisérkou Věrou Šimkovou-Plívovou na pohádce *Krakonoš a lyžníci* (1980) či se Zdeňkem Podskalským na snímcích *Křtiny* (1981) nebo *Revue na zakázku* (1982).¹¹⁶ Vedle vedením přidělené epizody o listonošově túře v nepříznivých zimních podmínkách v povídkovém snímku *Jak se rodí chlap* (1979), což byla dle slov Trošky nedobrovolná a bohužel nezbytná vstupenka do ateliérového angažmá¹¹⁷, debutuje konečně Troška svým prvním dlouhometrážním projektem, rodinnou komedií zasazenou do socialistických školních let s názvem *Bota jménem Melichar* (1983), kde zazáří i dětský herec Martin Šotola, v tentýž roce obsazen do filmu *Slunce, seno, jahody* v roli mladého Jirky Škopka¹¹⁸. A právě tento kultovní komediální počín z prostředí nefalšované české vesnice za hlubokého socialismu, který navzdory definování ztřeštěného humoru masového nevkusy, založeném na povrchních stereotypch a velkohubé oslavě zaostalosti českého národa, zaznamenal maximální divácký a později i komerční potenciál, což snímek povyšuje na základní stavební kámen celé trilogie, jejíž dvěma dílům se v následující analýze hodlám věnovat. Dle Troškovi výpovědi mělo vzniknout ještě čtvrté pokračování s podtitulem *Slunce, seno, ufoňi*, nicméně na projekt se nedaří sehnat potřebné finance a řada hlavních představitelů Hoštického osazenstva následkem stáří nevyhnutelně umírá, tudíž Troška zůstává věrný svému modelu filmových trilogií¹¹⁹.

¹¹⁵ Blízká setkání, rozhovor se Zdeňkem Troškou [online]. Český Rozhlas Dvojka.

Dostupné z: https://www.youtube.com/watch?v=FbZyO_F_S1k

¹¹⁶ Zdeněk Troška, životopis [online]. Filmový přehled. [cit. 10.04.2023].

Dostupné z: <https://www.filmovyprehled.cz/cs/person/3874/zdenek-troska>

¹¹⁷ Težká léta československého filmu 1969-89. 10. díl, Mládí vpřed a vzad! [online], Česká Televize, 2013.

Dostupné z: <https://www.ceskatelevize.cz/porady/10523691056-tezka-leta-ceskoslovenskeho-filmu-1969-89/21256226290/>

¹¹⁸ Martin Šotola, filmový přehled [online]. Československá filmová databáze. [cit. 21.02.2023].

Dostupné z: <https://www.csfd.cz/tvurce/29339-martin-sotola/prehled/>

¹¹⁹ *Slunce, seno, ufoňi*: Rozhovor se Zdeňkem Troškou [online]. Stream.cz, 2017.

Dostupné z: <https://www.stream.cz/pribehy-filmu/bonus-slunce-seno-ufoni-301562>

Díky patřičnému citu pro specifickou žánrovou tvorbu natáčí seriózní historickou romanci s příměsí fanatického katolictví *Poklad hraběte Chamaré* (1984) na motivy novely Aloise Jiráska a především se začíná aktivně realizovat na poli klasické počestně pohádkové tvorby, což předvádí u oblíbeného snímku *O princezně Jasněnce a létajícím ševci* (1987) podle pohádkové knižní předlohy spisovatele Jana Drdy. A právě dětská pohádková tvorba se napříč kompletní Troškovou filmografií stává pravděpodobně nejvíce uplatňovaným žánrem. Za zmínku rozhodně stojí klasická filmová pohádka *Princezna ze mlejna* (1994) a stejnojmenné druhé pokračování (2000), dále diptych z přelomu tisíciletí *Z pekla štěstí* (1999) a *Z pekla štěstí II* (2001), *Nejkrásnější hádanka* (2008), *Čertova nevěsta* (2011), *Čertoviny* (2017) či nejaktuálnější pohádkový počín *Zakleté pírkó* (2019). Po odvážném odklonu z pohádkové říše přichází kostýmní drama *Andělská tvář* (2001), které u diváku zcela propadá a hlavního producenta filmu a hereckého protagonistu v jedné osobě Jiřího Pomejeho uvrhne do tíživé finanční situace, kdy při miliónovém zadlužení čelí obvinění z poškození peněz Státního fondu české kinematografie¹²⁰. Věčně pozitivně naladěný jihočeský král pohádek má na svém kontě nicméně i dvě zmiňované kontroverzní trilogie dodnes rozdělující společnost. Na jedné straně náhodný generátor sexistických či ignorantských anekdot z repertoáru stereotypního maloměstského „čecháčka“ v podobě rozporuplného třídílného díla s názvem *Kameňák* (2003-2005). Navzdory bolestné otupělosti jednotlivých šteků této veselohry Troška s nadhledem dodává jednu zcela zásadní informaci, jež převrací perspektivu prvoplánového bizarního surreálu do roviny sebevědomého prvoplánového bizarního surreálu. Většina hlavních postav trilogie *Kameňák* jsou údajně dle výpovědi samotného režiséra úmyslně a za účelem cílené provokace pojmenovány podle předních českých filmových a televizních kritiků, což je ve výsledku jeden z mála polehčujících okolností vzniku této parodie na český národ¹²¹. Tvůrčím zainteresováním se režijně nepodílí na čtvrtém pokračování snímku *Kameňák* (2013), jelikož producent Pásek vlastní většinová práva na koncept filmového *Kameňáku*, tudíž se z komerčního hlediska rozhodl učinit čtvrté a dokonce i páté vánoční pokračování (2015) bez přímé účasti samotného Trošky¹²². Daleko za hranicemi fiktivního městečka *Kameňák* se v nablblé hrdosti tyčí další fiktivní slaboduchá česká vesnička *Babovřesky*

¹²⁰ *Andělská tvář, zajímavosti* [online]. Československá filmová databáze. [cit. 10.04.2023].

Dostupné z: <https://www.csfd.cz/film/9062-andelska-tvar/zajimavosti/>

¹²¹ *Rozhovor se Zdeňkem Troškou* [online]. 7 pádů Honzy Dědka, 2022.

Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=VFmmAZMtwCA>

¹²² *Jsem nejhorší režisér v severním vesmíru, rozhovor se Zdeňkem Troškou* [online]. Radio Frekvence 1.

Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=MamXRggxd8c>

(2013-2015) počtena filmovým brakovým triptychem tematicky marně navazujícím na karikaturní odkaz českého buranství, jehož povrchní zápletka se vytrácí díky důmyslně pomyslné smlouvě režiséra se nenáročným mainstreamovým publikem. Mimo filmové plátno se aktivně věnuje režijní opeře, z výčtu jevištních produkcí stojí za zmínku například inscenace jako Bizetova *Carmen* (2004) či Dvořákova *Rusalka* (2004) ve Státní opeře v Praze¹²³.

Poslední odstavec tohoto režijního medailonku lze příhodně uzavřít úsměvnou citací Zdeňka Trošky v reakci na otázku, týkající se Troškovi kontroverzní filmografie stojící v opozici negativního přijetí filmovými kritiky: „*Co by vám vyhovovalo líp? Kdyby paní Spáčilová¹²⁴ a jejich dvanáct přátel, družky a kolegové pochválili a kina zela prázdnotou nebo že vám nasadí psí hlavu a kina jsou vyprodaná a film se stal diváckým hitem?*“¹²⁵

¹²³ Zdeněk Troška, životopis [online]. Filmový přehled. [cit. 11.04.2023].

Dostupné z: <https://www.filmovyprehled.cz/cs/person/3874/zdenek-troska>

¹²⁴ Filmová kritička a publicistka Mirka Spáčilová (*13.10.1956), navzdory nelichotivým filmovým kritikám režisérovi audiovizuální tvorby jsou se Zdeňkem Troškou přátelé již přes třicet let.

¹²⁵ Jsem nejhorší režisér v severním vesmíru, rozhovor se Zdeňkem Troškou [online]. Radio Frekvence 1. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=MamXRggxd8c>

6.3.1 Slunce, seno a pár facek

„U nás jde přestavba tak rychle, že my už dnes se máme líp než zítra.

Pozítří.

Včera.

Včera jsi to přece říkal předsedo?“

- Marie Škopková

Osud kultovní jihočeské trilogie se začíná realizovat v první polovině 80. let v 6. dramaturgické výrobní skupině filmových studií Barrandov s názvem Tvůrčí mládí, jež byla zaměřená na výchovu mladých režisérů a ideologickou kultivaci jejich snímků. Zdeněk Troška se v té době dostává do názorového sporu s uměleckým ředitelem FSB Jiřím Plachým, když nerozumí barrandovské koncepci nákupu zahraničních povídkových filmů. Na jedné barrandovské schůzi prohlašuje zmiňovaný filmový import do českých kin za zbytečné „italské voloviny, když si můžeme sami natočit volovinu,“ přičemž konkrétně odkazuje na italskou povídkovou komedii režiséra Sergia Martina s názvem *Cukr, med a feferonka* (1980)¹²⁶. Po odsouhlasení ambiciózní vize dostává Troška následně pozitivní zpětnou vazbu formou schvalovacího posudku na scénář od samotného Jiřího Plachého, kde umělecký ředitel FSB uvádí: „Domnívám se, že předložený scénář bude po dopracování dobrou předlohou pro vznik neobvyklé komedie s velmi dobrým diváckým přijetím. Doporučuji neodkladně zahájení průzkumu realizace a přípravných prací.“¹²⁷ Režisér tak dostává od vedení oficiálně zelenou a může se konečně vrhnout na produkci svého nerealizovaného scénáře k původně plánovanému absolventskému snímku z FAMU¹²⁸. V rodných jižních Čechách tak propojuje herce s neherci z řad skutečných obyvatel vesnice Hoštice a autentických příslušníků vlastní rodiny, aby mohla vzniknout dobově nekonvenční ztřeštěná

¹²⁶ Těžká léta československého filmu 1969-89. 6. díl, Netrapte se, bavte se! [online], Česká Televize, 2013. Dostupné z: <https://www.ceskatelevize.cz/porady/10523691056-tezka-leta-ceskoslovenskeho-filmu-1969-89/21256226286/>

¹²⁷ SULOVSÁ, Markéta. *Filmové studio Barrandov a jeho dramaturgické skupiny v období normalizace se zaměřením na 6. dramaturgickou skupinu Tvůrčí mládí* [online]. Brno, 2010, Bakalářská práce. Masarykova univerzita, Filozofická fakulta. Vedoucí práce PhDr. Jaromír Blažejovský, Ph.D. Dostupné z: <https://theses.cz/id/iluv1p/>.

¹²⁸ Rozhovor se Zdeňkem Troškou [online]. 7 pádů Honzy Dědka, 2022. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=VFmmAZMtwCA>

agrokomedie, která zajistila fenoménu *Slunce, seno ...* ještě dvě úspěšné filmové pokračování.

Každopádně před příchodem Gorbačovské reformní Perestrojky druhé poloviny 80. let podléhá československá kinematografie stále normalizačnímu modelu výroby zahrnujícím nevyhnutelné schvalovací procesy a censorské zásahy. A právě během finalizace prvního dílu trilogie *Slunce, seno, jahody* se Troška setkává s velkým odporem na schvalovacích projekcích v generálním ředitelství, kde dokonce snímek označí kulturní výbor za urážku socialistického lidu s požadavkem na pětiletý distanc režiséra od filmové tvorby¹²⁹. Následkem tohoto verdiktu dochází ke stříhovým zásahům do výsledné stopáže díla, jelikož z banálních ideologických důvodů muselo být odstraněno několik scén v celkové délce deseti minut¹³⁰. I přes tuto zkušenost v roce 1988 opět ředitel Barrandova přichází za Zdeňkem Troškou s prosbou o natočení komediálního snímku, který vypadl z dramaturgického plánu Barrandova. Troška nekompromisně odmítl kvůli předchozím ideologickým zásahům cenzorů, načež ředitel s odkazem na perestrojkové reformní období velkoryse slibuje, že se ze snímku neodstraní ve střížně jediná scéna, což také ve výsledku skutečně dodrží¹³¹. Troškův cit pro oslovení masového diváka se v tomto ohledu projevuje jako zcela zásadní. S hořkosladkým strpením normalizačních cenzorských zásahů je Troškovi při realizaci odpuštěno ledacos kontroverzního, mimo jiné například i výsledná stopáž snímku, jelikož *Slunce, seno a pár facek* je oproti prvnímu dílu trilogie *Slunce, seno, jahody* o celých 44 minut delší, což následně výrazně rozhodovalo i o celkových ziscích.

Slunce, seno a pár facek vzniká v poměrně nevyzpytatelné době pozdního socialismu, kdy už bylo vedení FSB výhledově relativně zřejmé, že do tří let budou chybět peníze na snímky debutujících režisérů, tudíž každá dramaturgická skupina na Barrandově musí produkovat snímky s evidentním komerčním potenciálem¹³². A jak vypovídá k Troškově druhému dílu trilogie tehdejší dramaturg Martin Mahdal: „*Film také skutečně vydělal. Z jeho zisků by bylo možné natočit až 20 celovečerních filmů. Byly to peníze připravené na použití*

¹²⁹ Jsem nejhorší režisér v severním vesmíru, rozhovor se Zdeňkem Troškou [online]. Radio Frekvence 1. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=MamXRggxd8c>

¹³⁰ Rozhovor se Zdeňkem Troškou [online]. Face to face, Youtube, 2022.

