

<https://doi.org/10.58193/ilu.1771>

Ondřej Zach (Univerzita Palackého, Česká republika)

Kritické Dědictví

*Exkomunikace a blahořečení prvního porevolučního filmu
Věry Chytilové*

Critical Inheritance.

*The Excommunication and Beatification of Věra Chytilová's First
Post-Revolutionary Film*

Abstract

Drawing partially on an autobiographical perspective, the article explores the case of the heteronomous critical evaluation of the film *The Inheritance or Fuckoffguysgoodday* (Věra Chytilová, 1992) in light of the transition of the Czech film industry in the 1990s. The first post-socialist film by Czechoslovak New Wave's emblematic director was at first regarded as a betrayal of the cultural heritage its author has represented. In 2020, though, the same film was marked by Czech critics as the third most important work of the post-Velvet era. The text notes that the rhetorical use of the same cultural canon of the Czechoslovak New Wave employed in the aesthetic evaluation of the same film at different times by two different evaluation panels led to two contradictory aesthetic judgments. From this, it draws the thesis that lying in the core of such heteronomy of the judgment may be the difference in critical discourse resulting from the different "forms of life" of the members of the evaluation panels. It argues that rather than the change in the aesthetic values of the film or in public taste, the changes in the evaluation thus reveal the performative tendencies (in both Austinian and Butlerian sense) of the film criticism, emerging in this case as the "inheritance" of the processes of the transition of the Czech cinema in the 1990s. Based on that notion, it proposes for film criticism to be understood as a medium of the specific socio-cultural context and for its actual texts to be studied as a socially contingent discursive practice.

Klíčová slova

filmová kritika, heteronomie, transformace, post-socialistický film, performativita

Keywords

film criticism, heteronomy, transition, post-socialist cinema, performativity

Před několika lety jsem se na olomoucké univerzitě v přednášce o dvě generace mladšího pedagoga setkal s konstatováním, že film Věry Chytilové *Dědictví aneb Kurvahošigutntág* (1992) dobová kritika sice nepřijala, ale dnes jej vidíme jako výstižný popis období 90. let. Upřímně mě to překvapilo. V době premiéry jsem do kritické debaty o daném snímku sám přispěl krajně nevlídným hodnocením a od té doby jsem se mu vyhýbal. Zhlédl jsem tedy diskutované dílo, jež budu pro zjednodušení dále v textu označovat jen jako *Dědictví*, znovu. Můj divácký dojem se nezměnil, snad jen k výtkám, které v popisu dobové kritické reakce výstižně shrnuje Darina Křivánková,¹⁾ přidal čas a vývoj etických norem subjektivní dojem nepříjemného sexismu. Zároveň jsem ale zjistil, že totéž dílo skutečně nyní hodnotí současná česká kritika veskrze vstřícně, dokonce slovy jedné z jejích představitelky jako „jeden z vrcholů tvorby Chytilové“.²⁾ Takový radikální nesoulad v hodnocení nešlo odbýt pouhým odkazem na rozdílnost subjektivního vkusu hodnotitelů a stal se pro mě výzvou, jež v sobě zahrnovala i velmi osobní rovinu. Mýlil jsem se v roce 1992 a mýlím se dosud? Přeci nemohlo dojít k tak radikální generační proměně estetické konvence, že by užívání motivů vyměšování, koitu a sebeintoxikace jako zdrojů humoru, jež je pro *Dědictví* charakteristické a mně v něm tak protivné, přestalo být důvodem k problematizujícímu estetickému soudu či přinejmenším k jisté skepsi. Tomu by ostatně neodpovídaly většinově negativní reakce současných kritiků na jiná kinematografická díla, jež s těmito prvky pracují.

Spíše to tedy vypadalo, že určité estetické rysy filmu se s posunem dějinného kontextu staly předmětem radikálně odlišného čtení. Pokud by se těžiště takového čtení nalézalo v oblasti signifikace, mohlo by to znamenat, že se v čase změnily významy formálních znaků v díle nebo jejich afektivní působení. Z publikovaných kritických textů se však zdálo, že se změna čtení odehrála i v oblasti tematického obsahu. Otevřela se tak otázka možných mimoestetických faktorů podílejících se na vzniku kritického hodnocení, která umožnila přenést pozornost ze samotné kritiky k sociologizujícímu pohledu na širší kontext jejího vzniku. Takovéto východisko z problému nestability estetické axiologie navrhuje například práce Pavla Zahrádky *Heteronomie estetického hodnocení*.³⁾ Skutečnost, že jsem byl v roce 1991 sám jedním z recenzentů diskutovaného filmu, mi zároveň poskytla příležitost pokusit se nově z odstupu přečíst i kulturní rámec, v němž jsem já i moji tehdejší kolegové formulovali vlastní kritický soud v době premiéry filmu.⁴⁾

1) „... nelíbil se Polívka, který podle mínění recenzentů přehrával a exhiboval, vadil řídký scénář, ale i laxní režijní přístup, nadužívání vulgarit, přímočarý humor či polopaticky proklamované poselství.“ Darina Křivánková, „Tvorba režisérů české nové vlny po roce 1989: Věra Chytilová, Jan Němec, Jiří Menzel“ (Diplomová práce, Filozofická fakulta University Karlovy, 2006), 39.

2) Jindřiška Bláhová, „Ateistická mše: Kouř či Dědictví aneb Kurvahošigutntág: Jak se rodí kultovní film“, *Respekt* 31, č. 29 (2020), 56.

3) Pavel Zahrádka, *Heteronomie estetické hodnoty: Sociologická kritika filozofické estetiky* (Brno: Host, 2015).

4) Z tohoto důvodu se v tomto textu soustředím pouze na film *Dědictví*. Nezahrnuji zde tedy kritická hodnocení další porevoluční tvorby Chytilové, jakkoliv by jistě i ty představovaly plodné pole pro analýzu. Podobně vynechávám i nabízející se komparaci s volným pokračováním filmu *Dědictví aneb Kurvaseneřík* (Robert Sedláček, 2014).

Kritika je médium a médium je sdělení: Proměna hodnocení filmu *Dědictví v čase*

V knize *Movies and Society* formuloval filozof Ian Jarvie výzkumnou otázku „Co bylo o filmu řečeno, kým a proč?“⁵⁾ a filmové kritice a publicistice věnoval čtvrtou a závěrečnou kapitolu „Sociologie hodnocení“.⁶⁾ Jarvieho chápání kritického hodnotícího procesu bylo víceméně funkcionalistické — měl především usnadnit přístup diváků ke konkrétnímu dílu a vyústit do ekonomického efektu pro jeho výrobce, tedy v podstatě do propagace. Odtud formuluje Jarvie svoji představu racionálního kritika, vymezující se vůči romantizujícímu obrazu individuálního filmového umělce jako demiurga i proti „orakulární nemoci kritiky“ — tendenci prezentovat svůj názor jako „zjevení pravdy“.⁷⁾ Především se však Jarvie věnuje filmovému publiku a jeho vztahu k filmu coby „horkému“ (hot), vysoce angažujícímu médiu.⁸⁾ Využití McLuhanovy terminologie je v jeho textu trochu zavádějící, protože idea „hot“ a „cool“ médií předpokládá pro horké médium vysokou míru angažovanosti, ale nízkou míru participace, zatímco Jarvie sám na jiném místě nabízí v předzvěsti oboru *audience studies* pohled na film jako společenské zrcadlo a na jeho recepci jako participativní tvůrčí aktivitu: „filmy nejenže reflektují obraz společnosti v tom, co zobrazují, ale mohou také vést společnost, aby se sama ve vztahu ke svému filmovému obrazu utvářela.“⁹⁾ Filmové publikum tak svými sociálními dispozicemi ovlivněnými reakcemi na filmové dílo představuje speciální formu média, a tím pádem také radikální příklad McLuhanovy teze o médiu jako sdělení.¹⁰⁾

Texty filmové kritiky stojící vůči zdrojovému dílu v pozici metatextu jsou také nepochybně médiem, byť, přidržíme-li se mcluhanovského slovníku, spíše médiem „chladným“, vyvolávajícím malou míru angažovanosti a vyžadujícím větší podíl participace. V Jarvieho optice je ale médiem (spíše než mediátorem)¹¹⁾ i sama filmová kritika, ve smyslu zvláštní subkategorie filmového publika, jehož divácké reakce jsou obzvláště dobře textově fixovány. I zde je médium sdělením: jestliže v procesu recepcce filmu rozpoznáváme performativní aktivitu publika, konstruujícího ve svých reakcích konkrétní obraz sebe sama jako společnosti, bude užitečné metatext filmové kritiky podrobovat analýze ze stejného úhlu.

V publikovaných recenzích filmu *Dědictví* lze rozlišit několik výkladových poloh, jež ustavují názorovou pozici jejich autorů. Výrazně mezi nimi vystupuje rétorická figura zklamání odvozeného od legendárního statusu tvůrců: Jindřiška Bláhová v roce 2021 ten-

5) Později tak plodně rozpracovanou v koncepci nové filmové historie, srov. Robert C. Allen – Douglas Gomery, *Film History: Theory and Practice* (Boston: McGraw-Hill, 1993), 170.

6) Formuluje v ní teorii „image“ (ve smyslu obrazu, jenž je utvářen o konkrétním díle) a teorii koordinace (vztahu mezi výrobcem, divákem a kritikem filmu). Obě jsou inspirované otázkou, k čemu vůbec po dlouhém řetězci evaluací, jimiž prochází filmové dílo ve všech fázích svého vzniku, může být hodnocení, jež už na hotovém filmu nemůže nic změnit. Ian Jarvie, *Movies and Society* (New York: Basic Books, 1970), 179–181.

7) Tamtéž, 201.

8) Tamtéž, 219.

9) „... they can cause society to create itself in the image of film.“ Tamtéž, 197.

10) „Cinema audiences are the radical case of medium is the message.“ Tamtéž, 216.

