



You have downloaded a document from
RE-BUŚ
repository of the University of Silesia in Katowice

Title: Film pod natlakem volneho thru : autorskie strategie v polskem hranem filmu v letech 1989-2001

Author: Tadeusz Miczka

Citation style: Miczka Tadeusz. (2004). Film pod natlakem volneho thru : autorskie strategie v polskem hranem filmu v letech 1989-2001. W: T. Lazorčakova, E. Wąchocka (red.), "Punkty widzenia II : strategie autorskie w czeskim i polskim teatrze i filmie = Pohledy II" (S. 164-177). Katowice : Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.



Uznanie autorstwa - Użycie niekomercyjne - Bez utworów zależnych Polska - Licencja ta zezwala na rozpowszechnianie, przedstawianie i wykonywanie utworu jedynie w celach niekomercyjnych oraz pod warunkiem zachowania go w oryginalnej postaci (nie tworzenia utworów zależnych).



UNIwersYTET ŚLĄSKI
W KATOWICACH



Biblioteka
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki
i Szkolnictwa Wyższego

FILM POD NÁTŁAKEM VOLNÉHO TRHU AUTORSKÉ STRATEGIE V POLSKÉM HRANÉM FILMU V LETECH 1989–2001

Tadeusz Miczka

Tento text je pokračováním úvah na téma vývoje polského hraného filmu v období reálného socialismu, které zároveň přinášely shrnutí významu daného úseku dějin polské kinematografie a vznášely otázky týkající se její budoucnosti. V závěru článku s názvem *Film pod nátlakem politiky*, který vyšel v roce 1993, jsem mj. psal:

Režiséři ani nezpозorovali, že skončil výjimečný stav a nezaregistrovali na filmovém pásu události, jež předznamenaly „kulatý stůl“ a přechod politické moci v Polsku do rukou politické opozice. [...] V nové politické situaci otevírající společnosti cestu k vytvoření autentického demokratického zřízení se ve velké míře projeví jako neuzitečné autorské strategie sloužící komunistické propagandě, tak i ty, které bývaly zbraní v polemice a bojem s touto ideologií. Incipit viva nova! Začíná nový život – dokáží však filmaři nyní využít svého práva na svobodu? Je ještě záhy na jednoznačnou odpověď na takto položenou otázku, ale bezpochyby hrozí filmařům řada nebezpečí [...].¹

S odstupem několika let, během nichž se na plátnech polských kin objevilo více než 400 nových hraných filmů, je na čase přijít s pokračováním těchto úvah.

¹ T. Miczka: *Kino pod presją polityki. (Krótki zarys historii filmu fabularnego w Polsce powojennej, 1945–1989)*. „Postscriptum” 1993, nr 7, s. 13 a 14. Článek vyšel později v zahraničí v upravených verzích, mj. *Cinema under Political Pressure. A Brief Outline of Authorial Roles in Polish Post-War Feature-Film, 1945–1995*. „Kinema” [Toronto], Fall 1995, no. 4, s. 32–48, a *Kino pod nátlakem politiky. Stručný přehled historie hraného filmu v poválečném Polsku, 1945–1995*. V: A. Wajda: *Moje filmy*. Votobia, Olomouc 1996, s. 201–226. (Znění citátu pochází z poslední jmenovaného českého překladu M. Sobotkové a J. Fialy – pozn. překl.).

Vůdčím rysem polské kinematografie se stal „odpor“ vůči žánrové čistotě a exponování autorské individuality, proto jsem tehdy tyto znaky charakterizoval na ukázce komentovaných autorských strategií. K podobnému snažení chci směřovat i nyní, přičemž podotýkám, že autorskou strategii chápu jako výzkumný konstrukt a pojmám ji relativně široce: jednak jako „sféru režiséra“ neboli subjektivní volbu „autorské role“², jednak jako nadindividuální způsob rozvíjení tvůrčí činnosti, jako svého druhu formu společenské strategie, společenské smlouvy³. Nejblíže v této otázce je mi stanovisko Tadeusze Lubelského, který tvrdí, že:

Autorské strategie, které jsou uskutečňovány v praxi, se musí nutně vztahovat k repertoáru společenských rolí, které fungují v kultuře dané země a doby. Jsou výslednicí shody těchto rolí s možnostmi, jež tvůrci nabízí film: s možnostmi technickými, ekonomickými, politickými, výrazovými.⁴

Ústy téhož autora mohu zároveň vyjádřit i svůj výzkumný záměr:

Pro každou strategii, kterou jsem si stanovil, jsem se snažil najít pojmenování určité role nebo funkce, která se již dříve zformovala v realitě společenského života.⁵

Předchozí období polské kinematografie zahajovala – naštěstí nepříliš početná – série hraných filmů založených na principu strategie svědka, která se zpočátku vyznačovala vyprávěním pozorovatele, jenž vyslovoval určitou tezi, a později rovněž pohledem vídného, popřípadě agresivního agitátora, jenž vystupoval vlastně v roli svědka-

² Stejně jako M. Hendrykowski v knize *Autor jako problem poetyki filmu* (Poznań 1988), kde uvádí na příkladě děl z filmové historie celkem 20 rolí, mj. svědka, eskamotéra, klauna, fabulátora a mýtotvorce.

