

Západočeská univerzita v Plzni

Fakulta filozofická

Bakalářská práce

Jak se vyrovnáváme se socialistickou minulostí?

Český film po roce 1989

Michaela Šelenberková

Západočeská univerzita v Plzni

Fakulta filozofická

Katedra politologie a mezinárodních vztahů

Studijní program Mezinárodní teritoriální studia

Studijní obor Mezinárodní vztahy – britská a americká studia

Bakalářská práce

Jak se vyrovnáváme se socialistickou minulostí?

Český film po roce 1989

Michaela Šelenberková

Vedoucí práce:

Mgr. Petra Lupták Burzová, Ph.D.
Katedra politologie a mezinárodních vztahů
Fakulta filozofická Západočeské univerzity v Plzni

Plzeň 2016

Prohlašuji, že jsem práci zpracovala samostatně a použila jen uvedených pramenů a literatury.

Plzeň, duben 2016

.....

Poděkování

Děkuji mé vedoucí bakalářské práce Mgr. Petře Lupták Burzové, Ph.D. za vstřícný přístup a velmi cenné rady, které mi pomohly práci dokončit.

Obsah

1. Úvod	6
2. Kolektivní paměť a jak se vyrovnáváme se socialistickou minulostí?	9
3. Znárodnění a privatizace československé kinematografie	13
3.1 Filmové studio Barrandov	15
4. Komedialní (ostalgické) a kritické filmy	19
4.1 Ostalgie	21
4.2 Občanský průkaz.....	25
4.3 Normalizační filmy, pořady a seriály	26
4.4 Kritické filmy	29
4.5 Trezorový film.....	31
5. Nejčastěji používané motivy a témata	33
5.1 Občanský průkaz.....	33
5.2 Emigrace	34
5.3 Morální dilema	35
5.4 Srpnová invaze a listopadová revoluce	35
5.5 Hloupí a bezcharakterní nositelé státní moci.....	36
6. Závěr	37
7. Seznam literatury	40
8. Resumé	43
9. Přílohy	44
Příloha č. 1 – seznam českých dlouhometrážních filmů zabývajících se socialistickou minulostí a natočených mezi lety 1989 – 2014.....	44

1. Úvod

V této bakalářské práci se budu věnovat tomu, jak je zobrazován socialistický režim ve filmech natočených po roce 1989 až do roku 2014. Sama patřím do generace narozené již po roce 1989, která socialistickou éru, trvající více než čtyřicet let, nezažila. O několik generací později zde nezůstane nikdo, kdo by měl reálné vzpomínky na tuto dobu a naše společnost se o ni bude dozvídat pomocí dochovaných archivních záznamů, literatury a především filmů, které dokáží zprostředkovat informace co největšímu množství lidí. Proto je důležité sledovat, jakým způsobem se dané období reflektuje v různých typech produkcí, a to nejenom té akademické. Na začátku své práce se budu věnovat problematice kolektivní paměti, která může ovlivnit, co chce autor prostřednictvím filmu říct, ale také to, co si z něho publikum dekóduje. Jak píše Kokeš: „filmy z kolektivní historické paměti nejen nutně vycházejí, ale zároveň ji mohou výrazně ovlivňovat a je nebezpečné si vytvořit ulitu automatické nezávislosti díla na každodenním životě“ [Kokeš 2012: 206]. Tato problematika se týká i jiných druhů umění jako jsou literatura nebo divadelní představení, ale filmy mohou být nebezpečnější, jelikož budí, zejména u naivnějších diváků: „silný dojem autenticity zobrazovaného“. Film nechává minimální prostor pro vlastní fantazii, pracuje s mnoha jednotlivostmi, které musí divákovi zprostředkovat, aby docílil stanovené podoby. Po tomto procesu vzniká: „jen minimálně zprostředkovaný fikční svět“, který divák dekóduje pomocí zapojení stejných kognitivních schopností, které používá při snaze porozumět každodenním událostem. Tedy nevytváří ve své hlavě nic nového a svého, pouze pasivně přijímá to, co je mu poskytnuto. Tento mechanismus se může stát snadným nástrojem propagandy. Film má tedy schopnost deformovat kolektivní paměť a to mnohem lépe než ostatní umělecké formy [Kokeš 2012: 207 - 208].

Mým cílem je analyzovat české hrané dlouhometrážní filmy, o socialistické minulosti, které byly natočené mezi lety 1989 – 2014, tedy již čtvrt století od Sametové revoluce.

Jako postup pro tuto bakalářskou práci jsem zvolila obsahovou analýzu, kdy jsem si nejprve stanovila téma a časové rozpětí, a poté jsem přečetla dostupnou literaturu, která se dané tématice věnuje. Dále, na základě analýzy několika předem

stanovených aspektů filmů, chci vytvořit tematicko – typologickou analýzu českých polistopadových filmů, které se se socialistickou minulostí nějak vyrovnávají. Tyto poznatky poté ve své práci zformuluji. K tomu chci zodpovědět některé mnou stanovené výzkumné otázky. Konkrétně: jak vypadal proces privatizace české kinematografie po roce 1989 a jak to ovlivnilo budoucí natočené filmy, především ty o socialismu? Do jakých kategorií se tyto filmy dají rozčlenit? Jaké motivy si autoři do těchto filmů nejčastěji vybírají a jak je ztvárňují?

V první části své práce se budu věnovat již zmíněné kolektivní paměti, a poté přechodu českého filmu do soukromé sféry po roce 1989 a tomu, co to pro budoucí film znamenalo, především pro ten, který se věnoval socialistické minulosti. Ve své praktické části čtenáře seznámím s navrženou typologií českých polistopadových filmů, které se socialistickou minulostí nějak vyrovnávají a to na základě toho, jakým způsobem k této reflexi přistupují. Rozdělila jsem je do dvou skupin. Za prvé komedie a filmy, které mají tendenci minulost nostalgizovat tzv. ostalgické. V části o ostalii se věnuji i socialistickým pořadům a seriálům, které byly a jsou po revoluci znovu vysílané na komerčních televizích, ale i na veřejnoprávní České televizi a zabývám se hlavně debatou mezi dvěma společenskými tábory, které mají každý zcela opačný názor na správnost tohoto znovu vysílání. Za druhé filmy, které jsou k režimu spíše kritické, mezi které zařazuji i tzv. trezorové filmy, které byly sice natočeny za bývalého režimu, ale právě kvůli jejich kritičnosti vůči němu byly zakázány a na světlo vyšly až po roce 1989. V další části budu filmy rozdělovat podle toho, jakému tématu se nejvíce věnují a zároveň sledovat, které si autoři vybírali nejčastěji a jak je ztvárnili.

Filmem po roce 1989 se zabývá několik českých autorů jako například Jan Čulík a jeho publikace *Jací jsme – Česká společnost v hraném filmu devadesátých let*. V zahraničí vydal také jednu knihu v anglickém jazyce, knihu *A society in Distress: The Image of the Czech Republic in Contemporary Czech Feature Film*, která ale není v České republice dostupná. K vývoji českého filmu se vyjadřuje také filmový historik a producent Pavel Melounek ve své knize *Necenzurovaná zpráva o českém filmu*. O privatizaci českého filmu byla vydána kniha Jana Lukeše *Orgie Strídmosti aneb konec československé státní kinematografie (kritický deník 1987 – 1993)*. Zobrazování

socialismu v dnešních filmech se věnuje několik autorů v publikaci *Film a dějiny 4* v kapitole *Dnešní obrazy normalizace*.¹

K zodpovězení svých otázek jsem pracovala s dostupnými českými filmy a dále potom s odbornou literaturou, články a recenzemi. Pro pochopení procesu privatizace a jeho dopadů na český film pro mě byla důležitá kniha Andreje Halady *Český film devadesátých let – od tankového praporu ke Koljovi* a text Aleše Římana *Český film*, který popisuje vývoj vztahu státu a české kinematografie. Při psaní části o kolektivní paměti jsem pracovala s díly *Češi a jejich komunismus* od Francoise Mayer, *Film v paměti a paměť ve filmu* od Radomíra Kokeše a s knihou Maurice Halbwachse – *Kolektivní paměť*. Pro svou tématiku – typologickou analýzu jsem využívala knihy *Panorama českého filmu* od Luboše Ptáčka, kterému se podařilo vytvořit komplexní přehled o vývoji českého filmu v kontextu historických událostí. Druhou důležitou knihou pro tuto část práce pro mě byla *Film a dějiny 4*, která jednu část věnuje pouze podobě normalizace v současných filmech a seriálech, a také se věnuje filmům a seriálům v období normalizace. Nezbytná pro mou práci byla filmová periodika *Film a doba* a *Cinepur*, a také filmové kritiky. Částečně vycházím i z dokumentárního seriálu České televize – *Rozmarná léta českého filmu*, který přináší výpovědi autorů, producentů i jiných osobností českého filmu. Pro přehled informací o jednotlivých filmech využívám *Československé filmové databáze (csfd)*.

¹ Radim Hladík, Kamil Činát, Petr Bednařík, Karina Hoření, Čeněk Pýcha a Jaroslav Pinkas

2. Kolektivní paměť a jak se vyrovnáváme se socialistickou minulostí?

Zodpovědět otázku jak se vyrovnáváme s touto minulostí, je těžké už jen z toho důvodu, že je nejdříve potřeba určit, kdo je to „my“. Mayer píše, že: „přítomnost komunistické minulosti lze jen z malé části vysvětlit tím, jak je tíživá, nebo způsobem vymaňování se z komunismu. Je-li tato přítomnost tak neodbytná, pak patrně proto, že není nijak snadné používat slovo „my“ [Mayer 2003: 254]. Společné vyrovnávání se s minulostí souvisí s pojmem kolektivní paměť, u jejíhož zrodu stál francouzský sociolog Maurice Halbwachs, který kolektivní paměť odděluje od té individuální, ale zároveň říká, že naší individuální paměť ovlivňuje. Kolektivní paměť není zcela jednoduché vysvětlit, Halbwachs systém kolektivní paměti demonstruje na příkladu, kdy pokud potkáme člověka, kterého jsme předtím dlouho neviděli, může pro nás být těžké s ním ze začátku o něčem hovořit. Jakmile ale společně začneme vzpomínat na stejné události, na které třeba i vzpomínáme každý jinak, dosahujeme společného přemýšlení a vzpomínání. Tyto události z minulosti jsou pro nás najednou mnohem jasnější a skutečnější, více intenzivní, protože si je už nepředstavujeme sami [Halbwachs 2010: 51]. Dále říká, že: „naše vzpomínky zůstávají za každých okolností kolektivní a jsou nám připomínány ostatními, i když se týkají událostí, na nich jsme se podíleli sami, nebo věci, které jsme viděli pouze my. Je to tím, že ve skutečnosti nikdy nejsme sami. Vždy v sobě a s sebou neseme určitý počet různých lidí, a není proto bezpodmínečně nutné, abychom u vzpomínaných událostí byli fyzicky přítomni jako samostatné osoby“ [Halbwachs 2010: 51]. Kolektivní paměť čerpá svou sílu z toho, že je produkována určitou skupinou lidí, ve které ji jednotlivci z této skupiny částečně formují svou vlastní individuální pamětí. Halbwachs tvrdí, že každá individuální paměť je forma vidění kolektivní paměti a tato forma se mění ve spojitosti s místem, které jedinec zaujímá, a toto místo se ještě může měnit, podle vztahů, které má jedinec k jiným prostředím [Halbwachs 2010: 91]. Máme také často nesprávný pocit, že naše individuální vědomí a vzpomínání je neovlivněno tím vnějším. Naše vzpomínky se často objeví vlivem impulsů od jiných, třeba i několika vzájemně propletených kolektivních myšlení. Naše vzpomínky si nedokážeme dát do souvislosti s jedním konkrétním kolektivním myšlením, a proto se domníváme, že jsou tedy od všeho oproštěné. To je ale stejné jako domnívat se, že: „předmět zavěšený na několika

propletených nitích visí ve vzduchu, kde se udržuje vlastní vahou“ [Halbwachs 2010: 92].