11) Srov. kapitolu 5 knihy Huw Walmsley-Evans, *Film Criticism as a Cultural Institution* (New York: Routledge, 2018), 120–146.

to efekt výstižně popsala jako výsledek porovnávání filmu s kritikovým očekáváním od autorky jako výjimečné umělkyně a od nejasné, ale široce sdílené představy o ideální budoucnosti českého filmu.¹²⁾ Jiří Houdek o zklamání přímo mluví v minianketě, jíž v *MF Dnes* doprovodila svoji recenzi Mirka Spáčilová: „Masturbační typ narcismu obou tvůrců. Jsem zklamán.“¹³⁾ Spáčilová v závěru své recenze klade otázku, zda bude divák hledat „filmařskou legendu, nebo vděčně účelovou zábavu“,¹⁴⁾ přičemž tyto dvě varianty chápe zjevně jako protiklad. Věra Míšková v *Rudém právu* film posuzuje s odkazem na pozici autorky jako mimořádné umělkyně,¹⁵⁾ Petr Sládeček v recenzi v *Lidových novinách* odkazuje na fenomén „události“, za níž bylo nové dílo autorky vzhledem k jejímu statusu považováno: „Od nového filmu Věry Chytilové jsem očekával [...]“.¹⁶⁾ Také já jsem ve svém tehdejšímu textu ve *Filmu a době* podmínil své hodnocení statutem autora („Kdyby tento film nenatočila Věra Chytilová, mohli bychom být vlastně spokojeni“) a formuloval jsem jej přímo jako „ztrátu velké filmařky“, jejíž schopnosti jsem v textu považoval za „nepochybné“.¹⁷⁾ Jan Lukeš, jenž v recenzi v *Kinorevue* připouští, že jej dílo irituje stejně jako ostatní autory negativních recenzí, mluví o Chytilové jako o „mýtu české kinematografie“.¹⁸⁾ Andrej Halada ve smírnějším hodnocení, publikovaném ovšem až s pětiletým odstupem v knize *Český film devadesátých let: Od Tankového praporu ke Koljovi*, dává najevo zklamání z filmu v kontextu autorčina věhlasu implicitně, když film popisuje jako pohybující se „na spodní hranici režisérských možností Věry Chytilové“.¹⁹⁾

Lukeš podobným způsobem vyvozoval z dobového uměleckého statusu Boleslava Polívky také kritiku jeho scénaristického a především hereckého výkonu,²⁰⁾ již jsem já sám formuloval jako zklamané očekávání, hraničící až se zradou:

i tady však čeká na dychtivého diváka zklamání [...] z mistrova výstupu se v osmdesáti procentech jeho pobytu na filmovém pásu stala samoúčelná exhibice [...] v níž proud šklebů a hlučných výkřiků zcela umlčel to tiché a lidské [sic!], pro co jsme vždycky chodili na Polívkova Trosečníka, Pépeho či Šaška a královnu.²¹⁾

Spáčilová vtělila kontext herecké tvorby hlavního představitele přímo do titulku „Jedna velká folklórní manéž“, odkazujícího na Polívkův dobový televizní zábavný pořad.²²⁾ Kritika Polívkova hereckého výkonu jako nekontrolovaně exhibujícího se objevuje i ve

12) Zbyněk Vlasák, ed., *Autorka neklidu: Věra Chytilová očima české filmové kritiky* (Brno: Moravská zemská knihovna, 2021), 256.

13) Mirka Spáčilová, „Jedna velká folklórní manéž“, *MF Dnes*, 16. 12. 1992, 11.

14) Tamtéž.

15) Věra Míšková, „Buran v luxusním hotelu“, *Rudé právo*, 23. 12. 1992, 7.

16) Petr Sládeček, „Dědictví aneb Troška dynamitu“, *Lidové noviny*, 17. 12. 1992, 4.

17) Vlasák, ed., *Autorka neklidu*, 186.

18) Jan Lukeš, *Orgie střídmosti aneb Konec československé státní kinematografie: (Kritický deník 1987–1993)* (Praha: Národní filmový archiv, 1993), 239.

19) Andrej Halada, *Český film devadesátých let: Od Tankového praporu ke Koljovi* (Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 1997), 87.

20) Lukeš, *Orgie střídmosti*, 239.

21) Vlasák, ed., *Autorka neklidu*, 185.

22) Spáčilová, „Jedna velká folklórní manéž“.

shrnutí Andreje Halady.²³⁾ Výjimku tvoří ojedinělá kladná recenze Jaromíra Blažejovského v brněnské *Rovnosti*.²⁴⁾ Ta se v pozitivním hodnocení scenáristického i hereckého výkonu zaštiťovala polívkovským mýtem moravského klauna, což souviselo s chápáním filmu jako výrazu moravského kulturního specifika. Tento v dnešním pohledu už stěží pochopitelný důraz na moravskou kulturní odlišnost je sám o sobě dokladem zjitřené atmosféry a rozličného hledání vlastní identity v nově se ustavující svobodné společnosti.²⁵⁾ Aspekt regionální kulturní rezonance přetrvávající v reakcích moravského publika nicméně zdůrazňuje o třicet let později i Kamil Fila.²⁶⁾

Druhou výkladovou pozici bylo hodnocení díla optikou dobové filmové produkce.²⁷⁾ Shrnujícím postojem tu byla kritika jeho exploatační povahy. Sládeček titulkem recenze „Dědictví aneb Troška dynamitu“ záměrně zařazuje film Chytilové do vznikajícího kánonu titulů považovaných dobovou kritikou za pokleslé,²⁸⁾ což vzápětí Lukeš ve své recenzi označuje za „popravu“.²⁹⁾ Přirovnání k filmům později označeným jako restituční³⁰⁾ či privatizační³¹⁾ komedie a popisovaným jako specifické příklady českého exploatačního filmu³²⁾ jsem jako formu negativního hodnocení ve svém textu použil i já.³³⁾ Paralelu s filmem *Trhala fialky dynamitem* aplikuje také Spáčilová, která rozdíl mezi oběma filmy vidí pouze v blíže nespecifikované „míře vloženého řemesla“.³⁴⁾

Třetím z kontextuálních úhlů pohledu, jenž se ve své době stal předmětem jisté debaty, bylo rámování kritického postoje skrze vztah autorky k tehdy aktuální problematice financování českého filmu a privatizace Filmového studia Barrandov. Vladimír Wohlhoffner v *Českém deníku* vyčítá režisérce, že film je v protikladu k hodnotám, které sama veřejně deklaruje.³⁵⁾ Také já jsem psal o kontrastu mezi veřejnou sebeprezentací režisérky jako obhájkyňe (státem financované) umělecké filmové tvorby a komerční vulgaritou

23) Halada, *Český film devadesátých let*, 87.

24) Vlasák, ed., *Autorka neklidu*, 185.

25) Například politická strana Hnutí za samosprávnou demokracii — Společnost pro Moravu a Slezsko s vážně míněným požadavkem federálního statutu pro moravské země získala v roce 1990 ve volbách cca 10 % hlasů a působila ve federální sněmovně i České národní radě. Jiří Drápela – František Kačenka, „Parlamentní boje Moravanů o obnovu zemské samosprávy Moravy a Slezska v ČR“, in *Moravský historický sborník: Ročenka Moravského národního kongresu 1999–2001* (Brno: Moravský národní kongres, 2001), 556–558.

26) Vlasák, *Autorka neklidu*, 179.

27) Jindřiška Bláhová, „‘Before I fought ideology, not money’: Věra Chytilová and the 1990s transformation of Czech cinema culture“, *Studies in Eastern European Cinema* 10, č. 1 (2019), 47.

28) Titulek odkazuje konkrétně k tvorbě režiséra Zdeňka Trošky, autora komediální filmové trilogie *Slunce, seno...* (1983, 1989, 1991), a titulu *Trhala fialky dynamitem* (Milan Růžička, 1992), dobově považovaného za odstrašující příklad komerční porevoluční komedie.

29) Lukeš, *Orgie střídmosti*, 239.

30) Alena Prokopová, „Začátek kapitalismu v Čechách aneb česká restituční komedie“, *Alenčin blog*, 9. 4. 2011, cit. 17. 10. 2023, <https://alenaprokopova.blogspot.com/2011/04/zacatek-kapitalismu-v-cechach-aneb.html>.

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

32) Jiří Fligl, „New Yorku a Libni zdaleka se vyhni: Exploatační tendence v české porevoluční kinematografii“, *Cinepur* 17, č. 68 (2010), cit. 17. 10. 2023, <http://cinepur.cz/article.php?article=1831> a Martin Müller, „Sametoví Bastardi: Exploatační tendence v české kinematografii po roce 1989“ (Diplomová práce, Janáčkova akademie múzických umění, 2014).

33) Vlasák, *Autorka neklidu*, 186.

34) Spáčilová, „Jedna velká folklórní manéž“.

35) Vladimír Wohlhoffner, „Dědictví aneb Kurvašogutntág“, *Český deník*, 7. 1. 1993, 10.

snímku.³⁶⁾ Sládeček tímto kontextem svoji recenzi přímo začíná,³⁷⁾ vůči čemuž se následně ve svých textech vymezují jak k filmu celkově vstřícný Blažejovský, tak i více kritický Lukeš. Blažejovský argumentuje, že k tvorbě v tomto žánru a stylu lidové komedie Chytilovou „donutili privatizátoři“ (rozuměj zastánci privatizace barrandovského studia) a v rámci státní kinematografie by „Chytilová natočila úplně jiný film“;³⁸⁾ čímž však bezděky relativizuje své odhodlaně vstřícné celkové hodnocení. Lukeš naopak vidí v protikladu pocitovaného uměleckého neúspěchu a očekávaného diváckého úspěchu díla důkaz nebezpečí komercializace, jež ztráta státního financování přináší.³⁹⁾ Ohlas dobového sporu o podobu financování filmové výroby se odráží i v minianketě *MF Dnes*. Václav Marhoul, tehdy ředitel barrandovských studií a tvář oněch „privatizátorů“, tu vyjádřením, že sám by takový film nikdy nevyrobil, ale „určitě bude mít úspěch, a firmě Space Film se vyplatí...“;⁴⁰⁾ parafrázuje argumenty zastánců deetatizace českého filmu a ironizuje postoje strany jejich odpůrců, k níž se Chytilová hlasitě hlásila.⁴¹⁾ Jan Bergl s odstupem třiceti let kompaktně shrnuje situaci dobového hodnocení filmu *Dědictví* v textu „Exploatace aneb intermezzo v dějinách návštěvnosti českého porevolučního filmu“ publikovaném v *Revue Filmový přehled*:

Výběr tématu a způsob jeho zpracování byl chápán jako podbízění se (pokleslému) vkusu publika, které nebylo slučitelné s dosavadním nazíráním Chytilové i její sebe-prezentací. 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.⁴²⁾

Dvacet let po premiéře už ale Jaroslav Sedláček v knižním zpracování televizní dokumentární série *Rozmarná léta českého filmu* (ČT 2011, knižně 2012), konkrétně v textu uvedeném zmínkou o legendární pozici autorky jako „nekompromisního tvůrce“ [sic!], mluví o „proměňujícím se pohledu odborných kruhů“.⁴³⁾ O rok dříve v článku „New Yorku a Libni, zdaleka se vyhní“ navrhl Jiří Flígl čist exploatační rysy filmů z 90. let jako ilustrativní příznaky doby a film Věry Chytilové označil za „výstižnou satiru“.⁴⁴⁾ Ve stejné době píše Alena Prokopová ve studii ukotvující termín restituční komedie o *Dědictví* jako o „so-

36) Vlasák, *Autorka neklidu*, 185.

37) Sládeček, „Dědictví aneb Troška dynamitu“.

38) Vlasák, *Autorka neklidu*, 180.

39) Lukeš, *Orgie střídmosti*, 241.