Dostupné z: https://www.youtube.com/watch?v=-04IPoOV7bQ&ab_channel=FACETOFACE

¹³¹ Těžká léta československého filmu 1969-89. 12. díl, Perestrojka a tání ledů [online]. Česká Televize, 2013. Dostupné z: <https://www.ceskatelevize.cz/porady/10523691056-tezka-leta-ceskoslovenskeho-filmu-1969-89/21256226292/>

¹³² Těžká léta československého filmu 1969-89. 6. díl, Netrapte se, bavte se! [online], Česká Televize, 2013. Dostupné z: <https://www.ceskatelevize.cz/porady/10523691056-tezka-leta-ceskoslovenskeho-filmu-1969-89/21256226286/>

pro debutanty. Nicméně v roce 1990 došlo k reorganizaci a skupina se rozpadla. Pak už bylo jasné, že studio nebude vydělávat tvorbou, ale zahraničními zakázkami.¹³³

“Netočím filmy pro klub osamělého diváka,“ dodává často v rozhovorech sám režisér a potvrzuje nezpochybnitelnou pozici lidové komedie, která se stává v československé kinematografii etablovaným žánrem 80. let. Zděnek Troška nejenom svojí kultovní trilogií ukazuje, že jeho tvorba naplňuje ze všech tří zmiňovaných československých režisérů této práce nejvíce poptávku mainstreamového publika. A přesně mířená trefa do masového (ne)vkusu československého diváka dokládá i filmová realizace *Slunce, seno a pár facek* z reformní představové éry. Perestrojka se totiž na tvorbu československé kinematografie druhé poloviny 80. let přičítá stejně tak rychle a nečekaně, jako paralelní analogie v podobě nevyzpytatelné postavy příjíždějící inženýrky Gábiny Tejfarové z Prahy, která svým poselstvím absolutně převrací vzhůru nohama životy všech Hoštických hříšníků.

Druhé pokračování kultovní bláznivé komedie z věhlasných Hoštic začíná titulkovou sekvencí, kterou se line dlouhý úvodní letecký záběr na okolní pole, lesy a samotné jihočeskou vesnici. Hoštice z ptačí perspektivy se postupně prolínají na výjev odehrávající se u zámku, kam směřuje mladá Blažena Škopková, aby předala výboru a svým blízkým sousedům svatební oznámení. Bere si za muže souseda Vencu Konopníka, se kterým čeká potomka, což volně navazuje na závěrečné rozuzlení prvního dílu *Slunce, seno, jahody*. Blaženu cestou zlomyslně pomlouvají rádoby vlídné slídící venkovské tety vedené hyperaktivní Kelišovou. Těsně před zámkem potkává svojí úhlavní dívčí rivalku výčepní Milunu, která si přála s Vencou Konopníkem skončit vdaná. Falešné přání vzájemného štěstí ilustruje záběr subjektivního hlediska Miluny, jak si představuje rozstřílení Blaženy samopalem. Blažena její přetvářku opětuje vlastní vysněnou vizí, ve které na Milunu hází odjištěný granát. Miluna před zástupem přisedících tet předstírá, že je svrchovaně nad věcí, nicméně jí celá situace dohání později až k slzám.

¹³³ SULOVSÁ, Markéta. *Filmové studio Barrandov a jeho dramaturgické skupiny v období normalizace se zaměřením na 6. dramaturgickou skupinu Tvůrčí mláďa* [online]. Brno, 2010, Bakalářská práce. Masarykova univerzita, Filozofická fakulta. Vedoucí práce PhDr. Jaromír Blažejovský, Ph.D. Dostupné z: <https://theses.cz/id/iluv1p/>.



Obrázek 10: Ukázka docílení vizuálního gagu skrze exploatační imaginace dvojice zneprátených postav. Blažena rozstřílena samopalem (vlevo) a Miluna odpálena ručním granátem (vpravo).

Za parného letního dne mezitím na dvoře rodiny Škopků dochází k roztržce senilní babičky rodiny Škopkových s její dcerou, otlou cholerickou Marií Škopkovou, když se babičce snaží aplikovat medicínu. Neurotická žvatlající stařena vzdoruje, mlátí do peřin a vykřikuje jednu pomluvu za druhou, což si nekompromisní Škopková rozhodně nenechá líbit, zatímco celou tíživou situaci sleduje nesmělý doktor Kája Kroupa. Ten se snaží situaci nepříjemnou situaci pozitivně odlehčit, zatímco Škopková svojí mamince nacpe medicínu lžící násilím do pusy. Škopková se následně chlubí svatebním oznámením svojí dcery, načer seřve svého manžela Vladimíra Škopka, že do svatebních pozvánek píše jednu hrubku za druhou. Svobodný doktor s párem nesměle připíjí na štěstí dcery Blaženy a doktor jí jako dar nechává u Škopkové umělou orchidej. Mezitím Venca Konopník s tlustým Josefem motá na louce elektrické ohradníky, když Blažena za svým milým přibíhá s čerstvě vytištěným svatebním oznámením. Jelikož je tlustý Josef nenápadně sleduje při romantické chvílce, pustí do něj Venca proud z ohradníku a elektrizující tlustý Josef v křečovitém pištivém záchvatu utíká na louce kolem faráře Otíka, který Josefovo běsnění pod proudem považuje za pekelný výjev. Z dalšího výkřiku na louce se stává probíhající polonahá dvojice Blažena s Vencou, tak farář ve své vizuální představě povolává kupředu andělské bytosti, které následně pro planý poplach farář ze své vize odvolává.

Rozžhavenou polní silnicí se autem řítí Inženýrka Gábina Tejfarová, která se kvůli nepozornosti s roztržitým farářem na kole nevyhnutelně střetává. Pomatený farář ležící potlučený ve škarpe vidí v inženýrce v bílých šatech anděla, nicméně ona je ve skutečnosti drzá, farářovi vynadá za rozbité světlo u auta a nakonec ho bez kola nakládá do auta a odváží

do vesnice. Poblouzněný farář Otík po vysazení ve vesnici líčí svým sestřám rádobý andělský prožitek. Inženýrka se stavuje za Milunou ve vesnické hospodě a sděluje jí, že je sice čerstvě vdova, ale přijíždí za místním živočichářem Béd'ou, se kterým má dvouletou dceru Vendulku ještě z dob, kdy byla inženýrka učitelkou v autoškole a Miluna, Venca a Béd'a byli její studenti. Hospodský rozhovor šmíruje nenápadně nemotorná klepna Kelišová, která se při špionáži polije limonádou. Inženýrka odjíždí do kanceláří JZD na zámek, kde se Béd'a nachází, zatímco jeho nic netušící snoubenka, účetní JZD Eva Pilátová kolegyním líčí nadšení ze svatebního oznámení Blaženy. Inženýrka Gábina Béd'ovi celou situaci vytmaví, chce s ním kvůli jejich dítěti sňatek a dává mu ultimátum necelých deset dní, dokud se nevrátí z dovolené ve Vídni. Neurotický dialog a rozloučení polibkem Evík vidí přes okno, dává Béd'ovi facku a podrobí ho výslechu. Lstiví živočichář nechce pravdu přiznat, proto si náhodně vymýšlí, že dítě na fotografii s inženýrkou Gábinou je Venci Konopníka. Evička a přicházející předseda JZD lži uvěří a informace se okamžitě rozkřikuje napříč celou vesnicí.

Jakmile se Hošticemi rozjede drb, nastupuje sekvence s farářovou Cecilkou svolávající lokální babky na bleskovou poradu. Novým klepám u dvěří i farář a informace se šíří dál nekontrolovatelně dál. Ustaraný Evík mezitím lež o Vencově dítěti sděluje i žárlivé Miluně, která v příležitosti spatřuje kýžený rozpad vztahu Venci a Blaženy. Miluna sice pravdu od inženýrky Gábiny zná, nicméně lež Evíkovi ve svůj prospěch odkývá. Mařeně Škopkové drb donáší Kelišová, načež vytočená nevěřící Škopková běží přes ves za zdrojem informace k Miluně. Cestou se k ní přidá půl vesnice včetně staré Vlasty Konopníkové, Kelišové, Cecilky, Faráře a ostatních tet. Proradná Miluna Škopkové a přihlížejícímu davu i s nejistým živočichářem Béd'ou potvrzuje lež, že je inženýrčino dítě Vency Konopníka a ukazuje fotografii, kde se malá Vendulka všem zdá podobná Vencovi. Síla davové psychózy a placebo efektu vyvolává mezi rodinami Škopkových a Konopníkových vzájemnou nenávist ústící ve vyostřenou hádku, kterou z vrat sleduje farář i se zástupem tet. Nenávistné obviňování o nejasném původu dítěti inženýrky i Blaženy a ukřičené cholerické obviňování obou rodin eskaluje až ve zrušení celé plánované svatby starou Škopkovou, což farář se zástupem sleduje nad zavřenými vraty.

Bezradně nechápavý Venca jde z celou smyšlenou problematikou za Milunou, které se situace začíná vyvíjet podle plánu. V kancelářích JZD se provinilý Evík po rozšíření drbu hádá s prolhaným živočichářem Béd'ou. Ten se ještě téhož večera v hospodě ujišťuje, aby Miluna skutečnost nikdy neprozradila. Obě manželky zneprátelených rodin před spaním na sebe ještě vzájemně nadávají, přičemž manželé chtějí místo toxických řečí v klidu spát. Konopníková si inženýrku pro Vencu pochvaluje a stará Škopková slibuje odvetu.

Další letní den se farář toulá idylicky po poli při sběru bylin, řídící pionýrů Václavka Hubičková ranním zpěvem oznamuje nekončící parné počasí a na dvorcích zneprátených sousedů manželky vysílají své manžele na poštu, aby rozeslali oznámení se zrušením svatby. Konopníková prohlásí, že se Škopková zbláznila, což Škopkovou pobudí natolik, až začne házet svatební dary sousedce přes plot. Konopníková nelení a palbu ihned opětuje. Letící kočárek, lampu a nádobí pozoruje rozesmátá babička Škopková, dokud si Škopková nechtěně rozmlátí vlastní talíře. Válku se snaží marně uklidnit přicházející farář, který celou situaci proti boží vůli jen zhoršuje. Konopníková svatbu ruší, Škopková naopak vítězoslavně prohlásí, že do původního termínu najde Blaženě nového nápadníka. Farář s Cecilkou se pokouší a nalezení míru, tak jde vyhledat Vencu Konopníka na pole, ale nechtěně dostává proudem do slabin během přelézání elektrického ohradníku. Mír kvůli nenarozenému dítěti se farářovi vyjednat nepodaří. Na dvoře u Škopků paralelně ukazují nejmladší Jirka Škopek senilní babičce Škopkové figl s bankovkou na provázku.

Ubřečená Blažena se o svém neštěstí a nedůvěře ve Vencu svěřuje v magnetofonové místnosti JZD (odkaz na první díl) tlustému Josefovi. Venca se pokouší situaci vysvětlit, ale neurotická Blažena nechce od Venci nic slyšet, zastává se jí tlustý Josef a Vencu vystrnadí. Této události je svědkem stará Škopková a vidí v tlustém Josefovi potencionálního manžela pro Blaženu.

Překvapený manžel Škopek se tou dobou vrací na dvůr posetý rozmlácenými svatebními dary a chytá se do babiččiny pasti s bankovkou na provázku. Zatímco si farář chladí rozkrok po úderu elektrickým proudem, Cecilka mu sděluje drby o novém nápadníkovi pro Blaženu. Tlustý Josef pozvaný starou Škopkovu přichází na dvůr a okamžitě se nachytává na trik s bankovkou, přičemž mu ještě rupne v zádech. Stará Škopková mu záda masíruje, což nevěřicně sledují manželé Konopníkovi, a Blaženu se mu za každou cenu snaží dohodit. To se opět bleskově rozkřikne mezi vesnickými drbny. U rodinné večeře vnucuje cholerická stará Škopková nešťastné těhotné dceři nově smluveného ženicha, aby uhájila čest rodiny a svatba se stihla v termínu. Toho večera farář pouští zástupu pobožných tet videokazetu se simultánně tlumočeným náboženským snímek o svaté Bernadetě. Venca se ještě v noci pokouší vplížit za Blaženu, ale načapán starou Škopkovou končí politý kýblem s vodou a za výhrůžného nadávání raději utíká.

Dalšího letního rána se opět farář toulá loukou, řídící Václavka pravidelně pjeje u zalévání květin a JZD výbor na zámku se dozvídá, že přijede do vesnice československá televize natočit reportáž o vyhlášené Pláničkově metodě praktikovanou v hoštickém kravíně. Všichni vidí v točení reportáže příležitost, předseda se hrozí vyhlášení nejlepší vůdčí

pracovnice kravína, která má vystoupit v plánované televizní reportáži, když má rozhodnout mezi rivalkami Škopkovou a Konopníkovou a propadá se při čtení knihy poslední dny Pompejí do hororově antických představ o vlastní zkáze. Rozhodne pracovní produktivita a dojnosti krav v následujícím týdnu a předseda se hrozí blížících rozbrojů. (01:05:00) Škopková pochopitelně přemluví Josefa, aby v kravíně bojkotoval dojivost krav na základě Pláničkovi metody, což pochopitelně pokračuje dalším vzájemným handrkováním. Toho večera přichází ke Škopkům Josef, aby se dvořil mladé Blaženě, což stará Škopková manipulativně podporuje a nakonec zamyká Josefa v pokoji Blaženy. Ona mu s pláčem v objetí líčí, že je stále zamilovaná do Venci Konopníka a tlustý Josef to flegmaticky přijímá, nicméně celý výjev zkresleně pozoruje rodina Konopníkových přes plot a myslí si, že Blažena miluje Josefa. V hospodě ještě Miluna přemlouvá Vencu, že by o něho měla zájem, i když čeká dítě s Blaženou.