Jak se tedy formuje kolektivní paměť na socialistickou minulost a jak se s ní společnost vyrovnává? Dle Hladíka při pohledu na post-socialistickou politiku paměti není jasné, zda chtějí Češi na socialistickou minulost vzpomínat, nebo ji zapomenout [Hladík cit. dle Bryant 12]. Dále říká, že: „listopad 1989 tedy představuje událost, která narušila koherenci národního narativu. Toto narušení může na národní komunitu působit traumaticky a stává se předmětem vyjednávání, jehož podstata spočívá ve střetu mezi nároky na jeho novou hegemonní artikulaci“ [Hladík 2010: 12]. Zapomínání není způsobeno historickou znalostí, či neznalostí, ale tím, že národ se tuto traumatickou zkušenost snaží odstranit ze své národní identity. Aby mohlo být zapomenuto, je dle Hladíka potřeba vykonat spravedlnost, která pomůže národu toto traumatické období překonat. Vláda si k tomu zvolila tzv. lustrační zákony, které měly zabránit bývalým komunistickým kádrům dostávat se na významné posty za nového režimu. Dále také vznikly Úřad dokumentace a vyšetřování zločinů komunismu a Ústav pro studium totalitních režimů [Hladík 2010: 12 - 14].

Důležité podle Mayer je, jaké obrazy z minulosti Češi používají, aby se současností jasně vymezili vůči minulosti. Jak tento proces probíhal po roce 1989? S nástupem nového režimu bylo patrné, že u většiny populace vládne diskurz odsouzení komunismu. Jeho poslední představitelé byli sesazováni a jeho zastánci u většinové společnosti nenalezli pochopení. Československá společnost mohla být viděna tak, že navazuje na demokracii předcházející této éře komunismu. Byla přijata jistá legislativní opatření, například zmíněné lustrační zákony. Během této dekomunizace bylo snadné označit viníky komunistické represe, ale bylo těžké s nimi zahájit trestní řízení. Často se sice nevyhnuli jisté společenské ostrakizaci, ale státnímu postihu ano. Mayer píše, že: „dekomunizace bývalým disidentům neposkytla žádnou apriorní legitimitu a bývalé komunisty v politické rovině definitivně nediskvalifikovala“ [Mayer 2003: 256]. Novým komunistům se po určité době podařilo získat svou legitimitu, a to na základě připomínání spokojených minulých časů za jejich vlády ve srovnání se současnými problémy jako korupce, nezaměstnanost nebo rozpad Československa. Podle Mayer se komunistům opět

podářilo do jisté míry přepsat historii. V letech 1989 – 1999 začínají sepisovat své paměti, především z vězení, oběti režimu z 50. let. Začínají vznikat nová muzea, pamětní desky a pomníky, které mají připomínat oběti tzv. lágrů. Na tomto se zasloužila Konfederace politických vězňů a sdružení pamětníků. Nejvíce se ozývají hlasy bývalých disidentů, kteří už nemusí využívat jen samizdatů nebo exilových vydavatelství. Zároveň se rozdělují na dva tábory, kdy jeden by chtěl vypovědět společnosti o útlacích režimu vše, co je možné, aby se to vše jednou neocitlo v zapomnění, druhá strana vidí jako rozumnější nechat výpověď o době na historických, současných i budoucích. Mayer také poukazuje na to, že v 90. letech se začíná objevovat velké množství různých jiných svědectví o minulosti. Velice oblíbené jsou například paměti herců, kteří se ale problematikou minulosti nezabývají tak, jako bývalí disidenti. Až na výjimky, kdy samotný herec byl i disidentem, jako v případě Vlasty Chramostové, která sice podepsala Chartu 77, ale zároveň se otevřeně přiznala k jisté spolupráci s komunisty. Otázky odpovědnosti a viny rezonují nejvíce na politické scéně, ale zdá se, že společnost už tolik nezajímají a celkově období komunismu nemají spojené jen s politickou represí. Jako příklad slouží umělci bývalého režimu, jako Karel Gott, nebo Jiří Korn, jejichž popularita zůstala neochvějná. Stejně tak se budu věnovat oblíbenosti normalizačních filmů a seriálů, jejichž opětovné vysílání si část společnosti vydobyla, jelikož si ráda oživuje některé vzpomínky na mládí a nechce se od celé doby komunismu zcela odstříhnout.

A jak se toto dle Mayer projevuje na českém filmu? Ve filmech z 90. let se autoři s komunistickým režimem nejčastěji vyrovnávají tak, že ho zesměšňují a bagatelizují. Toho využívají například zprostředkováním příběhu pomocí perspektivy dětského vypravěče, jako tomu bylo v Koljovi nebo Pelíšcích. Tohoto fenoménu si všímají i další autoři a budu se mu věnovat v části o ostalгии v českých filmech. Doba, ve které se filmy odehrávají, je zobrazována jako velice vlídná, lidé si vzájemně pomáhají a komunistickému útlaku se společně vysmívají. Nikde nevládne nedůvěra ani podezřívavost. Oblíbenost těchto filmů, stejně jako i knih Michala Viewegha, přisuzuje Mayer jejich nepolitickému pohledu na věc. Ten oslovuje velkou část společnosti, protože ne každý byl vysoce postavený komunist, nebo politický vězeň,

či bývalý disident. Někteří se neangažovali ani jedním směrem a tato velká část národa tvořila dle Mayer jakousi „mlčící většinu“ [Mayer 2003: 258 - 259].

3. Znárodnění a privatizace československé kinematografie

Československá, později od roku 1993 již jen česká kinematografie, prošla několika výraznými změnami. Dle Halady za nejdůležitější můžeme konstatovat znárodnění československé kinematografie po konci Druhé světové války v roce 1945, kdy přešla ze sféry soukromého podnikání zcela do rukou státu, a poté opačný proces, kdy byla česká kinematografie po pádu komunistického režimu opět navrácena do soukromé sféry. Znárodněná kinematografie je často spojována právě s komunistickým režimem, který, obzvlášť v období normalizace, využíval filmu jako prostředků pro svou politickou propagandu. Česká kinematografie byla ale znárodněna již v roce 1945, tedy ještě před únorovým převratem 1948. Nejvíce se na ní podíleli čeští filmaři, kteří si pro budoucí film přáli celkově vyšší úroveň. Například chtěli klást větší důraz na jeho vzdělávací a výchovnou funkci. Jako překážku, aby film mohl být povznesen na vyšší umění, vnímali svazující principy tržního mechanismu, kde více než na kvalitu filmu, se muselo myslet na jeho schopnost se zafinancovat. Realita znárodněné kinematografie byla jiná. Především zmíněné období normalizace, po srpnové invazi v roce 1968, kdy film sloužil hlavně politickým účelům, a cenzura byla všudypřítomná, dle Halady zdiskreditovalo kinematografii natolik, že ihned po roce 1989 se ji filmaři snažili dostat z moci státu [Halada 1997: 16 – 17]. Jak píše Říman: „ihned po listopadu 1989 se na Barrandově objevily hlasy, že je třeba prolomit státní monopol, který si zejména mladí a minulým režimem perzekuovaní filmaři spojovali především s nekonečnými zápasy se schvalovacími komisemi, čekáním na přidělenou zakázku, prostě a jednoduše s tvůrčí nesvobodou“ [Říman 2013: 9].

Tvůrci si uvědomovali potřebu změny, ale zároveň se obávali, aby zákony trhu českou kinematografii nezničily. V roce 1990 čeští filmaři sepsali dopis prezidentu Václavu Havlovi, kde vyjádřili své obavy o budoucnost českého filmu. Jeden z prezidentových poradců dopis odmítl. V témže roce zanikl Svaz českých dramatických umělců a jeho činnost převzal Filmový a televizní svaz, dále už je FITES [Halada 1997: 17]. Někteří z jeho členů, dle Římana úspěšní a uznávaní autoři jako Věra Chytilová nebo Jiří Krejčík, připomínali období 60. let, kdy se českému filmu díky státu dařilo velmi dobře [Říman 2013: 9 - 10]. Dne 31. 12. 1990 bylo zrušeno Ústřední ředitelství československého filmu, řídicí orgán pro

kinematografickou organizaci. Za tu převzalo odpovědnost od 1. ledna 1991 Ústřední ředitelství Ministerstva kultury České republiky. Nejvýraznější změnou byl počet osob, které se otázkou filmového průmyslu zabývaly. Tento počet se snížil z přibližně 180 pracovníků ředitelství československého filmu na několikačlennou skupinu úředníků Ministerstva kultury. Tento výbor zřídil v roce 1991 grantovou komisi na podporu kinematografie, která ale už v roce 1992 zanikla. Stihla rozdělit 100 milionů korun, a poté ji nahradil Státní fond pro podporu a rozvoj české kinematografie. Ten český film dotoval ze dvou zdrojů. Ze zisků z vysílacích práv na české filmy z let 1965 – 1990 a z korunových příplatků na vstupenky do kin [Halada 1997: 18].

Co se legislativy týče, česká kinematografie se mezi lety 1990 – 1992 nacházela v situaci, kdy bylo potřeba nahradit Benešův dekret, který určoval, že: „k provozu filmových ateliérů, k výrobě osvětlených filmů kinematografických (v dalším jen filmů), k laboratornímu zpracování filmů, k půjčování filmů, jakož i jejich veřejnému promítání je oprávněn výhradně stát“ [Halada 1997: 19]. Na řadu tato změna přišla ale až v roce 1992 tzv. velkým kompetenčním zákonem z 8. října 1992. Do té doby tvůrci toto, jak píše Říman: „legislativní vakuum“ obcházely tak, že se zaregistrovali na živnostenském úřadu jako producenti audiovizuálních pořadů, nikoliv jako výrobci filmů. Z toho dle Římana vyplývá, že některé filmy, například *Tankový prapor* (Olmer, 1991), vznikly vlastně ilegálně [Říman 2013: 10].

V roce 1990 rozhodlo Ministerstvo financí zrušit všechny fondy a dotace hospodářským podnikům, mezi které patřilo i Filmové studio Barrandov. Filmové studio tak poprvé od roku 1945 zůstalo bez státních dotací a své produkty muselo začít financovat jinde. Nutno podotknout, že většina dosud vzniklých filmů byla ztrátová, až na několik komedií a dětských filmů. Studio Barrandov přesto připravilo výrobní plán pro rok 1991, který zahrnoval asi třicet filmů. Poté ale přichází nový ředitel Václav Marhoul, ²který zredukoval výrobu filmů na šestnáct, pro následující rok 1992 dokonce na pět. Počet vyprodukovaných českých filmů klesl ze zhruba třiceti za rok během let 1989 – 1990 na přibližných deset za 1991 – 1992. Jak píše Říman: „v následujících letech si tak filmaři sice mohli užívat bezuzdné svobody ve volbě tématu i v užití formálních prostředků, kterými film vyprávěli, ale zároveň poznali,

² Přichází v době, kdy bylo Filmové studio Barrandov zatíženo pasivem dvě stě milionů Kč [Halada 1997: 20].

jaké to je, když na film musejí horečně shánět peníze“ [Říman 2013: 11]. Od roku 1992 bylo možné využívat pro film granty udělované Státním fondem ČR pro podporu a rozvoj české kinematografie [Halada 1997: 19]. Ten ale financuje tvorbu pouze částečně, rozdělí ročně zhruba 50 – 70 milionů Kč. Aktivní začínají být soukromí producenti, nejvýznamnější jsou Bonton, Heureka a Space films [Ptáček 2001: 197]

Největším producentem 90. let se stala veřejnoprávní Česká televize, která v letech 1992 – 1996 mezi filmaře rozdělila zhruba 200 000 000 Kč [Ptáček 2001: 197] a ve stejném období se tak podílela na vzniku až čtyřiceti filmů. Česká televize může využívat svých finančních prostředků, které získává z koncesionářských poplatků, a také má své technické zázemí, které při tvorbě filmů poskytuje. Dále filmům může nabídnout svou dramaturgii, která by pro veřejnoprávní televizi měla zajistit jistou dramatickou úroveň. Česká televize si tímto způsobem připravuje filmy do vysílání, aniž by musela nakupovat vysílací práva. Dle Ptáčka lze konstatovat, že od přelomu let 1992 – 1993, díky klesající návštěvnosti kin a navyšujícím se nákladům na tvorbu filmů, tvůrci čím dál obtížněji shánění finanční prostředky. To má za následek menší aktivitu malých a středně velkých producentů a na trhu zůstávají především ti velcí, jako je právě Česká televize [Halada 1997: 28 - 30].