40) Spáčilová, „Jedna velká folklórní manéž“.

41) Přehledné shrnutí tehdejšího sporu o transformaci českého filmu nalezne čtenář v první části knihy Petra Bilíka *Financování filmu jako aspekt kulturní politiky* (Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2021), 23–81.

42) Jan Bergl, „Exploatace aneb intermezzo v dějinách návštěvnosti českého porevolučního filmu“, *Revue Filmového přehledu*, 2021, cit. 17. 10. 2023, <https://www.filmovyprehled.cz/cs/revue/detail/exploatace-aneb-intermezzo-v-dejinach-navstevnosti-ceskeho-porevolucniho-filmu>.

43) Jaroslav Sedláček, *Rozmarná léta českého filmu: 1989–1998* (Praha: Česká televize, 2012), 79.

44) Flígl, „New Yorku a Libni zdaleka se vyhní“.

lidní moralitě“.⁴⁵⁾ Martin Müller roku 2014 v diplomové práci „Sametoví Bastardi: Exploatační tendence v české kinematografii pro roce 1989“ zdůrazňuje odlišnost *Dědictví* od ostatních privatizačních komedií. Bergl v textu „Dědictví nové vlny aneb proměna autorského filmu v devadesátých letech“ nachází na místě dříve viděné snahy o nadbíhání masovému publiku „cílevědomý pokus o reflexi soudobého dění“.⁴⁶⁾ Jiří Blažek v článku „Pivo, sex a privatizace“ z roku 2017 rovnou konstatuje, že *Dědictví* ze čtyř komedií tematizujících období transformace „vyšlo nejlépe“.⁴⁷⁾ Na začátku roku 2020 pak je film v anketě Sdružení českých filmových kritiků označen za třetí nejlepší český porevoluční film vůbec⁴⁸⁾ a předsedkyně tohoto sdružení Jindřiška Bláhová jej ve stejném roce v textu věnovaném kultovním filmům označuje za „bolestivě přesnou diagnózu divoké a zmatené transformační společnosti“.⁴⁹⁾

Asi nejvýstižnějším vyjádřením úplnosti tohoto obratu v hodnocení filmu je pak publicistická noticka Václava Limberka v internetovém magazínu *Filmserver.cz*, kde autor v roce 2022 označuje *Dědictví* za „monument, jehož pevnost s lety jen zesílila“ a „vybroušený klenot“, tvrdě, že „co bylo na filmu nejvíce kritizováno, jako Polívkova herecká exhibice nebo neherecký projev Šárky Vojtkové, jsou dnes jeho největší přednosti“.⁵⁰⁾

Vkus a moc: kritika filmu jako diskursivní praxe

Dozrál tedy film, jak opatrně konstatovaly některé pozdější texty, nebo filmová kritika, jak tvrdí Boleslav Polívka?⁵¹⁾ Změnil se společenský vkus či definice nevkuasu, jež Mukařovský charakterizuje jako neschopnost naplnění zvolené estetické normy?⁵²⁾ Umberto Eco v textu „Struktura nevkuasu“ v parafrázi výroku Benedetta Croceho říká, že nevкус postihl osud typický pro umění: každý dobře ví, co to je, nebojí se na něj ukázat a mluvit o něm, nikdo jej však nedokáže přesně vymezit a definovat. Proto se při pokusu o jeho rozpoznání neuchylujeme k paradigmatu, ale naopak k soudu znalců, *spoudaioi*,⁵³⁾ kteří „mají vkus“, a s pomocí jejich postoje se pak v daném kulturním rámci pokoušíme nevкус definovat.⁵⁴⁾

45) Prokopová, „Začátek kapitalismu v Čechách“.

46) Jan Bergl, „Dědictví nové vlny aneb proměna autorského filmu v devadesátých letech“, *Revue Filmového přehledu*, 2016, cit. 17. 10. 2023, <https://www.filmovyprehled.cz/cs/revue/detail/dedictvi-nove-vlny-aneb-promena-autorskeho-filmu-v-devadesatych-letech>.

47) Zbývající tři privatizační tituly diskutované v článku jsou *Divoké pivo* (Milan Muchna, 1995), *Hotýlek v srdci Evropy* (Milan Růžička, 1994) a *Ještě větší blbec, než jsme doufali* (Vít Olmer, 1995). Jiří Blažek, „Pivo, sex a privatizace: České restituční komedie“, *A2* 13, č. 2 (2017), 10.

48) „Ceny české filmové kritiky 2019“, *Sdružení české filmové kritiky*, 2020, cit. 17. 10. 2023, <https://filmovakritika.cz/ceny/ceny-ceske-filmove-kritiky-2019/>. Organizace byla do roku 2022 zapsána pod názvem Sdružení českých filmových kritiků, zapsaný spolek.

49) Bláhová, „Ateistická mše“, 56.

50) Václav Limberk, „Stroj času: Dědictví aneb Kurvahošigitntág slaví 30 let“, *Filmserver.cz*, 3. 9. 2022, cit. 17. 10. 2023, <https://filmserver.cz/clanek/17888/dedictvi-aneb-kurvahoshigitntag/>.

51) Sedláček, *Rozmarná léta českého filmu*, 80.

52) Jan Mukařovský, „Estetická funkce, norma a hodnota jako sociální fakty“, in *Studie z estetiky* (Praha: Odeon, 1966), 31.

53) Spoudaios neboli „zdatná osoba“ — autorita vybavená schopnostmi k určení toho, co je dobré. Srov. Aristotelés, *Etika Nikomachova* (Praha: P. Rezek, 1996), 35.

54) Umberto Eco, *Skeptikové a těšitelé* (Praha: Svoboda, 1995), 75.

Eco si však podobně jako Zahrádka při kritice Sibleyho definice vkusu jako shody expertů všímá problému nestability tohoto expertního panelu v čase.⁵⁵⁾ Zahrádka podrobuje proces ustavování estetické hodnoty kulturně-sociologické analýze, ústící do problematizace estetického hierarchismu⁵⁶⁾ a jeho kantovsko-humeovských kořenů.⁵⁷⁾ Eco uvádí souhrn argumentů „skeptiků a apokalyptiků“ (nepřátel populární kultury),⁵⁸⁾ jenž se Zahrádkou uváděnému výčtu argumentů hierarchismu velice podobá, a oba autory tyto souhrny vedou k postřehu o elitářském postoji v základech hierarchizujících estetických soudů. Na stejný fakt a jeho sociální kořeny se soustředí Pierre Bourdieu v práci *Distinction*.⁵⁹⁾

Bourdieuova sociologická kritika elitářství objektivistických estetických konceptů⁶⁰⁾ poukazuje na to, že požadavek bezpředsudečnosti a bezzájmovosti předpokládá u vnímatele takovou sociální a ekonomickou pozici, jež mu dovoluje oprostit se od vlastních existenčních zájmů.⁶¹⁾ Bourdieu z pozic marxisticky orientované sociologie namítá, že existují obsáhlé společenské vrstvy, pro něž je získání takové kulturní kompetence ze sociálních a ekonomických důvodů nedostupné. Koncepce bezzájmovosti a čistého estetického soudu tak podle něj zůstává vyhrazena příslušníkům privilegovaných společenských tříd a stává se součástí jejich kulturního kapitálu. Vкус je založen na distinkci; „představuje poziční statek, jehož hodnota je odvozena od jeho nedostatkovosti a vzácnosti, tj. z výjimečnosti, již propůjčuje svým vlastníkům.“⁶²⁾

Definice vkusu je v tomto pojetí nástrojem posilování nadřazeného postavení vládnoucí třídy. Zahrádka i Eco si však v různém kontextu všímají, že ideologicky či politicky motivovaná tendence k estetickému hierarchismu není výlučně vyhrazena pouze aktuálním držitelům politické moci: v marxismu ukotvení představitelů filozofické levice jako Dwight MacDonaldu nebo Theodor W. Adorno s Maxem Horkheimerem například zaujmají stejně odmítavý postoj k produktům populární kultury jako představitelé buržoazie, v jejichž kruzích se v 19. století estetický hierarchismus zrodil.⁶³⁾ Teze o mocenské povaze estetického soudu byla formovaná ideologickými postoji svých prosazovatelů v rámci jejich kulturního a sociálního prostředí, prostoru demokratického kapitalismu západní bílé civilizace. Nebrala tedy v úvahu jiné možné mocenské konfigurace, jež lze ilustrovat mimo jiné právě situací české filmové kritiky 80. a 90. let. Až do změny politických poměrů v roce 1989 ji s výjimkou některých protežovaných představitelů institucionalizované státní ideologie (jako byl třeba kritik Jan Kliment)⁶⁴⁾ stěželo bylo možné považovat za držitele

55) Zahrádka, *Heteronomie estetické hodnoty*, 130.

56) Estetický hierarchismus spočívá v předpokladu hodnotového rozdílu mezi vysokým a masovým uměním, projevujícího se v estetické rovině. Tamtéž, 31.

57) Tamtéž, 118–120.

58) Eco, *Skeptikové a těšitelé*, 43–48.

59) Pierre Bourdieu, *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste* (Cambridge: Harvard University Press, 1984), 467.

60) Tento objektivismus reprezentuje například teorie estetických pojmů Franka Sibleyho, srov. Vlastimil Zuska, ed., *Umění, kráska, šeredno: Texty z estetiky 20. století* (Praha: Karolinum, 2003), 9–48.

61) Zahrádka, *Heteronomie estetické hodnoty*, 40–41.

62) Tamtéž, 57.

63) Tamtéž, 39; Eco, *Skeptikové a těšitelé*, 43.

64) Srov. Andrea Škopková, „Film očima normalizace: Jan Kliment a Rudé právo 1971–1973“ (Bakalářská diplomová práce, Fakulta sociálních věd Univerzity Karlovy, 2012).

politické, natožpak ekonomické moci. Ve specifických podmínkách pozdně normalizační společnosti však šlo zároveň o jedince disponující významným kulturním kapitálem, uplatňovaným v rámci sociální skupiny nazvané Jiřinou Šiklovou „šedé zóny“ a sehrávajícím významnou roli v souboji, jež o ni sehrávala moc a disent.⁶⁵⁾ Jak vyplývá z dobových dokumentů, potenciál působení této části společnosti ve prospěch, ale častěji proti dominantnímu diskursu státní ideologie, si uvědomoval i sám vládnoucí režim.⁶⁶⁾ Projevovalo se to jak v její účasti na erozi vládnoucího systému pod rouškou uplatňování sovětské „perestrojky“ v rámci existujících institucí státu,⁶⁷⁾ tak v průběhu samotné politické změny na konci roku 1989. Teprve díky ní se pak aktéři instituce kulturní žurnalistiky na krátkou dobu, do níž spadá i vznik námi sledovaného filmu, ocitli na pozici konformity s novou vládnoucí třídou, jejíž větší část se z šedé zóny a z disentních komunit rekrutovala.