Další den Škopková frustrovaná ze ztroskotaného plánu s tlustým Josefem opět krmí senilní babičku medicínou, přičemž si vzpomene na doktora, jako dalšího potencionálního partnera pro Blaženu. Stará Škopková hledá vlídného doktora po vsi a nakonec ho rafinovaně přivádí k nim na dvůr, kde malý Jirka Škopek hraje šipky a terč si udělal z postele spící babičky. Škopková se vypočítavě snaží nabízet sňatek s Blaženou, s čímž doktor Kája nevěřičně pod jejím nátlakem souhlasí. Celou konverzaci za oknem špicluje Kelišová, která se chytne na vtip s bankovkou na provázku. Škopková spokojená s rozhodnutím doktora Káji po dopití panáka usedá omylem na zabavené Jirkovi šipky, která má v kapse a za mohutného výkřiku Kája padá ze židle a ona vyhazuje šipky z okna ven, kde se zapíchnou slídící Kelišové rovnou do zadnice. Trpící Kelišovou na faře ošetřuje Cecilka, farář jí pro útěch pouští další náboženský simultánně tlumočený film o utrpení svatého Šebestiána. Mezitím opět Škopková nutí, aby se doktor Kája dvořil Blaženě trucující na půdě, nicméně doktor kvůli řevu Škopkové se kácí ze žebříku. Večer Jirka Škopek Vencovi prozrazuje za cigaretu informaci, že Blažena trucuje na půdě. Rozhodne se tam za ní jít a končí to romanticky, zatímco dole v domě roztoužená Škopková se starým Škopkem opíjejí do němoty nebohého doktora.

Další slunný den na chaotické vesnici, řídící Václavka vítá ráno zpěvem, nemotorný farář se při procházce polem znovu kácí k zemi. Konopníková kolegyním z kravína vypravuje, jak Škopkovic rodina doktora opila. Blažena prozrazuje tlustému Josefovi tajemství, o jejím obnoveném vztahu s Vencou. Stará Škopková zatím zve vedení JZD na domluvenou svatbu Blaženy s doktorem a navrhuje, že by svatební obřad mohl po reportáži v kravíně taktéž natočit televizní štáb. Blažena si mezitím u řídící Václavky půjčuje svatební

šaty na utajený obřad s Vencou. U Škopků se opět přepisují svatební oznámení a Škopková terorizuje manžela za alkohol a syna Jirku za pravopisné chyby.

Další den opět začíná pěním Václavky a Venca se na motorce vytrácí z domu. Tlustý Josef pomůže vytáhnout Blaženu s JZD pod záminkou koupení výzdoby ve městě a odjíždějí autem do lesa, kde na ně čeká Václavka a zvědavý pan farář. Ten se rozhodne podivnou situaci sledovat a zjistí, že se Venca s Blaženou oblékají do svátečního a chystají se na tajný obřad, který probíhá za svědectví Josefa a Václavky v Bavorově. Josef doveze Blaženu nepozorovaně zpátky do domu, kde už horlivá Škopková chystá svatební hostinu. Blažena jí hrdě sděluje, že se zrovna provdala a doktora si vzít nemůže a ani nechce, což Škopková nese tragicky. Večer si živočichář Béd'a s Evíkem u tlustého Josefo jdou pouštět videokazetu s pornem, kterou ovšem Josef nechtěně zaměnil za vypůjčenou kazetu s utrpením svatého Antonína pro faru. Pan farář po vyčerpávajícím kázání pouští zástupu tet pornografický snímek, což vyústí v paniku a vytržení kabelu televize s elektriny a to vyhatuje proud v celé vesnici, tudíž chaos pohltí zbytek vesnice ponořené do tmy. Venca s Blaženou ležící na seně na půdě užívají společné novomanželské chvíle.

Poslední soudný den, Cecilka okopává záhony na hřbitově a Václavka při zpěvu ztrácí hlas, to farář prisuzuje zlému znamení. Veselka se naplno chystá, Škopková s posilou chystá pohoštění, rodinní hosté se sjíždějí na statek, někteří bohužel přijíždějí vlakem, který standardně kvůli zpoždění nezastavuje. Přijíždí dokonce i inženýr Plánička, otec Šimona z prvního dílu. Přichází i doktor Kája, který představuje Škopkové svojí matku.

Mezitím televizní štáb chystá v Kravíně reportáž o vítězství Hoštic v celostátní mléčné lize, pochopitelně díky Pláničkově metodě. Dochází na rozhovory se zaměstnanci kravína, včetně rivalek Konopníkové a dominantní Škopkové, která se ztrácí v propagandistickém tlachání o přestavbě a poté raději pozve štáb na svatební obřad. Veselka začíná a svatební zástup se vydává auty na zámek, kde má proběhnout obřad. Všechno točí televizní štáb a Škopková po celou dobu cholericky okřikuje nevěstu Blaženu, která na celou situaci už absolutně rezignovala. Celou situaci ale fatálně utne inženýrka Gábina vracející se z dovolené ve Vídni. Ta všem prozradí, že má dítě s živočichářem Béd'ou a mají se brát, takže na povrch okamžitě vyplouvají veškeré lži Bédi a Miluny, což spouští nezastavitelnou melu a všichni se vzájemně začnou rvát. Řídící Václavka předává oddávajícímu informaci, že je Blažena už dávno vdaná za Vencu Konopníka. To bizarní rvačku jenom vyostřuje a skutečně nikdo nezůstává ušetřen. Do rvačky se zapojují příslušníci Veřejné bezpečnosti. Blažena s Vencou prchají, řídící Václavka si nakonec odvádí doktora Káju a rvačka graduje hudebním motivem skladby „*Proč bychom se netěšili*“ z opery Bedřicha Smetany. Sekvence končí záběrem na

jednu ze starých tet sedící na schodech, která se loučí slovy „*Už se perou, už se perou, já to říkala ze začátku, že si čumáky rozbijou,*“ které odkazují na její hlášky z prvního dílu.

Po rozsáhlejším výkladu chronologického syžetové struktury vyprávění ve *Slunce, seno a pár facek* lze učinit opět analytický rozbor tohoto audiovizuálního díla. Zdeněk Troška s odvážnějším pokračováním ztřeštěné hoštické agrokomedie prozrazuje realizací snímku mnohé o svém specifickém tvůrčím rukopisu v oblasti komediální tvorby a okrajově, navzdory venkovskému bezčasí, poodkrývá mimoměstskou perspektivu perestrojového období. A přesně éra liberálního rozvolňování poměrů kontrastně stojící proti upadajícímu konzervativnímu socialismu se projevuje jak na výsledku audiovizuálního díla, tak i během vyhocenějších momentů při samotné produkci, jelikož nad natáčením komedie už od samotného počátku produkce visí poměrně pikantní výzva. Hned první natáčecí den se totiž točily záznamy z obou simultánně tlumočených videokazet, tedy na první z nich zabití svatého Šebestiána a pornografický snímek na kazetě druhé. Natáčení porna bylo kompletně improvizované s profesionálními pornoherci z Prahy a náhodnými dívkami ze sousedství, avšak na základě udání se vše doneslo až k příslušníkům VB, kteří po zhlédnutí inkriminovaných materiálů Zdeněk Troška uzemnil výrokem, že točí socialistickou pornografií, jelikož na záběrech kvůli gagu s prohozením videokazet ve filmu nebylo v podstatě zobrazeno nic mimořádně explicitního¹³⁴. A právě úsměvná autenticita politicko-historických reálií v ideologickém výkladu Škopkové při natáčení televizní reportáže (citace uvedena hned na počátku této podkapitoly) či autenticita samotného herectví, kdy při závěrečné bitce padají na place z drtivé většiny skutečné facky, odráží zjevnou skutečnost, že pod režijním vedením Zdeňka Trošky vedle sebe harmonicky koexistuje právě uvěřitelnost úzce navázaná na specifický humor.

Komediální prvky jsou pro auru celé trilogie maximálně stěžejní a velice často se projevují skrze výrazné stylistické prostředky, které lze označit za atypické v kontextu československé komedie 80. let. Už jenom v samotném úvodu všech tří filmů se Troška uchyluje k parodování ikonického loga *Metro-Goldwyn-Mayer studios*, které v rámci podpoření komediálních konvencí transformuje do podoby charakterizující venkovskou frašku. Král džungle se tedy mění na přežvykující animovanou krávu, která svým zabučením odstartuje jako gong každý *Slunce, seno ...* snímek.

¹³⁴ Rozhovor se Zdeňkem Troškou [online]. 7 pádů Honzy Dědka, 2022.
Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=VFmmAZMtwCA>



Obrázek 11: Vizuální ukázka parodické transformace ikonické studiové znělky MGM na Troškovu socialistickou JZD verzi.

A přesně v takovém rozverném duchu Troška předurčuje charakterovou jednotu díla podléhající primárně vlivu komediálního žánru v nejrůznějších stylistických rovinách. Z průřezu směsice verbálních vtipů a vizuálních gagů lze vypozaovat celkem tři pilíře hoštického humoru, které jsou pro celou trilogii natolik příznačné. V první řadě je to především zmiňovaná autenticita veškerých aktérů, která se projevuje skrze slaboduché buranské vystupování a verbální vodopády agrese nebo čirého ignorantství. Lze diskutovat o tom, do jaké míry můžeme dnešní optikou přisuzovat komediální základ snímku na kulturních stereotypech české společnosti typu „muži jsou alkoholičtí flegmatici a ženy pomlouvačné taktičky“, nicméně s odkazem na kontext režisérova života na venkově je zjevné, že má vypozaování sociálně kritických momentů maloměstských tluchubů skutečně bravurně zmapované. Troška to ve své podstatě dokládá faktem, že humorné situace občas vycházely z odposlechnutého reálného základu, což odráží i angažovanost obsazených neherců, jenž z určité části tvoří režisérovi rodinní příslušníci (Otec rodiny Konopníků je Troškův skutečný otec, Kelišová zase jeho teta apod.). Z přirozenosti prostředí a herců lze volně navázat na druhý pilíř humoru v trilogii, který můžeme označit za prvek budování archetypů jednotlivých postav. Ve své podstatě se jedná o rozvržení rolí jednotlivých postav a jejich vliv na vyprávění příběhu, které Troška nastoluje již ve snímku *Slunce, seno, jahody*, proto lze v souvislosti s navazujícím pokračováním očekávat upevnění rolí postav ve svých dějových pozicích, což pozitivně naplňuje divácké očekávání. Humorná návaznost archetypů konkrétních postav se projevuje především charakterovými neduhy typu, Marie

Škopková je cholericke autoritativní hlava rodiny, Kelišová je neotřele slídívá klepna, pan Farář se ze zoufalosti obrací na všechny svaté apod. Tyto funkční cyklické motivy skrze autentické hláškyvětšiny osobitých charakterů jsou právě daným klíčem pro podpoření komediálních konvencí filmového díla. A nakonec třetím nejzajímavějším pilířem výrazně podpiřajícím humorné rozptýlení v jednotlivých sekvencích představuje práce s imaginací jednotlivých postav. Zdeněk Troška, jakožto úspěšný režisér řady snímků v duchu pohádkového žánru, projevuje svůj tvůrčí přesah v rámci podpoření humoru jednotlivých záměrně snově stylizovaných sekvencí. Již ve snímku *Slunce, seno, jahody* Troška začleňuje do vyprávění vedlejší postavu dědy Zvoníčka, který se v příběhu pokouší prodat starý mlýn opředený záhadami, načež se ve výsledku projeví, že sám Zvoníček je duch. Onu vizuální fantasknost přenáší Troška i do několika sekvencí ve *Slunce, seno a pár facek*. Tyto prvky výrazně oživující žánrovou hybridizace daného díla lze na základě stylizovanosti imaginací rozdělit do dvou skupin. První představuje pouze subjektivní vnímání reality či vizuálně znázorněnou tužbu dané postavy. Dochází tím pádem k humornému kontrastu se zcela kontrastní realitou. Vhodným příkladem může být hned úvodní sekvence, kde si Blažena s Milunou vzájemně představují přehnané zavraždění (ilustrační obrázek na straně 93), dále představu faráře sraženého z bicyklu zuřivou jízdou inženýrky Gábiny, jejíž zjev subjektivně vnímá jako zjevení dobrotivého anděla či například vysněnou vizi žárlivé Miluny, která si v jedné z vizuálních imaginací vysní svatbu s Vencou Konopníkem, kde nepřičetná Blažena ztropí maximálně žárlivou scénu. Druhá skupina imaginací funguje na podobném principu, ale je navíc obohacena od specifické rekvizity či kostýmní složku. Představy jednotlivých postav se stávají více stylizované a mají odkazovat na určité zainteresování ve svých archetypálních motivických okruzích, přičemž sami snící postavy v imaginacích figurují v určité změněné pozici. Příkladem tohoto užití fantaskně stylizované imaginace ve filmu *Slunce, seno a pár facek* je kupříkladu v segmentaci syžetu rozepsaná sekvence, kde pan farář při spatření mladé polonahé dvojice skotačící v poli povolává do zbraně všechny svaté. Ačkoli ve dvojici rozpoznává zasnoubenou Blaženu s Vencou, svůj nebeský moralizující atak ve svých myšlenkách rázem odvolává. Podobná situace s představením subjektivní pohádkové halucinace nastává dále v sekvenci s rozmrzelým předsedou, který má kvůli televizní reportáži vybrat reprezentantku JZD z dvojice rivalek Škopková a Konopníková. Předseda u toho čte během schůze knihu *Poslední dny Pompejí*, která ho uvrhne do vizuální halucinace souboje obou dělnic stylizovaných v dobových římských kostýmech, přičemž předseda z pozice Césara skončí nakonec propíchnutý vidlemi obou zuřivě rozběhnutých rivalek.