3.1 Filmové studio Barrandov

Klíčovou pro filmový průmysl byla privatizace Filmového studia Barrandov, která dle názoru následujících autorů, neproběhla a nedopadla zrovna šťastně. V roce 1991 Ministerstvo kultury ČR zařadilo studio do tzv. prvního kola privatizační vlny. Zájem projevil již zmíněný Václav Marhoul, který založil společnost a.s. Cinepont, ve které působilo dvacet čtyři akcionářů. Byla to většina managementu studia Barrandov, a také uznávané filmařské osobnosti jako Miloš Forman, Miroslav Ondříček nebo Theodor Pištěk [Česká televize 2011]. Poté předložil ministerstvu svůj plán na privatizaci. Proti tomuto návrhu, a vůbec proti privatizaci Barrandova, se ohradili režiséři Věra Chytilová a Jiří Menzel, které zaštiťoval již zmíněný FITES. Ti svůj nesouhlas zformulovali v dopisu, podepsaným dalšími osmdesáti českými filmaři, pro předsedu vlády. Privatizační protinávrh ale nebyl podán v zákoně stanové době a v červnu 1992 bylo Filmové studio Barrandov předáno do rukou Cinepontu za 514 milionů Kč [Halada 1997: 22]. Producent Pavel Strnad se k tomuto vyjádřil tak, že stát

dostal za filmová studia zapláceno, ale tyto peníze již do české kinematografie nevrátil [Česká televize 2011]. Původní privatizační návrh musel být před prodejem ještě o něco pozměněn. Mezi akcionáře se připojil i stát, pomocí tzv. zlaté akcie, díky které by měl být schopen zabránit prodeji studia někomu ze zahraničí, nebo využití Barrandova k jiným aktivitám, než je filmování. Některá filmová práva nezůstala Barrandovu, ale přešla na Státní fond ČR pro podporu a rozvoj české kinematografie. Od té doby prošlo studio několika dramatickými událostmi. Po dvou letech od privatizace se začali akcionáři výrazně neshodovat, což vyvrcholilo odvoláním generálního ředitele Marhoula. Tomu se ale povedlo získat potřebných 51% akcií, později dokonce 74% a vrátil se do vedení. Rok 1996 se pojí s nechvalně známou kauzou kolem natáčení hollywoodského filmu *Mission: Impossible* v Praze, kdy si americká společnost, po neprofesionálním chování pražského magistrátu, natáčení na Barrandově rozmyslela a studio tak přišlo o velkou finanční částku. V roce 1997 byl Václav Marhoul znovu odvolán ze své funkce.

Dle Halady byl klíčový především přechod filmových ateliérů ze státní sféry do soukromé. Od roku 1993, kdy se stal soukromým podnikem AB Barrandov, ho již nelze kritizovat za podobu české kinematografie, jelikož se ocitá ve stejné situaci jako ostatní producentské společnosti a musí sledovat zisk. Stát se v otázce budoucnosti filmového studia zachoval příliš pragmaticky a přemýšlel hlavně o ekonomické stránce, což české kinematografii uškodilo. Stejně tak část viny přikládá oponentům privatizace, jelikož svůj nesouhlas sice vyjádřili, ale byl příliš obecný, nejednotný a navíc nedůsledně podaný až příliš pozdě [Halada 1997: 20 - 24].

Jak vidí situaci ohledně Filmového studia Barrandov někteří čeští filmaři? Herec a ředitel MFF Karlovy Vary Jiří Bartoška konstatuje, že by filmovému studiu a celkově kvalitě českých filmů pomohlo, kdyby Barrandov mohl produkovat vlastní filmy, na kterých by získal vyšší kapitál, a ten poté zainvestoval do velkých filmových projektů. Místo toho plní jen zakázky cizích společností. Režisér Petr Zelenka dodává, že Barrandov měl zůstat státním podnikem, vedle kterého by navíc vznikaly soukromé producentské společnosti [Česká televize 2011].

Podíl státu na české kinematografii se tedy v 90. let zredukoval na naprosté minimum. Mnozí se snažili přispět o to, aby se tento stav zlepšil a opravdu se tak stalo,

když i přes prezidentské veto Václava Klause, byl v roce 2012 schválen Zákon č. 496/2012 Sb., o audiovizuálních dílech a podpoře kinematografie. Ten zřizuje Státní fond kinematografie a navyšuje roční příspěvek na zhruba 300 milionů Kč a umožňuje vyšší dotace na celý proces vzniku filmu, tedy nejen na výrobu. Tržní systém aplikovaný do kultury, jaký byl po roce 1989 nastaven, přispěl dle Římana k nízkému počtu uměleckých, a tedy nekomerčních filmů, z toho částečně vyplívá upadající divácký vkus, nízká prodejnost českých filmů do světa a pokles světového zájmu o českou kulturu [Říman: 2013: 11 - 12].

Dle Aleše Římana byli tvůrci po roce 1989 velmi optimističtí a těšili se na to, jak budou natáčet to, co do té doby nemohli, více upřímně, bez cenzury a kompromisů. Jak jsem již nastínila, ekonomická situace ve filmovém průmyslu se ale změnila, a po roce 1991 byla většina projektů zastavena, z důvodu nedostatku finančních prostředků na jejich realizaci. Dalším příkladem těchto změn je propuštění téměř 1700 zaměstnanců filmového studia Barrandov v témže roce. Tvůrci, kteří v této době chtěli točit filmy, se museli rozloučit s podmínkami, na které byli zvyklí. Za minulého režimu měli mnozí z nich státem garantovaný určitý počet filmů, které mohli zrealizovat a také prostředky na ně, bez ohledu na to, jestli budou mít komerční úspěch a jestli si na sebe vydělají [Říman 2013: 39 - 40]. Dnes musí již námět na film oslovovat co největší masu diváků a co nejvíce vystihovat obecný vkus, aby vznikla šance na jeho financování a realizaci. Andrej Halada přímo píše: „výrazným preferováním ekonomických hledisek dochází ke komercializaci filmové tvorby, stránka umělecká ustupuje do pozadí. Cílem se stává film, který především vydělá, ne ten, který bude především krásný a myšlenkově obsažný“ [Halada 1997: 70]. Podobného názoru je i Jaroslav Pinkas, který říká, že politickou kontrolu nahradila finanční kontrola. O finální podobě filmu rozhodují především producenti, kteří chtějí pro svůj film co nejvyšší diváckou úspěšnost, která stojí i nad kritickou reflexí a skutečností [Pinkas 2014: 479]. Aleš Říman vysvětluje, že cena výroby filmu od roku 1989 do současnosti výrazně stoupla. Pro představu uvádí rozpočet pro dva tzv. retro snímky, kdy film *Obecná škola* (Svěrák), který byl natočen v letech 1990-1991, stál 8 milionů korun, zatímco snímek *Ve stínu* (Ondříček) z roku 2012, se již pohyboval mezi 60 – 80 miliony korun. Dle jeho názoru, jsou tyto retro snímky obecně vždy

dražší než jiné, což potvrzuje první z důvodů, proč volí filmaři právě žánr komedie, který je obecně filmovým publikem nejvíce žádaný, a má proto větší šanci na požadované finanční zisky [Říman 2013: 31]

V první polovině devadesátých let také vzniká fenomén komerčního filmu, kdy primárním cílem tvůrců jsou vysoké tržby a alespoň minimální zisk. Tyto filmy mají několik společných rysů, jako jsou vznik ze soukromých zdrojů, žánr komedie, s jednoduchým příběhem a snadno srozumitelným dějem. Tvůrci se drží prostého vyprávění příběhu a úroveň filmu by měla vyhovovat vkusu „průměrného“ diváka. Jen mezi lety 1991 – 1996 jich bylo natočeno kolem třiceti. Z orientovaných na téma státního socialismu můžeme jmenovat „první český soukromý film“ *Tankový prapor* (Olmer, 1991) nebo film *Černí baroni* (Sirový, 1992), který má přímo ve své anotaci na ČSFD, že i na smutné období naší historie se jde dívat s humorem a nadhledem [Halada 1993: 70 – 74, čsfd].

4. Komedialní (ostalgické) a kritické filmy

Petra Dominková upozornila, že: „ze dvou desítek celovečerních hraných filmů vytvořených po roce 1989, jejichž děj se odehrává během státně - socialistické minulosti Československa, byly pěti divácky nejúspěšnějšími komedie“ [Hladík 2010: 15]. Nejedná se přímo o groteskní příběhy, někdy jsou označovány jako hořké komedie, nebo také melodramatické [Hladík 2014: 461 - 466]. Mezi ty můžeme zařadit například *Pelíšky* (Hřebejk, 1999) a *Pupendo* (Hřebejk, 2003), *Báječná léta pod psa* (Nikolaev, 1997), nebo *Občanský průkaz* (Trojan, 2010). Negativa spojená se socialistickým režimem se zde sice objevují, ale dle mnoha kritiků by výpověď o tomto režimu měla být mnohem silnější a podaná v jiném, závažnějším žánru. Pokud se podíváme na jejich hodnocení, shodují se v tom, že se tvůrci pomocí komedie podbízejí masovému vkusu, některá důležitá témata pomocí humoru zkreslují, nebo úplně opomíjejí a bojí se s kolektivní minulostí vyrovnávat důrazněji [Hladík 2014: 466 - 470].

Dle filmové kritičky Petry Dominkové: „současné české filmy mají sklon přehlížet závažné historické pravdy a národní psychologická traumata jsou často trivializována. Filmoví režiséři často bagatelizují téma oportunistické loajality ke komunistickému režimu. Stále čekáme na drama, jež minulý režim zobrazí pravdivě, prozatím se smích zdá být jedinou „zbraní“, kterou česká kinematografie může nabídnout k zabývání se minulostí“ [Dominková cit. dle Hladík 2014: 470]. Dle Hladíka je použití komedie pro tento druh filmů kritizováno ze dvou hlavních důvodů. Jak již bylo zmíněno, komedie může zkreslovat představu o dané době. Někteří kritici tomuto žánru vytýkají, že nezobrazuje socialistickou minulost „pravdivě“, ale nutno podotknout, že se velice těžko dokazuje, co je a není zobrazováno pravdivě. Druhým důvodem je nahlížení odborníků na komedii jako na nižší žánr, který není dostatečně dobrý pro zpracování závažných historických témat. Tvůrci se dle tohoto mínění snaží hlavně zavděčit většinovému nízkému vkusu a nezabývají se vážou problematiky, o které se rozhodli točit [Hladík 2014: 470 - 471].

Z jakého důvodu tedy tvůrci čelí těmto kritikám a znovu a znovu se pouští do zobrazování socialistické tematiky pomocí komediálního žánru? První z příčin jsou ekonomické důvody. Změny financování a distribuce filmů po roce 1989 jsem již

popsala v předešlé kapitole. A právě tyto změny ovlivnily to, jaké filmy se po revoluci natáčejí, jelikož je kladen velký důraz na jejich diváckou úspěšnost a zisk.