Z osobní zkušenosti odvozují, že generace vstupující do pole filmového průmyslu po roce 1989 se rovněž ve vysoké míře identifikovala s novými držiteli moci, na straně druhé však měla tendenci se vůči stávajícím aktérům filmového průmyslu i kritické komunity vymezit. Vědomí potřeby či téměř závazku formulovat nový generační postoj, spojující osobnostně i názorově jinak docela pestrou autorskou společnost, vyústilo například do založení časopisu *Cinemapur* v roce 1991 (dnešní *Cinepur*) a je s energií a patosem příznačným pro tu dobu vyjádřeno v úvodníku jeho prvního čísla od Milana Klepikova (pod pseudonymem Milan Doinel):

O filmu píše kdekdo a výsledek vypadá podle toho. Řadoví pisatelé jsou placeni podle počtu řádek a z filmu, který si zasluhuje být cílem, se stává prostředek k živobytí. [...] Při psaní o filmech bude tedy potřeba se postavit nejen proti zástupům neumětelů, jejichž výtvoři si nezaslouží, aby byly nazývány filmy, ale i do vědomé opozice vůči všem našim řadovým filmovým pisatelům. Tedy řádkovým. A jestliže naše drzost někdy zastíní naše těžce nabývané vědomosti, bude to alespoň drzost spravedlivá, prezentovaná s onou pýchou, o které se říká, že předchází pád.⁶⁸⁾

Jakkoliv jsem já sám v té době už byl také řádkovým pisatelem a publikační činností jsem se začínal jakž takž živit, s takovýmto generačním étosem jsem se identifikoval zcela přirozeně. Stejně jako se skutečností, že jedním z jeho dílčích projevů bylo rozšíření kritické reflexe i o narativní a stylistické rysy popkulturní zahraniční filmové produkce, vstupující po uvolnění distribučních bariér nově na český trh, případně českých autorů, kteří se na tyto vzorce zdáli navazovat.⁶⁹⁾ Že v těchto případech nešlo ani tak o pozice politické

65) Srov. Jiřina Šiklová, „The ‘Gray Zone’ and the Future of Dissent in Czechoslovakia“, *Social Research* 57, č. 2 (1990), 347–363.

66) Srov. například Milan Otáhal, *Moc, opozice a společnost 1969/1989* (Praha: Maxdorf, 1994).

67) Popis komplexního prolínání aktérů ze šedé zóny a představitelů státní moci například v rámci aktivit Ústřední půjčovny filmů nebo Svazu československých dramatických umělců v 80. letech minulého století poskytuje tematické číslo *Iluminace* věnované trezorovým filmům, srov. například Jindřiška Bláhová, „Ven z trezoru: Přehodnocování a uvolňování zakázaných československých filmů z 60. let“, *Iluminace* 22, č. 3 (2010), 83–113.

68) Milan Doinel [Milan Klepikov], „Proto...“, *Cinemapur* 1, č. 1 (1991), 2.

69) Jak je zřetelné například z textů Luboše Ptáčka a dalších o soudobých zahraničních filmech nebo v textech o Janu Svěrákovi, publikovaných opakovaně v raných ročnících *Cinemapuru* (srov. Milan Doinel, „Jan

či ekonomické moci jako o otázku kulturního kapitálu, je nabíledni. Spojení estetických a generačních postojů však koresponduje s pozdějším postřehem Kamila Fily, že změna estetického soudu o *Dědictví* dokumentuje proměnu zaujímané společenské pozice kritické komunity o několik generací později. V důsledku tím také přisvědčuje základní tezi o vztahu mezi vkusem a společensko-historickým kontextem.⁷⁰⁾

Ecovi byl postřeh o historické a sociokulturní podmíněnosti expertního panelu spoudaio východiskem pro zkoumání podmínek, za nichž se umělecké dílo v procesu vyčerpávání kódu a opotřebovávání stylegmat proměňuje v kýč;⁷¹⁾ jeho následná analýza mu v roce 1964 sloužila jako argument v apologii sémantiky populární kultury, opřené o post-strukturalistický posun pozornosti od díla k jeho čtení. V případě kritického hodnocení filmu *Dědictví* se však ocitáme v situaci, kdy užitá stylegmata byla nahlížena jako vyčerpaná v době premiéry, ale po výměně expertního panelu o třicet let později naopak akceptována jako oživená. Stejný text je čten podle nového kódu, s novým výsledkem.

Sociologická estetika nabízí k vysvětlení takové antinomie faktor kulturně-sociálních podmínek, jímž je formován, respektive rámován sám estetický soud.⁷²⁾ Jsme zde v pozici metarámování, připomínající Barthesovu metaforu vztahu mezi realismem a objektivní reprezentací skutečnosti: „ten, kdo vypovídá, se před započítím popisu usadí u okna, ani ne tak proto, aby dobře viděl, ale spíš proto, aby samotným jeho rámem vytvořil základ pro to, co vidí: okenní otvor vytváří podívanou“.⁷³⁾ Kritika je rámem formujícím pohled na dané dílo, ale tento rám, produkující afektivní reakci, je sám rámován kulturně-sociálním kontextem, v němž kritický text vzniká: wittgensteinovskou „formou života“ kritického autora.⁷⁴⁾ Optikou Jarvieho postřehu o společnosti realizující se v obrazech navštěvovaných filmů jsou tak názory zde sledovaných kritických generací médiem postojů určité společenské vrstvy k dobově dominantnímu diskursu a jejich publikované texty (metatextuální fixace procesů estetické evaluace) lze číst jako projevy konkrétní diskursivní praxe.

Kritika filmu *Dědictví* se v 90. letech opírala o dva estetické rysy: odlišnost od uznaného uměleckého kánonu a o exploativitu, pro niž byl film zařazován do negativního kánonu děl odpovídajících nízké hierarchické kategorii pokleslé zábavy. Spolu s nimi ale akcentovala i zřetelný rys mimoestetický, jímž byla tehdejší politická debata o budoucnosti financování české kinematografie. Věra Chytilová ve sporu, jenž je dodnes často rétoricky redukován na otázku privatizace konceptuálního prostoru⁷⁵⁾ Filmového studia Barrandov,

Svěrák — auteur“, *Cinemapur* 2, č. 6 (1993), 8–9 nebo Pavlína Coufalová, „Štěstí a smutek Obecné školy“, *Cinemapur* 1, č. 2 (1991), 1–3). Doklad toho, že šlo o trend přesahující názorovou skupinu sdruženou okolo jednoho časopisu, pak nalézám třeba v řadě textů generačně o něco starší Aleny Prokopové, publikované v 90. letech v časopise *Film a doba* a dalších.

70) Srov. např. Zahrádka, *Heteronomie estetické hodnoty*, 71.

71) Eco, *Skeptikové a těšitelé*, 111. V návaznosti na strukturalistickou tradici používá Eco pojem „stylegma“ ve smyslu vzorce, tvořeného uspořádaným souborem vybraných formálních rysů díla, tedy jinými slovy struktury složek, charakteristické pro styl či poetiku určité skupiny děl, popřípadě autorů.

72) Zahrádka, *Heteronomie estetické hodnoty*, 214.

73) Roland Barthes, *S/Z* (Praha: Garamond, 2007), 91. Otázkou vrstev čtení popkulturních textů, různým „přikládání rámu“ se Barthes z jiné strany zabývá i ve svých *Mytologiích* (Praha: Dokořán, 2018).

74) Zahrádka, *Heteronomie estetické hodnoty*, 91.

75) John Thornton Caldwell, *Production Culture: Industrial Reflexivity and Critical Practice in Film and Television* (Durham: Duke University Press, 2008), 71.

vystupovala jako hlasitý odpůrce této privatizace. Jindřiška Bláhová její roli v celém sporu označuje za politický aktivismus na straně obrany zachování role státu ve filmové výrobě.⁷⁶⁾ Pod povrchem debaty o privatizaci se však odehrávala paradigmatická změna produkční kultury, odrážející ekonomickou a politickou proměnu celé společnosti a projevuující se jako bolestivý kulturní střet hned několika skupin s odlišnými východisky a zájmy. Velká skupina stávajících zaměstnanců státních institucí filmového průmyslu (Československého státního filmu, Československé televize atd), již, jak trefně konstatuje Bilík, „kariézně zajistila normalizace“,⁷⁷⁾ do debaty příliš nezasahovala. Jak se mělo brzy ukázat, tito aktéři schopnost přizpůsobit se prokázanou ve strukturách socialistického státu dokázali často využít i v nových podmínkách a mnohdy postupně splynuli s novým průmyslovým prostředím. O to výraznější však byla role druhé velké skupiny aktérů pole filmového průmyslu, jíž byla

komunita, jejíž část byla v obdobném věkovém složení, která však změnu poměrů uvítala a která byla spojena s lidmi aktivními v roce 1968, těmi, kdo sympatizovali s pražským jarem a v oboru se udrželi jen na základě ústupků, případně byli z oboru vytlačeni anebo jim byla znemožněna smysluplná tvůrčí realizace. Tato komunita se začala okamžitě po Listopadu aktivizovat kolem znovuoobnověného FITES a stala se hybnou silou ve formulacích požadavků filmové sféry i při relevantních vyjednáváních s institucemi státu.⁷⁸⁾

Jak poznamenává Bilík, politicky zahrnovali zástupci této skupiny široké spektrum postojů, od zastánců socialismu s lidskou tváří po vyslovené antikomunisty, spojoval je však postoj „jisté nárokovosti“,⁷⁹⁾ vyplývající nikoliv nepochopitelně z jejich profesního statusu i z angažmá na straně demokratických sil v listopadu 1989. Já situaci tehdejší doby vidím tak — a myslím, že Bilíkův popis to navzdory diplomaticčnosti formulací potvrzuje —, že generace filmových profesionálů zakořeněných ve státně-socialistickém modu filmové produkce⁸⁰⁾ a schopných z něj těžit sociální, kulturní i ekonomický kapitál navzdory soukromě vyjadřovanému nesouhlasu s oficiální státní politikou⁸¹⁾ oprávněně viděla změnu ve financování filmové výroby jako ohrožení svých pozic v oborové hierarchii. Oproti tomu aktéři třetí skupiny, filmaři, kteří před rokem 1989 sami sebe vnímali jako stojící mimo státem kontrolovaný systém nebo nacházející se na jeho okraji, ať v důsledku diskriminace politickou mocí, nebo proto, že patřili k teprve nastupující generaci,⁸²⁾ vnímali hierarchické pozice této skupiny jako diskriminující reziduum poraženého politického

76) Bláhová, „Before I fought ideology, not money“, 40.

77) Petr Bilík, *Financování filmu jako aspekt kulturní politiky*, 49.

78) Tamtéž.

79) Tamtéž, 59.

80) Petr Szczepanik, *Továrna Barrandov: Svět filmařů a politická moc 1945–1970* (Praha: Národní filmový archiv, 2016), 43–45.