Obrázek 12: Vizualní ukázka aplikování Troškovi žánrové hybridizace ve fantastických sekvencích subjektivních imaginací postav, na příkladu vyobrazeno farářovu představu o nadpozemském tribunálu přihlížejících svatých.

Kromě představených signifikantních prvků budující obraz analyzované fragmentace Troškovské komedie figuruje aplikování humoru také v mnoha dalších okázalejších tvůrčích příkladech. Za významného zástupce můžeme označit příznačné využití vizuálních gagů, které svým charakterem mohou připomínat tendence žánru grotesky z éry němého filmu či nerealisticky úsměvné gagy z animovaných snímků. Povrchně ztřeštěný vizuální komediální prvek lze uvést na příkladu Tlustého Josefa pod proudem, útěk slídící Kelišové po zásahu šípkami do zadnice či agresivní střetnutí nepřítelny Škopové v závěrečné rvačce s vyděšeným otcem Šimona Pláničky, kterého Škopková vyzvedává do vzduchu, kde před uštědřením facky zůstane navzdory gravitačním zákonům chvíli viset. Zdeněk Troška si dává skutečnou práci s tím, aby se mu podařilo vytěžit humor ve všech dostupných rovinách filmového vyprávění. Jako jeden z posledních případů takovéto kreativní práce je možné uvést tzv. proboření čtvrté stěny mezi fikčním příběhem a divákem, když ve scéně televizního rozhovoru o Pláničkově metodě sama nervózní Škopková od cesty prozrazuje, že citují „*Hořtice se proslavily tím, že u nás se točil ten film Slunce, seno, jahody. Dávali ho v biografu.*“

O funkci jednotlivých stylistických prostředků lze tedy konstatovat, že jsou zcela podmíněny komediálním žánru, ať už se jedná o obrazovou složku ztvárněnou kameramanem kompletní trilogie Josefem Hanušem, která je velice dynamická, využívá četně švenkování, jízdy, zoom-in a zoom-out efekt, složku hudební dramaturgie dokreslující

skladbami ztřeštěné situace typu sbíhání se vesnických tetek na farní setkání nebo závěrečnou rvačku parodicky doprovázenou Smetanovou operní skladbou „*Proč bychom se netěšili*“, nebo složku stříhové skladby vhodně podtrhující svižnější temporytmus.

Co se týče náznaku exploatačních sekvencí s přihlédnutím k poslednímu předrevolučnímu snímku Zdeňka Trošky, určitě lze identifikovat přímé souvislosti s vyobrazováním pestré škály podbíživých tabuizovaných témat přes nahotu až po imaginární výbuch granátu. Nicméně výčet všech těchto nejvýraznějších senzacechtivých prvků proběhne až po následné analýze posledního díly trilogie *Slunce, seno, erotika* v rámci závěrečné komparace signifikantních prvků obou audiovizuálních děl.

V závěru už není příliš nutno dodávat, že by se druhý díl hoštické trilogie s podtitulem *Slunce, seno a pár facek* nepotkal s finančním neúspěchem. Divácký zájem byl naopak naprosto enormní. Premiéru snímku si v plzeňském amfiteátru nenechalo ujít celých 33 tisíc tuzemských diváků. Za prvních osm měsíců v kino distribuci snímek zhlédnou neuvěřitelné čtyři miliony diváků a stává se tak bezkonkurenčně druhým divácky nejnavštěvovanějším filmem od počátku normalizace v Československu, jelikož vyšší diváckou úspěšnost má pouze snímek *Vesničko má středisková* (1985) režiséra Jiřího Menzela¹³⁵. Dříve citovaný tehdejší barrandovský dramaturg Martin Mahdal ještě k ekonomickému kontextu snímku dodává informaci, že vzhledem k tehdejším poměrům vycházelo natočení průměrného snímku zhruba na 2 500 000 korun, přičemž jenom za první rok v distribuci vydělává pokračování trilogie astronomických 100 000 000¹³⁶, což podle plánů sice již nezachraňuje debutantské filmy kvůli pádu režimu a totální restrukturalizace celého systému, ale poměrně jistě to rozhoduje a natočení posledního dílu kultovní hoštické filmové trilogie.

¹³⁵Seznam nejnavštěvovanějších českých filmů [online], poslední aktualizace 5.5.2023, Wikipedia [cit. 22.2.2023]. Dostupné z:

https://cs.wikipedia.org/wiki/Seznam_nejnav%C5%A1t%C4%9Bvovan%C4%9Bj%C5%A1%C3%ADch_%C4%8Desk%C3%BDch_film%C5%AF

¹³⁶Těžká léta československého filmu 1969-89. 6. díl, *Netrapte se, bavte se!* [online], Česká Televize, 2013. Dostupné z: <https://www.ceskatelevize.cz/porady/10523691056-tezka-leta-ceskoslovenskeho-filmu-1969-89/21256226286/>

6.3.2 Slunce, seno, erotika

„Ještě že máme napakováno z domova, jinak bychom tady chcipli hlady!“

- Kelišová

Kompletní sestavu všech šesti neoformalistických analýz k československým snímkům prelistopadové a postlistopadové éry zakončuje text k rozboru filmu *Slunce, seno, erotika*, který nejen uzavírá Troškovu úspěšnou diváckou trilogii, ale i nastoluje nové období v oblasti filmového průmyslu, jehož ekonomickou doménou přestává být v souvislosti se změnou režimu státní filmový monopol. *Slunce, seno, erotika* mohl být historicky prvním soukromým projektem porevoluční kinematografie, nicméně Troška nakonec navzdory uzákoněnému dekretu podepisuje smlouvu s Barrandovem a prvním ryze soukromě financovaným snímkem se stává Olmerův zmiňovaný *Tankový prapor*. Odraz ekonomického dobového kontextu je v tomto případě značně patrný, ale jakým způsobem se především ona politická transformace otiskne do samotného zpracování posledního dílu kultovní trilogie agrokomedí?

Jednoznačně je i v tomto případě vyslyšena divácká poptávka, jelikož Troška obdobně jako Jaroslav Soukup využívá strategickou šablonu, kdy skloubí dohromady koncept pokračování oblíbeného diváckého titulu s jasnou finanční návratností a aplikuje aktuální společenskou dychtivost po západní senzace chtivosti proloženou množstvím osvědčených exploatačních motivů. V podstatě už jenom titul třetího filmového pokračování jasně vypovídá o nasměrování vyprávění, které přichází s povrchně podbízivou atrakcí v názvu divákům jasně vstříc. Přesto je nutno rozhodně dodat, že navzdory tomuto lascivnímu lákadlu na erotično je v mnoha ohledech tato vesnická odysea věrohodnou analytickou výpovědí v otázce národních mýtů v postkomunistické společnosti¹³⁷. Důvěrně známí hrdinové navzdory okolnostem dobové transformace překračují hranice fikčního prostoru Hoštic a vydávají se napříč prosluněnou Itálií na bouřlivou výpravu, která příhodně symbolizuje metaforickou paralelu napojení Československa na integritu vyspělých západních sousedů. Vydat se po revoluci do ciziny k moři je totiž přesně ten typ kulturního šoku, jaký na vlastní kůži po pádu režimu prožívá většina Troškovi divácké základny¹³⁸. Jak

¹³⁷ ČULÍK, Jan. Jací jsme: česká společnost v hraném filmu devadesátých a nultých let. Brno: Host, 2007. s. 217. ISBN 978-80-7294-254-1.

¹³⁸ Slunce, seno, erotika [online]. Filmový přehled. [cit. 12.04.2023].

Dostupné z: <https://www.filmovyprehled.cz/cs/film/397692/slunce-seno-erotika>

se tedy režisérovi podařilo završit posledním dílem kompletní třídílnou buranskou pouť napříč československými moderními dějinami a jaký dopad měly snímky na konzumenty československé lidové komedie? Odpověď lze vyčíst mezi řádky jednotlivých dobových recenzí na Troškův osobitý styl filmového humoru: „*Uhntý smysl pro humor spatřuje legraci v nadmetrákové obezitě, v degeneraci senility a v nejsprostším tónu vulgárnosti. (...) podbízí to nejhoršímu vkusu, přičež se kazí a deformuje smysl diváků pro humor.*¹³⁹“ Nicméně i přes strhání díla oficiální filmovou kritikou je obliba ze strany masového publika ve formě nenáročného mainstreamového diváka rozhodně měřítkem, který se ani u snímku *Slunce, seno, erotika* rozhodně v kontextu diváckého kultu přehlížet nedá.

Příběh závěrečného dílu komediální trilogie s názvem *Slunce, seno, erotika* začíná překvapivě ilustračními záběry exotické Itálie, kde se napříč kulturními památkami od Říma až po Cassino pohybuje v rámci porevolučního zahraničního výjezdu většina nejvýraznějších představitelů hoštického panoptika v podobě nesourodé turistické skupinky. V chronologické návaznosti na předchozí díl se udály dvě zásadní události významně ovlivňující hierarchické postavení hoštické sociální pyramidy. Blažena Škopková se vdává za souseda Vencu Konopníka a Inženýrka Gábina Tejfarová kvůli zapřenému dítěti nutí živočicháře Bědu, aby se spolu oženili. To ve výsledku znamená, že původní ctitelky obou zadaných pánů Miluna s Evíkem jsou zatrpkle svobodné a v rámci dovolené se uchylují k častým výstřelkům. Když při cestě autobusem všechny přítomné ničí vysoké letní teploty, Miluna se provokativně svléká do spodního prádla, což vyvolá v celém autobuse veřejné pohoršení, které jako obvykle nejvíce eskaluje Kelišová. Při močící zastávce pro panstvo dojíždí stojící autobus červený kabriolet dvou temperamentních Italů Bernarda a Vincenza v podání herců Martina Dejgara a Oldřicha Kaisera, kteří na zadních sedadlech autobusu spatří Evíka s Milunou. Na první pohled v sobě nacházejí zalíbení, Italové se rozhodnou za autobusem jet a před dívkami se předvádět.

Autobus přijíždí do malého italského města, kde má celá česká delegace zařízené ubytování. Po výlezu z autobusu na náměstí dodává doktor Kája naivně euforicky: „*Ježíš tady je to krásný, jako v Krumlově!*“ Organizace ubytování se stává rázem první motivací k roztržce, když kvůli nedostatku jednolůžkových pokojů je nucen farář Otík sdílet lože s Kelišovou. Během slavností večere na hotelu se poprvé nejvýrazněji projevuje kulturní šok, když je skupina hoštických JéZéĐáků konfrontována s exotickou kuchyní přímořského

¹³⁹ ČULÍK, Jan. *Jací jsme: česká společnost v hraném filmu devadesátých a nultých let*. Brno: Host, 2007. s. 217. ISBN 978-80-7294-254-1.

státu. Kromě inženýrky Gábiny se prakticky nikdo neodvažuje mořské plody ochutnat. Jediná pobírá kuráž Kelišová, když rukou zaplácne jednoho živého korýše, který vylezl z obloženého tácu mořských specialit.

V následující sekvenci se Evík s Milunou odtrhnou od zbytku skupiny a sami se procházejí městečkem, zatímco lokální usedlíci obdivují jejich krásu. Mezitím se z ničeho nic opět objevuje opět dvojice Italů v jiném autě, načež je dívky považují za mafiány a snaží se nenápadně zmizet. Temperamentní Italové je nicméně horlivě v ústupu zastaví, naloží do kabrioletu a odvezou je na vyjížděku. Cestou se vzájemně představují a v dobrém rozmaru je vezmou do oblíbeného podniku na skleničku. Bernardo a Vincenzo znají majitele podniku a svojí energií a šarmem se snaží na hoštické dívky mimořádně zapůsobit. Šéf podniku rozšíří fámu, že jsou skutečně příslušníci mafie, což nejdříve dívky vyleká, ale po strategické poradě na toaletě se rozhodnou situaci nenápadně využít ve svůj prospěch. Bernardo a Vincenzo jsou ve skutečnosti zaměstnaní na lokální farmě, avšak svého statusu mafiánů k zapůsobení na dívky se nebojí využít. Po šampaňském a tanci Evík s Milunou dvojici navrhuje, jestli by nemohli využít jejich mafiánského vlivu a zbavit se nadobro Blaženy a inženýrky Gábiny. Dívky jim slíbí lásku, až po únosu a likvidaci neoblíbených hoštických rivalek a odcházejí demonstrativně z baru, což dvojici Italů předstírajících nebezpečné gaunery celkem nepříjemně překvapí.

Mezitím se večer na hotelu manželé Škopkovi dojdají a dopíjejí vlastními zásobami po šokující exotické večeři. Další hromadný povyk způsobí absence peřin na hotelových pokojích. To vyvolává skupinové pozdvižení na chodbě a nekompromisní Škopková dotáhne za ruku do svého pokoje kolemjdoucí italskou pokojskou. Ta českým hostům předvádí, jak správně ulehnot pod ustlanou postel a do performance zapojí i spokojeného Vladimíra Škopka a to přivádí Marii Škopkovou k dalšímu výbuchu vzteku.

