

Univerzita Palackého v Olomouci

Filozofická fakulta

Bakalářská práce

**Tak špatné až jsou dobré:
Divácká recepce filmového odpadu**

Magdaléna Jedličková

Katedra divadelních a filmových studií

Vedoucí práce: Mgr. et Mgr. Jana Jedličková, Ph.D.

Studijní program: Filmová, televizní a rozhlasová studia

Olomouc 2024

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci na téma *Tak špatné až jsou dobré: Divácká recepce filmového odpadu* vypracovala samostatně za použití v práci uvedených pramenů a literatury. Dále prohlašuji, že tato bakalářská práce nebyla využita k získání jiného nebo stejného titulu.

Datum

.....

podpis

Ráda bych touto cestou vyjádřila poděkování Mgr. et Mgr. Janě Jedličkové, Ph.D. za její cenné rady a trpělivost při vedení mé bakalářské práce. Dále bych chtěla poděkovat mým přátelům a rodině za veškerou podporu a pomoc.

Obsah

Úvod	6
Vyhodnocení literatury	8
Předmětná literatura.....	8
Filmový odpad.....	8
Sledování	9
Komunita	9
Metodologická literatura	11
1. Metodologie	12
1.1. Cíle práce.....	12
1.2. Metodologie práce.....	12
1.3. Metoda sběru dat	13
1.4. Výběr výzkumného souboru	15
1.5. Zpracování a analýza dat.....	16
2. Aplikace teorie na výsledky výzkumu	17
2.1. Představení respondentů*ek	17
2.1.1. Vendula	17
2.1.2. Amálie	17
2.1.3. Matěj	17
2.1.4. Adam	17
2.1.5. Jáchym	18
2.1.6. Stanislav	18
2.2. Filmový odpad.....	18
2.2.1. Definice	18
2.2.2. Označení odpad	20
2.2.3. Související pojmy	23
2.2.4. Jak se vypořádat se špatností	25

2.2.5.	Opravdu špatné filmy	26
2.2.6.	Co když je to záměr?	27
2.2.7.	Absurdita	28
2.2.8.	Žánry filmového odpadu	29
2.2.9.	Tvůrci a odlišné estetiky filmového odpadu	30
2.3.	Sledování	35
2.3.1.	Diváctvo a kultura odpadu.....	35
2.3.2.	Filmová studia a odpad.....	37
2.3.3.	Emoce filmového odpadu.....	38
2.4.	Komunita.....	43
2.4.1.	Kolektivní sledování.....	43
2.4.2.	Festivaly, rituál a hra	47
2.4.3.	Fanouškovská kultura	51
2.4.4.	Paratexty	53
3.	Shrnutí výsledků.....	58
3.1.	Filmový odpad.....	58
3.2.	Sledování	59
3.3.	Komunita	59
4.	Limity práce a možnosti dalšího zkoumání.....	61
	Závěr.....	62
	Seznam pramenů a literatury	64
	Prameny	64
	Literatura	66
	Seznam obrázků.....	70
	Seznam tabulek.....	71
	Seznam příloh.....	72

Úvod

Každý z nás se čas od času podívá na film, který považujeme za špatný. Občas nás pobouří natolik, že bychom ho rovnou označili* y za odpad (což umožňuje třeba nejhorší hodnocení na Česko-Slovenské filmové databázi¹). Taková nálepka většinou odkazuje k tomu, že film bude ztráta času a nemá žádné pozitivní atributy. Svou odlišností od mainstreamové tvorby si ovšem tato kinematografie získala své fanoušky a fanyanky².

V této práci se budu věnovat analýze divácké recepce tzv. „filmového odpadu“ (v angličtině „trash cinema“, v práci oba pojmy používám jako synonyma). Jedná se o filmy, které byly odmítnuty veřejností i kritiky, protože jsou moc divné, obskurní či bizarní³. Většinou se vyznačují nepřesvědčivými hereckými výkony, nesmyslným příběhem a amatérskou technickou stránkou. Jejich kouzlo nespočívá v nějaké skryté kvalitě, kterou diváctvo přehlédlo – naopak jsou vyhledávány pro svoji bizarnost odlišující je od mainstreamové produkce⁴. Místo toho, aby se na podobné filmy zapomnělo, získávají jiný typ pozornosti a některé se dokonce stávají proslulými až „kultovními“⁵. Jako příklad může posloužit dnes asi nejznámější „špatný film“ Tommyho Wiseaua *The Room*⁶, jehož fanoušci navštěvují speciální projekce a některé pasáže umí odcitovat nazpaměť⁷.

Zájem o filmový odpad není novinkou. Jedna z prvních knih, které fenomén filmového odpadu popularizovaly, *The Fifty Worst Films of All Time*⁸, vyšla už v roce 1978. V současnosti jeho oblíbenost stále roste s přispěním internetu, kde není těžké vyhledávat nejen neobvyklé filmy, ale také jejich další příznivce. Velké oblibě se těší video kompilace na platformě YouTube, ve kterých tvůrce*kyně špatný film rozebere a doplní ho o svůj komentář⁹. Úspěch mají odpadní snímky i v Česku, což dokazují například Festival otrlého diváka v kině Aero,

¹ Česko-Slovenská filmová databáze. Online. Dostupné z: csfd.cz. [cit. 2024-05-04].

² SCONCE, Jeffrey. “Trashing” the academy: taste, excess, and an emerging politics of cinematic style. In: *Screen*, 1995, 36(4), 371–393. Dostupné z: <https://doi.org/10.1093/screen/36.4.371>.

³ HUNTER, Ian Q. *British Trash Cinema*. Bloomsbury Publishing, 2019. ISBN 9781838714857

⁴ tamtéž

⁵ HUNTER, Ian. Q. Trash Horror and the Cult of the Bad Film. In: BENSHOFF, Harry M. (ed.). *A Companion to the Horror Film*. John Wiley and Sons, 2014, s. 483-500. ISBN 978-0-470-67260-0.

⁶ *The Room* [česky Pokoj] [film]. Režie Tommy WISEAU. USA, 2003.

⁷ MCCULLOH, Richard. ‘Most People Bring Their Own Spoons’: *The Room*’s participatory audiences as comedy mediators. *Participations: Journal of Audience and Reception Studies*. University of East Anglia, 2011, 8(2), 189-218.

⁸ *Fifty Worst Films of All Time*. Warner Books, 1978. ISBN 9780446381192.

⁹ Filmovému odpadu se ve svých recenzích věnuje například kanál Good Bad or Bad Bad (zdroj: *Good Bad or Bad Bad*. Online. YouTube. Dostupné z: <https://www.youtube.com/@GoodBadorBadBad>. [cit. 2024-05-07].), v českém prostředí vytváří videorecenze na špatné filmy například Vidrail (zdroj: *Vidrail*. Online. YouTube. Dostupné z: <https://www.youtube.com/@Vidrail>. [cit. 2024-05-07].).

půlnoční projekce na Letní filmové škole nebo rumové projekce kina Balt. Proč ale lidé věnují tolik energie a pozornosti filmům, které byly většinovým diváctvem odsouzeny?

Literatury okolo filmového odpadu je zatím málo. V zahraničí se mu věnuje třeba I. Q. Hunter, který zmapoval britské trash cinema¹⁰, nebo Guy Barefoot s knihou *Trash Cinema: The Lure of the Low*¹¹, kde rozebírá fascinaci „béčkovými“ filmy od třicátých let až po současnost. Z českých textů o filmovém odpadu můžeme jmenovat knihu *Krev, slzy a sperma: čítanka filmového braku*¹², která představuje základní pojmy a neopomíjí ani český kontext. Ani jedna z těchto knih se ale příliš nezabývá publikem.

Místo toho, abych analyzovala jednotlivé filmy a jejich textuální znaky, zaměřuji se na jejich diváckou recepci a motivace k jejich sledování. V práci se konkrétně soustředím na perspektivu studentstva filmových studií. Pokusím odpovědět nejen na otázku proč filmový odpad sleduje, ale také jak ho definuje a jakým způsobem k němu přistupuje. Snahou mého výzkumu je více otevřít téma v českém prostředí a popsat fenomén sledování filmů, který se vymyká jak běžnému mainstreamovému, tak artovému divákovi.

Cílem mé práce je za pomoci případové studie identifikovat charakteristiky filmového odpadu, motivace k jeho sledování a popsat divácké zvyklosti jeho fanoušků a fanynek konkrétně z prostředí filmové vědy. V první části nejprve rozeberu literaturu, z níž jsem vycházela, a popíšu postup své práce. Rozhodla jsem se upustit od doplnění výzkumu kvantitativním online dotazníkem kvůli rozsahu práce a dala jsem přednost menšímu počtu případů, které rozeberu více do hloubky. Za tímto účelem jsem vybrala šest respondentů*ek z řad studentů*ek filmové vědy, s nimiž jsem vedla polostrukturované rozhovory. Místo rozdělení na teoretickou a analytickou část jsem se je rozhodla spojit a odpovědi respondentů*ek průběžně porovnávat s teoretickými východisky. Účelem mé práce není na základě výzkumu vyvozovat obecnější závěry, ale spíše nabídnout základní vhled do problematiky z pohledu lidí, kteří se filmem více zabývají.

¹⁰ HUNTER, Ian Q. *British Trash Cinema*. Bloomsbury Publishing, 2019. ISBN 9781838714857.

¹¹ BAREFOOT, Guy. *Trash Cinema: The Lure of the Low*. New York: Columbia University Press, 2017. ISBN 9780231180375.

¹² TESÁŘ, Antonín; ČENĚK, David; FLÍGL, Jiří a BLAŽEK, Jiří. *Krev, slzy a sperma: čítanka filmového braku*. Praha: Casablanca, 2017. ISBN 978-80-87292-39-6.

Vyhodnocení literatury

Předmětná literatura

Pro větší přehlednost jsem se rozhodla rozdělit předmětnou literaturu podle tří okruhů, kterým se v práci věnuji – filmový odpad, sledování a komunita. Jedná se především o teoretickou literaturu, pomocí níž vysvětluji přístup a zážitky respondentů*ek z vlastního výzkumu.

Filmový odpad

V kapitole o filmovém odpadu se věnuji definicím jak samotného filmového odpadu, tak souvisejících pojmů a zároveň hlavním tvůrcům a dílům. Filmový odpad primárně definuji pomocí knihy *British Trash Cinema*¹³ od I. Q. Huntera a jeho kapitoly „Trash Horror and the Cult of the Bad Film“ ve sborníku *Companion to the Horror Film*¹⁴. Pro mou práci jsou podstatné především první kapitoly *British Trash Cinema* a zmíněná kapitola ze sborníku, kde definuje filmový odpad a vymezuje základní koncepty. Primárně se ale většinu knihy zabývá konkrétními snímky místo divácké recepce. V mnohém proto navazuji i na výzkum Keyvana Sarkhoshe a Winfrieda Menninghause, kteří provedli kvantitativní studii pomocí online dotazníku¹⁵ a Hunterovy poznatky potvrzují i mimo kontext britské kinematografie. Tyto texty využívám nejen pro definování filmového odpadu, ale také hlavní divácké skupiny a souvisejících pojmů. Jako doplňující text z jiné perspektivy využívám článek *Bad reputations: the reception of 'trash' cinema*¹⁶ od Ernesta Mathijse, který se nevěnuje charakteristice filmového odpadu skrz jeho formu, ale rozebírá vztah mezi produkcí, způsobem vzniku filmu a jeho diváckou recepcí.

V práci také cituji jednu z mála českých publikací věnující se filmovému odpadu *Krev, slzy a sperma: čítanka filmového braku*¹⁷. Autoři Antonín Tesař, David Čeněk, Jiří Plígl a Jiří Blažek, kteří jsou spojeni s Festivalem otrlého diváka, v knize přibližují široké téma filmového braku a seznamují čtenářstvo s mnoha souvisejícími kategoriemi, jako je exploatace, kult camp,

¹³ HUNTER, Ian Q. *British Trash Cinema*. Bloomsbury Publishing, 2019. ISBN 9781838714857.

¹⁴ HUNTER, Ian. Q. Trash Horror and the Cult of the Bad Film. In: BENSHOFF, Harry M. (ed.). *A Companion to the Horror Film*. John Wiley and Sons, 2014, s. 483-500. ISBN 978-0-470-67260-0.

¹⁵ SARKHOSH, Keyvan a Winfried MENNINGHAUS. *Enjoying trash films: Underlying features, viewing stances, and experiential response dimensions*. Poetics. 2016, (57), 40-54.

¹⁶ MATHIJS, Ernest. Bad reputations: the reception of 'trash' cinema. *Screen*. 2005, roč. 46, č. 4, s. 451-472. ISSN 0036-9543.

¹⁷ TESAŘ, Antonín; ČENĚK, David; FLÍGL, Jiří a BLAŽEK, Jiří. *Krev, slzy a sperma: čítanka filmového braku*. Praha: Casablanca, 2017. ISBN 978-80-87292-39-6.

gore nebo béčkové filmy. Publikaci funguje jako přehled základních pojmů a využívám ji nejen pro definování předmětu práce, ale také různých typů filmového odpadu. Na rozdíl od Huntera se totiž zabývá odpadními snímky více ze široka, a kromě starších exploatačních snímků se věnuje i novějšímu braku všech kategorií.

Sledování

V okruhu věnovanému sledování rozebírám diváctvo filmového odpadu a následně i emoce, které u něj filmový odpad vyvolává. Diváctvu filmového odpadu se opět věnuje Hunter¹⁸, který ho propojuje s teorií kulturního kapitálu francouzského sociologa a antropologa Pierre Bourdieuho. Filmový odpad by mohl být na první pohled asociovaný právě s nižší třídou a diváckým nevkusem, ale zajímavým kontrastem je, že trash cinema naopak sledují spíše vzdělaní lidé s kulturním přehledem. Tomu se více věnuje ve svém Jeffrey Sconce v článku *Trashing the Academy: taste, excess, and an emerging politics of cinematic style*, kde popisuje koncept paracinema jako nad-kategorii pro filmy stojící mimo mainstreamovou produkci¹⁹. V textu rozebírá především akademické diváctvo filmového odpadu, což je pro moji práci relevantní vzhledem k tomu, že se věnuji filmovému studentstvu.

Při popisování diváckých pocitů vycházím především z článku Mehmeta Sariho *Not a Film, but an Object: Emotional Politics of Appreciating Badfilm*²⁰, který rozebírá emoce prožívané u filmového odpadu na základě reakcí YouTuberů na snímky Neila Breena. V práci využívám jeho koncept schadenfreude, což je slovo pro emoci, která popisuje potěšení z cizího neštěstí, a díky níž se špatné filmy stávají pro diváctvo dobrými.

Komunita

Kapitola komunita se týká kolektivního sledování, fanouškovské kultury a paratextů vznikajících nad rámec filmového odpadu. Pro vysvětlení, jak se liší sledování s dalšími lidmi, využívám teorii kolektivního sledování z článku Juliana Hanicha *Watching a film with others: Towards a theory of collective spectatorship*²¹. Pomocí třech hlavních faktorů – společná činnost, pozornost a úmysl – vysvětluje, jak nás ovlivňuje sledování s ostatními lidmi, i když sedíme ve tmě a hledíme si svého. Abych uvedla příklady diváckých zážitků z promítání

¹⁸ HUNTER, Ian Q. *British Trash Cinema*. Bloomsbury Publishing, 2019. ISBN 9781838714857.

¹⁹ SCONCE, Jeffrey. "Trashing" the academy: taste, excess, and an emerging politics of cinematic style. *Screen*, 1995, 36(4), 371–393. Dostupné z: <https://doi.org/10.1093/screen/36.4.371>.

²⁰ SARI, Mehmet. Not a Film, but an Object: Emotional Politics of Appreciating Badfilm. In: *Ekphrasis. Images, Cinema, Theory, Media*. 25. 70-85. 2021. 10.24193/ekphrasis.25.6.

²¹ HANICH, Julian. Watching a film with others: Towards a theory of collective spectatorship. *Screen*. 55. 338-359. 2024. Dostupné z: 10.1093/screen/hju026.

filmového odpadu mimo vlastní výzkum, odkazují se na Richarda McCulloha a jeho studii *'Most People Bring Their Own Spoons': The Room's participatory audiences as comedy mediators*²². McCulloch analyzuje britské fanoušky*ynky filmu *The Room* pomocí dotazníků, rozhovorů, pozorování a autoetnografie a na základě toho zkoumá, jak divácká recepce mění původně dramatický film na komedii a pracuje s konceptem „tak špatné, až jsou dobré“. Pro mě je text důležitý především pro svou hlavní výzkumnou otázku – jak recepci filmového odpadu ovlivňuje divácká participace. V práci se zabývám i diváckými zkušenostmi s festivaly či jinými akcemi zaměřenými na filmový odpad, s nimiž tento text pracuje a vysvětluje, proč někdo preferuje sledování ve větším počtu.

V části o festivalech nejvíce vycházím z bakalářské práce Karolíny Zátkové *Geneze filmového festivalu*²³, která ve své výzkumné části analyzuje Festival otrlého diváka, což mi pomůže identifikovat v čem spočívá specifčnost nejen tohoto festivalu, ale i podobných akcí. Na pojetí festivalu jako rituálu navazuje v článku *A Film Bacchanal: Playfulness and Audience Sovereignty in San Sebastian Horror and Fantasy Film Festival*²⁴ Rosana Vivar Navas, která rozebírá diváckou participaci a propojuje ji s konceptem „hry“, který využívám při popisu interakce s diváctvem na českých akcích.

Pro vysvětlení fanouškovské kultury pro mě byla zásadní kniha Matthewa Hillse *Fan Cultures*²⁵. Kromě základních definicích fanouškovství se věnuje i jeho vztahu s konceptem kultu, což je pro mou práci vzhledem ke spojitosti mezi filmovým odpadem a kultovními filmy relevantní. Kniha *Textual poachers: television fans & participatory culture*²⁶ Henryho Jenkinse zase představuje participační aspekty fanouškovství a popisuje, jak fanoušci*ynky k tvorbě paratextů přistupují. Mým hlavním zdrojem o reakčních videích je disertační práce Caroliny Carrelo *The Popular Phenomenon of YouTube Reaction Videos: A Case Study on 'REACT'*²⁷, která je nejen definuje, ale také popisuje, proč je lidé sledují a jak mohou nahradit interakci s lidmi.

²² MCCULLOH, Richard. *'Most People Bring Their Own Spoons': The Room's participatory audiences as comedy mediators*. *Participations: Journal of Audience and Reception Studies*. University of East Anglia, 2011, 8(2), 189-218.

²³ ZÁTKOVÁ, Karolína. *Geneze filmového festivalu*. Bakalářská práce, vedoucí Hubáček, Ondřej. Univerzita Karlova, Filozofická fakulta, Ústav etnologie, 2012.

²⁴ VIVAR NAVAS, Rosana. *A Film Bacchanal: Playfulness and Audience Sovereignty in San Sebastian Horror and Fantasy Film Festival*. In: *Participations: Journal of Audience & Reception Studies*, vol. 13, no. 1, 2016, pp. 234-51. Dostupné z: www.participations.org/Volume%2013/Issue%201/S1/6.pdf.

²⁵ HILLS, Matthew. *Fan Cultures*. 2002. Routledge. ISBN 0-203-36133-4.

²⁶ JENKINS, Henry. *Textual poachers: television fans & participatory culture* [online]. 1992. Available at: <http://ci.nii.ac.jp/ncid/BB11273072>.

²⁷ CARRÊLO, Carolina. *The Popular Phenomenon of YouTube Reaction Videos: A Case Study on 'REACT'*. Dissertation. Malmö Universitet, 2023.

Metodologická literatura

V praktické části využívám hlavně knihu *Kvalitativní výzkum – Základy metody a aplikace* od Jana Hendla. Jak název napovídá, Hendl v příručce rozebírá postupy kvalitativního výzkumu, které se využívají zejména v oborech sociálních věd²⁸. Pro mě je vhodná především proto, že je v ní popsán postup výzkumu od začátku do konce. Kniha je rozdělena na 14 kapitol, které se věnují metodologii obecně, kombinaci kvantitativního a kvalitativního výzkumu, historii, plánování výzkumu, metodám získávání dat i jejich následnému vyhodnocení. Pro mě jsou nejdůležitější kapitoly *Základní přístupy kvalitativního výzkumu* a *Metody získávání dat*.