81) Případně se jednalo také o ty profesionály, kteří byli z politických důvodů ze svých pozic v tomto systému v průběhu normalizace vytlačeni a doufali ve svůj návrat do nich.

82) Petr Bilík soudí, že „Třetí, nejkonzistentnější skupinou pak byli studenti či čerství absolventi uměleckých škol, členové nezávislých uměleckých sdružení či iniciativ, kteří měli s kinematografií profesní zkušenost či alespoň spojení silnou personální vazbou, zároveň však již plně reflektovali zahraniční filmové vzory“

systému, jež považovali na základě vlastní žité zkušenosti za „umělý“⁸³⁾, a tedy nefunkční konstrukt. To je vedlo k prosazování soukromé filmové produkce jako alternativy státně-socialistického modu produkce a tím i garanta svobodného a rovného přístupu k realizačním možnostem.

Podle mé osobní zkušenosti do textů mladších kritiků⁸⁴⁾ pronikal ještě jeden související mimoestetický kontextuální prvek: celková nechuť k moralizujícím postojům vůči revoluční společenské realitě. Pro ty byla charakteristická mimo jiné právě mnohá veřejná prohlášení Věry Chytilové (ale třeba také režiséra Jiřího Krejčíka a dalších představitelů „protiprivatizačního tábora“)⁸⁵⁾ o „totalitě volného trhu“, jež je horší než někdejší komunistický útlak.⁸⁶⁾ To byla v 90. letech frekventovaná fráze, vracející se vždy, když se realita života po pádu komunismu vzdalovala původně vysněné utopii, či, jak to formulují Ivan Krastev a Stephen Holmes v knize *Světlo, které pohaslo*, příliš doléhala „nesnesitelná ambivalence [vybojované] normality“⁸⁷⁾

Můj tehdejší názor na takové občanské i autorské postoje starší generace byl v úplném souladu s tím, jak je později popsala Prokopová ve svém definičním textu o restitučních komediích. „Akutní syndrom ztráty nepřítele“ podle ní na jednu stranu způsoboval před-revolučním autorům obtíže v hledání nových témat, a na druhou důsledkem pozbytí nutnosti vyjadřovat se v metaforách a jinotajích vedl k nepřírozeně působící doslovnosti.

Místo konkrétních komunistických cenzorů, se kterými se režiséři většinou naučili nějak vycházet, se tak novým nepřítelem stalo samotné tržní prostředí. Tento abstraktní protivník se ovšem teprve chaoticky a živelně vytvářel, takže bylo snadné vyhmátnout jeho slabiny a chyby a narazit je na stará, dobrá kopyta komunální satiry. Stejně logické bylo zviditelnit takové neškodné „pravé“ hodnoty, jakými jsou nezištnost, poctivost a dobrosrdečnost [...] „Morální“ poselství, trčící z filmu jako nášada od hrábí, musel pochopit i sebevětší idiot. Podobně přitom uvažovala zkušená intelektuální filmařka Věra Chytilová i prostoduchý diletant Jan Bartoň, pachatel patrně nejhoršího snímku své doby — *Hořkého léta* (1995). [...] Karatelský tón tepající nešvary nové doby zaváněl kalkulem a pokrytectvím. Pomyslným diváckým masám totiž vycházel vstříc křečovitým populismem, jenž neměl s realitou mnoho společného. Nové době se tak nastavovalo stejně pokřivené zrcadlo, jaké využívaly pseudokritické snímky v minulém režimu.⁸⁸⁾

(*Financování filmu jako aspekt kulturní politiky*, 49). I tato skupina však byla generačně a profesně pestřejší, jak koneckonců ukazuje role scenáristy Jiřího Křížana v mnohém ilustrativním korespondenčním střetu o podobu transformace českého filmu mezi zástupci druhé skupiny a Křížanem a Vondrou reprezentovanou Kanceláří prezidenta republiky, srov. tamtéž, 54–57.

83) Ladislav Holý, *Malý český člověk a skvělý český národ: Národní identita a postkomunistická transformace společnosti* (Praha: Sociologické nakladatelství, 2010), 155.

84) Ve zde citovaných textech o *Dědictví* tuto skupinu kromě mne samotného představuje např. Petr Sládeček nebo Alena Prokopová.

85) Srov. Robert Buchar, *Sametová kocovina: Rozhovory s filmaři české Nové vlny* (Brno: Host, 2001).

86) Bláhová, „Before I fought ideology, not money“, 43.

87) Ivan Krastev – Stephen Holmes, *Světlo, které pohaslo: Vyúčtování* (Praha: Univerzita Karlova, Karolinum, 2020), 63. Slovo „dvojnásobnost“, užitá v českém překladu, si zde dovoluji nahradit v originále použitým termínem „ambivalence“, který je podle mého soudu výstižnější.

88) Prokopová, „Začátek kapitalismu v Čechách“.

To má asi na mysli Sládeček, když píše, že „téma nových pořádků, jimž vládou jen peníze, deformující lidské city a charaktery, je tím jediným, co chtěla režisérka říci.“⁸⁹⁾ A to jsem měl zřejmě na mysli já v ironizující zmínce o „pseudokritických postřezích o naší žhavé současnosti“.⁹⁰⁾

Přinejmenším v mém osobním případě měl také Boleslav Polívka pravdu v tvrzení, že kritikům filmu (on a Chytilová jako autoři) kazili nadějeplný pohled na společenské změny.⁹¹⁾ V tomto smyslu se spíše mylí Kamil Fila, když soudí, že *Dědictví* si kritici s politikou moc nespojovali.⁹²⁾ Velká část mého kritického čtení tohoto filmu byla naopak výrazně politická a skrývala se pod ní mimo jiné obava z plíživé snahy o revizi probíhající politické změny, jež pro mne a mnoho dalších mých vrstevníků již byla díky nedávnému osobnímu angažmá v ní součástí naší identity. Pozice reformního socialismu, kterou jsem myslím za takovou revizi cítil, v kontextu listopadových politických změn často působila jako snaha o jejich zpomalení či omezení, a z tohoto důvodu se jevila jako nepřijatelná. Intuitivní skepse k minulým autoritám, pramenící z dosud čerstvé a poněkud opojné „revoluční“ zkušenosti, totiž zahrnovala i autoritu mýtu „osmašedesátého“, jenž byl organickou součástí dospívání mé generace (jeho režimní interpretace byla ostatně součástí školních osnov).⁹³⁾ Pochybnosti o relevanci tohoto mýtu formulovala už při jeho zrodu polemika Václava Havla s Milanem Kunderou,⁹⁴⁾ a když si rekapituluji postoje svých spolužáků a kolegů z přelomu 80. a 90. let, uvědomuji si, že aniž bychom nutně všichni znali texty tohoto sporu, názorově jsme se ocitali spíše na jeho „havlovské“ straně. Součástí popisované nedůvěry k moralizování byla podle mé osobní paměti i podvědomá dávivá reakce na jakékoli deklaratorní „společenské hodnoty“, protože to připomínalo ideovou stravu, již nás padlý režim krmil od útlého dětství ve škole i ve veřejném prostoru. Kritika „velkých příběhů“ ze strany postmoderny, jež si k nám v té době dost chaoticky začala nacházet cestu, se pak pro tento životní pocit zdála velmi výstižná. O to více, že postmoderna zároveň poskytovala nový klíč ke čtení estetiky přicházející vlny zahraniční audiovizuální produkce, reklamy a popkultury vůbec.

Zajímavé je, že kritické texty vznikající od konce milénia se často shodnou s kritikami 90. let na vlastním popisu díla. Všimají si, že *Dědictví* navazuje na stejný archetyp české pohádky o hloupém Honzovi jako ostatní privatizační komedie a sdílí s nimi i definici hrdiny a zápletky, výstižně popsanou Kamilem Filou v textu „Privatizační, restituční a prostituční komedie devadesátých let“: „běžný český blbec, novodobý prototyp hloupého Honzy, naivní dobrák, vystavený zkoušce privatizační realitou, se stává protiváhou šmelinářského, pasáckého a veksláckého šíbra“.⁹⁵⁾ Nepopírají, že pro příběh filmu *Dědictví*, stejně jako pro všechny ostatní privatizační komedie platí, že souboj dobra se zlem byl nihilisticky nahrazen soubojem naivity s bezskrupulozností. „Nad úklady doby nelze ani

89) Sládeček, „Dědictví aneb Troška dynamitu“, 4.

90) Vlasák, ed., *Autorka neklidu*, 274.

91) Sedláček, *Rozmarná léta českého filmu*, 80.

92) Vlasák, ed., *Autorka neklidu*, 274.

93) Srov. Tomáš Slouka, ed., *Poučení z krizového vývoje ve straně a společnosti po 13. sjezdu KSČ* (Praha: SPN, 1972).

94) Václav Havel, „Český úděl?“, *Host do domu* 16, č. 15 (1969), 20–23.

95) Fila, „Privatizační, restituční a prostituční komedie devadesátých let“, 75.

zvítězit, nelze se adaptovat,“ píše Fila, „hrdinové zůstávají chudí, nebo pokud přijdou k penězům, nechají se zkorumpovat.“⁹⁶⁾ Stejně tak na *Dědictví* sedí Filova definice dobového genderového stereotypu: „ženy v privatizačních komediích dovedou být pouze nástroje pro ukojení mužských tužeb, nebo ty, jež muže vysají a zničí. Nic mezi tím.“

Tyto nálezy však pod stále více se šířícím pocitem, že film *Dědictví* je „sofistikovanější, než se na první pohled zdálo“,⁹⁷⁾ ústí do nového estetického hodnocení. Flígl⁹⁸⁾ a Müller⁹⁹⁾ formulují tezi o exploatačních prvcích kinematografie 90. let, jež navrhuji číst jako výpověď o společenských pocitech doby. Pro Bergla tak exploatace přestává být devalvujícím diskursivním modelem, ale stává se diskursivní zbraní, nástrojem reinterpretace, jež zpětně vede k přehodnocení významu filmu ve veřejné debatě.¹⁰⁰⁾ Podobně argumentuje Bláhová, když *Dědictví* řadí mezi kultovní díla a termín kult přitom definuje jako proces produkce kulturního kapitálu skrze subversivní čtení děl stojících mimo dominantní kulturu.¹⁰¹⁾ Ač ovšem například Bergl konstatuje, že v novém diskursivním čtení argumentace vkusem přestává hrát roli, kategorii vlastního vkusu vzápětí stejně uplatňuje v hodnotícím stanovisku, že tvůrci *Dědictví* „jednotlivá témata nezpracovali tak agresivně a groteskně jako jiní“. ¹⁰²⁾ Tendence k plíživé reformulaci výsledků diskursivní četby exploatace do tvaru kladného estetického soudu vyžaduje po autorech hledání odůvodnění ve formálních rysech. Müller věnuje ve své diplomové práci filmu *Dědictví* zvláštní rozbor, aby dokázal jeho odlišnost od ostatních exploatačních filmů a podobnost s tvorbou československé nové vlny:

Prvních patnáct minut připomíná některé filmy české nové vlny, především *Intimní osvětlení*. Tím, jak vlastně neexistuje narace, postavy se jen mechanicky přesunují z jednoho místa na druhé, všichni jsou zdánlivě spokojeni, nic moc se neřeší a zdá se, že zde panuje jakýsi status quo, kterého se okolní svět vůbec nedotýká.¹⁰³⁾

Bláhová rozpoznanou vulgaritu, „buranskost“ [sic!] a fraškovitost filmu vidí ne již jako nedostatek, ale jako kreativní umělecké zpracování buranství a fraškovitosti doby.¹⁰⁴⁾ Rétorické zpětné projektování kladného estetického hodnocení do autorského záměru se v tautologické smyčce stává jeho odůvodněním.