Druhého dne dopoledne už celá delegace vysedává na prosluněné pláži, kde s typickým českým ublíženectvím kritizují celý zájezd a zuřivě konzumují vlastní dovezené potraviny kvůli strachu z chystaného slavnostního oběda, jelikož trauma ze včerejší lokální kuchyně od večere stále nevyprchalo. Paranoidní Kelišová si během dialogu s panem farářem plete Itálii s Irákem a na pobídku Blaženy, jestli se také půjde koupat do moře Kelišová odvětí: „*Toť, abych ještě chytla nějakej ten AIDS, na starý kolena!*“ Skupinka si užívá koupání v moři, hoštické dělnice stojí po lýtka v moři a kibicují dovádění mladších a pan farář využívá šlofika Kelišové a jde se sám toulat po pláži.

V následující sekvenci přichází delegace zástupců inovativních českých zemědělců z Hoštic na exkurzi do nadstandardně vybaveného italského kravína. Tam se dočkávají

vřelého přijetí od vedoucího komplexu Presidenta Zolli a jeho pracovníků, mezi kterými se objevují právě i Bernardo a Vincenzo. Miluna s Evíkem pořád žijí v domnění, že jsou to zástupci mafie, kteří jsou schopní dostat se všude. Presidente Zolli nadšeně vysvětluje předsedovi a celé skupině z Hoštic, že česká Pláničkova metoda je v lokálním italském hospodářství enormně efektivní. Presidente skupině oficiálně představuje Bernarda a Vincenza, kterým Evík s Milunou očním kontaktem naznačují, kterých dívek ze skupiny mají v úmyslu se zbavit.

Na slavnostním obědě přichází fatální protipól ve srovnání s včerejší večeří. Jídlo je sice výtečné, ale všichni jsou ještě sytí z plážového před oběda, tudíž alespoň Kelišová krade několik kuřat do kabelky. Miluna u oběda svou pasivitou hecuje Vincenza, aby s Bernardem začali celou situaci řešit. Dvojice Italů se domluví se svým známým z kravína, kterému zaplatí za únos. Aby si byl jistí totožností obětí únosu, dává si s Vincenzem během oběda tajný signál a dívky fotografuje. Naneštěstí se během akce připlou před objektiv namísto Blaženy s Gábinou neočekávaně Marie Škopková s profesorkou Jaruškou. Do toho všeho se Vladimír Škopek vyzouvá a zápach jeho nohou opět zapříčiňuje další humorný karambol se Škopkovou a Blaženu. Celá obědová seance je zakončena slavnostním přípitkem s příslibem velkolepé budoucí spolupráce. Večer ještě manželé Škopkovi popijí v posteli lahvové pivo, zanárají si na cikády a Škopková se rozhodne, že vyrazí nakoupit suvenýry, jelikož další den zahraničního zájezdu je jejich poslední.

Ráno Škopková v doprovodu profesorky Jarušky vyrazí na tržiště, kde potkávají zmateného pana faráře, který se pokouší vybrat upomínkový svetr pro svou hospodyni Cecilkou. Po celou dobu je však sledují nájemní únosci, kteří vhodně využijí situace, když Škopková nemůže sehnat oblečení svojí velikosti. Pod vidinou luxusního amerického zboží celou trojici přemluví, ať se vydá s nimi k jejich dodávce s oblečením. Návnada zafunguje a tak únosci čekající za dodávkou po krátké roztržce omračují pana faráře, uspí chloroformem Škopkovou a profesorka Jaruška je trefena letící botou a omráčí se ránou do hlavy o chodník¹⁴⁰. Únosci ujíždějí s dodávkou z města i nadměrně nepředpokládaným nákladem. Mezitím Vincenzo spolu s Bernardem, Evíkem a Milunou na pláži dostávají zprávu, že se akce s únosem vydařila a celá čtveřice propadá radostné euforie. Dovádění obou páru v moři ale rychle ustane v ten momentě, kdy Miluna spatří na cestě nad pláží vesele kráčet Blaženu a Gábinu se svými partnery. Nechápaní Bernardo a Vincenzo dostávají pohlavky a dívky ublíženě odcházejí pryč. Unesená trojice Čechů v odlehlé vesnici poznává trojici mladých

¹⁴⁰ Poznámka autora: Pád Jaroslavy Hanušové nebyl záměrný, herečka při natáčení skutečně nešťastně upadla a nárazem hlavy o dlažbu si přivodila otřes mozku, což je ve filmu výsledně skutečně vidno.

únosců a jejich rázovitou italskou matku Mariu, která jim za únos nafackuje a o své nové hosty se začne velice vřele starat. Bernardo a Vincenzo se mezitím omlouvají rozmrzelým dívkám v autě a zběsile cestují na místo únosců. Tam najdou v amfiteátru za domem pěvecké vystoupení profesorky Jarušky a všechny ostatní ve velmi dobrém rozmaru, jak se přáteli, hodují se starou Italkou a nemožné únosce u toho fackují. Bernardo s Vincenzem zuří a Evík s Milunou jsou z celé akce akorát zklamané.

Před odjezdem z Italské mise se Presidente Zolli dohodne s předsedou na termínu návštěvy italské delegace v Hořticích, Evík s Milunou uraženě opouštějí Bernarda s Vincenzem a pan farář Otík na podporu církve v Čechách dostává darem od otce představeného nový počítač. V autobuse si ještě Evík s Milunou postesknou, že jsou i přes všechny uplynulé události do dvojice Italů stále zamilované. Autobus české delegace opouští italské letoviště a rozbourené vlny moře se skrže prolnutí záběrů a mění na špinavý hořtický rybník. Za podkresu české dechovky se opět ocitáme na návsi jihočeské vesnice, kde je organizační komise nucený čelit kruté realitě omšelého vesnického rozpoložení. Starosta Mošna, předseda JZD, účetní Evík, živočichář Běďa a Tlustý Josef si začínají lámat hlavu nad tím, jak se vypořádat s postapokalyptickou atmosférou vesnice. „*Nemysli si, že když je teď ta demokracie, že nám můžeš do všeho kecat,*“ oboří se starosta na ironizující připomínky Tlustého Josefa. Komisní výbor zajde na inspekci na dvůr Škopkových, kde začne předseda rozdávat úkoly na zvelebení prostoru celého dvora, včetně zametení slepičích výkalů. Když se starosta ohání reprezentativností kvůli italské návštěvě, Vladimír Škopek jen suše odvětí, ať si o nás klidně pomyslí to: „*že tu žijeme v hovnech.*“ Komise se v rámci vymýšlení inovací stihne pohádat s pracovníci kravína, které si chtějí prosadit vybudování toalety na pracovišti. Všichni členové komise nakonec shledávají, že největší pořádek v celé vesnici je akorát na hřbitově, a proto se rozhodnou svolat pro celou vesnici veřejnou schůzi v hospodě. Na mimořádně výjimečné setkání se rozhodnou vyrazit i farář Otík se zbytkem svých sester.

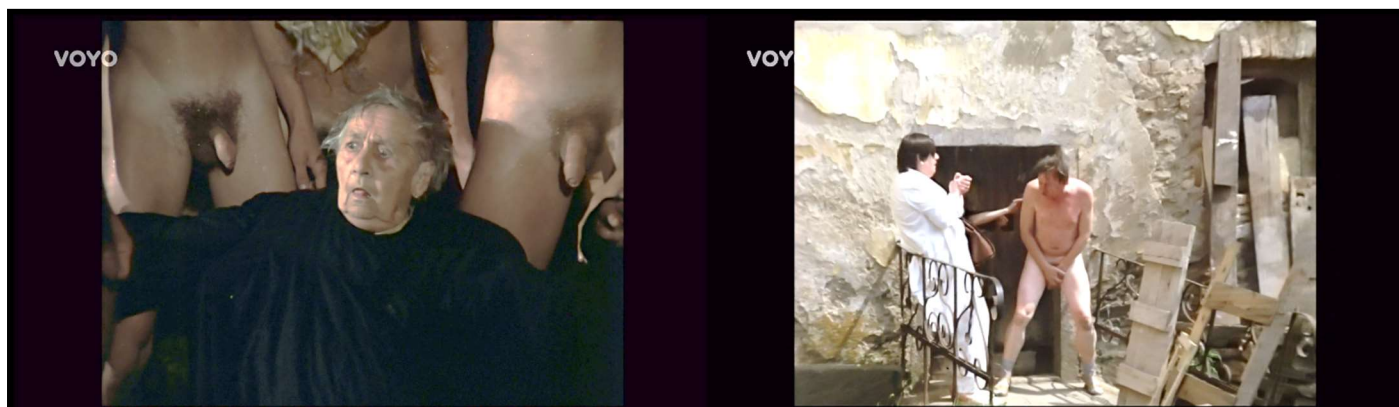
V hospodě komisní výbor rozpoutává diskuzi nad tím, jak se vypořádat s neodkladným kultivováním Hořtic před příjezdem potencionálních obchodních partnerů z Itálie. Nakonec kvůli udržení odvážnému statutu mezinárodního přesahu navrhuje živočichář Běďa s inženýrkou Gábinou založení nudistické pláže, což je následně přijato mezi občany velice rozporuplně. „*Do Evropy, tak třeba i nahatý, já jsem taky pro,*“ dodává předseda komisního výboru před zlověstným pohledem své manželky. Největší hrůzu mají z celého nápadu farář Otík s Cecílií, kteří se uprostřed noci rozhodují svolat píšalkou zasedání klasického složení tet z vesnice. Paralelně s touto událostí se inženýrka Gábina pokouší o navození erotické chvílky, nicméně živočichář Běďa je ignorant a celá situace končí hádkou.

Hořovice se opět probouzejí do dalšího letního dne, farář Otík se toulá po polích, řídící Vendy Hubičková opět pěje u zalévání květin na okně a komisioní výbor dováží ke starému chátrajícímu mlýnu dědy Zvonička architekta Svinutého z Českých Budějovic, který se má chopit bleskové rekonstrukce před nájездem Italů. Vlezlá Kelišová ještě naruší obhlídky mlýna s upozorněním architekta na to, že na místě straší. Když se architekt dozví o stavu objektu, možných financích a šibeničním termínu, rozhodne se nerealistický projekt opustit a navrhuje, ať si za nuzný peníz ve vesnici aspoň vymalují. Komise se tohoto nápadu chytne, a tak Venca Konopník začne rozvážet všem obyvatelům vesnice kýble s vápnem z družstva, aby si zkultivovali zevnější fasádu domů. Jedna staříčká teta o holi okomentuje celou situaci slovy: „*Jéžišmarjá, zlatý komunisti, ti jakživa na člověku nic nechtěli. A kdyby mě to tady na hlavu padlo, tak si mě ani nevšimnou.*“ Komisioní výbor chce po jedné ze sousedek, aby napekla pro Italy preclíky a housky, ale ona argumentuje, že jí kdysi pekárnu sebrali komunisti a jde se raději skovat do kadibudky. Mezitím pan farář s Cecilkou sepisují seznam hříchů obyvatel vesnic do počítače a Kelišová je informuje, že varovala architekta před strašením přízraku mrtvého kostelníka s velkým černým psem ve starém mlýně. Farářovi podává přes okno listonoška psaní od matky Marií z Itálie, načež Cecilka začne na přízeň Italky poměrně žárlit. Komisioní výbor zatím řeší situaci, jak zachránit krachující družstvo a vytáhnout z Italů peníze. V té chvíli listonoška nese dopis i pro Evíka, kde jí Bernardo vyznává lásku. Tuto informaci nese velmi těžce Miluna, které Vincenzo žádný dopis nenapsal. Řídící Vendy s inženýrkou Gábinou přicházejí s novým konceptem podnikání, kdy domy ve vesnici pronajmou turistům z ciziny a jejich vlastníci budou přes léto bydlet na louce u vody ve stanovém městečku. Přemýšlivé podnikatelky se nechávají obsluhovat afektovaným homosexuálním doktorem Kájou. Jak se začíná ukazovat, většina vesnice kvůli nezbytným inovacím systému začíná postrádat jako klíčový element rozvoje technologický vrchol v podobě počítače, což se rozhodne až nákupem v Mnichově rozseknout rodina Škopkových, která se i přes chybějící valuty na nákup elektroniky rozhodne vykoupit stroj starým rodinným zlatem. Večer pan farář dopisuje podrobně do svého darovaného počítače veškeré prohřešky svých sousedu, zatímco Cecilka oprašuje kostým obávaného mrtvého kostelníka, který faráře Otíka vyděsí k smrti. To chce Cecilka využít ve svůj prospěch, aby zmařila hříšné plány s vybudováním nudapláže u mlýna. Cecilka tedy vyráží v kostýmu do mlýna, kde má namol opilý Tlustý Josef malovat kulisy starého mlýna. Omámený Josef považuje Cecilku v hororovém převleku za Lenina a dává jí napít z lahve, načež Cecilka tajemně mizí ve stínu. Tlustého Josefa popadne opilecká agónie a vykřikuje hesla „*kde je Lenin?*“ na všechny strany, což od řeky nevěřicně pozoruje stranící se stanující rodina.