³ S takovým tvrzením přichází E. Balcerzan v knize *Poezja polska w latach 1939–1965*. T. 1: *Strategie liryczne*. Warszawa 1984.

⁴ T. Lubelski: *Strategie autorskie w filmie polskim*. „Literatura” 1985, nr 12, s. 52.

⁵ Ibidem. Autor této metody využil i ve své knize *Strategie autorskie w polskim filmie fabularnym lat 1945–1961*. Kraków 1992, 2. vydání – Kraków 2000.

-mystifikátora. Po roce 1956, v době úpadku socialistického realismu, se kinematografie, ačkoli v Polsku i nadále panoval totalitní systém, rozvíjela s výraznou dynamikou a objevilo se velké množství autorských strategií. Každým rokem mělo premiéru více než 30 hraných a 300 dokumentárních filmů a i přesto, že se polský film nalézal v těsné kazajce marxisticko-leninské ideologie, podařilo se mu v krátké době vydobýt si vysokou kulturní prestiž a uchovat si na bezmála 25 let široký a věrný okruh diváků. V té době si většina režisérů vypracovala vlastní autorské strategie, at' se již jednalo o strategii zprostředkovatele, psychoterapeuta, samotáře, historika-interpretátora, moralizátoru nebo protestujícího, které jim umožňovaly komunikaci s divákem mimo nebo souběžně s oficiální propagandou a politickou platformou společenské komunikace. Tvůrcům se v té době v boji s cenzurou poměrně dařilo, jelikož promlouvali k adresátům svých filmů způsobem, který nejlépe vystihuje výraz „mezi řádky“, tzn. že prostřednictvím aluzí, podtextů a narážek vytvářeli filmová podobenství výrazně rozpolcená mezi poetikou realismu a symbolismu.

O společenském a uměleckém významu takových autorských strategií svědčí mj. i skutečnost, že se v té době poměrně malé popularitě těšily filmy založené na strategiích, které legitimizovaly vládu komunistické strany v zemi. Zde byly využívány strategie mentora, svědkamystifikátora, strategie poslušného sloužícího, případně strategie kolaboranta nebo historika-agitátora. Dnes už takřka nikdo nesleduje filmy natočené v konvencích „socialistické estetiky“, dokonce jen málokdo ví o jejich existenci.

Přímo porovou ránu však zadalo ambiciózně se rozvíjejícímu filmu, který si vypracoval strategie útěku od oficiálního diskurzu, období výjimečného stavu. Po jeho vyhlášení stranickými a vojenskými představiteli 13. prosince 1981 v Polsku utichl veškerý umělecký život a lze říci, že film na několik let přerušil své úzké vazby s publikem. Kvalitní snímky, které zobrazovaly zemi trpící „těžkou schizofrenií dospívání“, natočené v letech nebo měsících bezprostředně předcházejících vyhlášení výjimečného stavu (např. *Dohled a Volný střelec* Wiesława Saniewského, *Náhoda* Krzysztofa Kiesłowského, *Osamělá žena* Agnieszky Hollandové, *Matka Králů* Jerzyho Zaorského, *Výslech* Ryszarda Bugajského a *Ruce vzhůru!* Jerzyho Skolimowského) cen-

zura na více než půl dekády nasměrovala do trezoru nebo skončily po roce 1985 v tzv. úzkém distribučním okruhu. Nastal čas mlčení předních osobností polského filmu. Andrzej Wajda natočil jen dva filmy (z toho pouze jeden ve vlasti – *Kroniku milostných nehod* z roku 1986 podle románu Tadeusze Konwického) a Krzysztof Zanussi čtyři, ale zato všechny v zahraničí. Režiséři, kteří kolaborovali se státními orgány, neměli tehdy u diváků žádnou šanci. Kasovní úspěch znamenalo několik titulů – byly to zejména adaptace historických románů Stefana Żeromského a Elizy Orzeszkové (*Věrná řeka* Tadeusze Chmielewského, 1983, a *Nad Němzem* Zbigniewa Kuźmińskiego, 1987) a čtyři komedie Juliusze Machulského (*Vabank* a *Sexmise*, 1984; *Vabank II*, 1985; *King Size*, 1987), které obsahovaly podprahovou kritiku totalitního státu, nebo kostýmní film oplývající sexem *Thais* (1984) Ryszarda Bera. Menší intelektuální rozruch vyvolal na počátku desetiletí film Jerzyho Kawalerowicze *Austeria* (1983) a v jeho závěru filmy Krzysztofa Kieslowského *Krátký film o zabijení* a *Krátký film o lásce* (oba měly premiéru v roce 1988), na přelomu desetiletí pak další části *Dekalogu* (1989). Posledně jmenovaný autor však získal menší uznání v Polsku než v zahraničí. Pomyslné pomníky se mu začaly stavět až po jeho předčasné smrti v roce 1996.

