

JAN BERGL / 26. 10. 2021

Exploatace aneb intermezzo v dějinách návštěvnosti českého porevolučního filmu

Historie exploatačního filmu je dlouhá a spleťtá, přičemž otázka, které filmy sledovat a jak onen exploatační potenciál vymezit, zůstává stále předmětem diskuze. Dotyčné označení začali v souvislosti s filmem používat američtí novináři nejpozději ve třicátých letech minulého století; výraz exploitation (česky exploatace) se do anglického lexika dostal z francouzštiny v nezměněné podobě s totožným významem (využití, zužitkování), ale odlišnou, jednoznačně negativní konotací (vykořisťování). Exploatovat, tedy vytěžovat, mají tvůrci těchto filmů společensky kontroverzní a atraktivní témata ve snaze vynahradit tak nedostatek (finančních) prostředků investovaných do jejich výroby. Podle akademiků proto není exploatace pouhým stylem či žánrem, ale produkčním módem, zohledňujícím vedle estetiky filmu i produkční a distribuční praxi.^[1] Živnou půdou pro její bujení je tržní prostředí podporující konkurenční boj a společensko-politické nastavení, umožňující snadno obejít případné cenzurní restrikce. Není tedy divu, že se v totalitním Československu první vlaštovky filmové exploatace objevily až na samém sklonku jeho existence.

Situace se dramaticky změnila po roce 1989. „Exploatační tendence najdeme v první polovině devadesátých let ve většině dobové produkce hlavního potažmo ziskově orientovaného proudu české kinematografie,“^[2] uvádí Jiří Flígl. Svým textem jako první otevřel téma, kterému se dále ve svých diplomových pracích věnovali Jiří Blažek a Martin Müller. Blažka zajímala filmová exploatace zejména ve vztahu k filmografii Víta Olmera, Müller méně akcentoval autorský klíč, třebaže Olmerovo dílo tvořilo polovinu jím vybraného vzorku, a stejnou měrou se zabýval i filmy jiných režisérů.^[3] Podle něj jsou si obsahově natolik podobné, že bychom je mohli vnímat jako vlnu, kterou charakterizují téma negativně nazíraného podnikatelství, ziskuchtiví a amorální

(anti)hrdinové v hlavních rolích i potřeba definovat pozici Česka v rámci nově vzniklé geopolitické situace.[4] Dosavadní zkoumání českého exploatačního filmu tak spočívalo zejména v zájmu o jeho téma a inklinaci k bulvárnímu výrazivu,[5] pročež se jej tento text nejprve pokusí představit z dosud nezohledňovaných pozic a následně ukáže proměnu jeho společenského statusu.

Recyklace jako exploatace

Prvním krokem ke krátkodobé dominanci exploatačního filmu v českém prostředí byla rychlá privatizace Filmového studia Barrandov. Dosud stabilní objem roční filmové produkce se měl skokově začít zmenšovat, čímž vznikl prostor pro vstup nových subjektů na trh, které k uplatňování níže specifikovaných exploatačních postupů motivovala snaha se co nejrychleji a nejefektivněji prosadit. Pionýrem mezi nimi byl Nationalfilm, produkčně a distribučně zajišťující poslední díl komediální trilogie Zdeňka Trošky *Slunce, seno, erotika* (1991); Renata Film, založený jako odpověď na novinový inzerát Jaroslava Soukupa, zase investoval do dvou pokračování jeho předrevolučních hitů, *Discopříběh 2* (1991) a *Kamarád do deště II – Příběh z Brooklynu* (1992). Stejní producenti, Jiří Ulrich a Milan Brabec, následně založili spolu s Jiřím Mikou společnost Pragafilm, která se ujala distribuce druhého zmíněného Soukupova filmu.[6] Později ji transformovali v Heureka Production PF, zajišťující distribuci značné části kánonu české exploatační tvorby,[7] a mimo jiné natočili i čtvrtý díl série o básnících *Konec básníků v Čechách...* (r. Dušan Klein, 1993), spadající do stejného proudu.