Začátek dalšího idylického letního dne je opět ve znamení zpěvu, nicméně řídící Vendy nahrazuje v okně u zalévání květin sopranista doktor Kája. Od základní školy vyjíždí profesorka Jaruška s ideologickou literaturou minulého režimu naloženou v kolečku a řídící Vendy na ní volá: „*Jed' opatrně, jsou jako nový, Vždyť to nikdo nikdy nečetl.*“ Knihy dovezené na výbor starosta polituje, Jaruška chce jejich postrádající smysl přetavit v ušlechtilé účely. Rozhodne se kultivovat ženy z kravína, které se kvůli chystanému vystoupení před italskou delegací učí vznešené chůzi s komunistickou literaturou na hlavě. Mezitím negramotná rodina Škopkových smlouvá při nákupu počítače v Německu s místním prodejcem, když se snaží částku uhradit zlatými zuby. To na pokrytí nákladů nestačí, Škopková se ještě hádá o kurzu valutů a nakonec částku uhradí českými bankovkami s vyobrazeným Gottwaldem. Vesnice se mezitím kultivuje, budovy se zdobí malovanými motivy, pronajaté domácnosti se začínají plnit zahraničními turisty a Škopkovi se vracejí autem domů a zprovozňují počítač, se kterým z celé rodiny umí nejlépe zacházet nejmladší Jirka Škopek. Celou technologickou seanci narušuje inženýrka Gábina, která i Škopkovým přednese nabídku s pronájmem domu cizincům, což vyhecovaná Škopková po chvíli vpytávání přijímá. Večer je na faře pan farář Otík k smrti vyděšený Cecilkou, která si ke svému hororovému kostýmu skutečně sehnala i velkého černého psa a oba se ho s farářem snaží naučit výt. Kompletní rodina Škopková i se senilní babičkou se rozhodne strávit noc ve stozích slámy na půdě, aby se přizpůsobili spaní ve stanech u řeky. Vytí faráře a Cecilie se rozléhá celou vesnicí natolik, že vytahuje z postele vyděšenou Kelišovou, která urychleně utíká na faru. Tam jí však otevírá dveře Cecilka v kostýmu a to už tak roztřesenou Kelišovou paralyzuje úplně. Vytí se mezitím stává tak hlasité, že se muži ze stanového městečka u řeky rozhodnou ke strašidelnému mlýnu vyrazit, načež objevují v řece skupinu mladých lidí, jak se společně nazi koupou. Nudistickou noční lázeň narušuje Cecilka v kostýmu, vyděšené dívky prchají, chlapci se pokusí Cecilku chytit a ta dezorientovaná i v kostýmu padá ze stavidla rovnou do vody. Jakmile se Cecilka probere a uvidí skupinu svých nahých záchránců v úzkém obklopení, opět ztrácí z šoku vědomí. Na faře si podchlazená stěžuje a nenápadně mimo farářovo zorné pole upíjí z lahve s kořalkou.

Druhého dne ráno už bydlí prakticky celá vesnice na louce u mlýna v avizovaném stanovém městečku kvůli podnikatelskému záměru. Poklidné kempování dramaticky narušuje Venca Konopník s Tlustým Josefem, kteří dle nařízení komisního výboru a odhlasování nařízení obyvatelstvem Hoštic, zatloukají výstražné cedule s vytyčením prostoru pro nudistickou pláž na této louce. Prvotní odpor se náhle zvrhne ve svéhlavé euforické svlékání většiny venkovanů. Slídící Kelišová schovaná za nafukovacím lehátkem

provolá v hrůze oblíbené „Sodoma Gomora“ a utíká pryč. Marii Škopkovou v slzách způsobených dekadentním počínáním vesnických adamitů uklidňuje až nápad Vladimíra Škopka, který navrhne posunout stany za výstražné cedule vytyčující prostor nudapláže. Nápadu se okamžitě chytne celá vesnice a stany nově vytvářejí hranici až za cedulemi. Kelišová veškerou situaci líčí Faráři Otíkovi uprostřed louky, oba nepřítelští z alarmující situace nasedají na farářovo kolo a po chvilce komické jízdy skončí v příkopě u cesty. Mezitím se strhává masové šílenství mezi zbylými pracanty ve vesnici, když Evík z rozhlasu oznamuje, že se blíží generální zkouška nudistického vystoupení pro italskou delegaci. Celá vesnice se dychtivě shromažďuje za řekou u mlýna a vyčkávají, co se bude odehrávat. Uvnitř mlýna dělnice z kravína začínají o celé záležitosti seriózně pochybovat, živočichář Běďa je zoufale přemlouvá a drží dveře, inženýrka Gábina se je snaží motivovat vlastním svléknutím. Na to žárlivý Běďa reaguje alergicky a vyhrožuje rozvodem, což v kontextu celé situace všechny ženy velice popudí a rozhodnou se násilím svléknout a před celou vesnicí předhodit právě nešťastného Živočicháře. Zatímco se Běďa snaží úzkostlivě dostat zpátky do mlýna, z bouřlivě tleskajícího davu se vynoří homosexuální doktor Kája, který jako jediný přebíhá řeku a živočicháře zachraňuje zakrytím intimních partií vlastní brašnou.



Obrázek 13: *Vizuální ukázka exploatace homosexuálních tendencí v závěrečném díle Troškovi trilogie. Cecilka v obležení penisů svých mladých zachránců (vlevo) nebo vývoj postavy doktora Káji v afektovaného a plně přiznaného homosexuála (vpravo).*

Paralelně s touto seancí do vylidněné vesnice nečekaně přijíždí italská delegace, teatrálně vystupuje z vozů a provádí skupinové focení. To registruje Tlustý Josef skrytý za plotem zámku a okamžitě běží informaci předat všem vesničanům u mlýna. Tam profesorka

Jaruška zahájila před davem jásajících přihlížejících erotické vystoupení, promenádování polonahých dívek nicméně naruší příjezd Tlustého Josefa s šokující novinkou. Čekajícím Italům hoštická teta skutečně rozdává napečené housky dle nařízení komisního výboru, když v tom se na návěs od mlýna s dramatickým hudebním podkresem přiřítí celá vesnice. Dojde ke šťastnému shledání faráře Otíka a italské matky Marii, nevěřičně zírajícího předsedu zase vítá Presidente Zolli a Evík konečně skáče do náruče Bernardovi. Dav se rozkračuje a přibíhá tragikomicky Miluna v černých smutečných šatech, načež se nakonec až přehnaně melodramaticky šťastně shledává s Vincenzem. Všichni přihlížející nadšeně tleskají, pouze Blažena, Venca a Gábina otráveně protáčejí panenky.

Na závěrečné hostině v místní hospodě zástupce italské delegace Presidente Zolli chce nadšeně podepsat smlouvu o vzájemné dohodě, aby se Hoštice beze změny proměnili v zachovalý vesnický skanzen, jemuž vévodí vyhlášená světová Pláničkova metoda, což nepochybně přitáhne masy zahraničních turistů. Počáteční nejistota předsedy a obavy starosty: „*Přece nebudeme celý Evropě dělat šašky,*“ rázovitě střídá moudro Tlustého Josefa: „*No co, když jsme je čtyřicet let dělali zadarmo, proč by jsme je teď nedělali dál za peníze, že jo?*“ Tudíž předseda smlouvu podepisuje a Škopková v transu roztleskává dav za skandování revolučního hesla: „*Už je to tady!*“

Závěrečná sekvence ilustruje každodenní venkovskou rutinu propojených rodin Škopkových a Konopníkových, kterou zásadně naruší příjezd červeného kabrioletu s luxusně oblečenou čtveřicí ve složení Evík, Miluna, Bernardo a Vincenzo. Miluna ve vysokých podpatcích a elegantním kloboukem až výhružně klidně přistupuje k zašpiněné Blaženě, která hněte těsto. Miluna z kabelky vytahuje pozvánku na svatbu a chladnokrevnou odvetu završuje totožným dialogem, jenž mezi ní a Blaženou proběhl přesně na začátku snímku *Slunce, seno a pár facek*. Italský automobil odjíždí a Blažena propuká v pláč, načež se jí Škopková snaží motivovat velkolepou vizí zářivé budoucnosti o prosperitě a bohatství, kterou zakončuje slovy: „*Celej svět se bude divit, co my Češi jsme zač. My už se neztratíme a kord ted' ne, když stojíme jednou nohou v Evropě!*“ Znějící fanfáry doprovází panorama Hoštic a spouští se titulková sekvence.

A tak kompletní trilogii Hoštických agrokomedií završuje pompézní jeřábové snímání celku dvora rodiny Škopkových, kde hlavní představitelka Marie Škopková pronáší epicky vizionářský monolog, který svým vyzněním představuje hořkosladkou parodickou analogii na Libušino proroctví ze Starých pověstí českých Aloise Jiráska. Ironizující podtext kulturního českého mýtu, jenž v době nového začátku českého státu podbarvuje sebevědomá

vize zakořeněné národní výjimečnosti¹⁴¹. Snímek protkaný silnými narážkami na sociálně-politickou kritiku v době bizarní porevoluční euforie, kdy se dle naivních vyhlídek má česká titěrnost a švejkovská zaostalost transformovat právě do kýženého kontextu západního měřítká. Pod rouškou komediálního žánru zaobaleném v ryze porevolučním exploatačním rouchu čpí ze závěru Troškovi trilogie poselství o nadějných vyhlídkách a oprávněných obavách v otázce budoucího směřování státu vstříc nevyzpytatelnému poli kapitalismu¹⁴². Navzdory negativním filmovým kritikám pitvajícími pokleslost režisérova humoru, nelze rozhodně upřít dílu autentickou ryzost, jež například podobně jako Olmerova *Nahota na prodej* seznamuje diváka s otázkami prokletého politického dědictví, hledání vlastní národní identity a vypořádávání se z řadou mezinárodních dobových elementů (hrozba AIDS) na počátku 90. let minulého století.

O výrazných proměnách lze pochopitelně hovořit i v kontextu samotného vzniku díla, které sice již nepodléhá ideologickému diktátu, nicméně s pádem státního filmového monopolu bylo třeba hledat nové produkční alternativy, což v tomto případě zastřešuje v roce 1990 nově vzniklá společnost filmových podnikatelů DRUFIP (Družstvo pro poskytování služeb v oblasti audiovizuální tvorby)¹⁴³. Rozhodně nutno podotknout, že s přihlédnutím k celkové stopáži díla se necelých prvních čtyřicet minut díla děj odehrává převážně na území Itálie, ačkoli většina scén v interiéru je ve skutečnosti z úsporných důvodů natáčena v Tuzemsku. Rozhodnutí bylo z určité části učiněno také z dramaturgických důvodů, jelikož představitel předsedy JZD herec Miroslav Zounar nemohl kvůli zdravotním komplikacím do Itálie fyzicky odcestovat. Podrobení několika scén detailnějšímu analytickému pohledu skutečně odhaluje množství skriptových chyb a nesourodost jednoty fikčního prostoru v myzanscéně, například u scény první společně večere pohoršené české delegace z exotických pokrmů. Obdobně jako československou atmosféru počátku 90. let i celé natáčení v zahraničí vycházelo z poměrně nepředvídatelné improvizace. Dle výpovědi Martina Dejgara, který ztvárnil společně s Oldřichem Kaiserem ve snímku role italských svůdníků, se veškerý výjezd štábu a hereckého ansámblu přes hranice odehrával bez jakéhokoli povolení. Údajně Jiří Lábus zaměstnal hraniční stráž komediálním zpěvem italských árií tak, aby autobus české delegace mohl nepozorovaně

¹⁴¹ ČULÍK, Jan. *Jací jsme: česká společnost v hraném filmu devadesátých a nultých let*. Brno: Host, 2007. s. 219. ISBN 978-80-7294-254-1.

¹⁴² Slunce, seno, erotika [online]. Filmový přehled. [cit. 12.04.2023].

Dostupné z: <https://www.filmovyprehled.cz/cs/film/397692/slunce-seno-erotika>

¹⁴³ DRUFIP [online]. Filmový přehled. [cit. 12.04.2023].

Dostupné z: <https://www.filmovyprehled.cz/cs/person/126275/spolecnost-filmovych-podnikatelu-drufip-praha>

hranici do Itálie překročit. To platilo i například o natáčení na Svatopeterském náměstí ve Vatikánu kde skupinka herců kryla kameramana a v momentně nepozornosti stráží se začalo urychleně točit¹⁴⁴. Každopádně s příchodem neřízené svobody do kinematografie se otevírá bezpočet kreativních možností, jak realizovat dříve nežádoucí kontroverzní látku. A Zdeněk Troška tak má konečně možnost mistrně provokativně těžit z nelichotivé kritiky komunistického režimu a jeho nehynoucím odkazu zakořeněném napříč všemi vrstvami československé společnosti.