Druhý důvod, proč se filmaři přiklání ke komediálnímu žánru, již není ekonomický, ale společenský. Dle Radima Hladíka, tvůrci využívají jedné ze společenských funkcí humoru, kterou je kritika soudobé společnosti a režimu, aniž by vyznívala příliš otevřeně a ostře, čímž se autoři často vyhnuli případným postihům. Bylo tomu tak již za dob národního obrození, kdy obrozenečtí aktivisté neměli velkého prostoru v politice, ale za to v kultuře ano, a mohli tak pomocí humoru promlouvat k co největší masě lidí. Podobné chování můžeme vidět v období totality i u jiných umělců. Hry z divadla Jára Cimrmana, přestože se oficiálně soustředí na období Rakouska – Uherska, jsou plné skryté kritiky vůči socialistickému režimu a společnosti v něm. Václav Havel zase psal komediální absurdní dramata vyhraňující se vůči politickému režimu. Pro českou společnost jsou také charakteristické anekdoty o režimu a politice, které jsou symbolem jistého odboje [Halada 1997: 474 - 475]. James Scott ve své práci popisuje termín skryté transkripty, pomocí kterých ukazuje, jak ovládaná skupina se navenek tváří loajálně vůči skupině, která ji ovládá, ale v soukromí je vůči ní odbojná [Scott cit. dle Halada 1997: 473 - 474]. Takové transkripty můžeme vidět na socialistických komediích, které jsou dle Halady plné kritiky vůči režimu. Tvůrci ve státem financované kinematografii nebyli svázáni zákonem trhu a mohli si dovolit více realizovat své představy. Je známo, že vláda se snažila filmy využívat pro svou ideologickou propagandu, to ale pro komedie tolik neplatilo [Halada 1997: 474 - 475]. Peter Hames zachytil proklamaci režiséra Miloše Formana, kde se nechal slyšet, že: „jemu a jeho kolegům v šedesátých letech toho procházelo hodně, neboť vláda nebrala komedie vážně“ [Hames cit. dle Halada 1997: 474].

Dnes již není potřeba kritiku skrývat s vědomím možného postihu ze strany režimu, ale je možné, že filmy natočené po roce 1989 často vychází právě z tradice socialistických komedií, ale i z dávnější historie a humoristické tradice naší společnosti, a tato otevřeně nevyřčená kritika, orámovaná komediálními prvky, přetrvala v našich filmech dodnes.

4. 1 Ostalgie

Slovo ostalgie vzniklo ze slov východ a nostalgie, které pochází z řeckých slov nostos (návrat domů) a algia (bolestná touha) [Činátlová 2011: 59 - 66]. Ostalgie vznikla během integrace východních Němců do západní kapitalistické společnosti [Hájek, Vlček 2011: 71]. Země bývalého východního bloku spojuje jistá míra nostalgie po: „starých dobrých časech“. Tato nostalgie se objevuje jak u obhájců socialismu, tak u těch, kteří byli proti tomuto režimu. Během socialismu někteří z nich prožili své dětství a mládí, událo se pro ně mnoho důležitých událostí, které byly, nehledě na režim, často pozitivní [Kunštát, Mrklas 2009: 5].

Martin Franc definuje ostalgiu jako: „pozitivně zabarvený vztah k některému jevu z oblasti konzumu nebo přímo konzumnímu zboží spojovaného s érou zařazení země do takzvaného sovětského bloku.“ [Franc 2008: 194]. Pinkas tuto definici ještě rozšiřuje: „ostalgiu vnímám jako specifický způsob vztahování se k minulosti založený nejen na sentimentálním vztahu k věcem, ale i na specifickém vymezení se vůči minulosti“ [Pinkas 2011: 67].

To, čeho se někteří obávají, je přílišné přikrašlování minulosti. Je zde riziko, především pro ty, kteří dobu socialismu samy nezažili, že prostřednictvím těchto ostalgických seriálů a filmů budou danou dobu a ideologii s ní spojenou vnímat zjednodušeně a spíše úsměvně. Pinkas k tomuto konstatuje, že: „ostalgie je růžový plášť, který si společnost obléká, aby zakryla své, poněkud nevábné, spodní prádlo“ [Pinkas 2011: 67].

Franc rozděluje ostalgiu na dva druhy. Do prvního řadí stesk po původních výrobcích, mezi které spadají průmyslové výrobky, ale i filmy, seriály či populární hudba. V druhém směru tzv. retru, se společnost k těmto produktům znovu navrácí, anebo vytváří nové, například magazín *Retro*, seriál *Vyprávěj*, nebo filmy *Probudím se včera* (Šmídmajer, 2012), *Pelíšky* (Hřebejk, 1999) či *Rebelové* (Renč, 2001) [Franc 2009: 7 - 8]. Retro film *Rebelové* je navíc muzikálem, a tento žánr si žádá jistou bezstarostnost a pozitivitu, která na nás dýchá pomocí křiklavých barev, slunečného srpnového počasí a uvolněných mravů Pražského jara, které jsou někdy až komické. Jak poukazují Hájek a Vlček, pro útěk z vojny stačí pouze přeskočit zeď a před útekem do zahraničí si hlavní hrdinové ještě můžou skočit na pivo. Toto všechno vytváří

ideální podmínky pro ostalgické vzpomínání [Hájek, Vlček 2011: 72]. Hájek s Vlčkem se domnívají, že úspěch těchto komedií, je právě v jejich bezbolestném ohlížení se do minulosti. Pokládají si otázku, jestli by například retro muzikál Rebelové byl tak dlouho oblíbený, kdyby hlavně ve starší generaci nevyvolal hořkosladké vzpomínky na jejich mládí, na písně a různé reálie 60. let a neidealizoval by tak obraz minulosti i pro mladší generace [Hájek, Vlček 2011: 73].

Dle Pinkase ostalgické vzpomínání probíhá na mnoha různých úrovních. V domácnostech, v médiích i v politice. Pinkas se zaměřuje na přenos ostalgie pomocí médií, které rozděluje na média veřejnoprávní a média „pop kulturní“. Samotná pop kulturní média se dále ještě dají rozdělit na tzv. *soft a hard verze*.

Soft verze ostalgického vzpomínání se nesnaží za každou cenu zavděčit svému divákovi, přestože je na diváka cílená. Autoři se snaží i o určité umělecké vyjádření. Mezi takové řadí například film *Tankový prapor* (Olmer, 1991). Na druhou stranu i zde se objevují nová témata, která již tak ostalgická nejsou, a na téma socialismu se snaží dívat jinou optikou, než je u pop kulturních médií běžné. Jsou to například filmy *Kawasakiho růže* (Hřebejk, 2009), *Pouta* (Špaček, 2009) a *Alois Nebel* (Luňák, 2011). *Hard verze* se v našich českých médiích dočkáme především prostřednictvím bulváru, ve kterém herci a jiné celebrity na socialismus vzpomínají. Herci, kteří se podíleli na natáčení některých více ideologicky podbarvených filmů a seriálů, například *Třicet případů Majora Zemana*, se odmítají vnímat jako součást bývalého režimu a ve svých vyprávěních mají tendenci ze sebe dělat spíše jeho oběti. Ostalgie je zde zřetelná hlavně v uchylování se k historikům z natáčení a odklon od kontroverzních témat a výpovědí“ [Pinkas 2011: 69]. Dle Pinkase je ostalgie pro tuto generaci herců způsobem, jak si mohou zachovat svou důstojnost, aniž by museli procházet „nějakou bolestivou katarzí“ [Pinkas 2011: 69]. Obě tyto verze mají společné to, že se většinou snaží vytěsnit všechna problematická témata, a naopak se přiklání k těm nekonfliktním, do kterých spadá každodenní život, rozhodně ne politická témata. Právě veřejnoprávní média doplňují apolitický pohled pop kulturních médií. Dle Pinkase se nejčastěji zpracovávají témata: „nelegální akce StB, informace o disentu, politickém útlaku, pokusech o přechody hranic atd.“ [Pinkas 2011: 68].

Problematikou ostalgického vzpomínání se zabývá i Ústav pro výzkum

totalitních režimů, který si všímá rozporu mezi školní výukou a stále vlídnějšími vzpomínkami rodičů žáků, obzvláště na období normalizace. Žáci si tento druh zprostředkované nostalgie přenáší do výuky. Z tohoto důvodu ústav například pořádal v roce 2014 konferenci Škola versus paměť. Cituji Prof. Dr. Manfreda Weinberga: „název konference propojuje dva fenomény: „paměť“ – kterou chápeme jako kulturní či kolektivní paměť, neoddělitelně spjatou s osobními vzpomínkami, a „školou“ institucí šířící vědomosti (a v tomto kontextu také národní kulturní paměť) a formující charakter jedince. To „versus“ v názvu pak předesílá citelné napětí mezi předchozími dvěma koncepty“ [Ústav pro studium totalitních režimů 2014]. Dle jednoho z organizátorů Čeňka Pýchy, jsou populární kultura a televizní vysílání a poptávka po nich, jedním z důkazů o nostalgickém vzpomínání. Velkou roli zde hrají média, která toto divákům zprostředkovávají [Česká televize 2014].

Hlavními rysy ostalgie ve filmech, jak německé, tak i té české, je dle Hájka a Vlčka idylická přebarvenost, kterou vidí například ve filmu *Rebelové* a smířlivost, která je typická pro většinu polistopadových filmů [Hájek, Vlček 2011: 70].

Dle Pinkase, ve filmech po listopadu 1989 převažuje smířlivý obraz normalizace, který je založen na tom, že jakékoliv moralizování a etické otázky vztahované k době socialismu jsou vlastně nevhodné a korektní je vzpomínat na témata, která jsou neideologická jako například rodina, práce, volný čas, studium, nebo bydlení. V polistopadových filmech jsou postavy loajální především k své rodině a například disent je ukazován jako problematický, zobrazován pomocí stejných stereotypů a karikatur [Pinkas 2011: 67].

Blanka Činátlová mezi často se objevující prvky ostalgického vyprávění zařazuje dětského vypravěče, který vzpomíná na minulost již ve svém současném dospělém věku. Jeho tehdejší dětský věk ohraničuje jeho vzpomínání především na rámec každodenních rodinných událostí [Činátlová 2011: 59 - 66]. Stejného názoru jsou i Hájek a Vlček, kteří volbu filmové perspektivy dětského či dospívajícího vypravěče chápou jako strategii, pomocí které se autoři mohou vyhnout kritickým soudům. Dětský vypravěč nemusí dění kolem sebe rozumět a analyzovat ho, a proto děj pouze zprostředkovává a kritiku ponechává na divácích [Hájek, Vlček 2011: 72]. Mezi takové patří například *Vracenky* (Schmidt, 1990), *Početí mého mladšího bratra*

(Drha, 2000), *Pelišky* (Hřebejk, 1999) či nejnovější film *Jak jsme hráli čáru* (Nvota, 2014) [Čulík 2014: 122 – 124]. Fila tento již poněkolkáté použitý model dětského vypravěče také chápe jako fakt, že se tvůrci neumějí k tomuto tématu postavit dospěleji a vyhýbají se tak různější kritice doby [Fila 2010]. Fakt, že ostalgické vyprávění, navíc využívající dětského vypravěče, změkčuje naše vzpomínání, ukazují Hájek s Vlčkem na scéně z filmu *Kolja* (Svěrák, 1996). Z bezcitných ruských vojáků, kteří si hrají s malým Koljou, se najednou stávají muži, kteří mají nějaké cítění a emoce a je pro nás problematičtější je soudit, stejně jako nemůžeme soudit malého Kolju [Hájek, Vlček 2011: 72].