96) Tamtéž.

97) Bergl, „Exploatace aneb intermezzo v dějinách návštěvnosti“.

98) Flígl, „New Yorku a Libni zdaleka se vyhni“.

99) Müller, „Sametová Bastardi“.

100) Bergl, „Exploatace aneb intermezzo v dějinách návštěvnosti“.

101) Bláhová, „Ateistická mše“, 55–56.

102) Bergl, „Exploatace aneb intermezzo v dějinách návštěvnosti“.

103) Müller, „Sametová Bastardi“, 47.

104) Vlasák, ed., *Autorka neklidu*, 253.

Kánon, exkomunikace a blahoslavení

Když Jindřiška Bláhová mluví o tom, že novější generace diváků *Dědictví* ocenily jako jeden z vrcholů tvorby Chytilové,¹⁰⁵⁾ a když v dalších textech interpretuje tento film v kontextu režisérčiny celoživotní tvorby i občanského aktivismu,¹⁰⁶⁾ implicitně i explicitně se stejně jako další autoři citovaní v předchozí kapitole při hodnocení díla odkazuje ke korpusu děl československé nové vlny — skupiny filmařů, k níž Chytilová patřila a s níž bývá její jméno asociováno v podstatě automaticky.¹⁰⁷⁾ Při re-legitimizaci estetické hodnoty filmu *Dědictví* tak využívá stejný historický kánon filmové tvorby ze 60. let, o který se o třicet let dříve opřela tehdejší generace kritiků, aby film prohlásila za zradu na jeho odkazu.

V návaznosti na svůj původ v řeckém slově *kanon* (měřidlo) je termín kánon v uměnovědách užíván pro soubor děl (či obecně hodnot, pravidel atd.), ve vztahu, k nimž jsou poměřována díla (hodnoty, pravidla) nová.¹⁰⁸⁾ Jedním z měřítek relevance kánonu může být délka jeho trvání v čase, což souvisí s intuicí, že testem uměleckosti je schopnost díla vyvolávat u publika estetické vjemy napříč časem a geografickými zónami. Tato intuice koresponduje s hierarchizující estetickou teorií a koncepcí dispozičních vlastností, jež jsou dílu vlastní nezávisle na tom, zda je, či není vnímáno, a vytvářejí základ „obecně platného estetického soudu“.¹⁰⁹⁾ Jan Mukařovský vzpomíná výrok F. X. Šaldy, že „krásu dává teprve perspektiva dálky“, a proces kanonizace časem vysvětluje tím, že se časem stírá pocit rozporů, které každé nové umělecké dílo vyvolává. Dosud aktuální vývojová etapa umění se tak stává součástí historické zásoby, a „normy, které vytvořila, prolínají poznenáhlu do celé široké oblasti estetična“.¹¹⁰⁾ Jak ovšem sám Mukařovský zdůrazňuje už v titulu svého eseje, rozpoznávání a projevy estetické hodnoty i normy jsou podmíněny sociálně. Literární teoretik Terry Eagleton při konceptualizaci pojmu literárního kánonu upozorňuje, že žádný kánon nevznikl sám o sobě, ale jako výsledek působení konkrétních lidí v konkrétním čase.¹¹¹⁾ A Barbara Smith v revizionistické studii estetické teorie pracuje rovnou s pojmem politiky kánonu,¹¹²⁾ souznícím s Bourdieuovým pohledem na estetické hodnocení jako produkci společenského kapitálu. V tomto chápání je kanonizace proces ovlivňovaný těmi, kdo jej formulují: držitelé kulturní moci, jež Smith i Bourdieu v marxismem inspirovaném pohledu ztotožňují s držiteli moci sociální a ekonomické – buď jde o ty samé aktéry, nebo jsou s nimi existenčně provázáni a slouží jejich zájmům. Jednoznačnost takového principu nicméně vyvolává pochybnosti¹¹³⁾ a role kánonu československé nové vlny ve zde sledovaném případě se je zdá potvrzovat. Nabízí se tu spíš Mukařovského postřeh o dynamickém pohybu kánonu v hierarchii norem,¹¹⁴⁾ ale ani to se ne-

105) Bláhová, „Ateistická mše“, 57.

106) Bláhová, „‘Before I fought ideology, not money’, 39–40.

107) Srov. Vlasák, ed., *Autorka neklidu*, 253.

108) Srov. Věra Petráčková, ed., *Akademický slovník cizích slov* (Praha: Academia, 1997).

109) Zahrádka, *Heteronomie estetické hodnoty*, 42–43.

110) Mukařovský, „Estetická funkce, norma a hodnota“, 32.

111) Terry Eagleton, *Literary Theory: An Introduction* (Minneapolis: Minnesota University Press, 2008), 10.

112) Barbara Smith, *Contingencies of Value: Alternative Perspectives for Critical Theory* (Cambridge – London: Harvard University Press, 1998), 42.

113) Srov. Zahrádka, *Heteronomie estetické hodnoty*, 46–47.

114) Mukařovský, „Estetická funkce, norma a hodnota“, 37.

zdá přesné. Namísto vytváření nového pluralizujícího kánonu nebo změny jeho pozice v hierarchii tu dochází k pluralitnímu čtení kánonu neměnného, připomínajícího nejvíce religionistickou definici pojmu kánon jako závazného souboru svatých textů.

Filmová kritika tak na konci minulého století kánon nové vlny a tvorby Chytilové jako její emblematické představitelky využila k tomu, aby srovnáním s ní kritizované dílo exkomunikovala z kategorie „uměleckých filmů“. Tuto exkomunikaci dotvrdila zařazením díla do negativního kánonu těch dobových filmových děl, jež nahlížela jako jednoznačně ne-umělecká. O třicet let později nový hodnotící panel postupoval obráceně, když zase s využitím strategie komparace titul z kánonu privatizačních komedií vyjmul a zařadil jej zpět do „dědictví“ Chytilové tvorby, opět v některých vyjádřeních asociované s tvorbou česko-slovenské nové vlny. Tyto úkony, prováděné pomocí hodnotového jazyka,¹¹⁵⁾ není možné považovat jen za pouhé sdílení informací nebo vyjádření názoru. Ve svých důsledcích se přímo podílejí na konstituování určitého stavu nebo na jeho změně, a jde tedy v tomto smyslu o „performativní řečové akty“.¹¹⁶⁾ Když Sdružení českých filmových kritiků vyhlásilo výsledky ankety, v níž byl film *Dědictví* označen za třetí nejlepší porevoluční film vůbec, byl to austinovský performativní řečový akt par excellence — film *Dědictví* jím byl povýšen z někdejšího páříi korpusu porevolučních filmů na součást jeho pantheonu. Slovníkem církevního kanonizačního procesu — byl „blahořečen“.¹¹⁷⁾

Hodnotový jazyk v performativním procesu nabývá rozměru jazykové hry,¹¹⁸⁾ tedy prostoru kódu a pravidel, sdílených komunitou, jež je právě znalostí těchto pravidel vymezena. Ve vývoji kritického hodnocení *Dědictví* lze proměny pravidel této hry sledovat v posunech akcentů u používaných smíšených estetických pojmů, tedy těch vyjádření, jež je možno při různých úhlech pohledu chápat buď jako deskriptivní, nebo jako hodnotící.¹¹⁹⁾ Demonstrovat to lze na proměně hodnocení Polívkova hereckého výkonu: Sládečkovy vyjádření, že je jeho „excentrickému klaunství dán absolutní prostor“,¹²⁰⁾ má konotaci negativního hodnocení, ale je obsahově totožné s kladným konstatováním Müllera, že režisérka dává Polívkovi prostor, „aby mohl co nejsvobodněji rozvinout svůj komediální talent“.¹²¹⁾ Na místě „rozporuplnosti“ Polívkova hereckého výkonu, hodnocené v roce 1992 negativně,¹²²⁾ nalézá Müller za pozdějšího přitakání Bergla „ambivalenci“ viděnou jako pozitivní hodnotu.¹²³⁾ Podobně je absence příběhu, zmiňovaná Sládečkem i Spáčilovou záporně,¹²⁴⁾ konstatována Müllerem a Berglem jako kladný stylový rys.¹²⁵⁾ Zjevný politický

115) „Hodnotový jazyk nepředpokládá pouze znalost určitého přirozeného jazyka, ale především znalost sdíleného a implicitně předpokládaného systému hodnot a pravidel hodnocení.“ (Zahrádka, *Heteronomie estetické hodnoty*, 77).

116) John L. Austin, *Jak udělat něco slovy* (Praha: Filosofie, 2000).

117) V latinském základu pojmu beatifikace (tedy prohlášení za blahoslaveného, blahořečení) je performativní povaha tohoto řečového aktu přitomna explicitně: beatus – blažený, facere – učinit.

118) Zahrádka, *Heteronomie estetické hodnoty*, 77.

119) Smíšené pojmy, které je možné podle kontextu vnímat jako deskriptivní i jako hodnotící, nebo také hutné pojmy, jež v sobě aspekt popisu a hodnocení spojují (tamtéž, 91).

120) Sládeček, „Dědictví aneb Troška dynamitu“.

121) Müller, „Sametová Bastardi“, 53.

122) Vlasák, ed., *Autorka neklidu*, 185.

123) Müller, „Sametová Bastardi“, 53; Bergl, „Exploatace aneb intermezzo v dějinách návštěvnosti“.

124) Sládeček, „Dědictví aneb Troška dynamitu“; Spáčilová, „Jedna velká folklórní manéž“.