Obhájit tato díla coby exploataci lze na několika úrovních. Zaprvé – v souladu s výše zmíněnými autory – identifikací tvůrci vytěžovaných, dobově příznačných prvků: svou optikou velmi stereotypní *Slunce, seno, erotika* klade důraz na nahotu a sexualitu, *Discopříběh 2* tematizuje peníze jako konstituční prvek společnosti a mezilidských vztahů, v *Kamarádovi do deště II* čelí hlavní hrdinové, podnikatelé, zlému pasákovi a *Konec básníků v Čechách...* je doslova skanzenem porevolučních tropů, který k již zmíněným přidává figuru ezoterického léčitele. Zadruhé praktikami produkčních společností vyhledávajících tato atraktivní témata na úkor umělecké úrovně výsledného snímku: například Renata Film usiloval o to, aby natáčení *Discopříběhu 2* probíhalo v co nejkratší době s co nejmenším štábem[8] za co nejméně peněz.[9] Snad i v důsledku překotných podmínek vzniku pak těmto filmům chybí pevná dramaturgie a

namísto souvislého příběhu přinášejí sled více či méně spojených scének – atrakcí, charakteristických podle Blažka i Müllera pro exploataci – spoléhajících se na tváře postav známé z předchozích dílů. Třetím definičním znakem základny českých exploatačních filmů je tak vytěžování nejen témat, ale i starších látek.

Tato kultura filmových pokračování, sequelů, ve Spojených státech bující od osmdesátých let, byla pro Čechy novinkou. Předrevoluční kinematografie fungovala na bázi dramaturgických plánů pravidelně plnících – lhostejno čím – určité žánrové kadluby a (delších) filmových sérií zde vzniklo jen naprosté minimum.^[10] Troška ani Soukup neměli na tvorbě pokračování svých děl žádný hlubší zájem a plánovali ambiciózní projekty^[11] – příznačně druhý díl *Slunce, seno* s podtitulem „a pár facek“ (1989) začal vznikat jen shodou okolností.^[12] Když se je však nepodařilo zafinancovat, logicky sáhli po rezervních scénářích a neztratili tak tvůrčí kontinuitu jako jiní. Není náhodou, že společnost Renata Film měla rozšířit portfolio vlastníkům vydavatelské firmy, neboť na hudební *Discopříběh* šlo snadno napojit další přidružené produkty, každá „jistota“ v podobě dříve ověřeného materiálu však byla dobrá. Tato skupina sequelů mohla zůstat jen bezvýznamným intermezzem v dějinách české kinematografie, kdyby se ovšem nedostala do čelných pozic žebříčků divácky nejnavštěvovanějších filmů.

Pár facek veřejnému vkusu^[13]

Znepokojení ohledně exploatačních tendencí lze v českém tisku vysledovat již v osmdesátých letech. Termín exploatace sice dříve ani později nikdo přímo nepoužíval, výjimečnými však nebyly jeho funkční opisy: Eva Michorová či Pavel Melounek se v recenzích *Discopříběhu* (1987) vymezují vůči Soukupově laciné snaze o atraktivitu a oslovování nenáročného publika „co nejprůraznějšími“ efekty.^[14] Celkové přijetí *Discopříběhu* nicméně nebylo jednoznačně negativní, řada recenzentů (včetně Melounka) se odvolávala na režisérův řemeslný um.^[15] Zlom přišel až s uvedením snímku *Slunce, seno a pár facek* odmítaného pro podbízivost, vulgárnost^[16] a opakování dříve viděného. „[P]ůvodní zdroje komiky byly dost mělké na to, aby unesly více než právě jedno využití a zhlédnutí,“^[17] napsal Jiří Voráč. V kinech jej nicméně navštívily více než čtyři miliony diváků,^[18] v důsledku čehož začali recenzenti čím dál častěji argumentovat úpadkem obecného vkusu a morálních hodnot, odrážejícím se v nezájmu o „umělecky pozoruhodné filmy“. ^[19]