Lze říci, že v předvečer politických změn hrozilo polskému filmu poměrně reálné nebezpečí zániku ani ne tak z důvodu nedostatečné umělecké úrovně jako spíše z důvodu nízké návštěvnosti kin. Na prahu nové doby režisér Wojciech Marczewski, příslušník generace, která vytvářela podobu „kina morálního neklidu!“, jenž se v 80. letech dobrovolně rozhodnul mlčet na znamení protestu proti represivnímu útlaku ze strany státní moci, vyslovil na sjezdu Sdružení polských filmařů v Gdyni v roce 1990 následující otázku: „Opravdu jste museli natočit všechny ty filmy?“ Odpovědí na tento dotaz mu bylo dlouhé mlčení. Nepochybně se zdviženým čelem by toto mlčení mohl přerušit Andrzej Wajda a dokonce to i udělal, zároveň ovšem nešetřil kritikou vůči minulosti a polskému filmu prorokoval chmurné zítřky. Podle jeho názoru budeme muset za toto desetiletí platit ještě dlouho vysokou cenu. V roce 1995, tedy šest let po změně politického systému, Wajda prohlásil, že

výjimečný stav byl největším neštěstím, které se kdy v Polsku odehrálo. Všechny neshody dneška, vše co je dnes chaotické v naší politice a v našem umění, je důsledkem výjimečného stavu. Polsko se tehdy rozpadlo a dodnes se nedokázalo sjednotit. Pro mě osobně to byla ztracená léta. Všechno, co jsem natočil po *Dantonovi* (v roce 1983 ve Francii), považuji za sérii promarněných filmových příležitostí. [...] ztratil jsem tehdy talent, který mi umožňoval komunikovat s diváky.⁶

Je rovněž pravda, že polští filmoví tvůrci obecně nebyli připraveni na příchod politických změn. S nástupem nových podmínek včetně zániku státních dotací, odstranění cenzury a vzniku nového filmového publika s komerčním vkusem se režiséři museli rychle poohlédnout po nových producentech, metodách produkce, uměleckých přístupech a odlišné poetice. Film, který se osvobodil od politického útlaku, se náhle ocitl pod nátlakem volného trhu a od té chvíle projevuje tendence a patrný příklon k využívání konvenčních schémat a odkazů k standardním prostředkům, stylům a módním postupům; byl to nástup procesu, který výrazně ilustrují nové autorské strategie.

O neobvyklosti a dramatickosti přelomového období, které v polském filmu nastoupilo v roce 1989 a trvalo několik následujících let, svědčí nejméně čtyři filmové počiny. První z nich je spjat s uvedením filmů v roce 1989 – tedy již po politických změnách, které zobrazovaly situaci země během výjimečného stavu, dále filmů z let 1983 – 1986 a filmů natočených „v posledních dnech lidového Polska“. Na plátnech kin se tehdy objevil mj. film *Stav strachu* Andrzeje Kijowského, *Vniřní stav* Krzysztofa Tchórzewského, *Poslední přívoz* Waldemara Krzystka, *Poslední zvonění* Magdaleny Łazarkiewicz, *Chce se mi výt* Jacka Skalského a film o útěku náctiletých mladíků do Švédska, který získal mnohá ocenění na festivalech v zahraničí i doma v Polsku – *300 mil do nebe* Macieje Dejczer. V těchto dílech převládala strategie svědka, který se staví značně kriticky vůči soudobé situaci v socialistickém Polsku, nicméně tento okruh filmů vyvolal jen nepatrný zájem ze strany diváků.

⁶ A. Waajda: *Albo „Pana Tadeusza“ albo „Panne Nikt“*. „Kino“ 1995, nr 2, s. 9.