První zmíněná popisuje různé přístupy od etnografického po kritický, ale pro mě je nejdůležitější část o případové studii, kterou jsem pro svou práci zvolila. Vysvětluje, co případová studie je, k čemu je vhodná a na jaké typy se dělí. Vychází zejména z prací dvou amerických teoretiků – psychologa Roberta E. Stakea a sociálního vědce Roberta K. Yina. Zároveň rozebírá, jaké otázky by si měl výzkumník klást, jak by měl při práci postupovat a uvádí příklady možných studií. Z kapitoly *Metody získávání dat* využívám nejvíce část o kvalitativním dotazováním, která nejen rozebírá různé typy rozhovorů, ale také způsoby, jakými by měly být vedeny. Uvádí typy otázek, jak by měly být řazeny, kladeny, a jakých zásad by se měl výzkumník držet.

Pro samotný sběr dat mi byla kromě Hendlova *Kvalitativního výzkumu* nejvíce užitečná kniha *Kapitoly metodologie sociálních výzkumů*²⁹ od Jiřího Reichla. V ní popisuje celý proces od zadání výzkumu po výsledky a hypotézy. Nejvýznamnější je pro mě pátá kapitola „Základní techniky sběru dat“, kde Reichel vysvětluje zásady tvorby otázek, jaké jsou jejich typy a druhy i jak by měly být seřazeny. Také jmenuje různé druhy rozhovorů, z nichž využívám pasáž o polostrukturovaném rozhovoru. Pro výběr výzkumného vzorku a analýzu získaných dat jsem také využila knihu Michala Miovského *Kvalitativní přístup a metody v psychologickém výzkumu*³⁰.

²⁸ HENDL, Jan. *Kvalitativní výzkum: základní metody a aplikace*. Praha: Portál, 2005. 407 s. ISBN 80-7367-040-2.

²⁹ REICHEL, Jiří. *Kapitoly metodologie sociálních výzkumů*. Praha: Grada, 2009. Sociologie (Grada). ISBN 978-80-247-3006-6.

³⁰ MIOVSKÝ, Michal. *Kvalitativní přístup a metody v psychologickém výzkumu*. Psyché (Grada). Praha: Grada, 2006. ISBN 80-247-1362-4.

1. Metodologie

1.1. Cíle práce

Hlavním cílem mé práce je zkoumat diváckou recepci a motivace pro sledování filmového odpadu. Konkrétně se soustředím na studentstvo či absolventstvo oboru filmová studia.

Dalšími dílčími cíli jsou:

- zjistit, jak respondenti*ky filmový odpad definují
- zjistit, proč filmový odpad sledují
- zjistit, jak k němu přistupují
- zjistit, jakým způsobem a kde ho sledují
- zjistit, zda se účastní veřejných akcí zaměřených na filmový odpad
- zjistit, jaký na takových akcích vidí přínos
- zjistit nakolik se ztotožňují s fanouškovským přístupem

1.2. Metodologie práce

Kvůli rozsahu práce jsem se rozhodla do výzkumu nezařadit kvantitativní online dotazník, který by přinesl větší množství dat, a raději se soustředím na podrobnější studii několika případů. Z tohoto důvodu jsem pojala svou práci jako případovou studii založenou na polo-strukturovaných rozhovorech s respondenty a respondentkami. Případová studie je jedním ze základních přístupů kvalitativního výzkumu, který se využívá k hlubšímu porozumění určitého jevu³¹. Může fungovat jako doplněk výzkumu kvantitativního, který se snaží vysvětlit určité jevy skrz analýzu velkého množství dat sebraných pomocí testů, dotazníků či pozorování³². Ten v mé práci sice neprovádím, ale stále navazuji na kvantitativní výzkumy,

³¹ KNECHTOVÁ, Zdeňka; POKORNÁ, Andrea; PEŠÁKOVÁ, Edita a DOLANOVÁ, Dana. Kvalitativní výzkum. Online. In: *Metodika ke zpracování závěrečné práce pro vybrané nelékařské zdravotnické obory*. Dostupné z: https://is.muni.cz/do/rect/el/estud/lf/js19/metodika_zp/web/pages/06-kvalitativni.html. [cit. 2024-05-04].

³² HENDL, Jan. *Kvalitativní výzkum: základní metody a aplikace*. Praha: Portál, 2005. 407 s. ISBN 80-7367-040-2.

kteře byly provedeny přede mnou jako je například *Enjoying trash films: Underlying features, viewing stances, and experiential response dimensions*³³.

Cílem případové studie je detailní studium jednoho nebo několika málo případů³⁴, v mém případě rozhovorů s respondenty*kami³⁵. Můžeme ji dělit na různé typy podle sledovaného případu nebo požadovaného typu výsledků. Každý teoretik druhy defínuje jinak, ale mé práci nejvíce odpovídá instrumentální případová studie, kterou popsal Robert E. Stake. Výzkumník vyhledá několik případů, které reprezentují zkoumaný jev, a podrobně je studuje. Jeho cílem je zodpovědět na teoretické otázky³⁶. Pro mě je tímto fenoménem filmový odpad, v rámci něhož chci odpovédět na otázky, proč lidé tento typ kinematografie sledují a jaké jsou jejich divácké návyky. Vzhledem k tomu, že se jedná o studii pouze několika případů, nejde tyto odpovědi generalizovat na širší diváckou skupinu. Mým cílem není popsat motivace fanoušků a fanynek filmového odpadu z celého světa ani z České republiky. Místo toho chci poskytnout určitý vřled do problematiky skřz specifické zkušenosti mých respondentů a respondentek převážně z prostředí filmové školy.

1.3. Metoda sběru dat

Jako metodu sběru dat pro svou práci jsem vybrala polostrukturovaný rozhovor nebo, jak ho nazývá Hendl, rozhovor pomocí návodu. Vyznačuje se tím, že má připraven soubor témat/otázek, který bude jeho předmětem, aniž by bylo striktně stanoveno jejich pořadí. Tazatel může formulace kladených otázek modifikovat, důležité ale je, aby byly probrány všechny³⁷. Polostrukturovaný rozhovor ulehčuje srovnání mezi jednotlivými rozhovory. Pomáhá udržet zaměření rozhovoru, ale zároveň dovoluje dotazovanému uplatnit vlastní perspektivy a zkušenosti.³⁸ Vzhledem k tomu, že mým cílem je získat konkrétní zkušenosti respondentů a respondentek, ale zároveň se držet tématu filmového odpadu, tento přístup je pro mě ideální.

Abych navřhla návod, podle kterého budu postupovat, je nutné si nejprve napsat všechna témata a okruhy otázek, jež mě budou zajímat³⁹. Hlavní okruhy jsem rozdělila takto:

³³ SARKHOSH, Keyvan a Winfried MENNINGHAUS. *Enjoying trash films: Underlying features, viewing stances, and experiential response dimensions*. Poetics. 2016, (57), 40-54.

³⁴ HENDL, Jan. *Kvalitativní výzkum: základní metody a aplikace*. Praha: Portál, 2005. 407 s. ISBN 80-7367-040-2.

³⁵ tamtéž

³⁶ STAKE, Robert E. *The art of case study research*. Thousand Oaks: SAGE Publications, 1995. 175 s. ISBN 0-8039-5767-X.

³⁷ REICHEL, Jiř. *Kapitoly metodologie sociálních výzkumů*. Praha: Grada, 2009. Sociologie (Grada). ISBN 978-80-247-3006-6.

³⁸ HENDL, Jan. *Kvalitativní výzkum: základní metody a aplikace*. Praha: Portál, 2005. 407 s. ISBN 80-7367-040-2.

³⁹ tamtéž

filmový odpad (jak ho můžeme definovat, související pojmy), **sledování** (jak a kde filmy sledují, motivace, recepce) a **komunita** (filmové festivaly, sledování YouTube, vliv kolektivní zkušenosti). Následně jsem podle instrukcí Hendla⁴⁰ vypracovala tabulku s návrhem rozhovoru:

Tabulka 1 Otázky

Filmový odpad	<ol style="list-style-type: none"> 1. Co si představíte pod pojmem filmový odpad? 2. Jaké charakteristiky má filmový odpad? <ul style="list-style-type: none"> • Spojíte si ho s konkrétními žánry? 3. Co vás na filmovém odpadu přitahuje/zajímá? 4. Co si myslíte o samotné nálepce „odpad“? <ul style="list-style-type: none"> • Má pro vás v tomto kontextu spíše negativní nebo pozitivní význam? 5. Znáte další pojmy/typy kinematografie, které jsou s filmovým odpadem spojeny? <ul style="list-style-type: none"> • Jaké to jsou a jak byste je definoval*a? • Co si představíte po pojmy kult, exploatace, Camp nebo paracinema? 6. Máte oblíbené tvůrce/díla filmového odpadu? <ul style="list-style-type: none"> • Jak byste popsal*a jejich styl?
Sledování	<ol style="list-style-type: none"> 7. Jak jste se ke sledování filmového odpadu dostal*a? 8. Jak si myslíte, že vaše sledování ovlivňuje vaše studium filmové vědy? 9. Kde a jak filmový odpad nejčastěji sledujete? 10. Jak byste popsal*a váš způsob sledování filmového odpadu? Jak se liší váš přístup oproti sledování běžného filmu? 11. Z čeho podle vás plynou komické prvky snímků filmového odpadu?

⁴⁰ HENDL, Jan. *Kvalitativní výzkum: základní metody a aplikace*. Praha: Portál, 2005. 407 s. ISBN 80-7367-040-2.

Komunita	<p>12. Považujete se za fanouška*ynku filmového odpadu?</p> <ul style="list-style-type: none"> • Proč ano/ne? <p>13. Interagujete s ostatními fanoušky z komunity?</p> <ul style="list-style-type: none"> • Přes internet nebo osobně? <p>14. Jakou roli hraje ve vašem sledování paratextuální obsah? (míněno např. reakce na YouTube, sestříhaná videa atd.)</p> <p>15. Účastníte se filmových festivalů nebo jiných akcí zaměřených na filmový odpad? (Festival otrlého diváka, rumové projekce kina Balt...)</p> <p>16. Co vás vedlo k tomu, abyste sledoval*a filmový odpad v kině místo ve více soukromém prostředí? / Je nějaký důvod proč filmový odpad v kině nesledujete?</p> <p>17. Jak si myslíte, že vás ovlivňuje sledování s lidmi vs. sledování o samotě?</p>
-----------------	-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

1.4. Výběr výzkumného souboru

Výzkumnou skupinou pro můj výzkum jsou bývalí*é i současní*é studenti*ky filmových studií. Při výběru respondentů a respondentek jsem kombinovala dva typy výběrů popsané Michalem Miovským – metodu záměrného (účelového) výběru, konkrétně prostý záměrný výběr, a metodu samovýběru. Pomocí metody záměrného výběru cíleně vybíráme mezi potencionálními účastníky*cemi podle jejich určitých vlastností a vyhledáváme pouze ty, kteří*é kritérium splňují a jsou ochotni se zapojit⁴¹. V rámci této metody jsem přímo oslovila respondenty*ky z řad filmových studentů*ek, které jsem znala a věděla jsem, že se o filmový odpad zajímají. Metoda samovýběru funguje na principu dobrovolnosti – oslovujeme určitou skupinu, jejíž členstvo musí aktivně projevit zájem o účast⁴². Já jsem oslovila studenty*ky Katedry divadelních a filmových studií pomocí příspěvku na katederní facebookové skupině s výzvou k účasti na výzkumu, na kterou respondenti*ky následně sami*y reagovali*y podle zájmu.

⁴¹ MIOVSKÝ, Michal. *Kvalitativní přístup a metody v psychologickém výzkumu*. Psyché (Grada). Praha: Grada, 2006. ISBN 80-247-1362-4.

⁴² tamtéž

1.5. Zpracování a analýza dat

Respondenti a respondentky byli*y seznámeni*y se všemi okolnostmi sběru dat a podepsali*y souhlas s jejich následným využitím. Data z rozhovoru jsem zaznamenávala pomocí audionahrávky, kterou jsem poté přepsala technikou doslovné transkripce⁴³. Získaná data jsem analyzovala pomocí metody vytváření trsů, která třídí data do skupin podle jejich tematické, časové či prostorové podobnosti⁴⁴. V mém případě se jednalo o rozdělení do tří tematických okruhů – filmový odpad, sledování a komunita.

⁴³ HENDL, Jan. *Kvalitativní výzkum: základní metody a aplikace*. Praha: Portál, 2005. 407 s. ISBN 80-7367-040-2.

⁴⁴ MIOVSKÝ, Michal. *Kvalitativní přístup a metody v psychologickém výzkumu*. Psyché (Grada). Praha: Grada, 2006. ISBN 80-247-1362-4.

2. Aplikace teorie na výsledky výzkumu

2.1. Představení respondentů*ek

Všichni*všechny mí*é respondenti*ky studují nebo studovali*y na Univerzitě Palackého v Olomouci na Katedře divadelních a filmových studií. V této kapitole krátce představím, co přesně studují a jak se ke sledování filmového odpadu dostal*y.

2.1.1. Vendula

Vendule je 24 a v současnosti studuje první ročník magisterského studia, obor televizních a rozhlasových studií jako major a filmová studia jako minor. Z filmového odpadu sleduje převážně horory a zaměřuje se na queer témata. K trash cinema se dostala přes paratextuální obsahy, konkrétně videa na platformě YouTube. Protože se o toto téma hodně zajímá, sama se nabídla jako respondentka, když jsme probíraly téma její práce.

2.1.2. Amálie

Amálii je 25 a na KDFS studovala původní jednoobor kombinující filmová, divadelní, televizní a rozhlasová studia v rámci bakalářského studia. V současnosti studuje alternativní a loutkové divadlo na DAMU. Za velkou fanynku filmového odpadu se nepovažuje, ale s kamarády tyto snímky občas sleduje. Byli*y to právě její spolužáci*čky na KDFS, kteří*é ji k tomuto typu kinematografie přivedli*y. Ozvala se mi na základě příspěvku na katederní facebookové skupině.

2.1.3. Matěj

Matějovi je 29 a v současnosti studuje druhý ročník magisterského stupně filmových, televizních a rozhlasových studií. K účasti na výzkumu jsem ho oslovila sama, protože píše diplomovou práci na téma tzv. mockbusterů⁴⁵, které se s filmovým odpadem v mnohém překrývají.

2.1.4. Adam

Adamovi je 31 a KDFS vystudoval v době, kdy se tento obor jmenoval Teorie a dějiny dramatických umění. V tématice filmového odpadu se označuje za začátečníka a dostal se k

⁴⁵ Mockbuster můžeme definovat jako „relativně nízkorozpočtový film s podobným námětem a názvem jako populární blockbuster ve snaze využít jeho úspěchu.“ Zdroj: MOCKBUSTER. Online. In: Definitions.net. Dostupné z: <https://www.definitions.net/definition/MOCKBUSTER>. [cit. 2024-05-04].

němu přes doporučení kamaráda. Ozval se mi na základě výzvy na facebookové skupině se slovy, že spolu s kamarádem mají „*slabost pro Neila Breena*“.

2.1.5. Jáchym

Jáchymovi je 20 a v současnosti studuje prvním rokem filmová studia jako major a jako minor má kulturní antropologii. Filmový odpad začal sledovat během karantény online s kamarádem. Ozval se mi na základě příspěvku na facebookové skupině.

2.1.6. Stanislav

Stanislavovi je 25 a v současnosti dokončuje magisterský stupeň filmových, televizních a rozhlasových studií. K filmovému odpadu se dostal už na střední škole v rámci studentského klubu, který se na tento typ kinematografie zaměřoval. K účasti na výzkumu jsem ho oslovila sama, protože vím, že se o tuto tematiku zajímá a v minulosti jsme se oba účastnili* Festivalu otrlého diváka.

2.2. Filmový odpad

2.2.1. Definice

Abych mohla zjistit, proč diváctvo filmový odpad sleduje, musím nejprve definovat, co filmový odpad je a čemu přesně se věnuji. Přesná definice je ale přinejmenším komplikovaná stejně jako užívání pojmu „odpad“ v souvislosti s uměním. Vnímání uměleckých děl je vysoce subjektivní a každý na něj má jiný názor – proto je velmi těžké posoudit, kdy něco můžeme nazvat odpadem bez toho, abychom pouze vyjadřovali* svůj osobní názor. V kontextu mé práce se ale nálepka odpad odchyluje od svého původního negativního významu (tedy něco špatného a bezvýznamného) a stává se spíše označením pro určitý typ filmů, které může mít i pozitivní konotace. Stále se ale jedná o spornou kategorii s nejasnými hranicemi, kterou každý popisuje jinak. V této kapitole shrnu hlavní poznatky teoretiků, kteří se filmovým odpadem zabývají, a porovnáám je odpověďmi mých respondentů*ek.

I. Q. Hunter píše o filmovém odpadu jako o něčem, co stojí na opačné straně „proper British cinema“, které si lidé představí pod tím, čím by britská kinematografie měla být⁴⁶. Jedná se o filmy, často hororového žánru, které se dají popsat jako divné, obskurní, či bizarní. Kritici je buď odmítají nebo vůbec nesledují, ale vyhledává je úzká divácká skupina kvůli vyšší koncentraci násilí, sexu a eskapismu. Hunter rozlišuje dvě různé definice slova trash – první

⁴⁶ HUNTER, Ian Q. *British Trash Cinema*. Bloomsbury Publishing, 2019. ISBN 9781838714857.

odpovídá každodenní kultuře tzv. „na vyhození“, druhá je spojena s nízkou kulturou⁴⁷. Hlavním aspektem snímků odpadu a nízké kultury je jejich přímé působení na tělo – spoléhá na intimní prožívání a snaží se diváka vyděsit, znechutit či vzrušit⁴⁸. Tím se trash přibližuje jiným žánrům spoléhajícím na tělesné reakce jako je komedie, melodrama, pornografie nebo horor.

Špatné filmy existují na spektru. Hunter se odkazuje na amerického filmového kritika Jamese Hobermana, který dělí trash cinema na pouze špatné (tedy odsouzené kritiky) a takzvané „badfilms“ – exploatační filmy s extrémně nízkým rozpočtem, které jsou někdy nazývány „objektivně špatnou kinematografií“⁴⁹. „Badfilm“ je nejčistší formou filmového odpadu, jehož „kvality špatnosti“ jsou naivní a nezáměrné. Otázkou ale je, jak tento „badfilm“ poznáme. Hunter upozorňuje na problematiku přehnaného analyzování, kdy se na filmy díváme pouze skrz politická kritéria. V tomto případě může být i ten nejhorší snímek označen za dobrý, protože ho čteme jako radikální dílo bojující proti mainstreamu⁵⁰.

Barefoot na Huntera v jeho definicích navazuje a oba zmiňují v souvislosti s tímto tématem koncept *paracinema* – typ kinematografie, která záměrně využívá estetiku „odpadu“, aby se odlišila od hollywoodských filmařských norem⁵¹. Barefoot ale trash cinema a paracinema jasně odlišuje, protože paracinema je inherentně spojeno s odporem vůči mainstreamu a ne každý divák filmového odpadu se s tímto přístupem ztotožňuje. Postavením paracinema mimo vysokou a nízkou kulturu se ztrácí negativní aspekt filmového odpadu, ale podle Barefoota není možné, abychom nálepku „trash“ vnímali neutrálně. Vždy bude mít negativní konotace, i kdybychom je poté měli obrátit vzhůru nohama⁵².

Hunterovy teorie v mnohém potvrzuje studie Sarkhoshe s Menninghousem vycházející z výsledků kvantitativního online dotazníku⁵³. Trash není samostatný žánr, ale jedná se o nálepku, která se dá uplatnit na různé filmy různých žánrů⁵⁴. Převážně je tato nálepka asociována s levnými snímky. Většina filmů, které respondenti a respondentky zařadili do této kategorie byli nízkorozpočtové horory⁵⁵. Data také potvrdila spojitost odpadu s exploatačními

⁴⁷ HUNTER, Ian Q. *British Trash Cinema*. Bloomsbury Publishing, 2019. ISBN 9781838714857.

⁴⁸ tamtéž

⁴⁹ tamtéž

⁵⁰ tamtéž

⁵¹ BAREFOOT, Guy. *Trash Cinema: The Lure of the Low*. New York: Columbia University Press, 2017. ISBN 9780231180375.

⁵² tamtéž

⁵³ SARKHOSH, Keyvan a Winfried MENNINGHAUS. *Enjoying trash films: Underlying features, viewing stances, and experiential response dimensions*. *Poetics*. 2016, (57), 40-54.