Naivní vidina rychlého nástupu západní prosperity a směsice zatrpklých maloměstských komplexů jsou dvě zásadní témata, která chronologickému vyprávění drasticky dominují¹⁴⁵. Zdeněk Troška a Petr Markov jsou si svých možností při psaní scénáře velice dobře vědomi, a proto odvážně vytahují kostlivce ze skříně socialistického režimu a jdou s dobovou poptávkou naplno proti exploatační estetice. A naplnění tezí porevolučních lascivních lákadel skutečně přichází, ovšem převážně pro podpoření žánrových konvencí komediálního snímku. A právě humor větší mírou vychází z funkčních vzorců předchozích dvou dílů trilogie, ačkoli zakomplexovaná česká malost a plasticita rázovitého chování postav překračuje hranice jihočeské vesnice a je nutná čelit osudu v evropské demokratické symbióze. Na jednu stranu pachů komunistického režimu je ve snímku evidentní ve velké míře, ať už se jedná o zaostalost hoštických ruin se standardním zázemím v Itálii, odvoz ideologické literatury profesorkou Jaruškou v kolečku či třeba hlášku afektované Evy, která při tanci roztouženému Italovi Bernardovi říká: „*Já jsem skromná jako Lenin.*“ Kritičtější zpracování postkomunistického uspořádání společnosti lze vyzorovat dobře například na postavě starosty Mošny, který si nepřimo stěžuje na demokracii, lituje úpadek zmiňované „klasické“ ideologické literatury a pracovnice kravína stále milně oslovuje soudružky. Stejně tak postava staré tety z vesnice, který kvůli inovacím před příjezdem Italů vzpomíná na „zlaté komunisty“. Na druhou stranu hlavní aktéři poměrně s nepochopením přijímají taktéž aktuálnost reality nové doby. Kelišová vyděšeně zaměňuje Itálii za Irák v kontextu tehdy probíhající Války v Perském zálivu nebo se bojí jít do moře, aby tam nechytla AIDS. Sama o sobě je nadcházející éra světovosti pro většinu Čechů z počátku něčím nepřírozeným, jelikož Hoštická delegace na výjezdu v Itálii úplně ztrácí pevnou půdu pod nohama v každodenních rituálech přes stravování až po ulehání pod peřinu. Na druhou stranu některé

¹⁴⁴ Rozmarná léta českého filmu. 2. díl, 1990/1991 [online], Česká Televize, 2011. Dostupné z: <https://www.ceskatelevize.cz/porady/10267861763-rozmarna-leta-ceskeho-filmu/21056226501/>

¹⁴⁵ ČULÍK, Jan. Jací jsme: česká společnost v hraném filmu devadesátých a nultých let. Brno: Host, 2007. s. 217. ISBN 978-80-7294-254-1.

z postav vycítí určitou příležitost v ekonomické restrukturalizaci a začínají se angažovat ve svobodném podnikání (Řídící Vendy s Inženýrkou Gábinou realizují cestovní kancelář, Venca Konopník vizionářsky plánuje byznys v chovu králíků), které se ruku v ruce pojí i s nástupem nejmodernějších technologií (počítač Faráře Otíka nebo rodiny Škopkových).

Vzhledem k avizovanému aplikování exploatačních motivů, jak tomu u porevolučních titulů bývá častým zvykem, je rozhodně nutno podotknout, že se v případě snímku *Slunce, seno, erotika* jedná překvapivě primárně o exploataci necenzurované nahoty za účelem dosažení bulvární senzacechtivosti porevolučního publika. Násilí ve snímku figuruje pochopitelně taktéž (únos Škopkové, faráře Otíka a profesorky Jarušky), ale erotický aspekt dominantně převládá, což zásadně dokládá motiv vybudování nudapláže v Hořticích i nácvik erotického vystoupení pro očekávanou italskou delegaci, oba tyto motivy dostávají výrazně intenzivní plochu v celkové stopáži díla. Signifikantním aspektem exponujícím některé sexuální motivické okruhy v díle je i Troškova otevřená homosexualita, kterou právě ve *Slunce, seno, erotika* již bez okolků v rámci komediálního vyprávění rozvíjí po vizuální stránce i kupříkladu dějové linii vedlejší postavy afektovaného doktora Káji (vizuální ukázka na straně 111).

V kontextu práce s komediálními prvky normalizační úniky do fantaskních imaginací, jak tomu bylo v předchozích dvou dílech, ale i přes to stále buduje množství humorných scén na konceptu vizuálního gagu v nejrůznějších situacích (Bernardo a Vincenzo mají synchronní gesta, mohutná Škopková při usnutí chloroformem zalehne svého únosce apod.). Jediným postřehnutelným průnikem záchvěvu Troškovi fantaskní říše není zmiňovaná imaginace, nýbrž aplikování klasického stop triku se zmizením Cecilky v hororovém kostýmu, když s Tlustým Josem popíjí kořalku u mlýna.

Z hlediska postavení stylistických prostředků ve vyprávění snímku Troška opět výrazněji nevybočuje oproti předchozím dílům trilogie a formu podřizuje převážně divácky vděčnému humoru. Počáteční sekvence expozice putování české delegace napříč Itálií je snímáno spíše stylem dokumentární kamery, což svědčí o dříve uvedeném faktu o ilegálním natáčení v zahraničí. Nutno dodat, že aby se divákovi dostatečně prodala atmosféra italské exotiky, ilustrační záběry cestování hořtické delegace spoléhá na komponování obrazu do velkých celků. Jinak u obrazové složky snímku nelze hovořit o nadužívaných nekonvenčních postupech, jedinou výjimku stojící za zmínku představuje motivické užití dvojitých jumpcutů v obraze, které je napříč syžetovou strukturou snímku použito hned několikrát. Tato metoda funkčně pracuje s dramatizováním scény a zaměřením divákovi pozornosti na reakce postav, které se při záběrování ve větším

statickém celku pomocí jumpcutů postupně přiblíží divákovi. S přesahem do sféry podpoření obrazového efektu kameraman Hanuš pracuje s konceptem tzv. mrtvolky (v angličtině freeze frame), kdy zastavený obraz simuluje POV snímání vyfocené fotografie, konkrétně ve scéně italské hostiny se značkováním obětí únosu. Poslední atypický stylistický prostředek spadající pod obrazovou složku je časosběrný záběr s eliptickým stříhem, ve kterém většina obyvatel Hoštic přesouvá stanové městečko za vytyčenou hranici nudapláže.

Hudební podkres maximálně podporuje komediální konvence a archetypálnost kontextu situace. To věrohodně ilustruje nediegetická hudební složka, když kupříkladu během zahraničního zájezdu nejčastěji zaznívá soundtrack stylizovaný do estetiky tradiční italské hudby, zatímco po návratu do rodných Hoštic ostře zaznívá jihočeská dechovka. Hudební podkres ilustruje taktéž erotickou linii příběhu, kdy dělnice v kravíně procvičují vznešenou chůzi, nebo hraje během samotného erotického vystoupení. Hudební leitmotivy pochopitelně podporují dílčí fyzickou akci v obraze (vesničané stěhují stanový tábor za cedule, zbytek vesnice běží k mlýnu na generální zkoušku erotického vystoupení) určuje komediální podkres (svolávání žen z vesnice Cecilkou, což je motivem celé série) či navození potměšle hororové atmosféry (objevuje se Cecilka v kostýmu a budí strach). Diegetická hudební složka sestává z podpoření atmosféry v konkrétních sekvencích (ve stanovém městečku hraje rádio) či z pěveckých hudebních výstupů, ať už se jedná o Vendy nebo Káju v okně (zpěv je doprovázený nediegetickou hrou na kytaru) či profesorku Jarušku zpívající v italském amfiteátru. Nejdůležitější roli tedy sehrává hudební podkres právě v evokování exotické atmosféry u sekvencí odehrávajících se v Itálii či zahrnující přímo představitele italských postav. Český publicista Jan Čulík trefně doplňuje odpověď na dramaturgickou otázku vycházející z jazykové bariéry napříč dvěma delegacemi: „*Česká malost a nabíhání mainstreamovému divákovi je tu prezentováno faktem, že většina italských postav mluví prakticky plynně česky, jen s občasným utrousením nějaké italské hlášky.*¹⁴⁶“

Slunce, seno, erotika představuje závěr komediální zemědělské odysey, jenž podléhá parodizující žánrové hybridizaci s přesahem do hororu, telenovely či erotického filmu. Tragikomický audiovizuální výjev však pod povrchem lascivních exploatačních atrakcí nabízí mimořádně pestrou koncentraci dobové problematiky počátku 90. let v Československu. Porevoluční zakončení kultovního filmového triptychu navštívilo ve

¹⁴⁶ ČULÍK, Jan. *Jací jsme: česká společnost v hraném filmu devadesátých a nultých let*. Brno: Host, 2007. s. 218. ISBN 978-80-7294-254-1.

výsledku v kinech celkem 968 992 diváků a snímek vydělal 13 454 634 Kč¹⁴⁷. Měřítkem divácké úspěšnosti je však snímek zastíněný silnými porevolučními tituly jako jmenovaný *Tankový Prapor Víta Olmera*, *Obecná škola Jana Svěráky* i *Discopříběh 2 Jaroslava Soukupa*¹⁴⁸. Ať už se názory na filmový cirkus z jihočeských Hořtic mohou v mnoha ohledech lišit, jedno je zcela jisté (už jenom proto, jak často trilogii *Slunce, seno* reprízuje televizní stanice). Zdeněk Troška je skutečně renesanční filmový tvůrce, jehož poloha humoru dokáže vždycky bezkonkurenčně získat absolutní přízeň vděčného mainstreamového diváka.

¹⁴⁷ Slunce, seno, erotika, zajímavosti [online]. Československá filmová databáze. [cit. 21.02.2023].

Dostupné z: <https://www.csfd.cz/film/9069-slunce-seno-erotika/zajimavosti/?page=2>

¹⁴⁸ Rozmarná léta českého filmu. 2. díl, 1990/1991 [online], Česká Televize, 2011.

Dostupné z: <https://www.ceskatelevize.cz/porady/10267861763-rozmarna-leta-ceskeho-filmu/21056226501/>

6.3.3. Komparace



Obrázek 14: Vizuální porovnání filmových plakátů dvojice analyzovaných snímků z kultovní komediální trilogie, kreslenou stylistiku Troška po revoluci mění do fotokoláže, která mimo jiné láká i na nahotu Živočicháře Bédi v podání Jiřího Lábuse. Dominantním pilířem je pochopitelně vždy Helena Růžičková v roli Marie Škopkové.

Před kompletním vyhodnocením naplnění počátečně nastavených tezí o polemice rozdílnosti v průniku československé kinematografie dvou mimořádně formativních historicko-politických dekád je nutné učinit finální komparační analýzu dvojice snímků *Slunce, seno a pár facek* a *Slunce, seno, erotika* ze stejnojmenného audiovizuálního triptychu, který v rámcovém kontextu nastavení této výzkumné práce uzavírá kontroverzní režisér Zdeněk Troška. Na základě sumarizace veškerých dosažených poznatků k dvojici snímků vyplývá, že pod zevnějškem zastoupeným afektovaným humorem naplňující očekávání konvenční mainstreamové komedie lze jednoznačně vypočítat čitelný společensko-politický přesah. Tato rezonance je sice v odkazu kultovní trilogie poměrně

upozaďená právě na úkor buranských velkohubých hlášek, nicméně i přes to dokáže s dnešním odstupem pomoci odhalit vnímání dobového kontextu perspektivou obyčejného představitele Československého venkova. Troška díky letitým zkušenostem z osobitého prostředí vysílá sondu do normalizačního jihočeského zapadákova a líčí ztřeštěné každodenní radosti i strasti dělnické třídy v časovém rozmezí osmi let. Nadměrně ironizující odstup dopřává z hlediska žánru divácké komedie širokému publiku dostatečnou intelektuální převahu oproti jednoduchým charakterům přímočarých postav, což je pro kontext česko-slovenské kinematografie plně archetypálních „blbů všeho druhu“ poměrně příhodné. Dohromady však postavy dokonale pracují jako jednotný organický celek.

Hrdinou celé trilogie je totiž obecně vzato vesnický lid a jeho nelehký úděl, nejprve v rámci narušení vlastní integrity a rozpadem sociálních vazeb kvůli vpádu inženýrky Gábiny a poté v rámci absolvování porevolučního šílenství pokus o začlenění do integrity mezinárodní. Hoštický lid jako hrdina příběhu vystupuje určitě jednotněji v případě *Slunce, seno, erotika*, kdy je konfrontován s celospolečenskou výzvou pro český národ, zatímco ve *Slunce, seno a pár facek* je záležitost celého konfliktu pouze zapříčiněná vesnickými klepy. Troškovi se nicméně již v prvním díle trilogie podařilo vytvořit divácky atraktivní postavy, které neprocházejí žádným výrazným charakterovým vývojem, nýbrž svým karikатурním zjevením i chováním stojí proti konfliktům v mnoha kontextech. V tom tkví asi nejsilnější pouto provázanosti obou epizod, jenž sjednocují osudy nejméně dvou hoštických aktérů. Symbiózu obou epizod doplňuje zmíněný fakt, že onen počátek i závěr syžetové struktury rámcuje vztahový příběh vzájemné rivality mezi postavami Blaženou a Milunou, která v poslední sekvenci snímku *Slunce, seno, erotika* v podstatě transformuje do podoby chladnokrevné pomsty. Opakuje se kontext pozvání na svatbu, opakuje se vzájemná nenávisť, závist i totožný dialog, nicméně role obou akterek se nakonec prohazují, šťastnou Blaženu provdanou za Vencu ničí stereotyp každodennosti a žárlivá Miluna se proměňuje v dostatečně finančně zaopatřenou dámu s italským nápadníkem. Akční příběh druhého dílu se soustředí primárně kolem zoufalého uspořádání svatby neústupnou Marií Škopkovou, zatímco u dílu třetího se již vyprávění soustředí na celospolečenský porevoluční šok zatuchlého socialistického systému a palčivou otázku, jak nejefektivněji využít demokratické příležitosti a snadno a rychle vydělat nekřesťanské peníze.