125) Müller, „Sametová Bastardi“, 53; Bergl, „Exploatace aneb intermezzo v dějinách návštěvnosti...“.

aktivismus narativu, chápaný mnou a mými soupeřníky v kontextu dobové debaty jako přítěž, uvádí Bláhová s odkazem na status autorky jako kladný prvek.¹²⁶⁾

Předpokladem užití smíšených estetických pojmů je hodnotící perspektiva,¹²⁷⁾ poskytující návod k jejich čtení tím či oním způsobem. Ta se u recenzí *Dědictví* zrcadlí v jejich užití v kombinaci s výlučně hodnotícími, respektive verdiktivními pojmy a výroky.¹²⁸⁾ Hutný pojem „kultovní film“, užívaný Bláhovou,¹²⁹⁾ získává náboj kladného hodnocení zařazením díla do korpusu tvorby jeho autorky. Fila označuje Polívkův herecký výkon smíšenými pojmy „zvláštní a špatně popsateľný“, ale použitím termínů divadelnost a autenticita je pozitivně konotuje.¹³⁰⁾ Využití exploatačních prvků pro rozbor mimoestetických rysů díla (například dobového kontextu) i smíšené pojmy, jako je označení žánru, ústí v textech Flíglu, Müllera, Bláhové, Blažka, ale i Prokopové do pozitivního estetického hodnotícího výroku. Napomáhá tomu použití kladných hodnotících adjektiv a komparace s korpusem ostatních diskutovaných děl: satira je „výstižná“, moralita je „solidní“, pokus o reflexi soudobého dění je „cílevědomý“, diagnóza je „bolestivě přesná“, film je „sofistikovanější, než se zdálo“ a ze srovnání s ostatními „vyšel nejlépe“, téma privatizace zpracovává „odlišným způsobem“. Stejně rysy stejného díla poměřované stejným kánónem tak vyvolávají v různé době u různých kritických společenství prakticky protikladné estetické hodnocení. Protože k tomu dochází v prostoru jazykové hry, je na místě se ptát, co pravidla této hry mohou vypovídat o potřebách komunity, jež je touto jazykovou hrou vymezena.

Když se deskriptivní estetické predikáty proměňují zapojením hodnotící perspektivy v hutné pojmy, spojující v sobě deskripci a hodnocení, odrážejí tak zároveň „formu života“ mluvčího.¹³¹⁾ V povaze kritického hodnocení jako performativního řečového aktu¹³²⁾ se tak projevuje systém hodnot, v jejichž rámci daný kritik působí, i jeho „osobní ekonomie“: souhrn psychosociálních faktorů, mezi nimiž jsou osobní hodnoty, zájmy, potřeby, zkušenosti a znalosti.¹³³⁾ Hodnocení díla je tedy funkcí potřeb a zájmů hodnotícího, jež se zároveň v tomto hodnocení odrážejí. „Jsou zde uváděny ve vzájemný poměr celé dva systémy: říše — lépe struktura — norem a struktura společnosti, pro kterou dané normy tvoří obsah kolektivního vědomí.“¹³⁴⁾

Způsoby, jakými je *Dědictví* střídavě exkomunikováno a blahořečeno v závislosti na složení hodnotícího panelu, tedy rezonují s podezřením, zda nejsou kanonická díla hlavně reprezentací specifických zájmů a potřeb „uměleckých kritiků a podobně socializovaných jedinců“, v důsledku čehož mezi kritikem a kanonickým dílem ve výsledku dochází „k homologickému procesu vzájemného ověřování“.¹³⁵⁾ Proces hodnocení zde vyvstává jako forma diskursivní praxe, podobná té, již Judith Butler v teorii genderu rozpoznává

126) Bláhová, „Before I fought ideology, not money“, 40; Vlasák, ed., *Autorka neklidu*, 268–275.

127) Zahradka, *Heteronomie estetické hodnoty*, 86.

128) Tamtéž.

129) Bláhová, „Ateistická mše“, 55–57.

130) Vlasák, ed., *Autorka neklidu*, 270.

131) Zahradka, *Heteronomie estetické hodnoty*, 91.

132) Austin, *Jak udělat něco slovy*.

133) Smith, *Contingencies of value*, 30.

134) Mukařovský, „Estetická funkce, norma a hodnota“, 38.

135) Zahradka, *Heteronomie estetické hodnoty*, 52.

jako nástroj konstrukce identity¹³⁶⁾ prostřednictvím „opakování norem, jež ji konstituují“.¹³⁷⁾ Tyto normy jsou formulovány a priori v rámci dominantního diskursu, což činí z jejich naplňování „povinný úkol“.¹³⁸⁾ Proměna kritického hodnocení v čase je tak buď výrazem proměny dominantního diskursu, podílejícího se na konstrukci identity autora kritického soudu, nebo performativního útoku na tento diskurs. V tomto kontextu pak kritici filmu *Dědictví* v 90. letech i v současnosti svým hodnocením neutváří performativně ani tak dílo nebo jeho hodnotu, ale především svoji identitu, jež je prostřednictvím takto formulovaných estetických hodnot konstituována ve shodě s pocíťovanou identitou sociální skupiny, k níž se hlásí.

Závěr

Problém vlivu osobní dispozice na vynášení estetického soudu a vztahu mezi estetickými a mimoestetickými faktory nemusí nutně ústít do relativismu. Ostatně, Mukařovský poznamenává, že jakkoliv proces estetického hodnocení ovlivňují „přesuny struktury společenského soužití [...], nelze zde mluvit o relativnosti, protože pro hodnotitele, umístěného v jistém časovém a prostorovém bodu a zaklíněného v jistém sociálním prostředí, jeví se taková a taková hodnota daného díla jako veličina nutná a stálá.“¹³⁹⁾ Sociologickou estetikou formulované pochybnosti o funkčnosti hierarchizující estetické axiologie¹⁴⁰⁾ se spíš stávají příležitostí k novému čtení estetického hodnocení jako takového.

Na příkladu historické proměnlivosti kritického hodnocení konkrétního filmového díla a pokusu o reflexi vlastní zkušenosti jsem se v tomto textu pokusil navrhnout takové jiné čtení filmové kritiky. Heteronomie jejích úsudků ukazuje, že produkované texty jsou často z velké části výsledkem afektivního čtení uměleckého díla v rámci konkrétního, kulturně a sociálně podmíněného kontextu recepce, a my tak nemůžeme zkoumat estetickou rovinu konkrétního díla, „aniž si položíme otázku, jak široce (popřípadě úzce) je rozlita po celkové rozloze skutečnosti“.¹⁴¹⁾ Každý text populární kultury, konstatuje Umberto Eco, „je konfrontován s publikem, které se neustále mění a používá nových a nových kódů“.¹⁴²⁾ Kritická obec tvoří specifický, sociálně a kulturně vymezený okruh publika, a kritik tak vždy definuje „funkci produktu vzhledem k hodnotám, které přijal za své kritérium“.¹⁴³⁾ Přiřknutí estetické hodnoty dílu konkrétního umělce je proto i formou deklarace příslušnosti k určitému názorovému a hodnotovému systému, tedy, v souladu s Jarvieho popisem performativní činnosti publika, i aktem sebevytváření se jako komunity. Filmová kritika se z tohoto pohledu jeví jako médium s vlastními heteronomními kódy a agendou, a její výstupy je možné číst jako materializace konkrétních diskursivních praxí.

136) Judith Butler, *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity* (New York: Routledge, 1990).

137) Judith Butler, *Závažná těla* (Praha: Karolinum, 2016).

138) Jonathan D. Culler, „The Fortunes of the Performative in Literary and Cultural Theory“, *Literature and Psychology* 45, č. 1–2 (1999), 7–28.

139) Mukařovský, „Estetická funkce, norma a hodnota“, 43.

140) Zahrádka, *Heteronomie estetické hodnoty*, 214–215.

141) Mukařovský, „Estetická funkce, norma a hodnota“, 20.

142) Eco, *Skeptické a těšitelé*, 190.

143) Tamtéž.

Já jsem zřejmě v 90. letech do kritiky filmu čelné představitelky československé nové vlny promítal vlastní generační nedůvěru k pokusům o návrat reformního komunismu 60. let, krystalizující tehdy mimo jiné v postoji k úloze státu ve filmové výrobě. Jejím prostřednictvím jsem se pak zařazoval na konkrétní místo mezi aktéry tehdejšího pole filmového průmyslu. Koordináty této pozice — totiž jednotlivé vyslovované názory — přitom byly zjevně zčásti intuitivní, čímž navazovaly na trend impresionistické kritiky reprezentovaný některými mými tehdejšími pedagogy.¹⁴⁴⁾ Z jiné části, například ve skepsi vůči deklaratornímu moralismu, se ale už vůči postojům téže kritické školy vymezovaly. Zčásti pak vyjadřovaly pozice čistě politické. Kanonická role kulturního „dědictví“ 60. let a Chytilové jako jeho emblematické představitelky přitom byla natolik silná, že jsem nedokázal formulovat svůj postoj přímo jako kritiku kánonu a pokusil jsem se jej paradoxně a ze současného pohledu účelově o týž kánon naopak opřít.¹⁴⁵⁾ To vše má dnes možná jako dokument konkrétního historického období větší vypovídací hodnotu než samotný hodnotící soud.¹⁴⁶⁾ Mám však za to, že tendence promítat současné politické postoje, jak je pro ilustraci představuje třeba deklarace, že „podmínky [filmařů] na volném trhu byly pravděpodobně ještě horší než v době komunistického režimu“,¹⁴⁷⁾ do interpretace estetických rysů díla, zřetelně vystupuje i ze současného „blahoslavení“ Chytilové filmu. I pro současnou filmovou kritiku by tak analýza jejích textů i aktivit v oblasti filmových cen a ekonomie prestiže¹⁴⁸⁾ mohla být zdrojem informací o její pozici v současném poli audiovizuálního průmyslu a přispět k objasnění jejích vztahů s dalšími skupinami jeho aktérů, jako jsou filmoví tvůrci nebo naopak distributoři obsahu.

Otázka, zda patří Chytilové *Dědictví* k nejhorším nebo nejlepším porevolučním filmům, zůstává na konci tohoto textu nezodpovězena. Mým oblíbeným filmem už se nestane, ale jsem nyní více ochoten si připomenout otázku Jana Mukařovského: „Není zde náznak toho, že soustředění pozornosti — ať přitakávající, či odmítající — může mít alespoň v některých případech za podklad objektivně vyšší estetickou hodnotu díla?“¹⁴⁹⁾

Financování

Příspěvek vznikl za podpory MŠMT ČR udělené UP v Olomouci (IGA_FF_2023_026). /The funding for the present article was provided by the Czech Ministry of Education, Youth and Sports for specific research (IGA_FF_2023_026).

144) Srov. Zdeněk Holý, „Mystická louže“, *Cinepur* 10, č. 31 (2004), 36–38, cit. 25. 1. 2023, <https://www.cinepur.cz/rubriky/584-mysticka-louze>.

145) Vlasák, ed., *Autorka neklidu*, 184. To, že podobně postupovali i další autoři, je zajímavou výpovědí o pozici tohoto kánonu v kulturním kontextu českého filmu vůbec, což je potenciálně samostatné téma.

146) Což ostatně odpovídá k tomu, jak s nimi pracuje například Jindřiška Bláhová ve v tomto článku citovaných textech, srov. „Before I fought ideology, not money“, 47 a Vlasák, ed., *Autorka neklidu*, 256.