Další nemilé překvapení vyvolalo mezi filmaři nezvykle chladné přijetí filmu Tadeusze Konwického *Pověst o „Dziadech” — Ława*. Režisér začal pracovat na této filmové adaptaci v roce 1988; premiéra filmu se uskutečnila 1. listopadu 1989 — v předvečer zádušního svátku — ve Vilně a zanedlouho poté byl snímek uveden v rámci moskevského mezinárodního filmového festivalu v kině jen několik stovek metrů vzdáleném od kremelských zdí. Pocity tvůrčího uspokojení, které pramenily z těchto skutečností, však byly zastíněny rozčarováním z nepřiliš vydařeného přijetí filmu polskými diváky. Konwicki, který o sobě opakovaně prohlašoval, že se přidal k „pochodu obětí romantismu”, se o této skutečnosti mohl přesvědčit díky adaptaci arcidíla polského romantismu, jemuž se přezdívá „polský idiom” a jež odkazuje k nejzásadnějším mýtům a národním sentimentům. Tím, že ve filmu využil strategii „moudrého účetního”, stvořil originální bilanci, výzvu romantické tradici, která měla po více než půldruhého století obrovský vliv na vědomí a identitu polského národa⁷. Vyjádřil tak svým dílem přesvědčení, že nelze nadřazovat schematickou autoritu romantického textu nad mnohoznačnou zkušenost vyvěrající z kontaktu se soudobou skutečností. Tato zkušenost představovala ideu romantismu jako izolovaného proudu, jako myšlenku oslabené životaschopnosti romantické ideologie v povědomí polské společnosti. Právě tento postoj přinesl filmu nezdar, s nímž se — alespoň se zdá — tvůrce smířil, jelikož se rozhodl ukončit svou dlouhou a mimořádnou kariéru spojenou s filmem. Veškerou svou tvůrčí energii vkládá Konwicki nadále pouze do literatury.

Dalším charakteristickým znakem současného polského filmu se stal umělecký a do jisté míry i komerční úspěch jiného snímku, který měl premiéru v roce 1990 a jenž využíval strategie „moudrého účetního”, konkrétně filmu *Útěk z kina Svoboda* režiséra Wojciecha Marczewského. Autor se zde pozastavuje nad svobodou, kterou filmu přinesla ekonomika volného trhu. Dilemata, před něž byl Marczewski a jeho kolegové postaveni, se stala tématem jeho filmu společně

⁷ Poetice filmu a příčinám jeho diváckého neúspěchu se podrobně věnují ve své práci *Wielka improwizacja filmowa — Opowieść o „Dziadach” Adama Mickiewicza — „Ława” Tadeusza Konwickiego*. Kielce 1992, s. 32 nn.

s výzvou sobě i ostatním tvůrcům, že je nezbytné skoncovat s minulostí a nečinit ve své nové tvorbě morální kompromisy s vlastním svědomím. Peripetie, které zažívali hrdinové filmu, ilustrují hledisko, podle něžž přínos svobody člověku, který byl předtím otrokem ideologie, v něm často vyvolává „komplex cenzora“ a touhu po „útěku od svobody“. Problém, který zde nastolil Marczewski, našel uplatnění v praktické podobě: polský film v této době potřeboval psychoterapii, kterou však nemohl zvládnout z důvodu nemoci zvané ideový kompromis.

Čtvrtým charakteristickým rysem bylo vyčlenění posledních filmů Krzysztofa Kieślowského mimo hlavní proudy nového polského filmu. Jeho *Dvojí život Veroniky* (1991) a *Tři barvy: Bílá, Modrá, Červená* (1993/1994), natočené v polsko-francouzské koprodukci, získaly ocenění po celém světě, v Polsku však došly uznání – jak už jsem se zmínil – teprve po smrti režiséra, který během celé své umělecké dráhy důsledně budoval strategii skeptického pozorovatele. Páter prof. Józef Tischner lapidárně okomentoval tuto skutečnost v promluvě nad hrobem režiséra:

Říká se, že Polsko Krzysztofowi Kieślowskému nerozumělo, ale co to znamená Polsko? Nerozuměli mu politici, protože nebyl opravdovým politikem. Nerozuměli mu doktrináři, nikdy nešířil žádné doktríny.

Tyto filmové počiny tvoří charakteristický rámec polského filmu poslední dekády 20. století a zároveň ilustrují složitost situace v kinematografii na prahu nové cesty. Film na tuto situaci zareagoval – jak přesvědčivě argumentují Mirosław Przyłipiak a Jerzy Szyłak – celkem čtyřmi způsoby:

Za prvé, produkcí filmů odkazujících k předchozímu období a odvolávajících se násilně k romantickým vzorům, které stály v základech polské kinematografie před rokem 1989; za druhé, mohutným nástupem tzv. „gangsterského“ filmu; za třetí, uměleckou tvorbou se zvláštním důrazem na „provinciální“ film; a konečně za čtvrté, snahou o vyrovnání se s všední každodenností země, která prochází obtížným stadiem systémové transformace.⁸

⁸ M. Przyłipiak, J. Szyłak: *Kino najnowsze*. Kraków 1999, s. 172.