⁵⁴ tamtéž

⁵⁵ tamtéž

filmy skrze prvky násilí a sexuálního obsahu, který ale patrně není pro diváky a divačky tak důležitý. Místo toho si tyto filmy užívají, protože je považují za zábavné či vtipné a často je sledují ironicky, tedy je neberou vážně⁵⁶. Ocenění filmového odpadu také souvisí s jeho odlišností a vymezením vůči mainstreamu, díky němuž může být tento typ kinematografie vnímán jako protisystémový⁵⁷.

Při definování filmového odpadu se ovšem nemůžeme omezit na textuální znaky – vždy záleží na konkrétním historickém a kulturním kontextu. Mathijs přistupuje k filmovému odpadu z pohledu dlouhodobé reputace. Neuvádí konkrétní prvky, které jsou s trash cinema asociovány, ale tvrdí, že význam filmu je alespoň zčásti určen jeho veřejným statutem⁵⁸. *„Identifikace filmového odpadu do značné míry závisí na významových konstrukcích vztahujících se k podmínkám, za nichž filmy vznikaly, nebo na okolnostech, za nichž je diváci přijímali. Pověst brakových filmů je často výsledkem podmínek vzniku, marketingu, recepce a široké škály kulturních kontextů, které do značné míry (ne-li zcela) určují jejich status filmových textů“*⁵⁹. Pokud chceme rozumět tomu, co filmový odpad je, musíme se podívat na trajektorii jeho recepce skrz proměnný historický a kulturní kontext, protože interpretace jednotlivých filmů se mohou značně lišit.

2.2.2. Označení odpad

Hunter identifikuje „odpad“ jako širší kulturní pojem. *„V kultuře není odpad přesnou kategorií, ale spíše, podobně jako žánr nebo mód, proměnlivý a pragmatický, zčásti hodnotící (špatnost, lhostejnost k estetické hodnotě, vyhození), zčásti popisný (styl lehkomyšlného nebo nešťastného excesu a nedostatku zábran) a zčásti jednoduše označující esteticky nulové aspekty populární kultury – jednorázové produkty společnosti, anonymní, nahraditelné, pomíjivé a zdánlivě bezcenné – zkrátka to vulgární.“*⁶⁰

Jako první se pravděpodobně většině lidí vybaví hodnotící aspekt. Amálie zmiňuje, že odpad může být hanlivé označení, „které někdo používá, protože je mu po ruce a zakrývá tím vlastně to, že nedokáže vysvětlit třeba, co se mu na tom konkrétně nelíbilo, anebo toho třeba bylo tolik, že už prostě to jenom obecně shrnul do toho, že je to prostě filmový odpad.“ V

⁵⁶ SARKHOSH, Keyvan a Winfried MENNINGHAUS. *Enjoying trash films: Underlying features, viewing stances, and experiential response dimensions*. Poetics. 2016, (57), 40-54.

⁵⁷ tamtéž

⁵⁸ MATHIJS, Ernest. Bad reputations: the reception of 'trash' cinema. *Screen*. 2005, roč. 46, č. 4, s. 451-472. ISSN 0036-9543.

⁵⁹ tamtéž

⁶⁰ HUNTER, Ian Q. *British Trash Cinema*. Bloomsbury Publishing, 2019. ISBN 9781838714857.

českém kontextu je nálepka odpad přímo spojená s jednou z hodnotících možností na platformě Česko-Slovenské filmové databáze⁶¹. Dává na výběr ze standardního hodnocení jednou (nejhorší) až pěti (nejlepší) hvězdičkami, ale pokud byl film podle nás tak špatný, že to nedokáže vystihnout ani jedna hvězdička, můžeme snímek označit odpadem. Stanislav považuje nálepku odpad za zkratku a zjednodušení. Nemyslí si, že by si filmy toto označení zasloužily, protože je celá tato oblast mnohem komplexnější. Sám má účet na ČSFD a filmový odpad většinou hodnotí čtyřmi nebo pěti hvězdičkami. Zároveň podle něj používáme nálepku odpad jako určitý způsob zesměšnění a proto, abychom si obhájili*y, že tento typ filmů sledujeme – je nutné zdůraznit, že i když si je užíváme, stále si uvědomujeme, že jsou špatné.

Vendula je toho názoru, že lidé kteří neironicky používají slovo odpad si „neuvědomují, že jsou různé způsoby, jak se dívat na filmy a že i ty věci, které se jim nelíbí, mohou být nějak hodnotné.“ Takoví lidé „*neprojevují tak moc fantazie v tom, jaké různé filmy mohou být a asi jenom chtějí, aby všechny filmy vypadaly tak jako filmy, které se líbí jim.*“ Ona sama má s pojmem odpad spojené hlavně pozitivní konotace také kvůli asociacím s fandomovou⁶² kulturou, ve které se lidé často říkají, že jsou trash nějakého fandomu. V tomto případě slouží slovo trash jako hyperbola sdělující, že daný fandom člověku pohltil život.

I ostatní respondenti*ky vidí pozitivní význam nálepky odpad. Jáchym vidí její užitečnost hlavně v kategorizaci a oddělení snímků, které jsou vyhledávány právě proto, že jsou špatné, což zjednodušuje orientaci v obrovském okruhu filmů. Zároveň uvádí, že tato nálepka může být výhodná i pro ty samotné filmy, protože jim může přinést pozornost a jako příklad uvádí *The Room*⁶³ Tommyho Wiseaua. Odpad tedy může sloužit i jako zajímavá marketingová nálepka, která přitáhne do kina novou skupinu diváctva, jak říká Amálie. To potvrzuje i Stanislav, podle něhož může označení odpad sloužit jako doporučení.

Někteří*ré respondenti*ky také rozlišují různé “odpady”. Matěj si pojem odpad jako první spojí s “*filmy, které mě nebaví i přes to, jak jsou hloupé, třeba Troškovy kameňáky, které jsou tak špatné, ale přesto mě vůbec nebaví.*“ Nenachází v nich „amatéričnost“, která ho baví na jeho oblíbených odpadních snímcích. V tomto kontextu je pro něj nálepka odpad negativní, ale paradoxně dokáže být i pozitivní, protože ho upozorní na filmy, které ho baví. Adam zmiňuje dva pojmy, které by se teoreticky daly využívat k vyjádření tohoto rozdílu – odpad a brak.

⁶¹ Česko-Slovenská filmová databáze. Online. Dostupné z: csfd.cz. [cit. 2024-05-04].

⁶² Velmi nadšená skupina fanoušků*ynek někoho nebo něčeho. Zdroj: *Fandom*. Online. In: Cambridge Dictionary. Dostupné z: <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/fandom>. [cit. 2024-05-04].

⁶³ *The Room* [česky Pokoj] [film]. Režie Tommy WISEAU. USA, 2003.

Odpad definuje jako něco nezajímavého, co nepřitahuje pozornost a jako příklad uvádí *Babovřesky*⁶⁴. Brak podle něj na druhou stranu může zaujmout určitou sociální skupinu a stát se například i předmětem akademického výzkumu. Toto rozdělení není úplně specifické, protože i *Babovřeskům* se jistě dostalo určité pozornosti. Pravděpodobně to bylo ale mimo okruh filmového studentstva.

Pojem brak pochází z literární oblasti, kde označuje pokleslou literaturu – nedá se ale hodnotit na základě běžných měřítek, protože se jedná o „*autonomní systém tvorby a recepce, ve kterém je individualita díla potlačena ve prospěch specifík jednotlivých žánrů a subžánrů. Brak signalizuje svoji brakovost, protože chce být čten jako brak a jinému způsobu recepce se vzpírá, přičemž termín „úpadková literatura“ je právě výsledkem takového neporozumění.*“⁶⁵

V české publikaci o odpadních filmech *Krev, slzy a sperma: čítanka filmového braku*, dali autoři přednost označení brak. „*Oblast kinematografie, které se věnujeme, totiž vlastně žádné výstižnější jméno nemá.*“⁶⁶ Na druhou stranu ho podle nich ani nepotřebuje, protože zahrnuje mnoho různých filmů, „*kteří mezi sebou spojuje řada příbuzenských hlasů, ale zároveň nemají žádný společný jmenovatel, jenž by je všechny charakterizoval a zastřešil.*“⁶⁷ Brak může fungovat jako hodnotící stanovisko, ale zároveň vyznívat neutrálně. „*Brak evokuje masovou zábavní produkci, nízkou kulturu (oproti té vysoké, umělecké), sériovost, pokleslost, ale také vyžívání se v násilí, erotice a šokantních motivech, živelnost nebo neumětelství.*“⁶⁸ Zároveň ale může být i subversivní.

Toto široké vymezení odpovídá i zaměření mé práce. Autoři zahrnují do braku mnoho typů snímků z oblastí exploatace, béčkových snímků, kultu, campu i pornografie. Já jsem vybrala jako primární pojem odpad, protože se přímo vztahuje k anglickému termínu a zároveň mám pocit, že ho lidé mají více zažitý. Pojem brak sice má určité hodnotící aspekty, ale zároveň se jím svou neurčitostí vyhýbá. To, že je odpad spojen s negativním vyzněním, naopak nemusí být špatně, protože tím přitahuje pozornost k určité kontradikci, že se lidé záměrně dívají na něco „špatného“. Tím dochází i k propojení s diváckým přístupem „tak špatné, až jsou dobré“. Zároveň pojem filmový odpad nemá tak silnou literární minulost. Pokud bych pracovala

⁶⁴ *Babovřesky* [film]. Režie Zdeněk TROŠKA. Česko, 2013.

⁶⁵ SEGI, Stefan; HOLANOVÁ, Markéta. *Anatomie braku: několik tezí k brakové literatuře* [online]. 2010-01-04. LitENky (Literární novinky), roč. 6, č. 2 (40). Dostupné z: <https://litenky.ff.cuni.cz/clanek.php/id-2598/sablona-tisk>. [cit. 2024-05-04].

⁶⁶ TESAŘ, Antonín; ČENĚK, David; FLÍGL, Jiří a BLAŽEK, Jiří. *Krev, slzy a sperma: čítanka filmového braku*. Praha: Casablanca, 2017. ISBN 978-80-87292-39-6.

⁶⁷ tamtéž

⁶⁸ tamtéž

s literární definicí, typický badfilm by více odpovídal úpadkové literatuře, protože jeho nekvality nebyly zamýšlené. Z těchto důvodů v práci zůstanu u označení filmový odpad, přičemž stejně jako mí*é respondenti*ky občas používám brak jako jeho synonymum.

2.2.3. Související pojmy

K filmovému odpadu se váže mnoho jiných typů kinematografie, z nichž některé jsem zmínila výše. V této podkapitole blíže představím hlavní z nich, protože mohou být klíčové pro pochopení celkového kontextu. Některé z nich (exploatace, béčkové filmy nebo camp) respondenti*ky s filmovým odpadem sami*y spojili*y, některé (paracinema) nikdy předtím neslyšeli*y.

První pojem, který bývá v souvislosti s trash cinema spojován, je **exploatace** neboli česky vykořisťování. Exploatační snímky jsou levné a vyrobené pro rychlý zisk⁶⁹. Většinou se jedná o formulační žánrové filmy, které diváctvu nabízejí sex, násilí a jiná bulvární témata. Tato definice se s definicí filmového odpadu v mnohém překrývá a Hunter také odpadem přímo referuje k exploatačním filmům⁷⁰. Exploatace ale zároveň není nutnost a filmy můžeme mezi trash cinema zařadit i bez ní – dobrým příkladem je jeden z nejpobulárnějších špatných filmů *The Room*⁷¹, který byl natočen jako drama, ale kvalita herectví, scénáře a jiných aspektů neumožňuje, aby byl brán vážně⁷².

Podobnou kategorií jako exploatace je **camp**. Camp je definován jako styl, který je značně stylizovaný a působí nerealisticky, přehnaně a uměle⁷³. „*Camp to ale není v okamžiku, když se někdo takovému nepovedenému filmu vysměje. Camp totiž přichází teprve v okamžiku, když takový film pozitivně oceníme.*“⁷⁴ Často je spojován s queer estetikou, ať už je využíván queer lidmi ke zvýšení viditelnosti, nebo ne-queer lidmi, aby queer osoby reprezentoval⁷⁵. To je také důvod, proč může být camp stejně jako některé trash filmy považován za transgresivní – jeho nerealistické a přehnané prvky jsou využívány queer tvůrci, aby se vymezili vůči

⁶⁹ ROCHE, David. *Exploiting Exploitation Cinema: an Introduction*. Transatlantica. 2015. Dostupné z: <http://journals.openedition.org/transatlantica/7846>.

⁷⁰ HUNTER, Ian Q. *British Trash Cinema*. Bloomsbury Publishing, 2019. ISBN 9781838714857.

⁷¹ *The Room* [česky Pokoj] [film]. Režie Tommy WISEAU. USA, 2003.

⁷² MCCULLOH, Richard. 'Most People Bring Their Own Spoons': *The Room's participatory audiences as comedy mediators*. *Participations: Journal of Audience and Reception Studies*. University of East Anglia, 2011, 8(2), 189-218.

⁷³ SONTAG, Susan. Notes on "Camp." In: *Against Interpretation: And Other Essays*. Farrar, Straus and Giroux, s. 265-279. ISBN 9781466853522.

⁷⁴ TESAR, Antonín; ČENĚK, David; FLÍGL, Jiří a BLAŽEK, Jiří. *Krev, slzy a sperma: čítanka filmového braku*. Praha: Casablanca, 2017. ISBN 978-80-87292-39-6.

⁷⁵ MEYER, Morris. *The politics and poetics of camp*. Routledge, 2005. ISBN 0-203-99109-5.

mainstreamu⁷⁶. A stejně jako filmový odpad je camp populární pro elementy, které by byly jindy považovány za nevkusné. Jak píše Sontag v Notes on Camp: “It’s good because it’s awful.”⁷⁷

Béčkové filmy jsou z ostatních uvedených asi nejvíce zažitý pojem. „Béčkovost“ se „zpravidla poji s druhořadostí a předjímá lacinost, pokleslost a brakovost. Nese s sebou určité hodnocení spojené s tím, že se automaticky vymezuje vůči nějakému vyššímu standartu, který by odpovídal kategorii „áčka“.“⁷⁸ Většinou bývá používán spíše intuitivně a lze k němu připojit další kategorie jako „céčkové“ či „zetkové“ filmy, kam by Amálie zařadila právě filmový odpad.

Některé odpadní filmy se občas stanou **kultovními**. Většinou se jedná o snímky využívající exploataci nebo Camp estetiku. Často jsou to žánrové filmy, které obsahují aspekty inovace (tematické nebo estetické), ale také jsou považovány za “špatné” – ať už z estetického nebo morálního hlediska⁷⁹. Pojem “kultovní” ovšem nepochází z těchto prvků, ale z divácké recepce. Kultovní filmy se vyznačují aktivním diváctvem, které je sleduje vytrvale a dlouhodobě⁸⁰. Fanoušci a fanyanky těchto filmů formují komunity a organizují hromadné akce, kde jsou tyto filmy promítány a oslavovány. Příkladem může být opět *The Room*, o jehož promítání sepsal McCulloh článek⁸¹, ale třeba také snímek *Rocky Horror Picture Show*⁸², na jehož promítání chodí fanoušci v tematických kostýmech a během projekce přehrávají právě probíhající scény, zpívají a tančí⁸³.

Jako poslední bych zde chtěla uvést **paracinema**. Nejedná se o konkrétní typ filmů, ale spíše o větší kategorii, která v sobě slučuje různorodé kinematografie vyskytující se mimo mainstream jako např. badfilm, splatterpunk nebo mondo filmy⁸⁴. Jak Sconce píše, cíl paracinema je ukázat, že všechny formy filmového odpadu jsou určitým způsobem hodnotné. Jeho nedílnou součástí je odmítnutí mainstreamu a umění vyšší kultury a boj proti jejich

⁷⁶ HUNTER, Ian Q. *British Trash Cinema*. Bloomsbury Publishing, 2019. ISBN 9781838714857.

⁷⁷ SONTAG, Susan. Notes on "Camp." In: *Against Interpretation: And Other Essays*. Farrar, Straus and Giroux, s. 265-279. ISBN 9781466853522.

⁷⁸ TESÁŘ, Antonín; ČENĚK, David; FLÍGL, Jiří a BLAŽEK, Jiří. *Krev, slzy a sperma: čítanka filmového braku*. Praha: Casablanca, 2017. ISBN 978-80-87292-39-6.

⁷⁹ MATHIJS, Ernest a MENDIK, Xavier. *The Cult Film Reader*. Open University Press, 2008. ISBN 9780335219230.

⁸⁰ *tamtéž*

⁸¹ MCCULLOH, Richard. ‘Most People Bring Their Own Spoons’: *The Room’s participatory audiences as comedy mediators*. Participations: Journal of Audience and Reception Studies. University of East Anglia, 2011, 8(2), 189-218.

⁸² *Rocky Horror Picture Show* [film]. Režie Jim SHARMAN. Velká Británie/USA, 1975.

⁸³ Vyobrazeno například v této scéně z filmu *Sláva* (Fame, 1980). Ke zhlédnutí zde: <https://www.youtube.com/watch?v=-T3wrbOr68w>. [cit. 2024-05-07]. V Česku podobné projekce pravidelně pořádá Kino Aero (*Rocky Horror Picture Show*. Online. In: Kino Aero. Dostupné z: <https://www.kinoaero.cz/?projection=13566&sort=sort-by-data>. [cit. 2024-05-07].).

⁸⁴ SCONCE, Jeffrey. “Trashing” the academy: taste, excess, and an emerging politics of cinematic style. In: *Screen*, 1995, 36(4), 371–393. Dostupné z: <https://doi.org/10.1093/screen/36.4.371>.

nadřazenosti⁸⁵. V tomto bodě Barefoot se Sconcem nesouhlasí. Podle něj by filmový odpad neměl být automaticky zařazován do paracinema nebo brán jako jeho synonymum, protože všichni jeho diváci a divačky nesdílejí opoziční postoj k legitimní kultuře⁸⁶. Barefoot také protestuje proti Sconceho tezi, že hlavní požitek z paracinema plyne z toho, že si diváctvo uvědomuje, jak špatné tyto filmy jsou a sleduje je ironicky. Barefoot naopak tvrdí, že odpadní a exploatační kinematografie může mít efekt, který ironický pohled přesahuje⁸⁷.

2.2.4. Jak se vypořádat se špatností

Teoretické publikace definují charakteristiky filmového odpadu jako nízký rozpočet nebo vyšší koncentrace násilí. Čemu se ale většinou vyhýbají je označení, které by asi použila většina lidí – odpadní filmy jsou zkrátka v určitém slova smyslu považovány za špatné i lidmi, kteří je sledují. Téměř všichni respondenti*ky toto označení, byť třeba v jiné podobě, využili*y a onu „špatnost“ nebo „blbost“ jmenovali*y jako něco, co je na filmovém odpadu baví. Otázkou je ale co to přesně si pod ním můžeme představit.

Na začátek je důležité zmínit, že každý vnímá filmový odpad jinak a jeho definice je velmi subjektivní, což hned na úvod zmínila Vendula i Amálie. Některé myšlenky se ovšem opakovaly. Na otázku, co si respondenti*ky představí pod pojmem filmový odpad, reagovali*y vyjádřením určité odlišnosti od mainstreamové produkce, ať už způsobené nezvládnutou technickou či obsahovou stránkou nebo nezvyklostí námětu.

„Ono je to takový složitý, když se řekne filmový odpad, tak to je něco, co je hrozně cringe něco prostě příšernýho něco, co nezapadá do těch konvencí filmové tvorby, že tam je prostě blběj scénář, blbý herectví a takhle,“ říká Adam. Jáchym se vyjadřuje podobně. Podle něho jsou odpadní snímky *„filmy, které výrazně postrádají nějaké faktory, které bychom označili za velmi v uvozovkách objektivně dobré, nebo za nějaké všeobecně přijímané objektivně dobré, ať už by to byly špatný speciální efekty, nebo špatný kamera a střih, nedůvěryhodný herectví, nebo minimálně prazvláštní scénář. To jsou filmy, které jsou podle nějakých našich měřítek pro kvalitu filmu považované za špatné.“*

Část špatnosti odpadního filmu tedy vychází z nedodržení standartu kvality, na který jsme jako diváctvo z kin zvyklé. Respondenti*ky zaznamenávají určité faktory, které následně

⁸⁵ SCONCE, Jeffrey. “Trashing” the academy: taste, excess, and an emerging politics of cinematic style. In: *Screen*, 1995, 36(4), 371–393. Dostupné z: <https://doi.org/10.1093/screen/36.4.371>.