Mediální obraz Trošky coby režiséra rezignujícího na kritiku a umělecká ocenění, který on sám přizíval,[20] ještě umocnil pocit rozkolu mezi divácky a kriticky oblíbenými filmy. Možná pak překvapí, že první porevoluční filmy *Discopříběh 2* a *Slunce, seno, erotika* se setkaly i s pozitivními ohlasy, ani v nich ale zpravidla nechyběla úvaha nad úpadkem vkusu i řemesla. Většina jim věnovaných textů však ustupuje z debaty nad samotnými filmy a zabývá se spíše popisem okolností jejich vzniku, popřípadě distribuce. V následujících letech, kdy se situace stabilizovala, se však otázka vkusnosti české komerční tvorby vrátila, umocněná úspěchem filmů s exploatačními rysy. Exploatace tak nebyla jen souborem jasně definovatelných parametrů (ať už z hlediska estetického nebo produkčního), ale diskurzivním modem úpadku českého filmu. Výčet titulů, které podle Müllera tvoří vlnu českého exploatačního filmu, se do značné míry kryje s trendem restitučních komedií,[21] na které bylo a priori nahlíženo v nelichotivém světle. Do nepřízně se tak dostaly i snímky, které se časem ukázaly být sofistikovanější, než se na první pohled zdálo.

Dědictví aneb od diskurzivního modu k diskurzivní zbraní

Prototypem zmíněné skupiny filmů jsou tři porevoluční díla Věry Chytilové, v čele se snímkem *Dědictví aneb Kurvahošigutntag*. Odmyslíme-li si dobový diskurz, je otázkou, nakolik jej považovat za exploatační film. Stejně jako jiná takto označovaná díla zachycuje prostřednictvím epizodického děje společenskou proměnu v raných porevolučních letech i své době poplatné fenomény, jak ale upozorňuje Müller, v mnohém se od nich liší. Hlavní hrdina restituent Bohuš není plochou karikaturou, ale postavou ambivalentní. Tvůrci současně kladli důraz na realističnost zobrazovaných situací, jednotlivá témata nezpracovali tak agresivně a groteskně jako jiní.[22] Z produkčního hlediska *Dědictví* sice splňuje předpoklady komerčního filmu, avšak zázemí Space Filmu označila Chytilová za profesionální a její snímek byl dobře financován.[23] Další projekty této společnosti jako umělecky ambiciózní *Krvavý román* (r. Jaroslav Brabec, 1993) nebo muzikálová *Šakalí léta* (r. Jan Hřebejk, 1993) taktéž nespádají do profilu výše uvedených „specialistů“ na exploatační tvorbu.

Ačkoli někteří *Dědictví* ocenili již v době premiéry,[24] recenze v nejvlivnějších médiích byly zdrcující. Film označily za „vděčně účelovou zábavu“[25] srovnatelnou s dříve toho roku premiérovanou komedií *Trhala fialky dynamitem*. Právě zařazení „první dámy českého filmu po bok Soukupa, Trošky a klanu Růžičků“[26] se stalo klíčovým

momentem v recepci *Dědictví*. Výběr tématu a způsob jeho zpracování byl chápán jako podbízení se (pokleslému) vkusu publika, které nebylo slučitelné s dosavadním nazíráním Chytilové i její sebe prezentací.[27] Podobně jako byli Troška se Soukupem na počátku osmdesátých let považováni za talentované filmaře, kteří by v budoucnu mohli reprezentovat svou tvůrčí generaci, byly nyní, v nově zformovaném prostředí, vkládány naděje do slavné režisérky nové vlny. Cesta, kterou si vybrala, pak byla vnímána jako zpronevěra vůči destabilizované české kinematografii. Existovala představa, že nelze natočit divácky i umělecky úspěšný film zároveň.[28]