Jinými slovy, syndrom nabyté svobody sice v této fázi omezoval rozvoj polského filmu, ale zároveň přinášel novou, svěží tvůrčí energii.

Nejdůležitější osobnosti polského filmu byli nuceni mírně upravit svou strategii psychologů a byli to právě oni, kdo tvrdohlavě pokračovali v dialogu s minulostí. Bilancovali však dvojnásobně: tak jako předtím, tedy velmi vážným tónem, často však i s humorným odstupem. Vážně se vyslovoval např. nejznámější polský režisér – Andrzej Wajda. V roce 1992 natočil *Prstýnek s korunovaným orlem* jako polemiku s vlastním filmem *Popel a dým* z roku 1958. Vypráví příběh mladíka, příslušníka Zemské armády, v prvních dnech po konci 2. světové války. Hrdina se musí rozhodnout, jaký postoj zaujme vůči nové vládě, která nebyla polskou vládou, nýbrž přišla do země spolu s cizími tanky. Ovšem Wajda polemizující s Wajdou umělecky zklamal, příliš mnoho pozornosti totiž věnoval polskému mučednictví a vlastenectví na úkor interných prožitků hrdiny. Okamžitě svou chybu rozpoznal, o čemž svědčilo jeho doznání v soudobém tisku: „byl to – prohlásil – čelní náraz. Katastrofa!“, nicméně i nadále pokračoval stejnou cestou, když o dva roky později natočil *Velký týden* jako protiklad k *Samsonovi* z roku 1962. V tomto snímku rozehrál příběh židovky, kterou její bývalý milenec touží zachránit před smrtí z rukou fašistů. Stejně jako starší *Korczak* (1990), ani tento snímek nevyvolal živější diskusi ani širší zájem publika.

Diváčkou i uměleckou porážku zaznamenali i další „vášní“ vykladači historie – Filip Bajon se svým filmem *Poznaň 1956*, Jerzy Zaorski jako autor *Slečen a vdov* a Robert Gliński jako režisér filmového dramatu *Všechno, co je nejdůležitější*. Poněkud větším diváckým zájmem se mohly pochlubit kvalitní válečné moralistní snímky mladého režiséra Leszka Wosiewiczze, které přinášely pohledy do nacistického (*Kornblumenblau*) a sovětského tábora (*Cynga*), nebo adaptace hořké prózy Tadeusze Borowského, vězně osvětimského koncentračního tábora, snímek *Rozloučení s Marií* režiséra Filipa Zylbera.

Úspěchu, který se však dostavil až v druhé polovině dekády, docílili ti tvůrci, kteří se rozloučili s romantickými legendami a mýty i s myšlenkou vytvořit ucelený obraz historie a s nutností využít možností filmu k vydání svědectví, což bylo předtím znemožněno komunistickou cenzurou. Jako nejbližší duchu doby se osvědčily postoje

a poetiky založené na groteskním paradoxu, at' již v žertovné satirě Slawomira Mrożka a Witolda Gombrowicze, nebo dokonce v záměrně nepravdivém postoji k minulosti. Širšího uznání se dostalo hořkým komediím *Obrácený* a *Plukovník Kwiatkowski* Kazimierze Kutze nebo *Cvalu* Krzysztofa Zanussiho, které měly premiéru v roce 1996. Kutz – jenž velmi rád využíval strategií psychoterapeuta – si po realizaci historického dramatu *Smrt jako kůrka chleba*, vážné rekonstrukce tragických událostí v jednom slezském dole v prvních dnech výjimečného stavu, získal diváky filmovými příběhy o dvou tvářích Poláků a jejich rozervané identitě. Do této chvíle vždy vážný profesor Zanussi přiměl početné publikum k úvahám nad ponurou realitou stalinské éry prostřednictvím humorného příběhu o vlastní tetě, která svou láskou ke koním a jezdeckví poměrně úspěšně bojovala s komunismem a s šedí života v něm.

Je však nutné zdůraznit, že „psychoterapeutům“ se nepodařilo navázat skutečný dialog s diváky. Navíc, filmy jako *Prstýnek s korunovaným orlem* a *Smrt jako kůrka chleba* znamenaly jedny z největších producentských a režijních finančních krachů celé dekády. Strategie psychoterapeuta ztratila na významu v kontextu filmové komunikace, která se rozvíjela pod nátlakem volného trhu⁹.