⁸⁶ BAREFOOT, Guy. *Trash Cinema: The Lure of the Low*. New York: Columbia University Press, 2017. ISBN 9780231180375.

⁸⁷ tamtéž

identifikují jako chyby. Amálie uvádí jako příklad špatný scénář nebo herectví a zároveň dodává, že odpadní filmy bývají „odfláknuté“ a většinou nejsou „profesně zvládnuté“. *„Myslím si, že většinou to nebývá otázka jenom jedné složky, že tu bývá nějaká celá produkce, která prostě třeba buď měla málo financí, nebo prostě obecně jako nejsou to takový profici a nezvládají tak dobře to své řemeslo.“* Tyto předpokládané chyby zamezují vnímání filmového odpadu běžným způsobem, protože jsou, jak řekl Jáchym, „anti-imerzivní“. Kromě herectví nebo scénáře respondenti*ky často zmiňovali*y špatné speciální efekty. Jáchym jejich špatnost vysvětluje tak, že nás *„vzdaňují od toho, jak v realitě vypadá ta věc, kterou se snaží znázornit. [...] A očividně to není něco, co by v rovině filmového světa bylo přiznané, že to vypadá tak zvláštně.“* Toto kritérium – vytrhnutí z fikčního světa – se dá uplatnit i na ostatní aspekty jako je scénář nebo herectví.

2.2.5. Opravdu špatné filmy

Vendula si pod filmovým odpadem představí filmy, *„které nejsou zábavné z různých důvodů. A pak filmy, které prostě nebyly doceněné mainstreamovými kritiky. A taky často filmy, které se snažily o něco jiného, než co od nich očekávali diváci.“* Opět se nám tu tedy opakuje odlišnost od mainstreamu, který se podle Venduly projevuje přiblížením k realismu, v uvozovkách realistickým herectvím, přehledným sledem událostí či zero degree styl. Tato nepsaná pravidla filmový odpad většinou porušuje. Vendula ale ve své definici zároveň naráží na možnou kategorizaci filmového odpadu na „špatný“ a „dobrý“. Sama se této dichotomii spíše vyhýbá, protože podle ní mají i filmy považované za špatné, co nabídnout. *„Podle mě opravdu špatný film je film, který je nudný.“* Podobně nad tím uvažuje i Jáchym, pokud film považuje za opravdu špatný, tak je „fakt nudný“, anebo s ním mám ideologický problém.

„Tak špatné, až jsou dobré“ neplatí u každého špatného filmu. Jak říká Stanislav, záleží na tom, jestli „špatnost“ (která je v tomto případě myšlena pozitivně) funguje nebo ne. Stejně jako u „normálního“ filmu se může stát, že se odpadní snímek z nějakého důvodu s publikem nesetká. *„Myslím si, že jeden z klíčových atributů toho filmu je, že se u toho chceš spíš bavit, že tam chceš být chceš být v podstatě fakt právě atakovaná různými podněty, emocemi a vjemy a podle mě, když ty filmy to nedávají, tak to přestává být tak zajímavé.“*

Otázka, jestli se dají rozlišit „odpadní“ a „špatné“ filmy se projevila i v dalších rozhovorech. Stanislav zmiňuje, že běžné diváctvo vůbec nemusí chápat, co to filmový odpad je. *„Ten jejich pohled je na to docela zúžený, protože si myslí, že filmový odpad je to, na co chodí třeba do kin a jsou to špatné filmy. Ale to vlastně v porovnání se skutečným filmovým*

odpadem vůbec nic neznamená. Protože do kin se pořád dostane něco, co splňuje třeba nějakou aspoň základní filmovou způsobilost pro to, aby to bylo promítané zkrátka v kinech, a má to nějakou odpovídající technickou kvalitu atd. Kdežto u filmového odpadu tohle nikdy nemusí být zaručený. Tam nemusí být ani ta technická stránka v pořádku, ani žádná jiná stránka v pořádku.“ Z tohoto pohledu by se dal filmový odpad vymezit pomocí distribuce. Ta také souvisí s faktorem nízkého rozpočtu, který může způsobit neadekvátní technickou stránku.

Nízký rozpočet si lidé s filmovým odpadem spojují často, jak ukázala už studie Sarkhoshe a Menninghouse⁸⁸. Matěj zmiňuje jako jednu z prvních charakteristik právě „*nízký rozpočet, který ukazuje na to, že ten film je dělán hodně na koleni*“. Vendula uvádí, že je odpad spojován se žánry s nižším rozpočtem a Adam ze začátku jmenuje nedostatečnou produkci. Zároveň ale do filmového odpadu zahrnuje filmy jako *Stmívání*, které mají vyšší rozpočet a technickou stránkou se příliš neodlišují. Sám vysvětluje jeho zařazení určitou „*prvoplánovostí*“, využíváním klišé a absence práce s meta-jazykem. Jáchym zase zmiňuje pokračování *Transformers* nebo film *Morbius*, který se svou špatností proslavil⁸⁹. Na tyto filmy se v kině podívat můžeme, ale i přesto se nedají z kategorie filmového odpadu úplně vyřadit.

2.2.6. Co když je to záměr?

Rozdělení špatných a odpadních filmů je téměř stejně sporné jako otázka tvůrčího záměru. Může být snímek zařazen do filmového odpadu, pokud tvůrci*kyně chtěli*y, aby tyto charakteristiky obsahoval a uvědoměle s nimi pracují? Pokud bychom vycházeli*y z definice „*badfilmu*“, jehož kvality špatnosti mají být nezáměrné⁹⁰, tak nikoliv. Tím bychom ale vyřadili*y celou řadu filmů, které ostatní kritéria splňují a bez znalosti kontextu bychom je nemuseli*y od klasických badfilmů rozeznat. Kritérium záměru je samo o sobě problematické, protože nikdy nemůžeme vědět, jak to tvůrce*kyně myslel*a ve chvíli, kdy film vznikl. I přes to ale hraje domnělý záměr v přístupu diváctva roli.

⁸⁸ SARKHOSH, Keyvan a Winfried MENNINGHAUS. *Enjoying trash films: Underlying features, viewing stances, and experiential response dimensions*. Poetics. 2016, (57), 40-54.

⁸⁹ *Morbius* byl kasovním propadákem a získal mnoho negativních recenzí. Na internetu se ale proslavil pomocí memů, což vedlo k tomu, že ho Sony znovu nasadilo do kin, kde ale podruhé propadl. Zdroj: GUY, Zoe. *Morbius Out-Flops Itself, Viral Twitter Memes Blamed*. Online. In: *Vulture*. Dostupné z: <https://www.vulture.com/2022/06/morbius-rerelease-flops-memes.html>. [cit. 2024-05-04].

⁹⁰ HUNTER, Ian Q. *British Trash Cinema*. Bloomsbury Publishing, 2019. ISBN 9781838714857.

Diváckou recepci budu podrobněji rozebírat v pozdějších kapitolách, ale pro definování filmového odpadu je důležité uvést, že každý*á respondent*ka se cítí ohledně tvůrčího záměru jinak. Pro Jáchyma je to něco, co si s filmovým odpadem přímo spojuje. Amálie uvádí, že tvůrčí záměr v odpadním filmu oceňuje a Vendula se domnívá, že tvůrci*kyně jejích oblíbených odpadních filmů se snažili*y „natočit něco divného“. Naopak Matěje a Stanislava baví právě to, že se něco pokazilo, a když v tom vidí záměr, film ztrácí na zajímavosti. Je tedy jasné, že záměr nemůže sloužit jako rozhodující kritérium. Hunter uvádí, že filmový odpad se pohybuje na spektru, ale příliš jasně ho nevymezuje. Jáchym navrhuje rozdělit špatné filmy podle dvou os – jedna ukazuje dichotomii omylu a záměru, druhá rozděluje filmy na nízko a vysoko rozpočtové.



Obrázek 1 Diagram filmového odpadu

Badfilm bychom tedy zařadili*y na levý spodní roh, zatímco např. špatné hollywoodské filmy jako *Stmívání* nebo *Morbius* na levý horní roh. Nutno dodat, že ani tento diagram není definitivní a opět záleží na divácké recepci. Po debatě jsme došli*y k názoru, že by mohla být přidána i osa do třetího rozměru označující zábavnost, což už je měřítko čistě subjektivní, ale přesto podstatné.

2.2.7. Absurdita

Hunter odpadní filmy popisuje jako divné, obskurní či bizarní⁹¹. Právě bizarní náměty či situace činí film zapamatovatelným a přitahují diváckou pozornost.

„Tak za mě velkou část toho podle mě udělá marketing toho filmu. Hlavně těch, které jsou špatné schválně. Takže přesně to, že se to prezentuje jako něco tak šíleného, že to musíte vidět, něco, co je tak bizarního.“ (Jáchym)

⁹¹ HUNTER, Ian Q. *British Trash Cinema*. Bloomsbury Publishing, 2019. ISBN 9781838714857.

Tzv. bizár, něco podivného nebo výstředního⁹², se používá jako obhajoba či vysvětlení filmového odpadu nebo občas jako jeho synonymum. Amálie vypráví, jak popsala jeden film jako hrozný a odpovědi jejích kamarádů*ek bylo: „*Ale to je schválně, to je ten bizár na tom.*“ Adam ho vysvětluje slovy: „*Takže to je třeba ten brak nebo ten bizár, něco takhle, když se spojí něco nespojitelného.*“

Absurdita může být zakomponována do samotné podstaty filmu, kdy už se vychází z bizarního námětu, nebo vzniká jako vedlejší produkt nezvládnuté režie. Jáchym uvádí jako příklad *Velocipastora*, ve kterém se kněz mění na Velociraptora, kde je absurdita zřetelná už z názvu. Jindy absurdita pochází z nesmyslných situací, což můžeme vidět na možná nejslavnější scéně z *The Room*⁹³, ve které Johnny sám pro sebe opakuje, že Lisu (svou milenkou) neuhodil a potom hodí na zem plastovou lahev. Vzápětí si všimne svého nejlepšího kamaráda a úplně jiným tónem řekne „Oh, hi Mark!“ Jak říká Jáchym, scénář přestává dávat smysl a dialog a jeho podání je „strašně zvláštní“.

2.2.8. Žánry filmového odpadu

Hunter uvádí, že odpadní snímky jsou často hororové filmy⁹⁴, což potvrzuje i výzkum Sarkhoshe a Menninghouse, v němž si lidé filmový odpad nejčastěji spojují s nízkorozpočtovými horory⁹⁵ - tyto dvě charakteristiky jsou navíc často propojené, jak upozorňuje Vendula: „*Já myslím, že velmi často najdeme filmový odpad hororu také tím, že hodně hororů má nějaký nižší rozpočet. A taky v hororu [...] si nemusí dělat často takové starosti s tím, co všechno si můžou dovolit, protože horor je žánr, který už tak jde dost za hranu.*“ Hunter v obdobném duchu píše, že právě sci-fi a hororové filmy, které jsou odpojené od realismu, mají větší potenciál stát se komicky „střelenými“ a tím pádem „tak špatnými, až jsou vlastně dobré“⁹⁶.

Horor a ostatní fantastické žánry se opakovaly i v odpovědích ostatních respondentů*ek. Amálie si to vysvětluje tím, že tyto žánry bývají náročné např. na vizuální efekty, a proto i náchylné k tomu, aby se z nich stala parodie nebo nezvládnutý C-čkový film. Mimo tyto žánry uvádí romantiku. Jáchym kromě hororů zmiňuje dobrodružné filmy, Adam přidává pornografii.

⁹² *Pojem bizarní.* Online. In: ABZ slovník cizích slov. Dostupné z: <https://slovník-cizich-slov.abz.cz/web.php/slovo/bizarni>. [cit. 2024-05-04].

⁹³ *The Room* [česky Pokoj] [film]. Režie Tommy WISEAU. USA, 2003.

⁹⁴ HUNTER, Ian Q. *British Trash Cinema*. Bloomsbury Publishing, 2019. ISBN 9781838714857.

⁹⁵ SARKHOSH, Keyvan a Winfried MENNINGHAUS. *Enjoying trash films: Underlying features, viewing stances, and experiential response dimensions*. Poetics. 2016, (57), 40-54.

⁹⁶ HUNTER, Ian Q. *Trash Horror and the Cult of the Bad Film*. In: BENSHOFF, Harry M. (ed.). *A Companion to the Horror Film*. John Wiley and Sons, 2014, s. 483-500. ISBN 978-0-470-67260-0.

Z tohoto výčtu je vidět, že otázka žánru není pro filmový odpad příliš významná, protože, jak upozorňuje Stanislav, může zahrnovat téměř všechno.

Stanislav zároveň popisuje filmový odpad jako samostatný žánr, jehož subžánrem může být například horor, ale blíže ho nedefinuje. Na otázku, jestli má tento žánr nějaké charakteristiky nebo vyvolává konkrétní emoce, odpověděl, že by to mohlo být znechucení. Hunter ani Barefoot filmový odpad jako žánr nedefinují, i když se podle Huntera přibližuje jiným žánrům spoléhajícím na tělesné reakce jako je komedie, melodrama, pornografie nebo horor⁹⁷. Vzhledem k tomu, jak široká je tato kategorie, by bylo její definování jako žánru velice komplikované. I když mnoho odpadních filmů skutečně nechut' vyvolává, především například exploatační snímky, rozhodně to neplatí u všech. Především tu opět záleží na divácké recepci, která může žánr oproti záměrům tvůrců identifikovat úplně jinak. Jak říká Amálie, nakonec jsou to vždycky komedie.

2.2.9. Tvůrci a odlišné estetiky filmového odpadu

Filmový odpad je široká kategorie, která zahrnuje velké množství snímků a tvůrců (v tomto případě skutečně převážně mužských). Je proto velmi těžké vypíchnout konkrétní díla nebo režiséry, kteří by byli pro jeho pochopení zásadní. Koneckonců, důležitou součástí sledování filmového odpadu je vyhledávání mnohdy zapomenutých snímků na okraji. Přesto ale existují tvůrci, jejichž jména se v kontextu trash cinema často skloňují a dali by se považovat za autory. Každý ke své tvorbě přistupuje jinak a na jejich tvorbě můžeme vidět, jak moc se můžou díla filmového odpadu lišit. V této kapitole popíšu rozdílné estetiky filmového odpadu na příkladech oblíbených filmů mých respondentů*ek.

„Ta estetika těch filmů je potom jiná, protože přesně ty trashové filmy, ty které jsou přesně, nevím, jako Útok vražených bobrů nebo takovéhle věci, do toho člověk tak nějak vlastně jde s tím, že je to špatné a je připravený na konfrontaci s tím filmem, že „tak mi ukaž, jak je to špatný“. U těch, u kterých to je tak jako... omylem je za tím ještě možná větší ten faktor zvědavosti v tom smyslu, jak se tohle mohlo pokazit.“ (Jáchym)

Dva tvůrci, kteří spadají do druhé zmíněné kategorie a jejichž filmy by se daly na diagramu zařadit do levého dolního rohu (omyl a nízký rozpočet), jsou Tommy Wiseau a Neil Breen. Auteura můžeme jednoduše definovat jako režiséra, „*který má velký vliv na tvorbu svých*

⁹⁷ HUNTER, Ian Q. *British Trash Cinema*. Bloomsbury Publishing, 2019. ISBN 9781838714857.

*filmů, tudíž může být považován za jejich autora*⁹⁸.“ Wiseau a Breen se podle této definice dají považovat za jasné příklady autorů, protože na svých filmech zastávají téměř všechny hlavní funkce. Wiseau *The Room*⁹⁹ režíroval, produkoval, napsal pro ni scénář a ztvárnil hlavní roli. Neil Breen se kromě těchto funkcí na svých filmech podílí i jako manažer lokací, hudební režisér, vedoucí zvukových efektů, střihač, osvětlovač, scénograf, návrhář speciálních efektů, rekvizitář, koordinátor kaskadérů, a dokonce zastává i právní a účetní služby¹⁰⁰. Kromě toho se na konci závěrečných titulků nachází upozornění, že všechna jména s iniciály NB jsou vymyšlená a tyto funkce byly také zastávány Neilem Breenem.

Zatímco Wiseau je známý především pro *The Room*, o němž se říká, že je „Občan Kane špatných filmů“¹⁰¹, Breen natočil šest filmů, které by se daly popsat jako „*nápadité, ale matoucí nízkorozpočtové paranormální thriller*“¹⁰². Jak u *The Room* tak u filmů Neila Breena se zdá, že měly předat určitý význam¹⁰³, který ovšem publikum nepřijalo kvůli „špatnému“ provedení – to ale daným snímkům zajistilo jejich slávu. Breena zmínili jako svého oblíbence Matěj, Adam i Stanislav. Adam Breena popisuje jako „totálního magora nebo totálního génia“, u kterého není možné poznat, jestli své filmy myslí vážně nebo ne, na čemž se shodují i ostatní. Jako hlavní charakteristiky jmenují samotnou osobu Neila Breena, specifické herectví, nerealistické efekty, využití green screenu a stock footage a obecně absenci logiky, kdy je složité pochopit o čem film je, protože scény a dialogy na sebe často nenavazují a nic nedává smysl. Podle Matěje se Breenovy filmy odlišují naprosto unikátními scénami, které by v žádném jiném filmu neměl možnost vidět. „*Třeba jeho schopnost udělat scénu, ve které pokládá talíř a udělá z toho naprosto filmové drama, kdy se mu ten talíř prostě vysype na podlahu*¹⁰⁴, to je naprosto unikátní schopnost, kterou žádný jiný režisér snad nemá.“ Tyto scény nejenže porušují jakákoliv filmová pravidla, ale také se odlišují ve vyobrazení věci, které by měly být naprosto běžné jako právě odložení talíře nebo návaznost konverzace. Zároveň Matěj,

⁹⁸ *Auteur*. Online. In: Cambridge Dictionary. Dostupné z: <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/auteur>. [cit. 2024-05-04].

⁹⁹ *The Room* [česky Pokoj] [film]. Režie Tommy WISEAU. USA, 2003.

¹⁰⁰ TAYLOR, Rumsey. *What Distinguishes a Neil Breen Film? Neil Breen*. Online. In: The New York Times. Dostupné z: <https://www.nytimes.com/2023/08/07/movies/neil-breen-films.html>. [cit. 2024-05-04].

¹⁰¹ MCCULLOH, Richard. 'Most People Bring Their Own Spoons': *The Room's participatory audiences as comedy mediators*. Participations: Journal of Audience and Reception Studies. University of East Anglia, 2011, 8(2), 189-218.

¹⁰² TAYLOR, Rumsey. *What Distinguishes a Neil Breen Film? Neil Breen*. Online. In: The New York Times. Dostupné z: <https://www.nytimes.com/2023/08/07/movies/neil-breen-films.html>. [cit. 2024-05-04].

¹⁰³ *The Room* je příběh podvedeného muže, který na konci spáchá sebevraždu, zatímco filmy Neila Breena často zkoumají témata korupce (*Fateful Findings*), mentálního zdraví (*Double Down*) a mystiky.

¹⁰⁴ Postava hraná Neilem Breenem ve filmu *Fateful Findings* nepoloží talíř na stůl, ale na několik papírových složek, odkud talíř spadne. Bez jakékoliv návaznosti potom Breen začne vysvětlovat, že se naboural do tajné vládní sítě. Scéna je dostupná zde: *Fateful Findings - Spinach*. Online. YouTube. Dostupné z: https://www.youtube.com/watch?v=Gz1xPx_K6Do. [cit. 2024-05-04].

Adam i Stanislav uznávají, že se Breen snaží předat nějakou hlubší myšlenku, většinou o korupci vládních představitelů, což můžeme vidět např. na poslední scéně *Fateful Findings*¹⁰⁵, kde odhalí jejich zločiny a všichni spáchají sebevraždu.

Mehmet Sari ve svém článku rozebral reakční videa věnující se filmu *Fateful Findings*, kde tvůrci*kyně zmiňovali*y to stejné. Youtuberi*ky snímek kritizovali*y téměř ve všech směrech od nekompatibility jednotlivých scén, přes absurdní momenty po nerealistické herectví, ale právě toto porušení běžných filmových pravidel způsobilo, že si sledování užili.¹⁰⁶ Stejně hledání chyb a vysmívání se tvůrcům platí i v případě *The Room*. I přes to jsou ale oba snímky popisovány jako „nejlepší filmy na světě“ nebo „mistrovská díla“¹⁰⁷. Velkou roli hraje také scénář. „Čím více hlášek film obsahuje, tím větší je šance, že se z něj stane kultovní klasika.“¹⁰⁸ Stanislav zmiňuje, že na filmy pak často odkazuje i v reálném životě.