Ostalgické vzpomínání klade velký důraz na předměty. Podle Assmanna je jedna ze čtyř našich pamětí právě paměť věcí. Lidé si do předmětů ukládají různé představy, pocity a také vzpomínky, které tyto předměty dokáží vyvolat i po mnoha letech [Assmann cit. dle Činátlová 2011: 59 - 66]. Činátlová si pro svou analýzu vybrala divácky oblíbený televizní seriál *Vyprávěj*, u kterého vyzorovala, které předměty, činnosti či události tvůrci seriálu nejvíce využívají. Jsou to například: „rodinné oslavy, chalupaření, kutilství, houbaření, zavařování, batikování, štepování ponožek na hříbku, rodinná rekreace ROH, společenské hry, oslavy MDŽ, dovolená v DDR nebo na Máchově jezeře či kanasta“. Některé jsou ukazovány stále stejně stereotypně jako: „nuda a šed' normalizačních kanceláří“ [Činátlová 2011: 63]. Činátlová dále uvádí, že: „řada retro událostí přebírá charakter retro předmětů. Koncentruje se na ně vzpomínání, pro které ustrnuly někde mezi historickou událostí a rodinnou historkou“ [Činátlová 2011: 63]. Ve filmech a seriálech se objevují události, které mají jistý stejný emblematický a schématický charakter, a dopomáhají tak divákovy k co nejintenzivnější empatii a vzpomínání. K takovým událostem patří: „fronty (na maso, na pračku), úplatky v nemocnicích, mávání z okna porodnice, absurdita studia vojenské katedry“ [Činátlová 2011: 64]. Filmy tyto události zobrazují často pomocí klišé, působících jako kulisy. Například o invazi v srpnu 1968, se postavy dozvídají prostřednictvím rádia, případně se setkávají s tanky [Činátlová 2011: 64].

4.2 Občanský průkaz

Pro rozbor ostaligických prvků jsem si vybrala polistopadový film Ondřeje Trojana *Občanský průkaz* (2010). Jedná se o komedii, která je pro některé své kritické prvky a vypjatější momenty, označována jako hořká komedie. Příběh je vyprávěn dětským, nebo konkrétněji dospívajícím vypravěčem, a soustředí se především na každodenní život několika rodin. Záběry jsou poskládané mozaikovitě z několika různých období a příhod. S výběrem dospívajícího vypravěče je spojená jistá míra dětské naivity, či jak píše Fila: „zjitřené citlivosti dospívajících“ [Fila 2010]. Velký důraz je ve filmu kladen na dobové kostýmy a předměty. „Každá dečka, každý obal, účes, kostým dostanou možnost zazářit. Jako by si fetiše navzájem podávaly ruku a děj vyprávěly jen věci, a ne lidi – i ti jsou často poníženi na věci (věšáky na šaty, uniformy a blbé účesy)“ [Fila 2010]. V jedné scéně přichází matka jednoho z protagonistů před tehdejší obchod se zahraničním zbožím Tuzex, a po chvíli je nenápadně oslovena, ve slangovém označení, vekslákem, nabízejícím jí nelegální koupi tzv. bonů, kterými se v Tuzexu platilo. Tato matka si také po večerech přivydělává výrobou chemlonových koberečků a deček. Ve škole můžeme vidět pestré propagandistické školní nástěnky. Při klíčové scéně, kdy celníci zastaví na kontrolu protagonistovu rodinu, pokoušející se o emigraci pod záminkou rodinné dovolené, jsou z jejich kufrů postupně vytahány hygienické potřeby, prací prášek a různé konzervy, a to vše v původních dobových obalech.

4.3 Normalizační filmy, pořady a seriály

Součástí ostalgického vzpomínání jsou i seriály a zábavné pořady vzniklé a vysílané za socialismu. Po listopadovém převratu čekalo společnost mnoho změn a změna programu Československé televize měla být jednou z nich. Vyškrtnout z vysílání tyto klasické filmy, pořady a seriály se ukázalo jako nemožné. Za prvé, Československá televize neměla k nabídnutí tolik nového materiálu, který by pokryl celé vysílání, a provedení takovéto vize by bylo pro televizi finančně náročné. Druhým důvodem byla skutečnost, že diváci o své oblíbené pořady zkrátka přijít nechtěli. Československá televize se je zpočátku snažila nahradit různými americkými seriály a pořady, ale diváci brzy začali volat po tom, na co byli léta zvyklí. Otevírá se zde debata mezi dvěma tábory, zda socialistické pořady a seriály patří do nového polistopadového vysílání. První tábor v čele s pracovníky Československé televize, kteří po roce 1968 přišli o svá místa a po roce 1989 se do televize opět navrátili, byl proti jejich vysílání, považoval je za nevkusné a kýčovité a prostor chtěl vyhradit hlavně společensky kritickým pořadům. Na druhé straně byli pracovníci, kteří si uvědomovali problematiku úplného vyřazení těchto seriálů a pořadů z vysílání, a také zájem televizních diváků. V 90. letech se začaly natáčet nové díly zábavního pořadu *Televarieté* s Jiřinou Bohdalovou a Jiřím Dvořákem. Tento pořad nebyl pro odpůrce tak závažným problémem, jelikož měl především bavit a ideologické prvky a propaganda se zde objevují jen málo. Mnohem ostřejší debaty se vedly na téma socialistických seriálů. Tyto seriály převážně zobrazovaly život za socialismu a různé úseky moderních dějin, které byly dle Martina France silně dobově podbarvené. Mezi takové patří, například *Byl jednou jeden dům*, *Synové a dcery Jakuba Skláře*, *Žena za pultem* či *Třicet případů Majora Zemana*.

Československá televize, která se později proměnila na Českou televizi, tyto seriály nenasazovala do hlavních vysílacích časů a opatrně je zařazovala například do poledního víkendového programu. Díky tomu, že byla veřejnoprávní televizí, se musela rozhodovat, co do vysílání zařadí a kontroverzní seriály přenechala komerčním televizím.

Komerční televize Nova vznikla v roce 1994, tyto pořady z počátku nevysílala vůbec a tehdejší generální ředitel Vladimír Železný kritizoval Českou televizi za to, že

se podobné seriály objevují právě na veřejnoprávní televizi. Dle France je pravým důvodem hlavně nechuť televize Nova kupovat od České televize vysílací práva, a proto zařazovali raději americké komerční seriály a pořady, a také své vlastní zábavné estrády.

Naopak další vznikající komerční televize TV Premiéra, později TV Prima, udělala z normalizačních seriálů a pořadů hlavní lůžko svého vysílání. V 90. letech ještě nebyla ostalgie v Československu tak silná, je pro ni potřeba určitého časového odstupu, a proto jsou tyto pořady nasazovány nejvíce po roce 2000. V této době bylo možné vidět seriály, kde jsou ideologické prvky už velmi zřetelné, například seriál *Chlapci a Chlapi*, který se přesto od diváků dočkal vysoké sledovanosti.

Velkým skandálem se stalo odvysílání seriálů *Třicet případů Majora Zemana* Českou televizí v roce 1999. Část diváků toto nechápala jako problematické, seriál vnímala pouze jako řadu detektivních, někdy až hororově laděných příběhů. Ostře se ale ohrazovali například bývalí političtí vězni, kteří popisovali témata a kauzy v seriálu jako překroucené. Česká televize se tomuto ideologickému podbarvení snažila zamezit vysíláním různých dokumentárních pořadů, které měly ukazovat tyto kauzy tak, jak se opravdu staly. Rozhořčení odpůrců bylo ale tak silné, že jejich iniciativou musel odstoupit tehdejší generální ředitel České televize Jakub Puchalský. Seriál byl přesto vysílán ještě dvakrát a to na televizi Prima, která vysvětlující pořady nahradila krátkým vysvětlujícím textem před začátkem vysílání [Franc 2008: 195 - 200]. Druhým seriálem, který vyvolal velkou vlnu nevole, byla *Žena za pultem*. Zde nešlo tolik o děj, jako o hlavní představitelku Jiřinu Švorcovou, která byla předsedkyní svazu dramatických umělců a zůstala aktivní členkou komunistické strany i po roce 1989 [Franc 2008: 195 - 200]. Tato herečka byla neoblíbená především u českých umělců. Herec Pavel Landovský o ní řekl: „dobrá herečka, ale špatný a hloupý člověk, který nevědomky podporoval totalitní vládu a její zločiny. Švorcová byla v týmu těch, kteří se zasloužili o můj déle než dvacetiletý zákaz v československých sdělovacích prostředcích [iDNES.cz 2011].

Výše zmíněné, ale i další seriály, byly divácky oblíbené a měly vysokou sledovanost. Proč tomu tak bylo a je? Jedním z důvodů je to, že jsou řemeslně dobře zpracované. Druhým důvodem, proč část společnosti usiluje o jejich opětovné

vysílání, je obava, že jejich zákaz by byl jen jinou formou cenzury, dobře známé z dob normalizace. Zde se názorově rozchází hlavně publicisté a filmoví kritici, kteří nechápou, proč chce společnost dobrovolně sledovat, dle jejich názorů kýčovitě a ideologicky podbarvené pořady, a na druhé straně běžní diváci, kteří je vnímají více s nadhledem a tuto ideologii dnes ve filmech a seriálech už nechápou jako možné ohrožení. Pokud se podíváme na vysílací program České televize a komerčních televizí v letech 2000 - 2013, dá se říci, že odpůrcům normalizačních programů se nepodařilo tomuto vysílání zabránit, a každá televize se snaží v menší či větší míře divákům volajících po ostalгии vyhovět. Normalizační komedie a seriály jsou reprízovány téměř každý rok. Ve Večerníčku pro děti na České televizi můžeme vidět *Krkonošské pohádky*, kde hodní a dobrosrdeční podaní zažívají těžké časy se svým zlým a materialisticky založeným pánem, nebo *Macha a Šebestovou*, kteří svou učitelku oslovují soudružko. Dnešní děti si oblíbily sovětský seriál *Jen počkej, zajíci!* nebo pohádku *Mrazík*. V roce 2004 vznikl satelitní kanál CS Film, v jehož programu obsazují velkou část filmy z 50. - 80. let [Franc 2008: 195 - 200]. Ještě větší boom retro socialistických filmů, seriálů a pořadů spustila dle Pinkase TV Barrandov, založená v roce 2009. Tato televize určila vysílací trend, který následovaly i další televizní stanice [Pinkas 2011: 67].

Velký zájem o toto vysílání Franc přikládá právě touze diváků připomenout si své mládí a věci, které jsou dnes už jen minulostí. Ze stejného důvodu jsou oblíbené nově natočené snímky s retro motivy a tematikou jako *Šakalí léta* (Hřebejk, 1993), *Pelíšky* (Hřebejk, 1999) nebo *Pupendo* (Hřebejk, 2003). Jak Franc také uvádí, s některými myšlenkami, které se v seriálech a pořadech objevují, společnost zkrátka souhlasí a ne všechno, co bylo za dob normalizace natočené, považuje za zavrženíhodné. Z části je sledování těchto programů jakýmsi zakázaným ovocem, které by jim chtěli odpůrci těchto pořadů vzít [Franc 2008: 195 - 200]. Horák vidí důvody divácké přízně v kvalitě, nadčasovosti, a jisté ideologické netečnosti, kterou si tvůrci těchto filmů udrželi, přestože na ně byl někdy vyvíjen nátlak ze strany režimu. Na druhou stranu, někteří diváci se neodklonili ani od těch filmů a seriálů, které tomuto nátlaku podlehly, jako jsou seriály *Bouřlivé víno* či zmíněný *Třicet případů Majora Zemana* [Horák 2011: 74 - 76].

4.4 Kritické filmy

Společensky kritické filmy o státním socialismu začaly vznikat ještě před rokem 1989, jejich tvůrci měli ale často problém s přísným schvalovacím procesem a cenzurou, díky tomu některé filmy vyšly na světlo až mnoho let po svém natočení. Těmto tzv. trezorovým filmům se budu věnovat později v této kapitole. Ještě v roce 1989 vznikl film *Čas sluhů* (Pavlásková, 1989), který ostře analyzuje společenské poměry před listopadem 1989. Hlavní hrdinku, která se z původní zakomplexované slabé dívky mění postupně na vypočítavou a zákeřnou ženu, lze dle Čulíka chápat jako: „obranou reakci slabocha na nehumánní poměry ve společnosti [Čulík 2007: 57]. Hrdinka tehdejší dobu komentuje výroky: „člověk musí leccos spolknout, když mu o něco jde.“ nebo „kdo nedusí, bude dušen“ [Čas sluhů]. Film také ukazuje na mstivý rys společnosti, kdy pokud člověk nedosáhne svého, poškodí alespoň někoho jiného. Časté praktiky udavačství jsou zde připomenuty ve scéně, kdy hlavní hrdinka odmítne svého kolegu lékaře, a ten se ji při první příležitosti pomstí, a udá ji na fakultě pro „hrubé porušení pracovních podmínek“ [Čulík 2007: 79].