Zřetelným znamením radikálního obratu v polské kinematografii po roce 1989 bylo rovněž odsunutí historického zúčtování na okraj filmové kultury ve prospěch komerční filmové tvorby. Modelem populárního filmového umění se stal tzv. gangsterský film, který prožíval svůj vrchol již v letech 1992–1993. Tvůrcem tohoto směru byl Władysław Pasikowski, který ve svém debutu *Kroll* (1991) a ve svých pozdějších filmech *Psi* (1992) a *Psi 2* (1994) snižoval hodnotu étosu inteligence, zaměňoval intelektuální idealismus za cynismus, podceňoval do té doby uznávané hodnoty, exponoval mužský šovinismus a kult peněz, materialismu, senzacechtivosti, násilí a sexu. Strategii antiintelektuálních cyniků převzalo také několik dalších režisérů, zdaleka nejen představitelů nejmladší, ale i střední generace, mj. Jan Machulski

⁹ Náklady spojené s výrobou *Prstýnku s korunovaným orlem* dosáhly 1,5 milionu zlotých, příjmy z distribuce 29 tisíc zlotých. Rozpočet filmu *Smrt jako kůrka chleba* činil 1,8 milionu zlotých a diváci zaplatili na vstupném do kin pouhé 33 tisíce zlotých.

(*Déjà vu*) a Marek Piwowski (*Únos Agáty*). Tento model se prosadil i v televizi, o čemž svědčí divácký ohlas tří částí seriálu *Extradice* v režii Jerzyho Wójcika. Filmy natočené v podobném duchu přitahovaly diváky nejen svým „americkým“ stylem, ale především provokativním postojem vůči polské minulosti a hovorovosti filmových dialogů. Tématem i formou výrazně korespondovaly s každodenním životem diváků. Čtyřicetiletí hrdinové (idoly mládeže se stali již dříve oblíbení herci střední generace – Bogusław Linda, Marek Kondrat a o něco mladší Cezary Pazura) snižovali ideály odborového hnutí Solidarity, které mělo přímý vliv na uskutečnění polské „revoluce“ (v jednom z těchto filmů zpívají opilí tajní policisté hymnu Solidarity), vysmívali se heslům proklamovaným politiky (např. podnikání považovali za příklon ke korupci a akceptaci zrady) a přicházeli s hláškami, které se rychle staly obecně známými prűpovídkami, např. „Protože to byla špatná žena“, „My Psi se musíme držet pospolu“ nebo „Co ty vš o zabíjení?“.

Tento dynamicky se rozvíjející model populárního filmu, který s přehledem vítězil nad všemi ostatními směry a tendencemi, se však záhy vyčerpal. Již v roce 1996 se na plátcích kin objevily pouhé parodie prvků a stylistiky gangsterského filmu. Tyto pastišové filmy, jako např. *Kiler Juliusze Machulského* nebo *Sára Macieje Ślesického*, tuto kapitolu vývoje nového polského filmu definitivně uzavřely. V roce 1997 vznikla druhá vlna tohoto směru, kterou tvoří, ale už s menší důsledností co se týče formální i obsahové roviny, režiséři Jarosław Żamojda (autor filmů o rebelantské mládeži *Mladí vlci* a *Mladí vlci 1/2*) a Paweł Weresniak (tvůrce morálně zlomového melodramatu *Zamilování*, 1999).

Ve snaze o charakteristiku gangsterského filmu je třeba zmínit určit fenomen filmové tvorby v Polsku po roce 1989. V tomto období debutovalo 49 režisérů: dva filmoví kameramani – Jerzy Wójcik, spolutvůrce „polské školy“ a Jarosław Żamojda, pět herců – Bogusław Linda, Krystyna Janda, Eugeniusz Priwieziencew, Olaf Lubaszenko a Marek Kondrat a dalších 42 absolventů filmových škol, kteří se dříve věnovali tvorbě krátkometrážních filmů, dokumentů, seriálů, reklam a videoklipů. Hned na počátku 90. let stanovila trojice debutů tři nové tendence polského filmu: již zmíněný *Kroll* se stal vzorem pro

gangsterský film a snímku *Rozloučení podzimu* (1990) Mariusze Trelińského se zase dostalo označení prvního polského postmoderního filmu okouzlujícího bohatou plastičností, hlubokou interpretací literární předlohy a zábavným ironickým humorem a groteskností.