Tito režiséři jsou v současnosti proslaveni svou (předpokládanou) neschopností. Samozřejmě nemůžeme s jistotou znát jejich tvůrčí záměr, ale je to právě absurdní styl selhávající ve všech směrech běžného filmu, který těmto filmům přinesl pozornost tak značnou, že byla o vzniku *The Room* napsána kniha a následně natočena i její filmová adaptace¹⁰⁹. Wiseau ale nebyl první režisér, jehož excentrická povaha inspirovala vznik filmu. Edward D. Wood Jr., který je často označován za „nejhoršího režiséra všech dob, zaznamenal během života finanční neúspěch¹¹⁰. Robert S. Birchard se ve svém článku jeho posmrtné slávě podivuje vzhledem k tomu, že nebyl v kontextu nízkorozpočtové tvorby výjimečný¹¹¹. Jeho filmy se vyznačují především schematičností a snahou napodobit jiná úspěšnější díla.

U filmů Wooda, Breena a Wiseaua se dá předpokládat, že za nimi byla upřímná snaha vytvořit „běžný“ film, který bude diváctvo bavit jiným způsobem, než že se budou smát jeho chybám. Na druhé straně ale máme tvůrce, kteří ve svých filmech záměrně využívají šokující obsah. Andrea Mecacci ve svém článku definoval tři různé koncepty „odpadu“, z nichž záměrnému braku nejlépe odpovídá koncept odpadu jako žánrové estetiky¹¹². Do této kategorie

¹⁰⁵ *Fateful Findings* [film]. Režie Neil BREEN. USA, 2014.

¹⁰⁶ SARI, Mehmet. Not a Film, but an Object: Emotional Politics of Appreciating Badfilm. In: *Ekphrasis. Images, Cinema, Theory, Media*. 25. 70-85. 2021. 10.24193/ekphrasis.25.6.

¹⁰⁷ tamtéž

¹⁰⁸ tamtéž

¹⁰⁹ *The Disaster Artist: Úžasný propadák* [The Disaster Artist] [film]. Režie James FRANCO. USA, 2017.

¹¹⁰ BIRCHARD, Robert S. Edward D. Wood, Jr.: Some Notes on a Subject for Further Research. *Film History*. 1955, roč. 7, č. 4, s. 450-455. Dostupné z: <https://www.jstor.org/stable/3815384>.

¹¹¹ tamtéž

¹¹² MECACCI, Andrea. Aesthetics of Trash: A Short Overview. *The Journal of Kitsch, Camp and Mass Culture*. Dostupné z: <https://aaltodoc.aalto.fi/server/api/core/bitstreams/12548579-ae8e-48fa-b2fa-676f0524811d/content>.

řadí Johna Waterse, který je známý jako „sultán slizu“ nebo „papež braku“¹¹³ a mezi jeho díla patří i tzv. trilogie braku zahrnující jeho proslulý film *Růžoví plameňáci*¹¹⁴. „*Odpad má podle Watersových představ vždy spojovat hnus a zábavu.*“¹¹⁵ Záměrně pracuje s vulgárními, excesivními a nevkusnými prvky jako je násilí, sexualita, jídlo nebo výkaly. Stejně jako ostatní žánry těla spoléhá na intimní prožívání diváctva, ale narozdíl od komedie či hororu je jeho cílem diváka znechutit. Znechucení ale není to jediné, na co Waters spoléhá:

*„Pro mě je špatný vkus to, co je zábava. Když se někdo při sledování některého z mých filmů pozvrací, je to jako potlesk ve stoje. Ale je třeba si uvědomit, že existuje něco jako dobrý nevkus a špatný nevkus. Je snadné někoho znechutit; mohl bych natočit devadesátiminitový film o tom, jak se lidem usekávají končetiny, ale to by byl jen špatný nevkus a nebylo by to příliš stylové ani originální. Aby člověk pochopil špatný vkus, musí mít velmi dobrý vkus. Dobrý nevkus může být tvůrčím způsobem nechutný, ale zároveň musí oslovit zvláště zvrácený smysl pro humor, který je cokoli, jen ne univerzální.“*¹¹⁶

Stanislav nazývá filmy Johna Waterse „úplně jiným typem filmového odpadu“, ačkoliv určité charakteristiky s výše zmiňovanými sdílí – Vendula jmenuje např. přehnané herectví nebo absurdní situace „*jako to, že na protagonistku zavolají policajty a ti policajti přijdou a ona je sní.*“ Hlavním rozdílem je způsob, jakým estetiku odpadu využívá. Stanislav říká, že Breenovi filmy jsou kvůli častému opakování nudné a jejich zábavnost vychází hlavně třeba z výsměchu herectví. U Waterse jde podle něj více o náměty a témata, která se v jeho dílech objevují. „*Waters bourá jako nějaká třeba tabu, což jakoby Neil Breen úplně nebourá tabu, i když by se to přál. Možná protože se snaží právě tvářit hodně proti systému, což je vlastně hrozně zábavné, když to člověk sleduje.*“

Waters s estetikou odpadu vědomě pracuje a počítá s odpovídajícími diváckými reakcemi. Podobný přístup můžeme vidět i u společnosti The Asylum, která se zaměřuje na produkci nízkorozpočtových filmů, především hororového nebo katastrofického žánru jako je například *Žralokonádo*¹¹⁷ o tornádu plném žraloků. Estetika odpadu je ale v tomto případě velmi odlišná, protože místo vulgarity se soustředí na domnělou nekvalitu a bizarnost a na rozdíl od filmů Johna Waterse není v ničem provokativní. „*Zatímco filmy Eda Wooda budou*

¹¹³ John Waters. Online. In: Česko-Slovenská filmová databáze. Dostupné z: <https://www.csfd.cz/tvurce/3117-john-waters/biografie/>. [cit. 2024-05-04].

¹¹⁴ *Růžoví plameňáci* [Pink Flamingos] [film]. Režie John WATERS. USA, 1972.

¹¹⁵ MECACCI, Andrea. Aesthetics of Trash: A Short Overview. *The Journal of Kitsch, Camp and Mass Culture*. Dostupné z: <https://aaltodoc.aalto.fi/server/api/core/bitstreams/12548579-ae8e-48fa-b2fa-676f0524811d/content>.

¹¹⁶ tamtéž

¹¹⁷ *Žralokonádo* [Sharknado] [film]. Režie Anthony C. FERRANTE. USA, 2013.

vždycky v nějakém ohledu konfrontační divácká zkušenost, protože jejich ironická „campová“ interpretace je vnucována původnímu materiálu, který byl myšlen vážně, Žralokonádo je zcela vědomá, bezpečná forma stupidity, která je hladce stravitelná pro všechny.¹¹⁸“

The Asylum účelově pracuje s absurdními premisami jako je tornádo žraloků nebo *Útok dvouhlavého žraloka*, které připomínají známé blockbustery (*Čelisti*), ale jsou více nadsazené, aby přitáhly pozornost. Jiné snímky The Asylum blockbustery rovnou napodobují (*Gigakong vs. Zlozilla*). Pro tento typ filmů existuje pojem mockbuster, tedy „relativně nízkorozpočtový film s podobným námětem a názvem jako populární blockbuster ve snaze využít jeho úspěchu.“¹¹⁹ V souvislosti s mockbustery zmiňuje Adam také tureckou verzi *Hvězdných válek* (*The Man Who Saves the World*¹²⁰). Stejně jako u Waterse je i u The Asylum znatelný záměr využít brakovou estetiku, ale každý působí jinak. Zatímco Waters využívá campový styl, aby se určitým způsobem vymezil a pobouřil publikum, The Asylum cílí na širší diváckou skupinu, kterou chce zaujmout „ujetější“ verzi blockbustérů, které už dříve viděli.

Pro Jáchyma jsou právě filmy The Asylum oblíbeným druhem filmového odpadu. Baví ho, že záměrně pracují s nízkým rozpočtem a snaží se z něho „vytřískat“, co se dá. Stanislav tuto produkci také zmiňuje, ale na rozdíl od Jáchyma mu nevyhovuje přílišná snaha o estetiku odpadu, protože mu to přijde „moc na sílu“. To dává smysl vzhledem k tomu, že hlavním záměrem The Asylum je film prodat napodobováním neschopnosti, která jindy vzniká přirozeně. „Namísto podvrtného diváckého „čtení proti srsti“ původního díla stojí nový druh filmové komedie, jejíž tvůrci se úmyslně snaží o stejný efekt, kterého neumětelové už desítky let a mnohdy efektivněji dosahují zcela bezděčně.“¹²¹

Tito tvůrci a studio jsou v souvislosti s filmovým odpadem zmiňováni nejvíce. Důležitou součástí odpadních filmů mohou být také pokračování úspěšných filmů, které převzal* a jiný* a režisér*ka. Vendula v této souvislosti uvádí sérii *Psycho*, o jejíchž dalších dílech většina diváctva ani neví a třetí z nich režíroval Anthony Perkins, herec Normana Batese. Oproti prvním dvou částem je absurdnější a výrazně se v něm pracuje s barevným osvětlením. Další velkou franšízou, kterou Vendula zmiňuje jsou superhrdinské filmy o Batmanovi,

¹¹⁸ *Čítanka filmového braku*. TESAŘ, Antonín; ČENĚK, David; FLÍGL, Jiří a BLAŽEK, Jiří. *Krev, slzy a sperma: čítanka filmového braku*. Praha: Casablanca, 2017. ISBN 978-80-87292-39-6.

¹¹⁹ *MOCKBUSTER*. Online. In: Definitions.net. Dostupné z: <https://www.definitions.net/definition/MOCKBUSTER>. [cit. 2024-05-04].

¹²⁰ *The Man Who Saves the World* [neoficiální název Hvězdné války podle Turka] [film]. Režie Çetin İNANÇ. Turecko, 1982.

¹²¹ *Čítanka filmového braku*. TESAŘ, Antonín; ČENĚK, David; FLÍGL, Jiří a BLAŽEK, Jiří. *Krev, slzy a sperma: čítanka filmového braku*. Praha: Casablanca, 2017. ISBN 978-80-87292-39-6.

konkrétně dva režírované Joelem Schumacharem – *Batman navždy*¹²² a *Batman a Robin*¹²³. Tyto filmy Vendula popisuje oproti Burtonovým jako barevnější s absurdní situacemi i přehnanými hereckými výkony, přes co se mnoho fanoušků nedokázalo přenést. Vendula ale tento styl preferuje a uvádí, že je v mnohém více podobný komiksovým předlohám než temné adaptace.

Vzhledem k tomu, že je velkou fanynkou hororových filmů zmiňuje Vendula také sérii o vraždící panence Chucky, kterou podle ní mnoho lidí nemá rádo z nesprávných důvodů. V tomto případě je film často označován za odpad, protože se míjí s diváckými očekáváními – publikum čeká vážný horor, který ale už z podstaty námětu vážný být nechce.

Dalším částí filmového odpadu jsou filmy vysoce amatérské, které většinou najdeme zadarmo na internetu. Matěj uvádí příklad z české YouTube scény, Pavla Dorotku, který točí vlastní filmy a zároveň se objevuje v mnoha reality shows. Jáchymův oblíbený film by mohl spadat do podobné kategorie, ale zároveň je velmi odlišný – jedná se o první ugandský akční film *Who Killed Captain Alex?*¹²⁴. Jáchym by ho na diagramu zařadil někam doprostřed, protože se sice jedná o snímek s extrémně nízkým rozpočtem, ale zároveň s ním pracuje uvědoměle a nebere se úplně vážně.

Who Killed Captain Alex? je také trochu specifický tím, že nespadá do nám známého kontextu západní kultury. Stanislav mezi filmový odpad zahrnuje také některé hongkongské akční filmy, které jsou podle něj považovány za odpad i v kultuře z níž pochází, ale obsahují určité aspekty, které mohou připadat zvláštní pouze západním divákům. Jako příklad uvádí japonské brakové filmy, u nichž se lidé smějí hereckému stylu, který je ale v Japonsku běžný a najdeme ho i u uznávaných režisérů.

2.3. Sledování

2.3.1. Diváctvo a kultura odpadu

Když se řekne slovní spojení “filmový odpad”, většinou je rovnou asociováno s nevkusem, a proto odsouzeno k zařazení mezi nízkou kulturu, se kterou by vzdělaný divák neměl ztrácet čas. Tento způsob smýšlení definuje Pierre Bourdieu pomocí kulturního kapitálu – naší míry znalosti umění, kterou přejímáme z prostředí, v němž vyrůstáme. Kvůli tomu

¹²² *Batman navždy* [Batman Forever] [film]. Režie Joel SCHUMACHER. USA, 1995.

¹²³ *Batman a Robin* [Batman & Robin] [film]. Režie Joel SCHUMACHER. USA, 1997.

¹²⁴ *Who Killed Captain Alex?* [film]. Režie Nabwana I.G.G.. Uganda, 2010.

dochází k rozdělení na vkus širokých (pracujících) vrstev, pro který jsou určena smyslová nebo také přizemní potěšení, a chladnější formálnější uspokojení vládnoucích vrstev, které nezávisí na okouzlení smyslů a pomáhá k ochraně privilegovaného postavení¹²⁵. Filmový odpad patří mezi tzv. “žánry těla”, právě proto, že se snaží působit na základní pudy jako strach, smích nebo vzrušení¹²⁶. Jasně tedy poskytuje smyslové potěšení a spadá do zábavy nižší třídy. Hunter toto spojení dále rozepisuje:

“Z pojetí odpadu jako nízké kultury však také vyplývá, že jde o kulturu, a to jak vmucenou, tak přivlastněnou, lidí, kteří jsou považováni za odpad a kteří jsou obzvláště zranitelní vůči jeho vlivu a "účinkům". Publikum braku je publikem Jiných, ať už jde o dělnickou třídu, nebo aspirantskou střední třídu (která dává přednost oné znepokojivé imitaci vysoké kultury, kýči). Ve skutečnosti nemůžeme braku vůbec rozumět, aniž bychom ho vztahovali k třídě a k mocenským vztahům, které určují hranice mezi brakem a legitimní kulturou, protože brak, stejně jako odpadky obecně, se za něj uznává pouze na základě společenských konvencí.”¹²⁷

Filmový odpad je neodmyslitelně spojen s konceptem třídní moci¹²⁸. V důsledku toho ovšem může získat i pozitivní význam jako prostředek odboje proti představě legitimního umění a hodnotovým soudům¹²⁹. Tato myšlenka podle Sconceho stojí za vznikem označení paracinema, které mělo stát mimo nízkou a vysokou kulturu i pojmy jako “dobré” a “špatné”¹³⁰. Následovníci paracinema se značně liší od předpokládaného diváctva z řad pracujících třídy. Vidí se jako disruptivní síla vůči kulturním a intelektuálním autoritám a jejich cílem je prosadit paracinema jako hodnotné v akademickém diskurzu¹³¹. Neočekávaně jsou to právě fanoušci a fanyšky filmového odpadu, kteří disponují vysokým kulturním kapitálem, což jim umožňuje texty analyzovat sofistikovaně v kontextu běžných artových snímků¹³². Ačkoliv se diváctvo paracinema snaží distancovat od elitářského vkusu a těch, které vidí jako elitu¹³³, svou exkluzivitou mohou reprodukovat jednostrannost a praktiky vysoké kulturní kritiky¹³⁴. Tím, že pro analýzu filmového odpadu využívají sofistikovanou rétoriku, mohou proměnit

¹²⁵ MCROBBIE, Angela. *Aktuální témata kulturních studií*. Praha: Portál, 2006. ISBN 80-7367-156-5.

¹²⁶ tamtéž

¹²⁷ HUNTER, Ian Q. *British Trash Cinema*. Bloomsbury Publishing, 2019. ISBN 9781838714857.

¹²⁸ tamtéž

¹²⁹ tamtéž

¹³⁰ SCONCE, Jeffrey. “Trashing” the academy: taste, excess, and an emerging politics of cinematic style. In: *Screen*, 1995, 36(4), 371–393. Dostupné z: <https://doi.org/10.1093/screen/36.4.371>.

¹³¹ tamtéž

¹³² SCONCE, Jeffrey. “Trashing” the academy: taste, excess, and an emerging politics of cinematic style. In: *Screen*, 1995, 36(4), 371–393. Dostupné z: <https://doi.org/10.1093/screen/36.4.371>.

¹³³ tamtéž

¹³⁴ HUNTER, Ian Q. *British Trash Cinema*. Bloomsbury Publishing, 2019. ISBN 9781838714857.

nízkorozpočtovou kinematografií v objekt, který je pro mainstreamového diváka stejně nepřístupný jako díla konvenční avantgardy¹³⁵.

Sconceho teze o vzdělaném publiku a paracinema jako anti-systémové kinematografii potvrzuje i výzkum Sarkhoshe a Menninghouse. Jejich vzorek respondentů naznačuje, že filmový odpad oslovuje především mužské diváky, kteří jsou kulturně znalí různých uměleckých a mediálních forem napříč hranicemi tříd a vkusu¹³⁶. Výsledky výzkumu ukazují, že záliba v trash cinema do značné míry odráží kulturní vkus, který je založen na vysoké úrovni "kulturního kapitálu"¹³⁷.

Cílem mé práce není teze o vzdělaném publiku potvrdit ani vyvrátit, protože mí respondenti a respondentky pochází z akademického filmově-teoretického prostředí – rovnou tedy vycházím z předpokladu, že mají široký kulturní přehled a k tématu přistupují jinak než diváctvo bez odborného filmového vzdělání. Čím se ale můžu zabývat jsou konkrétní motivace ke sledování filmového odpadu, ať už se jedná o odlišení od mainstreamu, ironické sledování nebo zábavu plynoucí z komických prvků.

2.3.2. Filmová studia a odpad

Vzhledem k mé výzkumné skupině se přirozeně nabízí otázka, jak samotní*é filmoví*é studenti*ky pohlíží na vztah mezi studiem filmu a sledováním kinematografie, která bývá odsuzována jako nehodnotná. Odpovědi se liší v závislosti na tom, jestli začali*ý respondenti*ky filmový odpad sledovat během studia nebo už před ním.

Amálie, které filmový odpad představili*ý spolužáci*ačky, říká, že se určitě najdou lidé, kteří odpad sledují bez toho aby byli obeznámeni s kvalitními nebo klasickými filmy, ale paradoxně ho nejvíce konzumují ti, kteří se ve filmu vyznají a rádi by občas viděli něco jiného. *“Všichni lidi kolem sebe, co znám a vyhledávají odpadní filmy, tak jsou lidi, kteří studují film anebo se mu profesně věnují.”* Podle jejího názoru je to z důvodu, že rozumí filmovým složkám a dokážou oddělit subjektivně špatný film od objektivně špatného. Poznají, co je špatně, ale stále jim to přijde zábavné. Amálie sama to má ale spíš opačně – čím víc toho o filmu víc, tím méně ji odpadní snímky baví. U filmu preferuje kvalitu, protože chce být při sledování nějak

¹³⁵ SCONCE, Jeffrey. “Trashing” the academy: taste, excess, and an emerging politics of cinematic style. In: *Screen*, 1995, 36(4), 371–393. Dostupné z: <https://doi.org/10.1093/screen/36.4.371>.

¹³⁶ SARKHOSH, Keyvan a Winfried MENNINGHAUS. *Enjoying trash films: Underlying features, viewing stances, and experiential response dimensions*. *Poetics*. 2016, (57), 40-54.

¹³⁷ tamtéž

obohacena. „*Já chci být jako okouzlena tím filmovým světem. A většinou u těch odpadních nejsem okouzlena.*“

Stanislav potvrzuje tezi, že odpadní filmy sledují hlavně v této oblasti vzdělání lidé, protože se zajímají o mnoho různých typů kinematografie. Přišlo by mu zvláštní, kdyby tyto filmy sledovali lidé, kteří se nezajímají o film obecně. On sám se považuje za typ diváka, který v kině ocení i špatné filmy, protože každý je špatný svým vlastním způsobem.

Jáchym vidí mezi svým sledováním a studiem určitou spojitost, ale zároveň nepovažuje oborové vzdělání za nutnost. Filmové a žánrové vzorce jsou podle něho ve společnosti tak zažitě, že jejich narušení pozná většina lidí. Na druhou stranu si myslí, že větší obeznámenost např. s narativními vzorci v něm může posilovat pocit nadřazenosti nad filmem, protože může snadněji identifikovat chyby a smát se jim.