Také ještě za socialismu byl natočen film *Nemocný bílý slon* (Smyczek, 1990), který velmi ostře kritizuje komunistické funkcionáře, a proto by bylo ve své době obtížné ho uvést na veřejnost. Štěstí v neštěstí měl v tom, že přišel listopadový převrat a film mohl být vydán, ale v roce 1990 už byl pro společnost nezajímavý. „Nemocný bílý slon líčí způsob jednání komunistických funkcionářů, kteří už neexistují“ [Čulík 2007: 79].

Po listopadovém převratu museli tvůrci čelit nové výzvě. Měli již svobodu ve filmech sdělovat své pocity a názory na státní socialismus, ale společnost již o ně nestála. Takové filmy, které v počátcích nového režimu přesto vznikly, označuje Čulík za: „příliš prvoplánové, bez obecnějšího vyznění, zakotveny v normalizačních realitách“. Z těchto důvodů jsou pro dnešní společnost již zapomenuté, některé jsou zkrátka jen špatné. Mezi takové můžeme uvést film *Ta naše písnička česká II* (Olmer, 1990). Snímek je vážný, hororově laděný a pojednává o: „traumatizaci a psychickém rozdrčení nevinného člověka“. Ve stejném roce vznikají filmy *Skřivánčí ticho* (Máša, 1990) a *Byli jsme to my?* (Máša, 1990). Tyto snímky se také zabývají „zdegenerovanou československou společností a svědectvím o útlaku“. Hned tři

snímky z počátku devadesátých let se věnují tématu profesního selhání a důrazu na osobní prospěch za socialismu, a to *Silnější než já* (Petr Šícha, 1990), *Pějme píseň dohola* (Trojan, 1990) a *Requiem pro panenku* (Renč, 1991) [Čulík 2007: 469].

V 90. letech se v kritických filmech nejvíce využívalo totálních institucí (převážně vojenská kasárna a vězení) a různých metafor pro ni [Hladík 2014: 467]. Mezi ně můžeme zařadit filmy: *Jen o rodinných záležitostech* (Svoboda, 1990), *Bumerang* (Bočan, 1996), *Tankový prapor* (Olmer, 1991), *Černí baroni* (Sirový, 1992), nebo *Život a neobyčejná dobrodružství Ivana Čonkina* (Menzel, 1993) [Čulík 2007: 110 - 118]. Od poloviny 90. let do roku 2005, převládalo „komediální zpracování každodennosti“. Proti němu se vyprofilovaly na přelomu tisíciletí dramatické kritické snímky, které se ale v divácké oblíbenosti nedokázaly vyrovnat komediálním snímkům [Čulík 2007: 50].

Někteří filmoví kritici a tvůrci by si v novém tisíciletí pro zobrazení státního socialismu přáli více kritických prvků a vyšší filmový žánr. Prvním pokusem natočit takové drama je film *Milenci a Vrazi* (Páral, 2004). Nevěnuje se historickým událostem, ale vykresluje tehdejší mezilidské vztahy mezi 60. až konci 80. let bez použití komických prvků, nepřitažlivě až syrově. Film *...a bude hůř* (Nikolaev, 2007) se věnuje, stejně jako jeho knižní předloha, undergroundové a disidentské subkultuře v 80. letech. O nástupu komunismu vznikl film *3 sezóny v pekle* (Mašín, 2009) a o disidentské komunitě film *Zemský ráj to napohled* (Pavlásková, 2009) [Hladík 2014: 467 - 468]. V roce 2009 vznikl film *Pouta* Radima Špačka, který byl v roce 2011 oceněn filmovou cenou Český lev za nejlepší film. O dva roky později tuto cenu získalo kriminální drama *Ve stínu* (Ondříček, 2012), které zobrazuje zákulisní intriky tajné policie v 50. letech a o další rok později třídní drama inspirované kauzou Jana Palacha a jeho rodiny *Hořící keř* (Holland, 2013). Přestože film *Pouta* obdržel řadu filmových ocenění ³a pozitivních kritik, diváckou návštěvnost a oblibu si nezískal [Hladík 2014: 468].

³ Českého lva získal v pěti kategoriích za nejlepší film, režii, hlavního herce, scénář a kameru. Stejně tak vyhrál pět kategorií Cen české filmové kritiky a byl vyhlášen objevem roku RWE.

4.5 Trezorový film

Mezi kritické filmy jsem se rozhodla zařadit i tzv. trezorové filmy, tedy ty, které vznikly za socialismu, často v době před srpnovou invazí 1968. V 60. letech, vznikaly filmy, které si v uvolněné atmosféře Pražského jara, mohly dovolit být mnohem více otevřené a kritické k tehdejší době a společnosti. Jak píše Žalman: „snad nikde se únorový stav české a slovenské společnosti neodrazil tak pravdivě a co do formy tak rozmanitě jako v hraném filmu těch let“ [Žalman 93: 5]. Pro tento film byl charakteristický jistý svár se státní politikou, ve kterém se autoři snažili nabourávat „názorové stereotypy, falše a polopravdy [Žalman 93: 5]. Kinematografie v tomto období byla také někdy přezdívána jako československý filmový zázrak. Pak ale přichází 21. srpen 1968 a během dvou let se za pomoci obnovené cenzury, vojenského nátlaku, zinscenovaných provokací a procesů ocitá společnost i její filmový průmysl v normalizačním období. Dvanáct dokončených filmů nesmělo být zařazeno do produkce a česká společnost je poprvé spatřila až po následujících dvaceti letech⁴. Mezi ně patří například *Smuteční slavnost* (Sirový, 1969), *Skřivánci na niti* (Menzel, 1969), *Zabitá neděle* (Vihanová, 1969), *Ucho* (Kachyňa, 1970), *Den sedmý, osmá noc* (Schorm, Kačer, 1969), *Archa bláznů* (Balad'a, 1970), či *Nahota* (Matějka, 1970). Dalších sto filmů, bylo z distribuce vyřazeno a některé další projekty byly pozastaveny [Bilík 2000: 124 - 125]. Blažejovský popisuje trezor jako pomyslný prostor, kde jsou uchovány po určitou dobu zakázané filmy, které neprošly u kontrolních mechanismů, které byly typické pro země, se znárodněným filmovým průmyslem, kontrolované stranami „leninského typu“. Trezorový film, může být dnes chápán také jako národní poklad [Blažejovský 2010: 8 - 9]. Takové to filmy se dají dělit na tzv. *primární* a *sekundární*. V prvním případě je film zakázán už ve fázi jeho vzniku, anebo po jeho dokončení, s tím, že ho divák nemohl vidět, například *Skřivánci na niti* (Menzel, 1969), nebo *Ucho* (Kachyňa, 1970). V druhém případě film nějakou dobu mohl být spatřen, ale poté je stažen, například *Všichni dobří rodáci* (Jasný, 1968) nebo *Až přijde kocour* (Jasný, 1963) [Blažejovský 2010: 9].

Pro ukázkou jsem vybrala jeden z těchto filmů a stručně rozepsala, kvůli čemu se stal zakázaným. Film *O slavnosti a hostech* (Němec, 1966) vypráví o skupině hostů

⁴ Roky v závorkách u názvů filmu tedy znázorňují jejich vznik, nikoliv uveřejnění

mířících na slavnost, pořádanou na vladařovu počest. Cestu jim zatarasí muži převlečení za gorily, kteří skupinku začnou šikanovat a bránit jim v jejich cestě. Skupina hostů slovně protestuje, ale na nějaký výrazný odpor se nikdo nevzmůže. Zachrání je až vladař, který: „hovoří tónem, v němž se žoviálnost Velkého Dobrodince mísí s panovačností Obávané Autority“ [Žalman 93 : 153]. Hosté dorazí na hostinu, a brzy zapomenou na pocit svého ponížení, hledají si důvody, proč se s tím vším musí smířit a snaží se vladaři vlichotit do přízně. Kromě jednoho, který stále s chováním goril nesouhlasí a od hostiny odchází. Hosté, včele s mužem s policejním psem, se ho rozhodnou pronásledovat [Žalman 93: 153]. Už v tomto stručném popisu děje můžeme snadno rozpoznat jednoduché až groteskní formy podobenství k státnímu režimu. Snadno umlčitelní hosté jako tehdejší společnost, policejní pes jako symbol pro Státní bezpečnost a panovník, ve kterém se údajně poznal prezident Antonín Novotný, a proto film nechal zakázat [česká televize 2015]. Film *O slavnosti a hostech* pojednává o různých mocenských mechanismech, které ponižují lidskou důstojnost, nebo mohou dokonce zničit ty, kteří se nechtějí přizpůsobit. Na hostech vystavených zátěžové situaci, poukazuje na to, že: „na odiv vystavované protesty bývají pouhou pózou“ [csfd]. Tento film a jeho tvůrci byli interpelováni jednadvaceti poslanci Národního shromáždění, včele s Jaroslavem Pružincem, společně s filmem *Sedmikrásky* Věry Chytilové: „ptáme se režisérů Němce a Chytilové, jaké pracovní, politické, zábavné poučení přinesou tyto zmetky pracujícím lidu v továrnách, na polích, na stavbách a na ostatních pracovištích. My se ptáme těchto kulturních pracovníků, jak dlouho budou ještě všem poctivě pracujícím otravovat život, jak dlouho si budou hrát s nervy dělníků a rolníků (...)“ [Blažejovský cit. dle Svoboda 2010: 20].

5. Nejčastěji používané motivy a témata

V poslední části této práce jsem si kladla za cíl sledovat, jakým tématům se tvůrci filmů nejvíce věnují a jakým způsobem je ztvárňují. Z části vycházím z odborné literatury a text jsem doplnila i o své vlastní poznatky získané z analýzy zhlédnutých filmů. To, co je nám pomocí filmů nejvíce zprostředkováno, a také jakým způsobem, může ovlivnit naše vnímání konkrétních událostí, nebo dokonce celé éry. Neposuzuji historickou fakticitu zobrazení, spíše usiluji o konstruování typologií nejvýznamnějších motivů obsažených ve zkoumané kinematografii – jak jsem popisovala v úvodu, nezajímá mne historická věrnost, ale způsob, jakým filmy utvářejí (případně deformují) kolektivní paměť.

Shlédnutí, například některých ideologicky podbarvených filmů, může být nebezpečné v tom, že nám vytváří nějakou představu o světě, případně o jeho minulosti, a bez dodání dostatečného kontextu, to může být pro naivnějšího diváka, z historického hlediska problematické. Při pozorování filmu *Král Šumavy*, který naplňuje zmíněnou ideologickou podbarvenost, si takový divák může pomyslet: „vždyť oni ti nepřátelé komunistů byli tak odporná lidská monstra, vždyť ti udavači v paranoidní Americe byli vlastně chudáci, vždyť ti čeští pohraničníci měli v padesátých letech vlastně dost těžký život a byli nuceni čelit zlým jedincům opouštějícím hranice našeho státu“ [Kokeš 2012: 206 - 7]. Z perspektivy politické filosofie či filmové kritiky je ideologie pořád přítomná, pouze méně zjevná – tím důležitější je její analýza v masové kulturní produkci, díky které můžeme upozorňovat na riziko zjednodušování, stereotypizace či vylučování alternativních výkladů o minulosti.