Lze se plně shodnout s Tadeuszem Lubelským, který v roce 1994 shrnul dané období filmového vývoje těmito slovy:

Ladění většiny debutů je však ponuré a zbavené vši naděje; odrážejí depresi pramenící z nedostatku perspektiv pocit'ovaného generací vstupující na práh života. Tyto filmy, které se většinou odehrávají na současné polské provincii, představují svět v jeho špíně, degradaci, ztrátě hodnot. To je případ *Smrti práskače* Wojciecha Nowaka (1991), poetického snímku Doroty Kędzierszawské *Ďáblové* (1991), apokalyptických *Černých sluncí* Jerzyho Zalewského (1992), groteskního *Opravdu krátkého filmu o lásce, zabíjení a ještě jednom příkázání* Rafała Wierczyńskiego (1992), v němž je polemika s Krzysztofem Kieślowským založena na minimalizaci duchovního rozměru postavy. I přes temný tón se autoři propracovávají k vlastnímu výrazu, hledají vlastní názor a osobitým způsobem se vyrovnávají s tímto světem úpadku. Svůj vlastní výraz v současnosti hledá celý polský film. Je stále živý, ačkoli právě nyní jeho život není tak intenzivní a všestranný jako v minulosti. Ona někdejší intenzita se stále více objevuje v roli reference – v nejrůznějších odkazech, citátech, polemikách, jejichž prostřednictvím komunikuje současný film s vlastní tradicí. Životnost této tradice lze považovat za nadějný ukazatel do budoucnosti.¹⁰

Realita filmové tvorby však vyvrátila poslední autorovu tezi, jelikož mj. díky třetímu debutantovi vznikl právoplatný umělecký film, který se zcela rozešel s účtováním s minulostí, zároveň se však – a to je dosti překvapivé – nevyslovoval ke svým vazbám k realitě 90. let, protože si stvořil vlastní magický svět polské provincie.

Tímto debutantem byl Jan Jakub Kolski, který si vypracoval originální strategii vypravěče báchorek a společně s několika dalšími režiséry vytvořil sérii filmů, které připoutaly pozornost – což je naprostá výjimka jak v dějinách polské kinematografie, tak v sou-

¹⁰ T. Lubelski: *Film fabularny*. W: *Encyklopedia kultury polskiej XX wieku. Film. Kinematografia*. Red. E. Zajiček. Warszawa 1994, s. 178.

časném světovém uměleckém filmu – k vesnici, maloměstu a posmutnělé provincii a které zároveň zcela opomíjely velkou historii, přičemž kladly důraz na zobrazování dějin s lidskou tváří a dokonce na popis událostí na „sметиšti dějin“. Polské Arkádie, pozemské ráje, se objevují ve filmech předchůdců tohoto směru Andrzeje Barańského (*Kramář*, 1990 a *U řeky, která není*, 1991) a Andrzeje Kondratiuka (*Vřeteno času*, 1995 a *Sluneční hodiny*, 1997) a v tvorbě Jana Jakuba Kolského, který téměř každý rok přichází s novým hraným filmem, jenž si zpravidla vydobude uznání diváků a kritiky v Polsku i v zahraničí. Všechny jeho filmy, zejména *Zázračné místo*, *Janek vodník* a *Historie kina v Popielawách* fascinují mytizací skutečnosti a formální stylizací. V etnografické rovině těchto děl převládá pocit lidského tepla a zájem o provinční život, v dějové rovině pak reflexe trvání, pomíjení, radostí a strastí prostého života a zobrazení krajní podoby lidového náboženství (osobitá forma pohanství, magie), v rovině filmového zpracování se střídá pastelové ladění, záběry plné světla, perspektiva širokouhlého objektivu, panoráma zobrazující prostor „mezi nebem a zemí“ jako odraz prostoru „mezi člověkem a Bohem“. Kolski vytvořil nepochybně nejoriginálnější novou podobu polského filmu 90. let.

Chceme-li shrnout dosavadní reflexe na téma současného polského filmu, musíme zdůraznit, že se – obecně vzato – vyhýbal zobrazení všední reality politické, ekonomické a kulturní transformace. Za nejlepší film se současnou tematikou považují polští kritici hraný dokument *Na kraji světa* režisérky Marie Zmarz-Koczanowicz z roku 1989, který se pouští do demytizace národní solidarity a kolektivního sepejetí Poláků během parlamentních voleb. Až do roku 1999 se mladí tvůrci vyhýbali strategii bedlivého pozorovatele, neměli potřebu zaznamenávat dění v okolním světě, spíše jej interpretovali prostřednictvím tvůrčích konvencí, např. již zmíněného gangsterského filmu. Na druhé straně starší tvůrci považovali za svou povinnost zobrazovat postoj k současnosti, ale činili tak s pocitem absence vhodné metody a interpretačního klíče. Např. Krzysztof Zanussi již od roku 1988 realizoval filmový cyklus s názvem *Víkendové povídky*, v němž zobrazil morální a existenciální hrozby, jež přináší nová doba, ovšem dosáhl toho pouhým hromaděním narativních schémat známých z *Dekalogu*