147) Bláhová, „Before I fought ideology, not money“, 43.

148) Srov. James F. English, *The Economy of Prestige* (Cambridge: Harvard University Press, 2009).

149) Mukařovský, „Estetická funkce, norma a hodnota“, 43.

Bibliografie

- Aristotelés. *Etika Níkomachova* (Praha: P. Rezek, 1996).
- Austin, John L. *Jak udělat něco slovy* (Praha: Filosofia, 2000).
- Barthes, Roland. *Mytologie* (Praha: Dokořán, 2018).
- Barthes, Roland. *S/Z* (Praha: Garamond, 2007).
- Bergl, Jan. „Dědictví nové vlny aneb proměna autorského filmu v devadesátých letech“, *Revue Filmového přehledu*, 2016, cit. 17. 10. 2023, <https://www.filmovyprehled.cz/cs/revue/detail/dedictvi-nove-vlny-aneb-promena-autorskeho-filmu-v-devadesatych-letech>.
- Bergl, Jan. „Exploatace aneb intermezzo v dějinách návštěvnosti českého porevolučního filmu“, *Revue Filmového přehledu*, 2021, cit. 17. 10. 2023, <https://www.filmovyprehled.cz/cs/revue/detail/exploatace-aneb-intermezzo-v-dejinach-navstevnosti-ceskeho-porevolucniho-filmu>.
- Bilík, Petr. *Financování filmu jako aspekt kulturní politiky* (Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2021).
- Bláhová, Jindřiška. „Ateistická mše: Kouř či Dědictví aneb Kurvahošituntág: Jak se rodí kultovní film“, *Respekt* 31, č. 29 (2020), 54–57.
- Bláhová, Jindřiška. „‘Before I fought ideology, not money’: Věra Chytilová and the 1990s transformation of Czech cinema culture“, *Studies in Eastern European Cinema* 10, č. 1 (2019), 39–54.
- Bláhová, Jindřiška. „Ven z trezoru: Přehodnocování a uvolňování zakázaných československých filmů z 60. let“, *Iluminace* 22, č. 3 (2010), 83–113.
- Blažek, Jiří. „Pivo, sex a privatizace: České restituční komedie“, *A2* 13, č. 2 (2017), 10.
- Bourdieu, Pierre. *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste* (Cambridge: Harvard University Press, 1984).
- Buchar, Robert. *Sametová kocovina: Rozhovory s filmaři české Nové vlny* (Brno: Host, 2001).
- Butler, Judith. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity* (New York: Routledge, 1990).
- Butler, Judith. *Závažná těla* (Praha: Karolinum, 2016).
- Caldwell, John Thornton. *Production Culture: Industrial Reflexivity and Critical Practice in Film and Television* (Durham: Duke University Press, 2008).
- Coufalová, Pavlína. „Štěstí a smutek Obecné školy“, *Cinemapur* 1, č. 2 (1991), 1–3.
- Culler, Jonathan D. „The Fortunes of the Performative in Literary and Cultural Theory“, *Literature and Psychology* 45, č. 1–2 (1999), 7–28.
- Doinel, Milan [Milan Klepíkov]. „Jan Svěrák – auteur“, *Cinemapur* 2, č. 6 (1993), 8–9.
- Doinel, Milan [Milan Klepíkov]. „Proto...“, *Cinemapur* 1, č. 1 (1991), 2.
- Drápela, Jiří – František Kačenka. „Parlamentní boje Moravanů o obnovu zemské samosprávy Moravy a Slezska v ČR“, in *Moravský historický sborník: Ročenka Moravského národního kongresu 1999–2001* (Brno: Moravský národní kongres, 2001), 556–558.
- Eagleton, Terry. *Literary Theory: An Introduction* (Minneapolis: Minnesota University Press, 2008).
- Eco, Umberto. *Skeptikové a těšitelé* (Praha: Svoboda, 1995).
- English, James F. *The Economy of Prestige* (Cambridge: Harvard University Press, 2009).
- Fila, Kamil. „Privatizační, restituční a prostituční komedie devadesátých let“, *Cinepur* 27, č. 127 (2020), 71–77.
- Flígl, Jiří. „New Yorku a Libni zdaleka se vyhni: Exploatační tendence v české porevoluční kinematografii“, *Cinepur* 17, č. 68 (2010), cit. 17. 10. 2023, <http://cinepur.cz/article.php?article=1831>.

- Halada, Andrej. *Český film devadesátých let: Od Tankového praporu ke Koljovi* (Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 1997).
- Havel, Václav. „Český úděl?“, *Host do domu* 16, č. 15 (1969), 20–23.
- Holý, Ladislav. *Malý český člověk a skvělý český národ: Národní identita a postkomunistická transformace společnosti* (Praha: Sociologické nakladatelství, 2010).
- Holý, Zdeněk. „Mystická louže“, *Cinepur* 10, č. 3 (2003), cit. 25. 1. 2023, <https://www.cinepur.cz/rubriky/584-mysticka-louze>.
- Jarvie, Ian. *Movies and Society* (New York: Basic Books, 1970).
- Krastev, Ivan – Stephen Holmes. *Světlo, které pohaslo: Vyúčtování* (Praha: Univerzita Karlova, Karolinum, 2020).
- Křivánková, Darina. „Tvorba režisérů české nové vlny po roce 1989: Věra Chytilová, Jan Němec, Jiří Menzel“ (Diplomová práce, Filozofická fakulta Univerzity Karlovy, 2006).
- Limberk, Václav. „Stroj času: Dědictví aneb Kurvahosiťutntág slaví 30 let“, *Filmserver.cz*, 3. 9. 2022, cit. 17. 10. 2023, <https://filmserver.cz/clanek/17888/dedictvi-aneb-kurvahosigutntag/>.
- Lukeš, Jan. *Orgie střídmosti aneb Konec československé státní kinematografie: (Kritický deník 1987–1993)* (Praha: Národní filmový archiv, 1993).
- Mišková, Věra. „Buran v luxusním hotelu“, *Rudé právo*, 23. 12. 1992, 7.
- Mukařovský, Jan. „Estetická funkce, norma a hodnota jako sociální fakty“, in *Studie z estetiky* (Praha: Odeon, 1966).
- Müller, Martin. „Sametová Bastardi: Exploatační tendence v české kinematografii po roce 1989“ (Diplomová práce, Janáčkova akademie múzických umění, 2014).
- Otáhal, Milan. *Moc, opozice a společnost 1969/1989* (Praha: Maxdorf, 1994).
- Petráček, Věra, ed. *Akademický slovník cizích slov* (Praha: Academia, 1997).
- Prokopová, Alena. „Začátek kapitalismu v Čechách aneb česká restituční komedie“, *Alenčin blog*, 9. 4. 2011, cit. 17. 10. 2023. <https://alenaprokopova.blogspot.com/2011/04/zacatek-kapitalismu-v-cechach-aneb.html>.
- Sdružení české filmové kritiky. „Ceny české filmové kritiky 2019“, *Filmovakritika.cz*, 2020, cit. 17. 10. 2023, <https://filmovakritika.cz/ceny/ceny-ceske-filmove-kritiky-2019/>.
- Sedláček, Jaroslav. *Rozmarná léta českého filmu: 1989–1998* (Praha: Česká televize, 2012).
- Sládeček, Petr. „Dědictví aneb Troška dynamitu“, *Lidové noviny*, 17. 12. 1992, 4.
- Slouka, Tomáš, ed. *Poučení z krizového vývoje ve straně a společnosti po 13. sjezdu KSČ* (Praha: SPN, 1972).
- Smith, Barbara. *Contingencies of Value: Alternative Perspectives for Critical Theory* (Cambridge – London: Harvard University Press, 1998).
- Spáčilová, Mirka. „Jedna velká folklórní manéž“, *MF Dnes*, 16. 12. 1992, 11.
- Szczepanik, Petr. *Továrna Barrandov: Svět filmařů a politická moc 1945–1970* (Praha: Národní filmový archiv, 2016).
- Škopková, Andrea. „Film očima normalizace: Jan Kliment a Rudé právo 1971–1973“ (Bakalářská diplomová práce, Fakulta sociálních věd Univerzity Karlovy, 2012).
- Šiklová, Jiřina. „The ‘Gray Zone’ and the Future of Dissent in Czechoslovakia“, *Social Research* 57, č. 2 (1990), 347–363.
- Vlasák, Zbyněk, ed. *Autorka neklidu: Věra Chytilová očima české filmové kritiky* (Brno: Moravská zemská knihovna, 2021).

- Walmsley-Evans, Huw. *Film Criticism as a Cultural Institution* (New York: Routledge, 2018).
- Wohllhöffner, Vladimír. „Dědictví aneb Kurvahošigutntag!“, *Český deník*, 7. 1. 1993, 10.
- Zahrádka, Pavel. *Heteronomie estetické hodnoty: Sociologická kritika filozofické estetiky* (Brno: Host, 2015).
- Zuska, Vlastimil, ed. *Umění, krásu, šeredno: Texty z estetiky 20. století* (Praha: Karolinum, 2003).

Filmografie

- Dědictví aneb Kurvahošigutntag* (Věra Chytilová, 1992)
- Divoké pivo* (Milan Muchna, 1995)
- Hořké léto* (Jan Bartoň, 1995)
- Hotýlek v srdci Evropy* (Milan Růžička, 1994)
- Intimní osvětlení* (Ivan Passer, 1965)
- Ještě větší blbec, než jsme doufali* (Vít Olmer, 1995)
- Slunce, seno, jahody* (Zdeněk Troška, 1985)
- Slunce, seno a pár facek* (Zdeněk Troška, 1989)
- Slunce, seno, erotika* (Zdeněk Troška, 1991)
- Trhala fialky dynamitem* (Milan Růžička, 1992)

Biografie

Ondřej Zach v letech 1987–1996 studoval obory Knihovnictví a vědecké informace a Filmová věda na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy v Praze. V letech 1991–1998 publikoval mj. v časopisech *Kino*, *Cinema*, *Film a doba* a v denním tisku. V letech 1994–1998 byl členem programového týmu Mezinárodního filmového festivalu Karlovy Vary (KVIFF). V letech 1996–2006 pracoval na různých programových pozicích v TV Nova. Od roku 2006 do října 2017 zastával různé programové a manažerské pozice ve společnosti HBO Europe. Od roku 2017 do září 2021 působil jako proděkan pro mezinárodní vztahy na Filmové a televizní fakultě Akademie múzických umění v Praze (do roku 2020) a vedoucí katedry FAMU International. V letech 2018–2022 působil jako člen Rady Státního fondu kinematografie. V roce 2020 absolvoval magisterský obor Filmová a divadelní věda na Univerzitě Palackého v Olomouci. V současné době je studentem doktorského studijního programu oboru Teorie a dějiny divadla, filmu, rozhlasu a televize tamtéž. Je členem České filmové a televizní akademie.