Z vyhotovených analýz vyplývá především několik zásadních rozdílů, které posouvají vývoj vyprávění příběhu hoštických hrdinů. Ačkoli od sebe oba snímky produkčně dělí časový rozdíl pouhých dvou let, kontrast politicko-sociální dobové

situace je však díky konci totalitní vlády více než patrný. Kvůli cenzorským zásahům za urážku socialistického lidu v případě prvního dílu trilogie *Slunce, seno, jahody* dostává Troška posléze při realizaci druhého dílu prakticky nelimitovanou tvůrčí svobodu, každopádně i přes to se třetí pokračování drasticky vymyká. Zatímco v případě *Slunce, seno a pár facek* se děj odehrává v závěru normalizace a postavy se i přes Perestrojku stále neobratně pohybují na hranici symbolické parodie ošpaných ideologických frází typu „*Hlavně jsme dali příležitost těm mladejm, který nekecaj a uměj pořádně máknout,*“ když komentuje předseda situaci reformní politiky v hoštickém družstvu. Představitelé vedoucích pozic ani obyčejné dělnice z kravína jako Marie Škopková u těchto hesel povětšinou sami nenacházejí hlubší přesah a před režimní věrností preferují vlastní zájmy. U *Slunce, seno, erotika* jsou naopak protagonisté z Hoštic nuceni jednotně čelit nevyzpytatelně bouřlivému počátku 90. let s tržní ekonomikou, otevřenými hranicemi či možnostmi k podnikání a společnými silami přetavit krachující družstvo k prosperující zahraniční spolupráci.

Exploatační atrakce pro pobavení většinového publika má režisér Zdeněk Troška zkušeně osvojené a využívá jejich vlivu u obou komediálních titulů. Stejně jako u dvou předchozích komparačních analýz se i v tomto případě potvrzuje výzkumná teze, pojednávající o intenzivnějším začlenění bulvární senzace chtivosti v konvencích porevoluční exploatační kinematografie. Troška v případě snímku *Slunce, seno, erotika* cíleně rozvíjí tabuizovaná témata a přivádí je na plátno se záměrem fascinovat mainstreamové publikum v postkomunistickém Československu. Přes příznačnou nahotu a násilí se tendence projevují obdobně jako v Olmerově nahotě na prodej i komediálním exploatováním dobových elementů typu hrozby AIDS či války v Perském zálivu. Podíl na diváckém zájmu má i Troškův funkční přesah do žánrové kinematografie, který se projevuje především v podobě fantaskních výjevů a nereálných představ konkrétních postav a tím umocňují specifický komediální charakter obou titulů.

„*Film je také zboží a já nebudu točit hlubokomyslné dílo, na které nikdo nepřijde. Podívejte se, já přesně vím, co dělám. Každému jeho nebe,*¹⁴⁹“ dodává režisér Zdeněk Troška v jednom ze svých citátů a tím maximálně trefně ilustruje vlastní pozici v kontextu československé kinematografie. Nezpochybnitelný kult hoštického triptychu představuje elementární definici vkusu českého diváka a přesto, že se Zdeněk Troška na poli

¹⁴⁹ LIPČÍK, Roman, *Sříbrný vítr od jezera hrochů* [online], Instinkt, 2010, březen, 18, 11/IX, 14. Dostupné z: <https://citaty.net/autori/zdenek-troska/>

komiální tvorby časem propracoval daleko za únosnou hranici trapnosti a nevkesu, jeho nezapomenutelný a často opomíjený odkaz bude ještě dlouhou dobu představovat univerzální měřítko „klasické české komedie“.



Obrázek 15: Ukázka aplikování exploatačních motivů a dobových reálií ve *Slunce, seno a pár facek* (vlevo) a *Slunce, seno, erotika* (vpravo). Komedialní nahota přechází v lascivní atrakci, násilí se odehrává už i za hranicemi Hoštic, simultánně tlumočené pornokazety střídají počítače z Německa, socialistické družstvo mění transformace ekonomiky na zahraniční spolupráci s Italy a po humorných imaginativních vizích zůstane jen hororová Cecilka v kostýmu mrtvého kostelníka.

ZÁVĚR

Výsledné zjištění počátečně nastavených tezí o průkaznosti kontrastů české kinematografie dekády 80. let a následně 90. let minulého století se po vypracování vzájemných komparací neoformalistických analýz snímků od režisérů Vita Olmera, Jaroslava Soukupa a Zdeňka Trošky na základě Kokešova strukturovaného konstruktivního skutečně potvrzuje. Normalizační kinematografie odlehčená perestrojkovými reformami zastoupena snímky *Bony a klid*, *Kamarád do deště* a *Slunce, seno a pár facek* byla stále éra nesvobodného uměleckého vyjadřování, kde rámcující limity materiálu vytyčuje praktikující cenzura ve formě Státního filmového monopolu, který byl nedotknutelnou dominantou filmového průmyslu ve službách konzervativní ideologie. Syžet všech tří zástupců normalizační kinematografie nicméně navzdory rozdílné žánrové kategorizaci pracuje s konceptem vzdorujících mladých protagonistů, kteří se navzdory ideálům pracujícího socialistického lidu odvrací a vydávají se cestou individualismu, aby dosáhli vlastních tužeb. Autentické zachycení dobových reálií druhé poloviny 80. let u všech snímků prezentuje divácky specifický odvar své doby, ze kterého jsou navzdory vládnoucímu totalitnímu režimu cítit patrné náznaky formace tendencí exploatační kinematografie. Ta těžší diváckou senzace chtivost na základě poptávky lascivních audiovizuálních atrakcí.

Odvážné snímky využívající tajících představových poměrů střídá polistopadová éra kýčovitě afektu a kontroverzního nevkusu, což na poli necenzurované kinematografie plnohodnotně rozvíjí počáteční pokusy o dosažení exploatační poptávky. Bulvárně vulgární kriminální snímek *Nahota na prodej*, melodramatické kriminální drama *Kamarád do deště II – Příběh z Brooklynu* a mainstreamová komedie s erotickým nádechem *Slunce, seno, erotika* jsou ovlivněné okázalou estetikou liberálního zázemí a odvážnou žánrovostí západních kinematografie. Zakládají si převážně na principu uchvacovat diváka doposud neviděným. Mezi nejčastější společensky tabuizované motivické okruhy analyzované české kinematografie raných 90. let patří erotika prezentovaná explicitní nahotou, sexem nebo prostitucí, přemrštěná míra násilí či otevřeně přijímaná brutalita, společenská problematika představující rasismus či globální problémy a snahy přiblížení se vytouženému obrazu pomyslného amerického snu.

Tento západní model může působit v případě aplikování na tuzemskou společnost poměrně diskutabilně, nicméně i přes to se trojice postkomunistických snímků stává kasovními trháky se zaručenou finanční návratností. V nevyzpytatelném prostředí čerstvé tržní ekonomiky Olmer sází na námět podle kontroverzního publicistické reportáže Josefa

Klímy, Soukup se vydává cestou realizace druhého pokračování původně úspěšného kasovního trháku a Troška posledním dílem trilogie otevírá obyvatelům jihočeských Hoštic hranice západní Evropy. Vít Olmer, Jaroslav Soukup a Zdeněk Troška sice prokazují cit pro osobité zpracování výrazné žánrové látky, nicméně jejich tvůrčí filmografie od druhé poloviny 90. let se nedokáže vyprostit ze zajetí lacinosti a prvoplánového humoru, což konkrétně u Víta Olmera a Jaroslava Soukupa mělo ve finále za následek pozvolný kariérní úpadek. Zdeněk Troška se oproti tomu realizuje v žánru pohádkového filmu a navzdory dekadentní pokleslosti snímků nového tisíciletí je stále českým mainstreamovým publikem horlivě vyhledávanou značkou.

SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY

TIŠTĚNÉ ZDROJE

- [1] SPURNÝ, J. Drsné Devadesátky. Reflex, 2022. roč. 33. ISSN 0862-6634.
- [2] FUNDOVÁ, Johana. Devadesátky!: roky nespoutané svobody. 2. vydání. V Brně: CPress, 2022. ISBN 978-80-264-4200-4.
- [3] PTÁČEK, Luboš a Petr KOPAL. *Film a dějiny*. Praha: Václav Žák - Casablanca, 2016. ISBN ISNB: 9788087292372.
- [4] ŠVEHLA, M. Podzim 1968. Respekt speciál: 1968. ISSN: 0862-6545
- [5] BAREŠOVÁ, Marie a Tereza CZESANY DVOŘÁKOVÁ. *Generace normalizace: ztracená naděje českého filmu?*. [Praha]: Národní filmový archiv, 2017. ISBN 978-80-7004-184-0.
- [6] KOPAL, Petr. *Film a dějiny*. Praha: Václav Žák - Casablanca, 2016. ISBN 978-80-87292-33-4.
- [7] PULLMANN, Michal. *Konec experimentu: přestavba a pád komunismu v Československu*. Praha: Scriptorium, 2011. ISBN 978-80-87271-31-5.
- [8] ČULÍK, Jan. *Jací jsme: česká společnost v hraném filmu devadesátých a nultých let*. Brno: Host, 2007. ISBN 978-80-7294-254-1.
- [9] BORDWELL, David a Kristin THOMPSON. *Umění filmu: úvod do studia formy a stylu*. V Praze: Nakladatelství Akademie múzických umění, 2011. ISBN 978-80-7331-217-6.
- [10] KOKEŠ, Radomír D. *Rozbor filmu*. Brno: Filozofická fakulta Masarykovy univerzity, 2015. ISBN 978-80-210-7756-0.
- [11] HALADA, Andrej. *Český film devadesátých let: od Tankového praporu ke Koljovi*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 1997. ISBN 80-7106-251-0.
- [12] FLÍGL, J. New Yorku a Libni zdaleka se vyhní. CINEPUR 2010, roč. 19, ISSN 1213-516x.

ELEKTRONICKÉ ZDROJE

- [1] Česká televize [online]. Praha [cit. 12.02.2023].
Dostupné z: <https://www.ceskatelevize.cz/>
- [2] Česko-Slovenská filmová databáze [online]. Praha: POMO Media Group, 2023 [cit. 07.04.2023]. Dostupné z: <https://www.csfd.cz>
- [3] YouTube [online]. Mountain View (California): Google [cit. 12.02.2023].
Dostupné z: <https://www.youtube.com>
- [4] iDNES.cz [online]. Praha: MAFRA [cit. 27.04.2022].
Dostupné z: <https://www.idnes.cz/>
- [5] Totalita.cz [online]. VLČEK, Tomáš [cit. 27.04.2022].
Dostupné z: <https://www.totalita.cz/>
- [6] Wikipedia.cz [online]. Nadace Wikimedia, 2023. [cit. 12.3.2023].
Dostupné z: <https://www.cs.wikipedia.org/>
- [7] My jsme to nevzdali [online]. Paměť národa, 2023. [cit. 07.02.2023].
Dostupné z: <https://www.myjsmetonevzdali.cz/>
- [8] Filmový přehled [online]. Praha: Národní filmový archiv [cit. 27.04.2022].
Dostupné z: <https://www.filmovyprehled.cz/>
- [9] Kinomaniak [online]. Filmtoro, 2023 [cit. 22.02.2023].
Dostupné z: <https://www.kinomaniak.cz/>
- [10] CINEPUR [online]. Praha: Sdružení přátel Cinepuru [cit. 22.02.2023].
Dostupné z: <https://www.filmovyprehled.cz/>
- [11] Český Rozhlas Radiožurnál [online]. Praha: Český rozhlas [cit. 08.03.2023].
Dostupné z: <https://www.rozhlas.cz/>
- [12] Prima MAX [online]. Praha: FTV Prima, 2023 [cit. 22.02.2023].
Dostupné z: <https://www.iprima.cz/>
- [13] SULOVSKÁ, Markéta. *Filmové studio Barrandov a jeho dramaturgické skupiny v období normalizace se zaměřením na 6. dramaturgickou skupinu Tvůrčí mláďa* [online]. Brno, 2010, Bakalářská práce. Masarykova univerzita, Filozofická fakulta. Vedoucí práce PhDr. Jaromír Blažejovský, Ph.D.
- [14] Stream [online]. Seznam.cz, 2023 [cit. 12.3.2023].
Dostupné z: <https://www.stream.cz/>

SEZNAM OBRÁZKŮ

Obrázek 1 Statistika návštěvnosti českých filmů v první polovině 90. let	30
Obrázek 2 Vizualní ukázka montáže z filmu Bony a klid	42
Obrázek 3 Vizualní srovnání plakátů obou snímků Víta Olmera	56
Obrázek 4 Ukázka transformace motivů obou snímků Víta Olmera	59
Obrázek 5 Lukáš Vaculík a Sagvan Tofi ve filmografii Jaroslava Soukupa	68
Obrázek 6 Ukázka vizualní práce kameramana Smutného ve filmu Kamarád do deště	73
Obrázek 7 Ukázka střetu českého filmu raných 90. let s principem product placementu ...	81
Obrázek 8 Vizualní srovnání plakátů obou snímků Jaroslava Soukupa	84
Obrázek 9 Ukázka transformace motivů obou snímků Jaroslava Soukupa	87
Obrázek 10 Vizualní gag exploatační imaginace ve Slunce, seno, erotika	96
Obrázek 11 Parodická transformace loga MGM na JZD	102
Obrázek 12 Aplikování fantaskních motivů v subjektivních imaginacích	104
Obrázek 13 Ukázka exploatace homosexuality ve Slunce, seno, erotika	113
Obrázek 14 Vizualní srovnání plakátů snímků Zdeňka Trošky	120
Obrázek 15 Ukázka transformace motivů obou snímků Zdeňka Trošky	123