Když bylo *Dědictví* roku 2020 zvoleno třetím nejlepším porevolučním filmem v anketě Sdružení českých filmových kritiků, definitivně se potvrdila proměna jeho statusu. Zatímco dobová reflexe se soustředila především na syžet filmu a exhibující herectví Bolka Polívky, dějinný odstup vyjevil zprvu nepatrné kvality filmu. Exploatace totiž přestala být devalvujícím diskurzivním módem, ale stala se spíše diskurzivní zbraní, „nástroj[em] reinterpretace určitých filmů a zároveň s tím i přehodnocení jejich významu či hodnoty ve veřejné debatě o nich.“[29] Dříve odmítané filmy tak mohly být doceněny coby nositelé nového významu (například Kamil Fila interpretuje *Slunce, seno a pár facek* jako obraz rozkladu socialismu[30]), či díla pozoruhodná pro svou výjimečnost – kultu.[31] V tom případě argumentace vkusem přestává hrát roli, neboť hodnota takových filmů spočívá v nabourávání klasických kánonů a překračování různých kulturních pater. Na své znovuobjevení tak stále spíše čekají další dva zmíněné filmy Věry Chytilové *Pastí, pastí, pastičky* (1997) a *Vyhnání z ráje* (2001), které by na základě kombinace režisérčina záměru a jejich zpracování bylo možné klasifikovat jako exploatační filmy s uměleckými ambicemi, tzv. artsploitation.

Nazpět k normálu

V druhé polovině devadesátých let sleduje Flígl útlum exploatační produkce, zapříčiněný ztrátou zájmu tuzemského publika o raně porevoluční témata, která ji původně katalyzovala. Zdeněk Troška se od současnosti na čas odebral do alternativního světa pohádek, Vít Olmer po propadu dialogie *Playgirls* a *Playgirls II* (oba 1995) přestal pravidelně natáčet filmy pro kina a později se začal věnovat televizní tvorbě. Jaroslav Soukup, přiznaně inspirován americkou sérií komedií o policejní akademii, natočil do konce devadesátých let ještě trilogii[32] o „poldovi“. Její exploatační potenciál ale už leží pouze v opakování dějových schémat a vtipů, a žádný

z jejích děl nezaznamenal takový divácký ohlas jako jeho snímky z počátku dekády. Ve chvíli, kdy natáčení těchto filmů přestalo být výnosné, všechny produkční společnosti v byznysu přestaly působit. Stejný osud potkal na počátku nového století i Soukupovu společnost Nový oceán, která vedle „*Poldů*“ produkovala i jeho poslední film *Jak ukrást Dagmaru* (2001).

Svou výjimečnost naopak potvrdil Space Film, který v roce 1996 distribuoval divácky nejúspěšnější (český) snímek roku *Kolja*. Na horní příčky žebříčků návštěvnosti se tak vrátily konvenční mainstreamové filmy tvůrčích tandemů i solitérů, které je s krátkou pauzou, kdy se do koryta středního proudu vplavila exploatace, obsazují od sedmdesátých let.

Knihy a diplomové práce:

Jiří Blažek, *Exploatace Víta Olmera: Bulvární zrcadlo polistopadové společnosti*. Praha: Univerzita Karlova 2015.

Denisa Marešová, *Space Films: průkopník nezávislé produkce v transformační éře českého filmu po roce 1989*. Brno: Masarykova univerzita 2013.

Martin Müller, *Sametoví Bastardi. Exploatační tendence v české kinematografii po roce 1989*. Brno: Janáčkova akademie múzických umění 2014.

Jaroslav Sedláček, *Rozmarná léta českého filmu*. Praha: Česká televize, Albatros Media 2012.

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

Jiří Blažek, David Čeněk, Jiří Flígl, Antonín Tesař, *Krev slzy a sperma: Čítanka filmového braku*. Praha: Casablanca 2019.

Novinové a časopisecké zdroje:

Jana Bílková, Pár facek veřejnému vkusu. *Kino* 44, 1989, č. 13 (20. 6.), s. 15.

Pavla Blahotová, To jsme se nasmáli. *Zemědělské noviny* 45, 1989, č. 195 (19. 8.), s. 5.

Jindřiška Bláhová, Ateistická mše. *Respekt* 31, 2020, č. 29 (13. 7.), s. 54–57.

Uljana Donátová, S Troškou (o) humoru. *Večerní Praha* 35, 1989, č. 97 (19. 5.), s. 6.