5.1 Občanský průkaz

Občanský průkaz je v postsocialistických filmech o socialismu důležitým nositelem symbolu totality a kontroly státu nad občany. Jeden z filmů je podle něj dokonce pojmenovaný. V *Občanském průkazu* Jana Hřebejka, je proces přidělení tohoto průkazu počátkem problémů skupiny mladých chlapců s příslušníky VB. Kluci vyjadřují svůj vzdor vůči režimu poškozením strany č.15. Ve filmu *Zemský ráj to napohled* se tento motiv objevuje hned několikrát. Legitimován je každý, kdo je přichycen v kontaktu s disidenty. Legitimovány jsou i matka s dcerou, které jdou

navštívit svého bývalého muže/otce disidenta a musí dokonce vysvětlovat důvod své návštěvy. Když zjistí, že u něj doma probíhá spontánní setkání propuštěných disidentů z vazeb a výslechů, matka se obává ztráty svého zaměstnání a dcera oponuje: „ježiš vždyť už tě maj fízlové stejně nahlášenou“, čímž naznačuje budoucí problémy, vyplývající z této nevinné rodinné návštěvy. Poslední scéna filmu, kdy hlavní hrdinové pouští před budovou vězení zadrženým píseň Karla Gotta, a téměř okamžitě přijíždí VB, končí také tím, jak hledají své občanské průkazy. Ve filmu *Díky za každé nové ráno* zase příslušník policie legitimuje hlavní hrdinku, která odmítla pozvání na schůzku, aby se ji za to mohl mstít. Ať už tato scéna byla pouze fikcí, či reálnou vzpomínkou, tvůrci se nám snaží dávat najevo, že pomocí občanských průkazů má VB, potažmo vláda, své občany pod kontrolou a může se je rozhodnout začít kdykoliv šikanovat.

5.2 Emigrace

Téma emigrace není nosným tématem žádného z filmů, ale téměř v každém se objevuje, a to v různých formách a pohledech. Nejčastěji hlavní hrdinové přichází o své blízké, kteří se emigrovat rozhodli a často jsou za to režimem samy trestáni, což znamená větší kontrolu a téměř nulovou šanci vycestovat. To můžeme vidět ve filmu *FairPlay*, kdy by dcera ráda navštívila svého otce, emigrujícího do zahraničí, ale úřady ji v tom vytrvale brání. V *Rebelech* vidíme, jak v prvních dnech srpnové okupace pracovníci na hranicích pouštějí pryč co nejvíce aut, zřejmě dokud to jde. Otec je při letmé kontrole tázán, jestli mají aspoň pasy. Ve filmu *Občanský průkaz* se rodiče dlouze a intenzivně připravují na útěk i se svými nic netušícími dětmi, ale jejich snaha je na hranicích ponižujícím způsobem zmařena a toto odhalení předznamenává krušné časy, které rodině režim chystá (ztráta zaměstnání, ztráta dobrého bydlení a nemožnost studia na gymnáziu). Hlavní hrdina snímku *Něžné vlny* může přijít o svou lásku, která chce emigrovat za matkou do Francie. Na toto poukazuje i závěrečný text k snímku *Pelíšky*, který je věnován cituji: „všem, kterým tehdy z roku na rok zmizeli kamarádi a kamarádky, milenky a milenci, rodiče nebo děti, blízcí přátelé a oni tu na všechno zůstali sami.“ Dle Jana Čulíka to vyvolává dojem, že se emigranti svým odchodem do zahraničí nějak provinili a užívajíce si na Západě zapomněli na ty, kteří zůstali trpět doma. „Jako by na Západě lítali lidem holubi do úst a nikomu se tam v emigraci nic

zlého nestalo“ [Čulík 2007: 197]. V jiné formě můžeme emigraci sledovat ve filmu *Kawasakiho růže*, kdy je jedna z postav k odchodu do ciziny režimem donucena. Těchto několik filmů jsem vyzdvihla, protože zastupovaly několik různých pojetí emigrace. Tu můžeme dále najít ve filmech *Kolja*, *Zemský ráj to napohled* či *Tři sezóny v pekle*.

5.3 Morální dilema

Často jsou hrdinové v průběhu děje nuceni učinit rozhodnutí, z nichž plynou dva možné důsledky. Buď pomoci sám sobě, ale s pocitem nemorálnosti tohoto rozhodnutí, anebo se rozhodnout dle svého svědomí, ale potom být nějakým způsobem režimem potrestán. Hlavní hrdinka filmu *FairPlay*, vrcholová sportovkyně, si musí zvolit, jestli bude spolupracovat s StB, nebo se vzdá možnosti reprezentovat na Olympijských hrách v Los Angeles. Ve filmu *Zemský ráj to napohled*, otec svých dvou dcer, herec a disident, zřejmě dobře ví, že svým chováním ohrožuje nejen sebe, ale i je. Jedna z dcer se nedostane na školu právě s odkazem na protistátní činnost svého otce. Přesto se otec snaží pocitu vinný zbavit a obhajuje se tím, že kdyby dcera přijímačky udělala na samé výborné, zkrátka by ji vzít museli. Na konci filmu, když se chystá emigrovat, přestože jsou jeho bývalá žena i dcery díky němu pod kontrolou VB, prohlašuje, že se za jejich problémy necítí býti zodpovědným. Otec rodiny v *Občanském průkazu* by zřejmě svým vlivem mohl pomoci některým nespravedlivě trestaným osobám, ale tím by na sebe negativně upozornil, a mohl by tak zhatit plán na emigraci své rodiny. Hrdinové obhajují své nemorální činy, ke kterým patří i nečinnost, právě povinností postarat se o své blízké. Proti režimu vystupují osoby, které nemají co ztratit. Například otec jednoho z chlapců, který je popelářem. Ti, kteří mají o co přijít, o to většinou opravdu přijdou. Ve *FairPlay* o možnost účastnit se olympiády, v *Občanském průkazu* o zaměstnání, a také o možnost studovat a *Ve stínu* dokonce i o vlastní život. Ivana Chýlková ve filmu *Čas sluhů* svému muži vysvětluje: „bud' budeš odvážnej, nebo chytrej, ale obojí nejde“ [Čas sluhů].

5.4 Srpnová invaze a listopadová revoluce

Motiv srpnové invaze je tvůrci často využíván buď k otevření jejich vyprávění jako ve filmech *Anglické jahody*, *Operace Dunaj* či *Zemský ráj to napohled*, nebo

naopak k jejich ukončení například *Pelíšky* nebo *Rebelové*. Hlavní hrdinové se o této události většinou dozvídají z rádia, nebo se setkávají s ruskými tanky [Činátlová 2011: 65]. Stejně stereotypně je zobrazována revoluce, většinou pomocí davů se zvonícími klíči a vlajkami. O originální pojetí se snažili tvůrci filmu *Něžné vlny*, kteří humorně diváka přesvědčují, že první střety Sametové revoluce rozpoutal nechtěně hlavní dospívající hrdina, který se snažil dostat na schůzku se svou láskou, za kterou nemohl přijít s holýma rukama, čímž stvořil hlavní heslo skandujícího davu.

5.5 Hloupí a bezcharakterní nositelé státní moci

Státní socialismus je ve filmech často zosobňován postavami, které zprostředkovávají vůli režimu. Nejčastěji se jedná o vojenské velitele, příslušníky VB a StB, vyšetřovatele a dozorce ve vězení. Tvůrci se tak zřejmě vyrovnávají s útlaky a nespravedlnostmi bývalého režimu a na těchto postavách ukazují hloupost a zákeřnost doby. Že tvůrci své postavy nešetří, se můžeme přesvědčit ve filmu *Občanský průkaz*, kde se odhalí, že jeden z příslušníků, tou dobou už na pozici majora, neumí vůbec číst a psát. Ve filmu *Něžné vlny* se otec obává o budoucnost svého, ze školy vyhozeného syna a neví, co z něho bude, když je dle jeho slov: „takhle blbej“. Ke konci filmu poté syna můžeme vidět jako jednoho z příslušníků VB. Ve filmu *Kolja* zlý vyšetřovatel vyhrožuje hlavnímu hrdinovi vyhazovem z filharmonického orchestru, přestože ten tam již dávno nehraje [Foll 1996: 70]. Na konci filmu přesto s úsměvem cinká klíči. Stejně tak vysoce postavený komunista Šperk z filmu *Báječná léta pod psa*, který rodině hlavního hrdiny způsoboval velké problémy, po převratu převléká kabát a otce zdravý se slovy: „...a že jsme se na ně všichni načekali, vidíte? První demokratický...“.

6. Závěr

Mým cílem bylo sledovat, jak se naše společnost vyrovnává se socialistickou minulostí. Pro tuto reflexi jsem si zvolila český film po roce 1989.⁵ Obecně lze konstatovat, že mezi lety 1989 – 2014, až na několik výjimek, vyšel v každém roce minimálně jeden český film, který se socialistické minulosti věnuje. Nejvíce kritických filmů vyšlo na přelomu let 1989 a 1990. Od 90. let už můžeme sledovat přechod k právě vznikajícím komerčním filmům a ostalgickým komediím, především v režii Jana Hřebejka. Jako zlomový vidím rok 2009, kdy se začínají objevovat kvalitnější dramata jako *Pouta* nebo *Kawasakiho růže*.

To, jak se vyrovnáváme se socialistickou minulostí, úzce souvisí s pojmem kolektivní paměť. Ta se odvíjí od určité skupiny lidí, která ji společně sdílí, a společným vzpomínáním ji posiluje a formuje. Takovou skupinou může být celý národ, ale i menší skupiny například disidentů nebo politických vězňů. Není zcela jasné, kam se česká politika vzpomínání na post-socialistickou minulost odvíjí. Společnost se štěpí na dva tábory, z nich jeden by chtěl zapomenout a druhý vidí jako nutné si minulost připomínat. Po roce 1989 chtěli nejvíce dokumentovat vzpomínky na minulost disidenti a političtí vězni, aby represe tohoto režimu nepadly do zapomnění. Na minulost začínají vzpomínat také osobnosti ze showbusinessu, které zůstávají u společnosti oblíbené, stejně tak jako některé komunistické filmy a seriály. Po roce 89 se strhla velká diskuze o tom, jestli je správné takovýto typ produkce vpustit do televizního vysílání. Velká část společnosti si je nakonec vydobyla zpět, za prvé protože řada z nich byla řemeslně dobře zpracována, za druhé společnost odmítala jakoukoliv další formu cenzury a za třetí si tím mnoho lidí připomíná věci ze svého života. Je to známka toho, že národ raději vzpomíná na ty méně bolestné chvíle ze svého života, které mu toto vysílání připomíná. Stejně tak mnoho lidí prožívalo za komunismu své mládí, ke kterému se teď s nostalgií navracejí a negativa ze vzpomínání vytlačují.