Krzysztofa Kieślowského. Pocit bezradnosti, vyplývající z takové situace, přiměl Andrzeje Wajdu v roce 1995 k veřejnému prohlášení, že musí natočit „buďto *Pana Tadeáše* nebo *Slečnu Nikdo*“. Nakonec zrealizoval obě adaptace. Nejprve převedl na plátno *Slečnu Nikdo* (1996), román Tomasz Tryzny o dospívající dívce, která propadá pocitu nicotnosti, stavu existenciální prázdnoty a ocitá se v umělém světě. *Slečna Nikdo* bývá označována za nejslabší film režisérovy kariéry. Později Wajdovi vylepšil sebevědomí úspěch filmového *Pana Tadeáše*, jehož během prvních tří týdnů po premiéře zhlédla takřka pětina Poláků. Film je věrným přenesením myšlenek básnické epopoje Adama Mickiewicze, odehrávající se během napoleonských válek (v roce 1812), v době, kdy neexistoval samostatný polský stát, a je znamenitým zobrazením ducha a krásy poezie, i přesto však — a na tom se shodují takřka všichni — zůstává věrnou ilustrací předlohy a hlouběji nezasahuje současného diváka, neboť si nevšímá skutečností obsažených v jeho světě.

Strategii bedlivého pozorovatele je však třeba úžeji spojovat s nejbližší budoucností polského filmu, protože zejména díky ní dosáhlo počínaje rokem 1999 domácí filmové umění určité kvalitativní úrovně. V témže roce prohlásili diváci i filmoví kritici za nejlepší film roku *Dluh* Krzysztofa Krauzeho, který je důsledkem nekompromisního pojmenování skutečnosti (obsahuje kritiku policie a trestního zákoníku), natočeným v intencích poetiky thrilleru založeného na pravdivých událostech a přesahujícího čistě senzacechtivé závěry. Režisér si vzal námět z „opravdového života“. Snímek je příběhem dvou mladých byznysmenů, kteří se dostanou do konfliktu s vyděračem a svou situaci řeší vraždou — zárukou uměleckého působení zde však není téma, ale spíše formální podoba filmu, jež způsobuje, že diváci jsou doslova vtaženi do událostí odehrávajících se na plátně, příběh si osvojí a naleznou v něm určitou metaforu. Podobný vztah k realitě demonstruje v poslední době také Robert Gliński ve snímku *Ahoj, Terezko* oceněném na mnoha festivalech a představitelé tzv. generace 2000 Maciej Pieprzyca, Michał Rosa a další.

Na přelomu druhého a třetího tisíciletí tedy nový polský film vyčerpal dva novátorské modely a dnes hledá — a to je potřeba vysoce ohodnotit — cesty k pochopení současnosti, ale zároveň spatřuje svou

záchrana v gigantických filmových projektech, které jsou adaptacemi populárních literárních děl. Největšími hity polských kin v posledních letech se staly adaptace románů *Ohněm a mečem* (1999) Jerzyho Hoffmana (přes 7 mil. diváků, rozpočet 25 mil. zlotých, 104 mil. zlotých příjmů z distribuce), *Pan Tadeáš* (1999) Andrzeje Wajdy (analogicky přes 4 mil., 13 mil. zlotých a 81 mil. zlotých), *Quo vadis?* (2001) Jerzyho Kawalerowicze (2,2 mil. diváků, 63,5 mil. zlotých a 68,5 mil. zlotých), *Pouští a pralesem* (2001) Gavina Hooda (2,2 mil. diváků, 17 mil. zlotých a 25 mil. zlotých) a *Předjaří* (2001) Filipa Bajona (1,7 mil. diváků, 21 mil. zlotých a 21,3 mil. zlotých). Komerční úspěch těchto filmů je důsledkem školních představení a nesvědčí o nástupu nového živého směru v polské kinematografii. Naopak, tvůrci v těchto případech využili jednoduchou strategii ilustrátora a minimalizovali tak riziko neúspěchu. Tato megalomanie se v dlouhodobé perspektivě nestane charakteristickým rysem polské filmové tvorby, nehledě k tomu, že okruh literárních arciděl vhodných ke zfilmování je již beztak vyčerpán.

Na prahu 21. století, v předvečer pravděpodobného vstupu Polska do Evropské unie, v období rostoucího vlivu procesů globalizace, svádí polský film – jak jsem se snažil ukázat – tvrdohlavý boj o svou výraznou identitu a svébytnost, nicméně autorské strategie, které k tomu využívá, zatím nedosáhly takové míry identity a svébytnosti, aby uspokojily očekávání a nároky Poláků.

(přeložil Pavel Peč)