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

Kamil Fila, Privatizační, restituční a prostituční komedie devadesátých let. *Cinepur* 27 (29), 2020, č. 127, s. 71–77.

Zdenka Líkařová, Komedie z Moravy. *Svobodné slovo* 48, 1992, č. 299 (21. 12.), s. 5.

Pavel Melounek, Zbylo jen řemeslo? *Zemědělské noviny* 43, 1987, č. 116 (21. 5.), s. 2.

Eva Michorová, Nemusíte s námi souhlasit, *Dikobraz* 43, 1987, č. 44, s. 2.

mis, Discopříběh podruhé. *Večerník Praha* 1, 1991, č. 216 (6. 11.), s. 14.

Věra Míšková, Taškařice na našem venkově. *Rudé právo* 69, 1989, č. 152 (30. 6.), s. 5.

Petr Sládeček, Dědictví aneb Troška dynamitu. *Lidové noviny* (Kulturní příloha) 5, 1992, č. 296 (17. 12.), s. 4.

Mirka Spáčilová, Jedna velká kulturní manéž. *MF Dnes* 3, 1992, č. 295 (16. 12.), s. 11.

Mirka Spáčilová, Případ druhý: Discopříběh. *Svobodné slovo* 43, 1987, č. 153 (3. 7.), s. 5.

Zdeněk Troška, O právu na smích. *Vlasta*, 1989, č. 21, s. 15.

Jan J. Vaněk, Poslední den (dalšího) českého filmu. *Signál* 27, 1991, č. 28 (9–15. 7.), s. 14.

Jiří Voráč, Komedie k utahání. *Rovnost* 104, 1989, č. 131 (6. 7.), s. 5.

Vladimír Wohlhöffner, Dědictví aneb Kurvahošigutntag, *Český deník* 3, 1993, č. 4 (7. 1.), s. 10.

Ondřej Zach, Dědictví aneb Kurvahošigutntag. *Film a doba* 39, č. 1, 1993, s. 46–47.

Internetové zdroje:

https://journals.openedition.org/transatlantica/7846?fbclid=IwAR0Ac7wtfKv-PcWVwPGRMSeLqUMQL-mFqF_5TquCd4b3bFgpZf98jz6X2Nk#ftn3 [vyd. 2015, cit. 30. 9. 2021]

<https://kinomaniak.cz/filmy/slunce-seno-a-par-facek/> [cit. 30. 9. 2021]

<https://video.aktualne.cz/tv-ovladac-kamila-fily/slunce-seno-a-par-facek-to-byly-doby-kdy-mely-troskovy-filmy/r~56f0d9dcfd3411e7a4500cc47ab5f122/> [vyd. 21. 1. 2018, cit. 30. 9. 2021]

Poznámky:

[1] David Roche, *Exploiting Exploitation Cinema: an Introduction*. Dostupný na WWW: https://journals.openedition.org/transatlantica/7846?fbclid=IwAR0Ac7wtfKv-PcWVwPGRMSeLqUMQL-mFqF_5TquCd4b3bFgpZf98jz6X2Nk#ftn3 [vyd. 2015, cit. 30. 9. 2021]

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

[3] *Dědictví aneb Kurvahošigutntag* (r. Věra Chytilová, 1992), *Trhala fialky dynamitem* (r. Milan Růžička, 1992) a *Divoké pivo* (r. Milan Muchna, 1995).

[4] Martin Müller, *Sametoví Bastardi. Exploatační tendence v české kinematografii po roce 1989*. Brno: Janáčkova akademie múzických umění 2014, s. 87–88.

[5] Viz Jiří Blažek, *Exploatace Víta Olmera: Bulvární zrcadlo polistopadové společnosti*. Praha: Univerzita Karlova 2015.

[6] Ondřej Šír, *Distribuční strategie*. Olomouc: Univerzita Palackého 2010, s. 46–47.

[7] Např. *Trhala fialky dynamitem*, *Hotýlek v srdci Evropy* (r. Milan Růžička, 1993), *Nahota na prodej* (r. Vít Olmer, 1993).