Po roce 1989 toužila řada filmařů po změně vztahu mezi státem a filmovým průmyslem. Obzvláště za období normalizace, byl český film díky častým zásahům státu, cenzuře a tvůrčí nesvobodě značně zdiskreditován. Jasnou volbou byla pro

⁵ Částečně jsem se také věnovala socialistickým filmům, pořadům a seriálům, a také tzv. trezorovým filmům.

mnohé privatizace filmového průmyslu, ke které se přiklonila i vláda. Nejdříve změnila organizační strukturu tohoto průmyslu, kdy delegovala pravomoc na malý počet úředníků z Ministerstva kultury, poté značně omezila přísun státních dotací na český film a nakonec zprivatizovala i filmové studio Barrandov, což dodnes řada odborníků i umělců považuje za chybné. Nově vzniklý podnik AB Barrandov, se najednou nachází ve stejné situaci jako jiné soukromé firmy a musí v první řadě sledovat zisk, nikoliv uměleckou kvalitu, či vzdělávání. To je to, co je v souvislosti s privatizací českému filmu nejvíce vyčítáno, že kalkulace a zaměření se na ziskovost filmu, vytlačily ze hry umělecké hodnoty, chuť experimentovat, otevírat palčivá témata k diskusi, či povznášet divácký vkus. Filmy po roce 1989 o státním socialismu jsou většinou komerční, velmi často se jedná o komedie, příběh a dějová linie nejsou příliš komplikované, aby film oslovil co nejvíce průměrných diváků. První takto vzniklé filmy, které mají reflektovat minulost, jako *Tankový prapor*, nebo *Černí baroni*, dobu bagatelizují a prokládají jednoduchými komickými prvky, které tolik nesouvisí s výpovědí o době, jako s potřebou diváka pobavit. V kontrastu s nimi vznikají i kritičtější filmy, které ale vedle komedií ztrácejí dech. Dle odborníků často nejsou dobře řemeslně zvládnuté a většinovou společnost neoslovují. Jak jsem již zmínila, toto se začíná trochu měnit až po roce 2009, kdy vychází film *Pouta* a po něm, *Ve stínu* a *Hořící keř*. Jejich kvalitu potvrzuje řada filmových ocenění a také velmi příznivé kritiky. U diváků jsou ale stále více populární komedie, kde můžeme naléznout mnoho ikonických scén a často citovaných hlášek. Tímto si zároveň odpovídám na otázku, do jakých kategorií se tyto filmy dají rozčlenit. Opravdu nejvíce je patrná polarizace mezi kritickými filmy, které jsou často velmi ponuré až depresivní a tvůrci nabízí více kontroverzní otázky a témata a hřejivými komediemi, které se snaží těmto tématům vyhýbat, a naopak pomáhají divákovi zavzpomínat na staré dobré časy svého mládí. Tvůrci v takovýchto filmech rádi vyvolávají sentiment a nostalgii, důležitá je vizuální dobová věrnost, patrná především na kostýmech a různých předmětech. Často je využíváno dětského či dospívajícího vypravěče, který stejně jako tvůrci, nemusí analyzovat to, co vypráví, děj pouze zprostředkovává a vyhýbá se kritice, kterou ponechává na divákovi. Jenomže stejně tak divák tento smířlivější obraz doby často přijímá s povděkem, aby sám nemusel zpytovat svědomí, soudit sám sebe

nebo ostatní. Toto veselé a přebarvené líčení doby, velmi nebo zcela oproštěné od kritických prvků, může být pro formování kolektivní paměti nebezpečně zkreslující, především pro polistopadovou generaci.

Jak jsem již deklarovala, ve své typologii nejvýznamnějších motivů obsažených ve zkoumané kinematografii, mne nezajímala historická věrnost, ale způsob jakým jsou motivy zobrazovány, což může opět utvářet či deformovat kolektivní paměť. Naprosto zřejmým motivem v mnoha filmech bylo morální dilema hlavního hrdiny, který se musí v průběhu děje rozhodnout, jestli učiní něco nemorálního, co pomůže jemu nebo někomu z jeho blízkých, nebo jestli si zachová tvář, ale bude trpět represí ze strany režimu. Hlavní hrdinové se často odvolávají na povinnost vůči svým nejbližším, a tím si své činy omlouvají. Časté je také zobrazování emigrace, a to ve všech jejích možných formách. Úspěšné pokusy o ni, i ty neúspěšné, nucená emigrace, nebo „pozůstalí“ nejbližší, kteří zůstávají napospas šikaně ze strany režimu. Hojně užívanými motivy jsou srpnová invaze a listopadová revoluce, které jsou zobrazovány stereotypně, pomocí tanků a zvonících klíčů, většinou pomáhají začínat či ukončovat děj filmu. Tvůrci se s režimem vypořádají také pomocí jeho personifikace, kdy je zobrazován v podobě hloupých příslušníků VB a StB, vězeňských dozorců či vojenských velitelů. Často se také ukazuje jejich bezcharakternost, kdy při změně režimu ochotně převlékají kabát a těší se z demokracie. Toto je většinou jediný příklad toho, kdy filmaři pracují s otázkou viny či nevinu nějak konkrétněji. Většinou se palčivějším otázkám vyhýbají a drží se jisté korektnosti, kdy vyvolávají vzpomínky především na každodenní život - rodinu, práci, volný čas, studium, nebo bydlení. Tím mohou zaujmout velkou část společnosti, která se v minulém režimu nijak výrazně neangažovala.

7. Seznam literatury

Bilík, Petr (2000). Kinematografie po druhé světové válce (1945 – 1970). In: Ptáček, Luboš, *Panorama českého filmu* (Olomouc: Rubico), s. 124 – 125, 197.

Blažejovský, Jaromír (2010). Trezor a jeho děti / Poznámky k zakázaným filmům v socialistických kinematografiích. *Cinepur* (79/2010), s. 8 – 9, 20.

Činátlová, Blanka (2011). Zátíší se sifonovou lahví / Fotogenie ostalgického vzpomínání. *Cinepur* (78/2011), s. 59 – 66.

Čulík, Jan (2007). *Česká společnost v hraném filmu devadesátých a nultých let* (Brno: Host), s. 57, 79, 122 – 124, 469.

Česká televize (2014). *Nostalgie rodičů naráží na učební osnovy jejich dětí* (<http://www.ceskatelevize.cz/ct24/domaci/1014171-nostalgie-rodicu-narazi-na-ucebni-osnovy-jejich-deti>, 24. 2. 2016).

Česká televize (2011). Rok 1992 – Privatizace Barrandova. *Rozmarná léta českého filmu* (<http://www.ceskatelevize.cz/ivysilani/10267861763-rozmarna-leta-ceskeho-filmu/21056226503-rozmarna-leta-ceskeho-filmu-1992/obsah/141925-privatizace-barrandova>, 20. 2. 2016).

Česko – Slovenská filmová databáze. *O slavnosti a hostech* (<http://www.csfd.cz/film/6894-o-slavnosti-a-hostech/prehled/>, 28. 2. 2016).

Česko – Slovenská filmová databáze. *Černí baroni* (<http://www.csfd.cz/film/8462-cerni-baroni/prehled/>, 28. 2. 2016).

Franc, Martin (2008). Ostalgie v Čechách. In: Gjuričová, Adéla – Kopeček, Michal, *Kapitoly z dějin české demokracie po roce 1989* (Praha: Paseka), s. 194 – 200.

Franc, Martin (2009). Ostalgie v České republice a v SRN. In: Kunštát, Daniel a Mrklas Ladislav, *Historická reflexe minulosti aneb „ostalgie“ v Německu a Česku* (Praha: CEVRO Institut, o.p.s.), s. 7 – 8.

Fila, Kamil (2010). *Recenze: Na Občanský průkaz uvidíte skanzen ze sociku* (<http://magazin.aktualne.cz/kultura/film/recenze-na-obcansky-prukaz-uvidite-skanzen-ze-sociku/r~i:article:681028/>), 24. 2. 2016).

Hájek, Matouš a Vlček, Matěj (2011). Špatná paměť a bohaté vzpomínky: Ostalgie v českých barvách. *Cinepur*. (78/2011), s. 70 – 73.

Halada, Andrej (1997). *Český film devadesátých let* (Praha: NLN, s.r.o.), s. 16 – 475.

Halbwachs, Maurice (2009). *Kolektivní paměť* (Praha: SLON), s. 51, 91 – 92.

Horák, Oto (2011). Kouzlo pančovaného vína/moravské vinohrady mezi normalizací a tržní ekonomikou. *Cinepur* (78/2011), s. 74 – 76.

Hladík, Radim (2014). Vážné, nevážené a znevážené vzpomínání v postsocialistické kinematografii. In: Kopal, Petr, *Film a dějiny 4* (Praha: Casablanca), s. 461 – 471.

iDNES.cz (2011). *Zemřela Jiřina Švorcová. Herečka, politička a především Žena za pultem* (http://kultura.zpravy.idnes.cz/zemrela-jirina-svorcova-herecka-politicka-a-predevsim-zena-za-pultem-1jr-/filmvideo.aspx?c=A110808_165757_filmvideo_tt), 26. 2. 2016).

Kokeš, Radomír (2012). Film v paměti a paměť ve filmu, *Kulturně literární revue Pandora* (http://www.douglaskokes.cz/wp-content/uploads/2015/08/2012-Koke%C5%A1-R.-D.-Film_v_pameti_a_pamet_ve_filmu-.pdf), 10. 3. 2016).

Mayer, Françoise (2003). *Češi a jejich komunismus – Paměť a politická identita* (Praha: Argo), s. 254 – 259.

Říman, Aleš (2013). *Český film* (Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci), s. 31, 39 – 40.

Pinkas, Jaroslav (2014). Nenápadný půvab normalizace – její sociální realita optikou tehdejší a dnešní filmové kamery. In: Kopal, Petr, *Film a dějiny 4* (Praha: Casablanca), s. 479.

Pinkas, Jaroslav (2011). Jak hrozná doba! Jak krásná léta! / Ostalgie jako vzpomínání na normalizaci. *Cinepur* (78/2011), s. 67 – 73.

Ústav pro studium totalitních režimů (2014). *Škola X Paměť – Konflikt, Identita, Soužití (Střední Evropa)* (http://www.schoolxmemory.eu/files/BOOK_Cz.pdf, 24. 2. 2016).

Žalman, Jan (1993). *Umlčený film* (Praha: Národní filmový archiv), s. 5, 153.

8. Resumé

Cílem této bakalářské práce bylo analyzovat české hrané dlouhometrážní filmy, natočené mezi lety 1989 až 2014, které se nějakým způsobem zabývají socialistickou minulostí. Práce zodpovídá otázky – jak ovlivnila privatizace českého filmového průmyslu budoucí natočené filmy, především ty, kterými se práce zabývá? Do jakých kategorií se tyto filmy dají rozčlenit? Jaké motivy si autoři do těchto filmů nejčastěji vybírají a jak je ztvárňují? Teoretická část je věnována kolektivní paměti a privatizaci českého filmového průmyslu a obsahem praktické části je tématisko – typologická analýza českých polistopadových filmů.

The aim of this thesis was analyze Czech feature-length films made between 1989 - 2014 which somehow deal with the socialist past. The thesis answered the questions - how impacted privatization of the Czech film industry's future made films, especially those which work deals? In which categories of these films can be divided? What are the motives of the authors of their films mostly chosen to depict it? The theoretical part was devoted to the collective memory and the privatization of the Czech film industry and content of the practical part was thematically - typological analysis of the Czech post Velvet Revolution Films.

9. Přílohy

Příloha č. 1 – seznam českých dlouhometrážních filmů zabývajících se socialistickou minulostí a natočených mezi lety 1989 – 2014.

1989 – Čas sluhů

1990 – Jen o rodinných záležitostech, Kouř, Tichá bolest, Audience, Vracenky, Nemocný bílý slon, Pějme píseň dohola, Zkouškové období, Ta naše písnička česká II., Byli jsme to my?, Silnější než já

1991 – Tankový prapor, Requiem pro panenku

1992 – Černí baroni

1993 – Šakalí léta, Zobani, Život a neobyčejná dobrodružství vojáka Ivana Čonkina

1994 – Žiletky, Díky za každé nové ráno, Vekslák aneb staré zlaté časy

1996 – Bumerang, Kolja, Zapomenuté světlo

1997 – Báječná léta pod psa

1999 – Pelíšky

2000 – Početí mého mladšího bratra

2001 – Rebelové, Tmavomodrý svět

2003 – Pupendo

2004 – Kousek nebe, Milenci a vrazi

2006 – Obsluhoval jsem anglického krále

2007 – ...a bude hůř

2009 – Kawasakiho růže, Tři sezóny v pekle, Zemský ráj to napohled, Pouta

2010 – Občanský průkaz

2011 – Czech made man

2012 – DonT Stop, Konfident, Ve stínu, Probudím se včera, Věra 68

2013 – Něžné vlny, Hořící keř

2014 – Magický hlas rebelky, Jak jsme hráli čáru, Fair Play