Podle Matěje a Adama studium filmu sledování odpadu neovlivňuje. Adam, říká, že tento typ filmů nijak neanalyzuje a nad jinými snímky během sledování nepřemýšlí. Vendula uznává, že jí studium může pomoci lépe vysvětlit, co se jí na těchto filmech líbí, ale v určitém ohledu vidí filmová studia a filmový odpad v opozici. Podle ní má filmové studentstvo přílišnou tendenci filmy zjednodušeně dělit na dobré a špatné místo toho, aby oceňovalo na různých filmech různé věci. I když výzkum potvrdil jako hlavní diváckou skupinu vzdělané lidi s kulturním rozhledem, Vendulinu domněnku to zcela nevylučuje. Podle Sconceho akademici*čky vnímají filmový odpad většinou ironicky, čímž se nad něj povyšují¹³⁸. I když si ho tedy užívají nedokážou ho vnímat mimo škatulku něčeho špatného.

2.3.3. Emoce filmového odpadu

Co ale způsobuje, že se ze „špatného“ filmu stává „špatný dobrý“? Abychom na tuto otázku mohli odpovědět, musíme analyzovat diváckou recepci a emoce, které v nich sledování filmového odpadu vyvolává. V první řadě je nutné ustanovit, jak emoce fungují u běžného filmu. Ed S. Tan dělí emoce, které u filmu prožíváme, na dva druhy – emoce fikce (*F emotions/fiction emotions*) a emoce artefaktu (*A emotions/artefact emotions*)¹³⁹. Dají se také rozdělit na diegetické a nediegetické. U tradičního hraného filmu většinou prožíváme emoce fikce související s diegetickými filmovými událostmi. Tyto emoce bývají empatické, protože je prožíváme s hlavním hrdinou či hrdinkou – můžeme se o ně bát, sympatizovat s nimi nebo je

¹³⁸ SCONCE, Jeffrey. “Trashing” the academy: taste, excess, and an emerging politics of cinematic style. In: *Screen*, 1995, 36(4), 371–393. Dostupné z: <https://doi.org/10.1093/screen/36.4.371>.

¹³⁹ TAN, Ed. S. *Emotion and the Structure of Narrative Film*. Lawrence Erlbaum Associates, 1996. ISBN 978-1-136-69497-4.

litovat¹⁴⁰. Na druhé straně stojí emoce artefaktu, které popisují pocity spojené se samotným filmem. Mohou být empatické jako třeba potěšení vířivého pohybu kamery ve spojení s lyrickou zvukovou stopou, ale většinou jsou neempatické. Jedná se například o pocity obdivu nad tím, jak byl film udělán, nebo touhu vrátit se k prvku, který se nám líbil¹⁴¹.

Mehmet Sari přiřazuje ve svém článku *Not a Film, but an Object: Emotional Politics of Appreciating Badfilm* pocity při sledování filmového odpadu k emocím artefaktu¹⁴². To souvisí se způsobem sledování, který popisuje Sconce – diváctvo paracinema se podle něj soustředí nebo alespoň pokouší soustředit pouze na nediegetické aspekty jako jsou nepřesvědčivé speciální efekty nebo teatrální herectví. V důsledku toho nepřemýšlí pouze nad filmem ale také nad tím, jak film sledují – s ironickým nadhledem¹⁴³. „Diváci zažívají při sledování špatného filmu jakousi zlomyslnou radost,“ píše Sari. „Téměř se z toho stává soutěž o to, kolik příšerných prvků nebo bizarních momentů objeví.“¹⁴⁴

Nadhled jako přístup ke sledování filmového odpadu jmenuje Matěj, Jáchym i Stanislav. „Lidé se dokážou odpoutat nějaké od své představy toho, že to bude mít nějakou kvalitu a dokážou vnímat i nějakou zábavnost, která není stanovena,“ říká Matěj. Jáchym vidí hlavní faktor sledování odpadu právě v onom odtržení, kdy cítíme primárně emoce artefaktu. „Ta násilná antiimerzivnost dalo by se možná říct, protože ve finále, když se na to člověk kouká, tak se na to vždycky kouká s nějakým, nadhledem toho, že ten, jako, film je špatný. A většinou tam, identifikuje to, co je tam špatný, nebo to to prostě na sebe, nechává, nechává působit tu nějakou morbidní zvědavost z toho, že co to pro Boha bude.“ Stanislav přiznává, že odpadní filmy bere daleko méně vážně. „Já se mu trošku vysmívám beru ho hodně s nadhledem ten film neberu to jako něco, nad čím mám přemýšlet.“

Právě ono vysmívání, které Stanislav popisuje, Sari propojuje s německým slovem *schadenfreude*, které popisuje pocit uspokojení nebo potěšení z neštěstí někoho jiného¹⁴⁵. Zatímco normální špatný film v nás vyvolává nepříjemné pocity jako je nuda, otrávenost nebo zklamání, badfilm přináší komplexnější emoce. Sari uvádí několik důvodů, proč při jeho

¹⁴⁰ TAN, Ed. S. *Emotion and the Structure of Narrative Film*. Lawrence Erlbaum Associates, 1996. ISBN 978-1-136-69497-4.

¹⁴¹ tamtéž

¹⁴² SARI, Mehmet. Not a Film, but an Object: Emotional Politics of Appreciating Badfilm. In: *Ekphrasis. Images, Cinema, Theory, Media*. 25. 70-85. 2021. 10.24193/ekphrasis.25.6.

¹⁴³ SCONCE, Jeffrey. “Trashing” the academy: taste, excess, and an emerging politics of cinematic style. In: *Screen*, 1995, 36(4), 371–393. Dostupné z: <https://doi.org/10.1093/screen/36.4.371>.

¹⁴⁴ SARI, Mehmet. Not a Film, but an Object: Emotional Politics of Appreciating Badfilm. In: *Ekphrasis. Images, Cinema, Theory, Media*. 25. 70-85. 2021. 10.24193/ekphrasis.25.6.

¹⁴⁵ tamtéž

sledování cítíme právě schadenfreude. Nejčastějším z nich jsou špatné kvality filmu nebo sobecký narcismus tvůrce, které zapříčiňují onu zlomyslnou radost z neúspěchu¹⁴⁶. Dalším důležitým důvodem může být jednotící povaha schadenfreude – sice se může zdát, že se jedná o osamělou emoci, ale ve skutečnosti nás provází mnoha aspekty života, ať už se jedná o sporty nebo drby¹⁴⁷. Nadšenci do filmového odpadu se vzájemně sblíží tím, že si dělají legraci z konkrétních filmů či tvůrců¹⁴⁸ (tímto tématem se budu podrobněji zabývat ještě v kapitole „Komunita“). Tato vlastnost vychází z lidského instinktu pro spravedlnost a zároveň touhy po hierarchiích a určitém statusu v nich¹⁴⁹. „*Nelibost ze sledování nekoukatelného filmu převáží kognitivní uspokojení, které nakonec vede k hodnocení filmu jako "dobrého"*.¹⁵⁰“

Hlavní uspokojení diváctva filmového odpadu tedy plyne z toho, že si dělá legraci z absurdních scén a momentů. Z výzkumu Sarkhoshe a Menninghause vyplývá, že díla spadající do trash cinema mají pro fanoušky a fánynky komické vyznění nehledě na žánr¹⁵¹. Komedii filmového odpadu se zabývá i Hunter, podle kterého „*komičnost vychází z rozporu mezi záměrem a dosaženým výsledkem, stejně jako z patosu nad filmařovým klamem*.¹⁵²“ Tato teze souvisí s ironickým sledováním i schadenfraude, protože se soustředíme na film z hlediska jeho formy místo diegetického příběhu. Ve stejném textu se poté Hunter obrací na Mathijse a Sextona pro vysvětlení sledování špatných filmů:

„*Tento tak-špatné-až-jsou-dobré důvod pro obhajobu špatných filmů tvrdí, že sledování těchto filmů jako bezcenného odpadu nabízí formu fenomenálního zážitku, který je transgresivní: vyzdvihuje diváka z nudné normalnosti každodenního života... Oslava špatnosti mění každodenní život, protože povyšuje všednost a banalitu na úroveň, kdy si ji lze aktivně užívat*“¹⁵³.

Mí respondenti a respondentky jmenovali* různé důvody, proč je sledování odpadních filmů, při čemž nejčastější z nich odpovídají právě pocitu schadenfraude. Adam na otázku, co ho na sledování odpadu baví odpovídá jednoduše: „*To, jak je to blbý*.“ Jako původce komických

¹⁴⁶ SARI, Mehmet. Not a Film, but an Object: Emotional Politics of Appreciating Badfilm. In: *Ekphrasis. Images, Cinema, Theory, Media*. 25. 70-85. 2021. 10.24193/ekphrasis.25.6.

¹⁴⁷ tamtéž

¹⁴⁸ tamtéž

¹⁴⁹ tamtéž

¹⁵⁰ tamtéž

¹⁵¹ SARKHOSH, Keyvan a Winfried MENNINGHAUS. *Enjoying trash films: Underlying features, viewing stances, and experiential response dimensions*. Poetics. 2016, (57), 40-54.

¹⁵² HUNTER, Ian. Q. Trash Horror and the Cult of the Bad Film. In: BENSHOFF, Harry M. (ed.). *A Companion to the Horror Film*. John Wiley and Sons, 2014, s. 483-500. ISBN 978-0-470-67260-0.

¹⁵³ tamtéž (původní citace z: MATHIJS, Ernest a SEXTON, Jamie. *Cult Cinema*. Wiley-Blackwell, 2011. ISBN 978-1405173735.)

situací respondenti*ky nejčastěji jmenují přehnané či afektované herectví, nesmyslné repliky a nerealistické vizuální efekty. Adam zároveň zmiňuje určitý cynismus diváctva, které od začátku film sleduje proto, že bude špatný a ne proto, aby vidělo něco kvalitního. Podobně o diváckém přístupu mluví Amálie: „*Ten divák si to neužije, když si myslí, že jde na kvalitní film a dostane odpad. Že prostě musí jít cíleně na odpadní film, aby byl spokojený, že se dívá na odpadní film. Jinak to podle mě nefunguje.*“

Míra zábavnosti plynoucí z vysmívání se chybám souvisí také s vědomím o tvůrčím záměru. Vzhledem k tomu, že s určitostí nemůžeme vědět, jak přesně to tvůrci*kyně mysleli*y promítáme si do díla naši představu o autorovi*ce. S tím souvisí koncept implikovaného (vytvářen diváctvem na základě díla) nebo konstruovaného autora (vytvářen nejen na základě samotného díla, ale také pomocí znalostí zprostředkovaných kritikou nebo veřejným vystupováním autora*ky)¹⁵⁴. Pokud bychom věděli*y, že chyby, které identifikujeme byly způsobeny záměrně, můžeme se smát tomu, že se něco nepovedlo? Matěj přímo říká, že u vtipnosti filmového odpadu záleží na tom, jak moc je nepovedenost zapříčiněna tvůrčí neschopností. Mnohem víc ho pobaví, když je to neschopnost, kterou tvůrci*kyně nezamýšleli*y. Jako příklad uvádí Pavla Dorotku, „*kteřý je nezáměrně vtipný, protože on sám je přesvědčen o tom, jak je to skvělé, a právě tím, tou jeho představu toho, jak moc skvělé to je, tak o to vtipnější pro mě je, jak moc to je trapné naopak.*“

Někdy ale může informace o tvůrčím záměru působit i naopak jako povolení ke smíchu. Vyložené vysmívání filmu je jí nepříjemné, a proto preferuje filmy, u nichž předpokládá, že se tvůrci*kyně nesnažili*y natočit něco vážného. Také Adam vidí určité limity v tom, čemu se můžeme smát a čemu ne – raději se směje těm, kteří své filmy prodávají, než nadšencům, kteří natočí amatérský film jen tak pro sebe.

Co navazuje na pocit schadenfraude, ale nevychází z úplně stejného místa, je humor pocházející z absurdních situací. Amálii baví filmy jako *Žralokonádo*¹⁵⁵, u nichž působí komicky už samotný námět. „*Tam se prostě směješ tomu, že tam lítají žraloci s tornádem.*“ Film se sice může tvářit jako horor nebo thriller, ale bizarní situace diváctvu neumožní, aby ho bralo vážně, čímž dochází ke komickému kontrastu. Tornádo tvořené žraloky je až příliš neuvěřitelná situace na to, aby mohla působit děsivě.

¹⁵⁴ HOLÝ, Zdeněk. *Autor*. Online. In: Cinepur. 2003. Dostupné z: <https://www.cinepur.cz/rubriky/551-autor>. [cit. 2024-05-04].

¹⁵⁵ *Žralokonádo* [Sharknado] [film]. Režie Anthony C. FERRANTE. USA, 2013.

S absurditou souvisí pocity úžasu a fascinace, ať už se jedná o úžas nad tím, jak mohlo být něco tak špatného natočeno, nebo fascinaci obrazy, které v běžné produkci k vidění nejsou. Adama na sledování baví už ta otázka „*jestli to [tvůrci] fakt jako myslí vážně.*“ Stanislav přirovnává zážitek ze sledování filmového odpadu k zážitku z prvních biografů, kdy ještě nehrálo takovou roli, co se na plátně odehrává, ale diváctvo bylo uhranuté samotným zázrakem pohybujícího se obrazu. V současné době už jsme na pohyblivé obrázky zvyklí*é a vidíme je v podstatě ve všech oblastech našeho života. Odpadní snímky ale ukazují tak nestandardní věci, že nás přitahuje jenom ta možnost je vidět, zvláště pokud tyto filmy sledujeme v kině. V souvislosti s tím Stanislav zmiňuje i pestrost, díky níž se může v odpadních filmech stát téměř cokoliv. Jeho ideální odpadní film působí jako „výbuch divnosti“.

Vendula na odpadních filmech upřímně oceňuje odvahu tvůrců točit divné věci, i když se většině diváctva nemusí líbit. Její postoj odpovídá Sconceho představě o paracinema jako vzdoru vůči mainstreamové produkci.

Zajímavým postřehem, který jmenovala Amálie i Stanislav je připodobnění filmového odpadu ke konceptu comfort TV. Komfortní televizní pořady „*slouží jako prostředek úniku z reality a přinášejí pocit klidu a pohody ve stresujících dnech.*“¹⁵⁶ Stanislav považuje odpadní filmy za komfortní, protože podle něj nevzniká dost odpočinkových a komediálních filmů, které by ho pobavily a nemusel by u nich moc přemýšlet. U odpadních filmů má možnost vypnout a užívat si, jak porušuje zažitá konvence. Dokonce říká, že u ostatních filmů se v podstatě nesměje – raději se směje filmu, než aby se smál s filmem.

Za zmínku stojí i negativní emoce, které může filmový odpad vyvolávat. Často to bývá znuďenost, protože jak říká Amálie, udržet diváka u filmu není snadné a pokud tvůrce*kyně řemeslo dostatečně neovládá, nemusí se to podařit. Dále zmiňuje zklamání z toho, že se film nikam neposouvá a je příliš repetitivní. Hodně specifickým pocitem je tzv. cringe, který kombinuje pocity trapnosti a studu¹⁵⁷. Paradoxně je i přesto některými lidmi vyhledáván, čehož důkazem jsou mnohé cringe kompilace na platformě YouTube, ale někoho může naopak odrazovat. Amálie říká, že jí film může ze začátku připadat vtipný, ale v určité chvíli už to začíná trvat moc dlouho a sledování začíná být nudné až nepříjemné.

¹⁵⁶ SANDOVAL, Ariadna. *Understanding the comfort show*. Online. In: The Daily Free Press. 2023. Dostupné z: <https://dailyfreepress.com/2023/03/02/understanding-the-comfort-show/>. [cit. 2024-05-04].

¹⁵⁷ *Cringe*. Online. In: Cambridge Dictionary. Dostupné z: <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/cringe>. [cit. 2024-05-04].

I když ho respondenti *ky přímo nezmínili*y, důležitou součástí filmového odpadu také znechucení, které je spojeno zejména s exploatačními filmy a pohybuje se na hraně emocí artefaktu a emocí fikce. Z dříve uvedených snímků ho vyvolávají hlavně filmy Johna Waterse, který se snaží diváky nechutnými obrazy šokovat. Když jsme znechuceni můžeme přemýšlet nad tím, jak tvůrci*kyně danou scénu udělali*y a proč by do filmu zahrnuli*y něco tak hrozného, ale zároveň může být znechucení součástí narativního světa tím, že ho prožívají i postavy.

Jeden z nejdůležitějších aspektů zábavnosti filmového odpadu, který jsem zatím nezmínila je kolektivní zážitek, což podrobně rozeberu v další kapitole. Amálie, Jáchym, Adam i Stanislav preferují sledování s ostatními lidmi do té míry, že si neumí představit, že by se na filmový odpad někdo díval sám. Vendula se někdy dívá sama, někdy se svým tátou, který tento typ filmů také oceňuje. Matěj ale sleduje vždy sám, protože prý nezná nikoho dalšího, koho by filmový odpad bavil. I když tedy většina mých respondentů*ek preferuje kolektivní zážitek, odpadní filmy mohou fungovat i bez něj.

2.4. Komunita

2.4.1. Kolektivní sledování

Na diváckou recepci konkrétních děl má velký vliv, jestli je sledují sami nebo v rámci skupiny, ať už se jedná o filmový odpad nebo jiné snímky. Julian Hanich ve svém článku o kolektivním sledování argumentuje, že sledování filmu v kině, i když jsou všichni potichu a hledí si svého, by se mělo považovat za společnou činnost (joint action)¹⁵⁸. Pracuje se třemi hlavními faktory, které v kině sdílíme – společný úmysl (we-intention), společná pozornost (joint attention) a společná činnost (joint action). Společná pozornost naznačuje, že všichni v sále rozumí tomu, proč tam jsou, a že se nesoustředí na tutéž věc omylem¹⁵⁹. Všichni zároveň sdílíme cíl vidět tento konkrétní film a s ním i naději, že daný film bude dobrý a odnese si z něho zážitek, který stojí za to¹⁶⁰. To platí i pro diváctvo filmového odpadu s výjimkou toho, že samozřejmě schválně nejdou na dobrý film. Stále ale doufají, že bude „dobrý špatný“ spíše než nudný. Jaká je ale motivace ke sledování filmu v kině raději než o samotě doma?

¹⁵⁸ HANICH, Julian. Watching a film with others: Towards a theory of collective spectatorship. *Screen*. 55. 338-359. 2024. 10.1093/screen/hju026.

¹⁵⁹ tamtéž

¹⁶⁰ tamtéž

Sledování ve skupině mění naši perspektivu z „já sleduji film“ na „my sledujeme film“. Sedět v hledišti a společně sledovat film může být příjemné už jen proto, že to v tuto chvíli děláme všichni¹⁶¹. U filmového odpadu se k tomu přidává pocit validace a legitimizace, který popisují někteří respondenti a respondentky McCullohova výzkumu. Nestačí, aby si pouze sami mysleli, že jsou určité části filmu špatné, potřebují si u ostatních ověřit svůj názor¹⁶². Někteří zároveň považují sledování filmů ve společnosti za menší ztrátu času, než kdyby je sledovali sami doma¹⁶³. „*Bylo to trochu jako podpůrná skupina: reakce diváků nám pomohly to zvládnout a díky tomu, že to viděli i ostatní, nebylo tak špatné, že jsem to viděl i já.*“¹⁶⁴

Právě reakce ostatních diváků hrají velkou roli v tom, jak film vnímají ostatní. Hanich popisuje dva zjednodušené typy diváctva – na jedné straně tiché a pozorné a na druhé straně více expresivní a rozptýlené obecenstvo¹⁶⁵. Tato binarita se dá vyjádřit různými způsoby – zdrženlivé vs. otevřené chování, emoce vs. potlačení, disciplína vs. svoboda nebo individualita vs. komunita¹⁶⁶. V západních společnostech se předpokládá, že divák nebude mluvit nahlas a interagovat s ostatními, na rozdíl například od indického obecenstva, které má historii s komunitou a interakcí skrz konzumaci masových médií¹⁶⁷. Filmovému odpadu se věnují téměř výhradně v západním kontextu, kde představuje výjimku – jeho diváctvo odpovídá spíše expresivnímu typu. McCulloh popisuje nejen smích, ale také pokřikování na postavy nebo házení plastových lžiček během konkrétních scén¹⁶⁸. Tyto reakce mohou zvýšit komičnost daných scén, protože jsou diváci upozorněni na to, jakým způsobem mají scénu vnímat. McCulloh zdůrazňuje paralelu se smíchem v sitkomech, který naznačuje, že všichni diváci považují scénu za vtipnou, a proto bychom měli i my¹⁶⁹.