[8] Jan J. Vaněk, Poslední den (dalšího) českého filmu. *Signál* 27, 1991, č. 28 (9–15. 7.), s. 14.

[9] mis, Discopříběh podruhé. *Večerník Praha* 1, 1991, č. 216 (6. 11.), s. 14.

[10] Kromě zmíněných *Básníků* (1982–2016) třeba Vorlíčkova normalizační trilogie o víně (1976–1986).

[11] Uljana Donátová, S Troškou (o) humoru. *Večerní Praha* 35, 1989, č. 97 (19. 5.), s. 6.

[12] Jaroslav Sedláček, *Rozmarná léta českého filmu*. Praha: Česká televize, Albatros Media 2012, s. 29–30.

[13] Z titulku novinového článku o druhém díle *Slunce, seno* Jany Bílkové.

[14] Pavel Melounek, Zbylo jen řemeslo? *Zemědělské noviny* 43, 1987, č. 116 (21. 5.), s. 2; Eva Michorová, Nemusíte s námi souhlasit, *Dikobraz* 43, 1987, č. 44, s. 2.

[15] Viz např. Mirka Spáčilová, Případ druhý: Discopříběh. *Svobodné slovo* 43, 1987, č. 153 (3. 7.), s. 5.

[16] Pavlína Blahotová, To jsme se nasmáli. *Zemědělské noviny* 45, 1989, č. 195 (19. 8.), s. 5.; Věra Míšková, Taškařice na našem venkově. *Rudé právo* 69, 1989, č. 152 (30. 6.), s. 5.

[17] Jiří Voráč, Komedie k utahání. *Rovnost* 104, 1989, č. 131 (6. 7.), s. 5.

[18] Dostupné z WWW: <https://kinomaniak.cz/filmy/slunce-seno-a-par-facek/> [cit. 30. 9. 2021]

[19] Jana Bílková, Pár facek veřejnému vkusu. *Kino* 44, 1989, č. 13 (20. 6.), s. 15.

[20] Zdeněk Troška, O právu na smích. *Vlasta*, 1989, č. 21, s. 15.

[21] Kamil Fila, Privatizační, restituční a prostituční komedie devadesátých let. *Cinepur* 27 (29), 2020, č. 127, s. 71–77.

[22] Tamtéž, s. 51–52.

[23] Denisa Marešová, *Space Films: průkopník nezávislé produkce v transformační éře českého filmu po roce 1989*. Brno: Masarykova univerzita 2013, s. 47.

[24] Zdenka Líkařová, Komedie z Moravy. *Svobodné slovo* 48, 1992, č. 299 (21. 12.), s. 5.

[25] Mirka Spáčilová, Jedna velká kulturní manéž. *MF Dnes* 3, 1992, č. 295 (16. 12.), s. 11.

[26] Ondřej Zach, Dědictví aneb Kurvahošigutntag. *Film a doba* 39, č. 1, 1993, s. 46–47.

[27] Vladimír Wohlhöffer poznamenal, že se Chytilová ohání hodnotami, které pak sama svou tvorbou nepodporuje. In: Dědictví aneb Kurvahošigutntag, *Český deník* 3, 1993, č. 4 (7. 1.), s. 10.

[28] Petr Sládeček, Dědictví aneb Troška dynamitu. *Lidové noviny* (Kulturní příloha) 5, 1992, č. 296 (17. 12.), s. 4.

[29] Antonín Tesař, *Krev slzy a sperma: Čítanka filmového braku*. Praha: Casablanca 2019, s. 181.

[30] Dostupné z WWW: <https://video.aktualne.cz/tv-ovladac-kamila-fily/slunce-seno-a-par-facek-to-byly-doby-kdy-mely-troskovy-filmy/r~56f0d9dcfd3411e7a4500cc47ab5f122/> [vyd. 21. 1. 2018, cit. 30. 9. 2021]

[31] viz Jindřiška Bláhová, Ateistická mše. *Respekt* 31, 2020, č. 29 (13. 7.), s. 54–57.

[32] *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)