Diváctvo filmového odpadu vytváří určité prostředí už jen tím, že všichni předpokládají, že má být film vnímaný jako špatný. „*Britské publikum The Room kolektivně posiluje pocit komunity plné stejně smýšlejících lidí a zvyšuje tak pravděpodobnost, že každý výkřik nebo*

¹⁶¹ HANICH, Julian. Watching a film with others: Towards a theory of collective spectatorship. *Screen*. 55. 338-359. 2024. 10.1093/screen/hju026.

¹⁶² MCCULLOH, Richard. ‘Most People Bring Their Own Spoons’: *The Room’s participatory audiences as comedy mediators*. *Participations: Journal of Audience and Reception Studies*. University of East Anglia, 2011, 8(2), 189-218.

¹⁶³ tamtéž

¹⁶⁴ tamtéž

¹⁶⁵ HANICH, Julian. Watching a film with others: Towards a theory of collective spectatorship. *Screen*. 55. 338-359. 2024. 10.1093/screen/hju026.

¹⁶⁶ tamtéž

¹⁶⁷ tamtéž

¹⁶⁸ MCCULLOH, Richard. ‘Most People Bring Their Own Spoons’: *The Room’s participatory audiences as comedy mediators*. *Participations: Journal of Audience and Reception Studies*. University of East Anglia, 2011, 8(2), 189-218.

¹⁶⁹ tamtéž

*skandování vyvolá smích.*¹⁷⁰ McCulloh popisuje přístup „tak špatné, až jsou dobré“ jako určitý mód, který film předurčuje ke konkrétnímu čtení. „*Svým netypickým chováním v kině se diváci navzájem povzbuzují k přijetí velmi specifického čtenářského protokolu, který identifikuje špatnost právě proto, aby v ní našli humor.*“¹⁷¹ Nezáleží tedy tolik na tom, o jaký text se jedná – pokud jsme rozhodnutí hledat v něm komické prvky, skoro vždy je najdeme. To neznamená, že se tam komické prvky vůbec nenachází, ale divácká reakce je díky zaškatulkování a ostatním reakcím intenzivnější.

Jak už jsem uvedla výše, kolektivní zážitek je pro většinu mých respondentů*ek při sledování filmového odpadu naprosto klíčový. „*Mě by filmový odpad nebavil, kdyby to nebyl sdílený zážitek. Myslím si, že největší síla filmových odpadů je, když je sdílený ve více lidech, kteří jsou podobně naladěni v tom, že to neberou jako ztrátu času svého,*“ říká Stanislav. Jáchym ve stejném duchu zmiňuje pocit sounáležitosti a přirovnává ho ke společnému cítění na koncertech nebo při sledování sportu. „*Je tam ten, pocit toho kolektivního, cítění, všichni vnímáme ten film a všichni ho vnímáme s tím, že je špatný a všichni jsme z toho v šoku zároveň si hrozně užíváme to, že na to nejsme sami.*“

Oba tak popisují Hanichův koncept společného úmyslu, který je v tomto případě ještě silnější než u běžného filmu, protože jsou všichni v souladu nejen ohledně toho, co za film budou sledovat, ale také jakým způsobem ho budou sledovat. Jáchym porovnává své zážitky ze sledování filmového odpadu a filmu *Jedna ruka netleská*. U druhého zmíněného došlo k rozdělení na několik skupin, z nichž některým film přišel velice vtipný, jiným fajn, někoho nudil a jednoho člověka naštvál natolik, že odešel. Když si ale večer předtím pouštěli film *Malý Herkules*¹⁷², všichni „*vnímali tu jednotící emoci z toho, jak ten film je prostě špatný.*“ Kvůli tomu se běžně na filmy dívá raději sám, protože by měl nutkání neustále kontrolovat reakce ostatních a cítil by se nepatřičně při projevoování vlastních emocí. Filmový odpad ale podle něj není nabitý náročnými emocemi a všichni jsou připraveni ho prožít podobným způsobem.

Potřebu ujištění, že se ostatní dobře baví, popisuje i Stanislav. „*Potřebuji vědět, že to přijde ostatním taky vtipný a směšný. Já takhle můžu vidět třeba jeden film fakt nekonečněkrát, pokud ho vždycky uvidím s nějakým větším společenstvím lidí. Nebo s někým jiným.*“ Zároveň stejně jako Jáchym nemá podobnou potřebu sledovat s dalšími lidmi film, který mu přijde

¹⁷⁰ MCCULLOH, Richard. ‘Most People Bring Their Own Spoons’: The Room’s participatory audiences as comedy mediators. *Participations: Journal of Audience and Reception Studies*. University of East Anglia, 2011, 8(2), 189-218.

¹⁷¹ tamtéž

¹⁷² V současnosti nejhůře hodnocený film na ČSFD. Zdroj: *Nejhorsí filmy – Žebříčky*. Online. In: Česko-Slovenská filmová databáze. Dostupné z: <https://www.csfd.cz/zebricky/filmy/nejhorsi/>. [cit. 2024-05-04].

kvalitní. „Protože má jiný hodnoty, má jiný přednosti. Ale přednost odpadových filmů je prostě to, že se u toho máš se bavit. A vždycky lepší se bavit s někým.“

„Smutnit sám, ale smát se s ostatními,“ říká Jáchym a podobně to vidí i Adam, který potřebuje komedie sdílet. „Je tam to kouzlo toho sdílení a takového toho spiknutí se proti tomu autorovi. [...] Tady je nějaký kolektiv, který má společný cíl se dívat na něco jako blbýho a ještě se tomu vysmát.“ Sám by se k filmovému odpadu nedostal a nevymezil by si na něj čas. „Když se chci něco dívat, tak si pustím něco asi pořádného.“ Stejně to má i Amálie, která si myslí, že lidé jsou filmový odpad schopni sledovat, „protože jsou prostě v té komunitě těch lidí, a proto je to baví, proto je to třeba nějaký fenomén. A myslím si, že to hodně stojí na množství těch lidí.“ Podle jejího názoru zábavnost odpadních filmů roste s tím, jak roste počet lidí, kteří film sledují. Když se zamýšlí nad tím, jak ji sledování ve skupině ovlivňuje, říká, že na film pohlíží více subjektivně, než kdyby se dívala sama. „A s lidmi se na ten film vlastně tolik nesoustředíš, takže to je vlastně plus pak pro ten film.“

Určitý rozdíl je samozřejmě i mezi tím, jestli film sledujeme s kamarádstvem doma nebo s cizími lidmi v kině. I když se při odpadních filmech diváctvo v kině vyjadřuje mnohem otevřeněji než u ostatních filmů, v soukromém prostředí je možnost vyjádření stále větší. Stanislav říká, že toto sledování je uvolněnější, protože nehrozí, že by byl někdo rušen. Popisuje, že doma film celou dobu živě komentují a přirovnává to k vytváření reakčních videí jen bez publika, protože schválně hlasitě reagují a přehánějí emoce. Sledování se tedy stává trochu performativním. Adam zase vzpomíná, že během *The Room* jeho hudebně nadaný kamarád během písní v sex scénách rapovat.

Jáchym říká, že v kině panuje silnější pocit kolektivní identity, protože se lidé mezi sebou neznají, ale i přesto je něco spojuje. Oproti tomu s lidmi, co zná, dochází spíše k individuálnímu sblížení. Můžou „hláškovat“, povídat si a dělat osobní reference, které by v kině nikdo nepochopil. I v kině se ale lidé při sledování filmového odpadu mohou více projevit, což popisuje Stanislav. „Můžeš být víc uvolněná u toho filmu. Asi můžeš dávat najevo bezprostředně své emoce, což je dobrý. Myslím, že to většinou to lidi nedávají v kinech. V tomhle je to určitě dobrý. Taková větší bezprostřednost všeho, všech emocí.“ Vendula sdílí trochu jinou zkušenost z promítání filmu *Kočky*, který byl uváděn v běžné distribuci, ale obdržel vysoce negativní recenze jak od diváctva tak od kritiků*ček¹⁷³. I přes to, že většina publika na film

¹⁷³ Např. jednohvězdičková recenze v The Guardian (zdroj: HANS, Simran. *Cats review – will haunt viewers for generations*. Online. In: The Guardian. Dostupné z: <https://www.theguardian.com/film/2019/dec/21/cats-review-tom-hooper-taylor-swift-judi-dench-idris-elba-jennifer-hudson-ian-mckellen>. [cit. 2024-05-04].)

nešla s cílem hledat na něm chyby, postupně se lidé začínali smát podivné kombinaci lidí a koček. „*Já myslím, že kdyby se nesmáli ostatní, tak by lidi neměli odvalu se smát.*“ Amálie říká, že u filmů v kině je mnohem větší šance, že je dokouká. Zároveň do té projekce můžou zasáhnout různé faktory zvenku. „*A věřím, že do toho jako můžou přicházet najednou i ty živé faktory, které jsou zábavné a komické, že prostě když tam nějaká paní jako se opila a křičí do toho, tak vlastně si řekneš, že no, tak to je prostě něco, co se k tomu hodí a přidává to té komičnosti vlastně. A že jsou taky ty neočekávané živé věci, co jsou prostě součástí toho živého představení.*“

2.4.2. Festivaly, rituál a hra

Vzhledem k tomu, že filmový odpad nepatří k mainstreamové produkci, může být složitější se k němu dostat. Jedno z míst, kde se fanoušci a fanynky mohou setkat a tento obsah sledovat, jsou festivaly. Festivaly ale nejsou pouze přehlídkou určitého typu filmů – mají své vlastní zvyklosti a pravidla. Pouze polovina mých respondentů*ek se podobné akce zúčastnila – Stanislav navštěvuje Festival otrlého diváka, největší festival filmového odpadu¹⁷⁴ u nás, a také sekci Půlnoční delikatesy na Letní filmové škole, které se zúčastnila i Amálie. Ona a Jáchym také navštívili*y rumové projekce v kině Balt.

Filmový festival zprostředkovává náročnějšímu diváctvu snímky, které nemělo šanci vidět v běžné filmové distribuci nebo kinem díky svému alternativnímu zaměření proletí tak rychle, že je sotva stačí zaregistrovat. „*Festivaly tudíž tvoří alternativní distribuční kanál, který do jisté míry supluje artová kina, a přináší kvalitu těm, kterým záleží na uměleckém zážitku v jeho nejkomplexnější formě, spíše než na zábavě.*“¹⁷⁵ Festivaly filmového odpadu sice nepřinášejí artovou produkci, ale specifikují se podobným způsobem jenom opačným směrem. Festival otrlého diváka (dále jen FOD) se navíc pravidelně se odehrává v pražském artovém kině Aero, které se podílí na všech fázích organizace včetně dramaturgie a produkce¹⁷⁶. Záměrně se vyhýbá „*masově zaměřené produkci, která je běžně dostupná v televizi a kinech, protože na tu nemáme žaludek*“¹⁷⁷. Místo toho v programu najdeme „*nejen moderní, klasické i zapomenuté*

¹⁷⁴ Nutno dodat, že samotný festival pojem „filmový odpad“ přímo nevyužívá – místo toho popisuje promítané snímky jako „vrchol hmsu“ nebo „brak“. (zdroj: *O nás*. Online. In: Festival otrlého diváka. Dostupné z: <https://otrlydivak.cz/o-nas/>. [cit. 2024-05-04].)

¹⁷⁵ ŠEDIVÁ, Kristina. *Filmový festival*. Diplomová práce, vedoucí Czumalo, Vladimír. Univerzita Karlova, Filozofická fakulta, Ústav etnologie, 2008.

¹⁷⁶ ZÁTKOVÁ, Karolína. *Geneze filmového festivalu*. Bakalářská práce, vedoucí Hubáček, Ondřej. Univerzita Karlova, Filozofická fakulta, Ústav etnologie, 2012.

¹⁷⁷ *O nás*. Online. In: Festival otrlého diváka. Dostupné z: <https://otrlydivak.cz/o-nas/>. [cit. 2024-05-04].

*horory nebo krváky proslulé svou šokantností či působivostí, ale také brak všeho druhu v jeho nejbláznivějších i nejambicióznějších podobách.*¹⁷⁸

Festival se také odlišuje způsobem svého vzniku. Karolína Zátková, která ve své bakalářské práci FOD, dělí festivaly podle Marka Peransona na *byznys festivaly* (velké mezinárodní festivaly financované především firmami) a *divácké festivaly* (lokální festival spoléhající na prodeje lístku, který se místo významných osobností raději soustředí přímo na diváka), přičemž FOD spadá do druhé kategorie¹⁷⁹. Toto zařazení společně se skutečností, že organizátoři festival pořádají primárně pro radost než pro zisk¹⁸⁰, přispívá k odlišení od mainstreamu a dodává diváctvu pocit něčeho speciálního.

Pocit „speciálnosti“ vychází už ze samotného konceptu festivalu, který může být přirovnán k novodobému rituálu oslavujícímu kult celebrit a hvězd¹⁸¹. Už ze slova kult plyne spojitost s kultovním diváctvem filmového odpadu, které se odlišuje nejen mírou svého zájmu, ale také specifickým způsobem sledování. Kristina Šedivá ve své diplomové práci připodobňuje obdiv k hereckým hvězdám k uctívání božstev¹⁸², což ovšem není pro filmový odpad tak relevantní, i když někteří fanoušci a fanynky mají své oblíbené tvůrce. Pro festivaly filmového odpadu je důležitější definice rituálu jako „*stereotypního sledu aktivit zahrnující gesta, slova a předměty odehrávající se na vymezeném místě*“¹⁸³. Jedná se o akci, která má své specifické zvyklosti a pravidla. FOD sice nezahrnuje žádné rituály a ofiціальity jako je předávání cen, červený koberec, velké zahájení nebo ukončení¹⁸⁴ ani není jako jiné festivaly, kde se lidé honí za hvězdami, nebo předvádějí nové módní výstřelky či jak jsou hmotně zajištěni¹⁸⁵. Na druhou stranu v sobě ale jeho obsah zaměřený na zaměřený na nevšední, okrajové a extrémní filmy skrývá exces sám o sobě¹⁸⁶. Stále se jedná o slavnostní událost, i když kino Aero nezdobí předměty, které bychom si asociovaly s luxusem, ale např. skleničky s plesnivým chlebem a umělými brouky. Od diváctva se také čeká jiný přístup, než v běžném kině – jak píšou sami

¹⁷⁸ *O nás*. Online. In: Festival otrlého diváka. Dostupné z: <https://otrlydivak.cz/o-nas/>. [cit. 2024-05-04].

¹⁷⁹ ZÁTKOVÁ, Karolína. *Geneze filmového festivalu*. Bakalářská práce, vedoucí Hubáček, Ondřej. Univerzita Karlova, Filozofická fakulta, Ústav etnologie, 2012.

¹⁸⁰ *tamtéž*.

¹⁸¹ ŠEDIVÁ, Kristina. *Filmový festival*. Diplomová práce, vedoucí Czumalo, Vladimír. Univerzita Karlova, Filozofická fakulta, Ústav etnologie, 2008.

¹⁸² *tamtéž*.

¹⁸³ *tamtéž* (původní citace z: Turner, V. (2004). *Průběh rituálu*. (Vyd. 1., p. 194, Překlad Lucie Kučerová). Brno: Computer Press.)

¹⁸⁴ ZÁTKOVÁ, Karolína. *Geneze filmového festivalu*. Bakalářská práce, vedoucí Hubáček, Ondřej. Univerzita Karlova, Filozofická fakulta, Ústav etnologie, 2012.

¹⁸⁵ ŠEDIVÁ, Kristina. *Filmový festival*. Diplomová práce, vedoucí Czumalo, Vladimír. Univerzita Karlova, Filozofická fakulta, Ústav etnologie, 2008.

¹⁸⁶ ZÁTKOVÁ, Karolína. *Geneze filmového festivalu*. Bakalářská práce, vedoucí Hubáček, Ondřej. Univerzita Karlova, Filozofická fakulta, Ústav etnologie, 2012.

pořadatelé na stránkách: „*Cinefilie otrlých diváků nemá podobu zbožné adorace a tichého ustrnutí, kino se naopak má otřásat salvami smíchu či zděšenými výkřiky, což rádi všemožnými interaktivními prostředky přizívujeme.*“¹⁸⁷.

FOD není pouze o zhlédnutí filmu na velkém plátně – jedná se o unikátní zážitek, který je podpořen netradičními prvky. „*Ty filmy jsou promítány s tím způsobem, že se snaží s divákama nějak je bavit. To znamená, že s nimi interaguje různými způsoby. Skrz třeba nějaké ty referenční významy, které třeba počestuje hodně,*“ popisuje průběh festivalu Stanislav. Projekce bývají často narušovány doprovodnými akcemi jako je tematické občerstvení rozdávané během projekce nebo živý dabing, tedy simultánní překlad přímo na místě. Během něj jsou performeři*ky na pódiu v kostýmech a předčítají předpřipravené dialogy přes originální zvuk filmu – nejedná se ale o přesný překlad, spíše o nový výstup, který využívá film jako základ. Stanislav popisuje interaktivitu dabingu tak, že přímo oslovuje diváctvo a cílí na něj, čímž porušuje iluzi a svět filmu. Daběři*rky dialogy často mění, aby byly pro diváctvo komičtější (přidávají nové vtipy nebo české reálie), čímž někdy může dojít i k přetvoření existujících zápletek nebo vytvoření nových. Dochází tedy k úpravě samotného díla, která má zvýšit diváckou reakci. Dochází i k zapojení samotného publika, kdy například během projekce filmu *Špitál plný breberek* (také s živým dabingem) dostalo několik diváků*ček plácačky, kterými měli*y během projekce odhánět členy*ky štábu převlečené za breberky.

Filmy jsou často doplněny o úvody dramaturgů, které film představí a samy bývají performativní. „*Myslím si, že to taky je takový osobnější potom určitě, protože většinou se tam opakují podobní lidé, kteří to uvádějí. [...] A představují to fakt, jak kdyby představovali nějaký kvalitní artový film. Fakt filmovýmá, filmovědeckýmá slovamá, analýzamá. Ale zároveň říkají ty divné věci o tom filmu. Takže je to takový divný, zajímavý kontrast vtipný. Což se vyvolává hodně jako vtipnou situaci. A je to takový hodně performativní, že často ty dramaturgové uváděčky, kteří dělají úvod, tak přicházejí už v nějakým takovým kostýmu. A trošku to tak jakoby hrají celý. Stylizují se do něčeho.*“

Těmito interaktivními prostředky podporuje FOD významnou součást festivalů – spektakl. Zátková cituje Marijke de Valck, která píše, že „*festivaloví návštěvníci nejenže si vybírají, jaký konkrétní film chtějí vidět, ale také si volí tento film prožít jako součást festivalového promítání*“¹⁸⁸. Diváctvu tedy záleží na jedinečném zážitku, který může dostat

¹⁸⁷ O nás. Online. In: Festival otrlého diváka. Dostupné z: <https://otrlydivak.cz/o-nas/>. [cit. 2024-05-04].

¹⁸⁸ ZÁTKOVÁ, Karolína. *Geneze filmového festivalu*. Bakalářská práce, vedoucí Hubáček, Ondřej. Univerzita Karlova, Filozofická fakulta, Ústav etnologie, 2012.

pouze v rámci festivalové atmosféry¹⁸⁹. Nejenže je samotný program FOD unikátní a v běžné distribuci ho nenajdeme, ale i způsob, jakým je prezentovaný, a specifická interakce s publikem festivalu získávají ohlas a pozornost ze strany návštěvnictva i médií¹⁹⁰.

Rosana Vívar propojuje interaktivní festivalové prvky a jejich diváckou recepci s pojmem *hra* (play). Vychází z pojetí Hanse-Georga Gadamera, podle něhož má hra aktivní roli v divácké zkušenosti, protože samotné dílo je hra mezi tvůrcem a divákem*čkou, který*á odhaluje jeho význam. Vívar hru definuje jako „*opakované, navyknuté jednání, díky němuž vidíme a přistupujeme ke známým věcem a situacím v novém světle.*”¹⁹¹ Hra nám pomáhá interagovat s rutinními prvky každodenního života jinak. V tomto případě se jedná o filmy, ke kterým přistupuje diváctvo filmového odpadu hravě – místo toho, aby pouze přejímalo původní význam, hledá nové a situace si vykládá tak, aby působily co nejvíce komicky. McCulloh popisuje hravé chování diváků *The Room*, kteří během promítání nahlas zmiňují chyby filmu nebo házejí lžičky¹⁹². FOD takový přístup svými ozvláštňujícími prvky podporuje, ať už pomocí živého dabingu, během něhož dochází k reimaginaci konkrétního filmu, nebo zapojením samotného diváka, který má možnost vyhnat plácačkou breberky nebo si dojít pro občerstvení, když zrovna ve filmu probíhá scéna spojená s jídlem.

Další často navštěvovanou akcí jsou půlnoční projekce na Letní filmové škole v rámci sekce Půlnoční delikatesy. V mnohém se podobají projekcím na FOD. „*Ta filmovka je jako totálně vyprodaný sál, takže nadupaná taková velká atmosféra. Ještě k tomu večer, kdy většina lidí už měla popito, takže automaticky některý lidi se tam křičeli a smáli všemu, i když tam vlastně ještě nebyl ani žádný podnět. A vlastně takový ten hromadný smích, když se prostě všichni smějí, tak vlastně se smějí už i taky.*“ Kromě živého dabingu, který se na LFŠ také vyskytuje, zmiňuje jako speciální atrakci starý dabing na VHS kazetách. S ním se mění i filmy považované za kvalitní na komické, protože lidé, kteří je dabovali neuměli anglicky a museli si dialogy domýšlet.

Velký ohlas v poslední době zaznamenalo pražské kino Balt, jehož popularitu dokazuje už jen to, že většina jeho programu je vyprodána více než měsíc dopředu¹⁹³. Balt se odlišuje už

¹⁸⁹ ZÁTKOVÁ, Karolína. *Geneze filmového festivalu*. Bakalářská práce, vedoucí Hubáček, Ondřej. Univerzita Karlova, Filozofická fakulta, Ústav etnologie, 2012.

¹⁹⁰ *tamtéž*

¹⁹¹ VIVAR NAVAS, Rosana. A Film Bacchanal: Playfulness and Audience Sovereignty in San Sebastian Horror and Fantasy Film Festival. In: *Participations: Journal of Audience & Reception Studies*, vol. 13, no. 1, 2016, pp. 234–51. Dostupné z: www.participations.org/Volume%2013/Issue%201/S1/6.pdf.

¹⁹² MCCULLOH, Richard. ‘*Most People Bring Their Own Spoons*’: *The Room*’s participatory audiences as comedy mediators. *Participations: Journal of Audience and Reception Studies*. University of East Anglia, 2011, 8(2), 189-218.

¹⁹³ *Program*. Online. In: Kino Balt. Dostupné z: <https://kino.prostorbalt.cz/program/>. [cit. 2024-05-04].

svým prostorem, kde film hraje i na toaletě, abyste o nic nepřišli*y, a během projekce si můžete objednat občerstvení. „*Tam když jdeš, tak ti lidi prostě mluví nahlas, komentují to, jí se u toho, tam se jako zásadně u toho jí a objednávají si u toho to žrádlo prostě ti lidi a je to taková prostě parodie na takovou tu artsy kulturu těch filmových sálů, že někteří lidi jsou takoví hodně upjatí, že si nesmí vzít ani limonádu prostě do toho sálu nic a vlastně tady toho mi přijde to kontra tomu a že vlastně tomu možná odpovídá i ta jejich dramaturgie,*“ popisuje atmosféru kina Amálie. Specialitou kina jsou tzv. rumové projekce, které uvádí populární snímky filmového odpadu jako *The Room*, *Velocipastor* nebo *Sharknado* a v ceně vstupenky k nim návštěvnictvo dostane i čtyři panáky rumu a tapas¹⁹⁴. „*Je to vtipnější a vtipnější, jak ten film postupuje, jak jsou ty lidi víc a víc přiopili a ten pocit, že se skupina lidí směje tomu stejnému, většinou to jako hláskuje, protože to znají už předtím, tak to dodává tedy jako pocit té kolektivnosti,*“ říká Jáchym.

Na příkladu FOD a dalších akcí můžeme vidět, že diváctvo filmového odpadu se nezajímá pouze o filmy samotné, ale jde mu také o speciální zážitek, kterého se může aktivně účastnit. S aktivním publikem se ale pojí i tvorba mimo samotné sledování ať už se jedná o fanouškovská videa nebo třeba fanfikce¹⁹⁵.

2.4.3. Fanouškovská kultura

Vztahy mezi pojmy jako je „fandom“ a „kult“ jsou kvůli jejich nejasným hranicím komplikované. Ještě složitější situace nastane, když se do těchto kategorií pokusíme zařadit diváctvo filmového odpadu, které stojí na okraji, ale zároveň se s nimi překrývá. Pojem fanoušek jsem v této práci dříve používala, ale je to odpovídající označení?

Fanouška můžeme definovat jako někoho, „*kdo je posedlý určitou hvězdou, celebritou, filmem, televizním pořadem, kapelou.*“¹⁹⁶ O objektu svého zájmu ví všechno a dokáže text interpretovat zajímavými, ale mnohdy nečekanými způsoby. Zároveň se nejedná o samostatnou jednotku – fanoušci a fanyanky se společně účastní komunálních aktivit¹⁹⁷. Tato komunita fanoušků*ynek se nazývá fandom.

¹⁹⁴ *Rumové kino*. Online. In: Kino Balt. Dostupné z: <https://kino.prostorbalt.cz/rumove-kino/>. [cit. 2024-05-04].

¹⁹⁵ Fanfikce je „*dílo vycházející z díla již existujícího (např. z povídky, románu, filmu, televizní inscenace) vytvořené fanouškem.*“ Zdroj: *Pojem fanfikce*. Online. In: ABZ slovník cizích slov. Dostupné z: <https://slovník-cizich-slov.abz.cz/web.php/slovo/fanfikce>. [cit. 2024-05-04].

¹⁹⁶ HILLS, Matt. *Fan Cultures*. Routledge, 2002. ISBN 0-203-36133-4.

¹⁹⁷ tamtéž

Komplikovanější rozdělení je mezi kategoriemi fandom a kult, které se mnohdy překrývají, jak Matthew Hills popisuje ve své knize o fanouškovských kulturách¹⁹⁸. Kultovní fanoušky*ynky jsem dříve v této práci popsala jako diváctvo, které filmy sleduje vytrvale a dlouhodobě a organizují hromadné akce, kde své fanouškovství oslavují. Hills kultovní fanoušky a fanynky od běžných odlišuje tak, že „kultisté*ky“ se svému objektu zájmu věnují déle a většinou se jedná o dílo, v tomto případě seriál, který už skončil¹⁹⁹. Důležité je si uvědomit, že Hills využívá pojem kult i v rámci mainstreamových fandomů točících se kolem seriálů jako je např. *Pán času* nebo *Star Trek*. Mathijs a Mendik ale ve své definici kult přímo spojují se žánrovými filmy, které jsou považovány za špatné z estetického či morálního hlediska²⁰⁰. Ve své práci toto pojetí přejímám a v této podkapitole chci prozkoumat, jak se kultovní diváctvo prolíná s klasičtějším pojetím fanouškovství.

Důvod, proč jsem vznesla otázku, jestli může být diváctvo filmového odpadu považováno za fanoušky*ynky, je netradiční přístup k objektu zájmu. Jak jsem psala v kapitole věnované sledování, většina diváctva sleduje filmový odpad ironicky a dělá si z něj legraci – nedají se tedy považovat za typické nadšence*kyně. Zároveň ale tento přístup odpovídá fanouškovské participativní kultuře, v rámci níž si fanoušci*ynky přivlastňují a čtou je způsobem, který jim vyhovuje²⁰¹.

Kromě Amálie, která filmový odpad tak aktivně nesleduje, se za fanoušky*ynky považují všichni mí respondenti a respondentky. „*Pokud ten člověk přímo to vyhledává a dívá se na to kvůli té základní charakteristice, kterou pro ten pojem má, tak určitě by se dal označit jako fanoušek,*“ říká Matěj. Vendula míní, že člověk je rozhodně fanouškem, „*pokud do toho užívání si něčeho vkládá hodně energie a tvoří to nějakou podstatnou část jeho života.*“

Jáchym se domnívá, že komunita kolem filmového odpadu existuje, ale je slabá a ne tak centralizovaná jako jiné fandomy. „*Podle mě je tam ten kulturní distanc od toho, že to je něco špatného, něco trošku ne nutně zakázaného, ale něco fakt nezvyklého, a to podle mě není jenom v tom, že by se lidi báli to sdílet, ale v tom, že vlastně nechtějí.*“ Diváctvo filmového odpadu podle něj chce, aby to byla jejich osobní kratochvíle či nevinná špatnost, které se občas oddají. Kolem filmového odpadu je stále udržováno stigma, ale Jáchym je toho názoru, že tak trochu

¹⁹⁸ HILLS, Matthew. *Fan Cultures*. 2002. Routledge. ISBN 0-203-36133-4.

¹⁹⁹ tamtéž

²⁰⁰ MATHIJS, Ernest a MENDIK, Xavier. *The Cult Film Reader*. Open University Press, 2008. ISBN 9780335219230.

²⁰¹ JENKINS, Henry. *Textual Poachers: Television Fans & Participatory Culture*. Routledge, 1992. ISBN 0-203-36191-1.

schválně, aby měli lidé svobodu prožít ho, jak chtějí – nemusí si z něj odnést zajímavou myšlenku nebo hluboké emoce, mohou se mu jenom vysmát.

Adam uvádí, že přístup diváctva filmového odpadu je primárně negativní, ale i přesto se běžnému fanouškovství v mnohém podobá. Porovnává filmy Neila Breena s *Pelišky*, které si užíváme, protože se jedná o dobrou komedii, zatímco Breenovy filmy mají být (pravděpodobně) vážné. „*Ale on tě pobaví podobně jako ty Pelišky, možná ještě víc. Takže ta emoce, ten výstup je vlastně stejný. Takže vlastně to fanouškovství může být stejné.*“

2.4.4. Paratexty

Participativní kultura transformuje konzumní mediální zkušenost na produkci nových textů²⁰². Paratext je sekundární text, který existuje jako do plněk primárního díla a ovlivňuje jeho vnímání²⁰³. V tomto případě se jedná o texty, které byly vytvořeny fanoušky*ynkami na základě jejich objektu zájmu. U filmového odpadu jde nejčastěji o video obsah dvou typů – kompilace konkrétních momentů a reakce vyskytující se převážně na platformě YouTube.

Jedním z nejrozšířenějších typů videí na YouTube je tzv. vlog. Cambridge Dictionary ho definuje jako záznam myšlenek, názorů nebo zážitků, které jsou natočeny a zveřejněny na internetu²⁰⁴. „*Vlog zdůrazňuje přetrvávající kulturní význam mezilidské komunikace tváří v tvář a nadále představuje důležitý rozdíl mezi online videem a televizí*“ – je nejen produkčně nenáročný, ale zároveň svou formou vyzývá ke zpětné vazbě od diváctva²⁰⁵. Do této „vlogovací“ kategorie spadá i žánr reakčních videí²⁰⁶. „*Reakční videa jsou vlastnoručně natočená videa, která ukazují reakci jedné nebo více osob na "vnější podnět", obvykle nějaký mediální obsah.*“²⁰⁷ Ti*y, kdo reagují, své reakce podrobně vysvětlují, protože videa jsou vytvořena tak, aby diváctvo mohlo reakce prožít spolu s nimi²⁰⁸.

Reakční videa na filmový odpad se pohybují na spektru – na jedné straně najdeme čisté reakce, kdy tvůrci*kyně reagují na filmy poprvé, na druhé straně se nachází komentáře, v nichž

²⁰² JENKINS, Henry. *Textual Poachers: Television Fans & Participatory Culture*. Routledge, 1992. ISBN 0-203-36191-1.

²⁰³ *Paratext, sekundární text (nespr.)*. Online. In: Česká terminologická databáze knihovnictví a informační vědy. Dostupné z: <https://aleph.nkp.cz/publ/ktd/00001/51/000015138.htm>. [cit. 2024-05-04].

²⁰⁴ *Vlog*. Online. In: Cambridge Dictionary. Dostupné z: <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/vlog>. [cit. 2024-05-04].

²⁰⁵ BURGESS, Jean and Joshua GREEN. *YouTube: Online Video and Participatory Culture*. Polity Press. 2009. ISBN-13: 978-1-5095-3359-6.

²⁰⁶ CARRÊLO, Carolina. *The Popular Phenomenon of YouTube Reaction Videos: A Case Study on 'REACT'*. Dissertation. Malmö Universitet, 2023. Dostupné z: <https://urn.kb.se/resolve?urn=urn:nbn:se:mau:diva-61417>.

²⁰⁷ *tamtéž*

²⁰⁸ ROWE, Rebecca. 'The More Accuracy the Better'? Analysing Adaptation Reception in Reaction Videos. *Adaptation*. 2018, roč. 11, č. 3, s. 193-208.

tvůrci*kyně popisují film zpětně. V prvním zmiňovaném vidíme reagující, kteří popisují své pocity a názory na určité scény z filmu, přičemž film můžeme sledovat spolu s nimi buď v malém okénku nebo kolem okénka s reagujícími²⁰⁹. Čistá reakční videa buď nejsou sestříhaná vůbec nebo ukazují momenty, které tvůrci*kyně považují za nezábavnější. V komentářovém typu videa tvůrce*kyně popisuje děj filmu a vybírá nejlepší části, na které se zaměřuje. Většinou obsahuje výraznější střih a úpravy, díky nimž mohou scény vyznívat vtipněji.

Reakční videa nám nejen ukazují, jak na film reagují ti*y, co videa točí, ale mohou také ovlivnit názor diváctva-, které je sleduje. Carolina Carrêlo rozebírá ve své práci důvody ke sledování reakčních videí a zmiňuje čtyři hlavní motivace pro výběr média identifikované výzkumným týmem Denise Mcquaila:

„Rozptýlení“: krátkodobý únik nebo emocionální uvolnění, které umožňuje pozastavit každodenní rutinu a problémy. "Osobní vztahy": náhrada za osobní sociální společnost, zprostředkovatel vztahů nebo zdroj soudržnosti s komunitou. "Osobní identita": zdroj pro rozvoj nebo posílení osobních hodnot, významů a smyslu pro své místo ve světě. "Dohled": zdroj znalostí, informací a zapojení do světa.“²¹⁰

Všechny tyto motivace můžeme aplikovat na videa reagující na filmový odpad a zároveň se v mnohém překrývají s diváckými motivacemi ke sledování filmů na veřejných promítáních. Diváctvo videa o filmovém odpadu sleduje zejména proto, že se chce odreagovat. I když YouTube sleduje převážně doma o samotě, stále v něm dokáže najít pocit komunity, protože má možnost interagovat s tvůrci*kyněmi pomocí „lajků“ či komentářů. McCulloh komunitu popisoval jako jednu z hlavních motivací ke kolektivnímu sledování, jelikož divácké reakce zveličují komický účinek a zároveň slouží jako ujištění, že máme dané scény číst konkrétním způsobem²¹¹. YouTube videa fungují podobně – reakce posilují naše přesvědčení o tom, že film máme vidět jako „dobrý špatný“.

Podobný efekt nemají pouze reakční videa, ale také kompilace, které představují souhrn nejlepších či nejvtipnějších momentů. McCulloh je považuje za velmi významné, co se týče

²⁰⁹ Např. *THE ROOM (2003) Movie Reaction! | We Laughed and Cringed So Hard! | First Time Watch*. Online. In: YouTube. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=WWGh2Hr9Y4Y>. [cit. 2024-05-05].

We watched every Neil Breen movie in one horrific day | So Bad It's Good #200 - Neil Breenathon. Online. In: YouTube. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=k6eGqNTjM3k>. [cit. 2024-05-05].

²¹⁰ CARRÊLO, Carolina. *The Popular Phenomenon of YouTube Reaction Videos: A Case Study on 'REACT'*. Dissertation. Malmö Universitet, 2023. Dostupné z: <https://urn.kb.se/resolve?urn=urn:nbn:se:mau:diva-61417>. (Citováno z: HODKINSON, Paul. *Media Culture and Society: an Introduction*. 2nd ed. SAGE, 2017.)

²¹¹ MCCULLOH, Richard. 'Most People Bring Their Own Spoons': *The Room's participatory audiences as comedy mediators*. *Participations: Journal of Audience and Reception Studies*. University of East Anglia, 2011, 8(2), 189-218.

utváření názoru, pro část diváctva *The Room*, které díky tomuto typu videí film našlo. „*Tento způsob objevování účinně předchází specifickému čtení filmu tím, že jej rozděluje na jednotlivé klipy a upozorňuje na jeho textové nesrovnalosti a zvláštnosti.*“²¹² McCullohovi*ky respondenti*ky vypověděli*y, že si díky kompilacím uvědomili*y, jak je film špatný, a zároveň jim klipy pomohly v pochopení hlavních hlášek a vtipů²¹³. Užitečnost kompilací zároveň spočívá v tom, že je diváctvo může snadno šířit mezi své známé a seznámit je tak se špatností filmu²¹⁴.

Většina respondentů*ek sleduje častěji samotné filmy, ale Adam uvádí, že více sleduje paratextuální obsah. Přímou ho sice většinou nevyhledává, ale když na něj „vyskočí“ na úvodní stránce YouTube, podívá se. Z reakčních kanálů sleduje např. českého youtubera FattyPillowTV²¹⁵. U reakčních videí vidí nadstavbu v hereckém výkonu youtubera. „*Nadstavba, že to ještě posunul o level výš, nějakou tu míru toho výsměchu. Nebo ne výsměchu, ale té komičnosti, že to ještě podtrhnou.*“ Reakční videa sleduje také Jáchym, kterého na nich baví to stejné, co ho baví na sledování s lidmi. „*Že ten člověk přesně řekne tu jednu věc, kterou já bych si myslel, ale nikdy by mě nenapadlo ji říct nebo říct takhle. A to je podle mě kouzlo toho. Ale chybí tam ta zpětná interakce ode mě. Že já mu na to můžu pokývnout.*“ Z podobného důvodu baví reakční videa i Stanislava – nestačí mu pouze jeho prožitek, ale potřebuje znát názor dalších lidí.

Stanislav sleduje i kompilace, které dávají dohromady jeden z jeho oblíbených aspektů filmového odpadu – špatné herecké výkony. Zároveň ale kompilace slouží jako snadná cesta, jak někomu daný typ filmů představit. Reakční i kompilační videa mají často informativní funkci. Jáchym často vybírá filmy podle „highligthů“ nebo reakcí, aby měl jistotu, že se u filmu nebude nudit. „*A hlavně možná proto, že jsem věděl, že se na to vždycky budu koukat s větším počtem lidí, a často jsem ten film vybíral já, tak jsem chtěl, jako měl jsem tu zodpovědnost na to, aby se u toho ty lidi reálně bavili.*“

Vendula sleduje několik tematických kanálů s reakčními videi na YouTube a jako příklad uvádí Dead Meat²¹⁶, který se zabývá hororovými filmy včetně těch odpadních, a youtuberku Kennie J.D.²¹⁷, která často reaguje na filmový odpad. Kromě videí také poslouchá

²¹² MCCULLOH, Richard. ‘Most People Bring Their Own Spoons’: *The Room*’s participatory audiences as comedy mediators. *Participations: Journal of Audience and Reception Studies*. University of East Anglia, 2011, 8(2), 189-218.

²¹³ tamtéž

²¹⁴ tamtéž

²¹⁵ FattyPillowTV. Online. YouTube. Dostupné z: <https://www.youtube.com/@FattyPillowTV>. [cit. 2024-05-04].

²¹⁶ Dead Meat. Online. YouTube. Dostupné z: <https://www.youtube.com/@DeadMeat/featured>. [cit. 2024-05-04].

²¹⁷ Kennie J.D. Online. YouTube. Dostupné z: <https://www.youtube.com/@KennieJD>. [cit. 2024-05-04].

podcasty jako *Horror Queers*²¹⁸, v němž dva moderátoři mluví o hororových filmech spojených s queer tématy. Díky tomuto podcastu se dozvěděla například o pokračováních filmů *Psycho*. Stejně jako Adam sleduje více obsahu o filmovém odpadu než samotných odpadních filmů. Tak se nejen dozvídá o existenci dalších snímků, ale také třeba doplňující informace o produkci.

Ne úplně fanouškovskými, ale přesto hojně využívanými paratexty, jsou obsahy na filmových databázích, v tomto případě především seznamy nejhorších filmů podle uživatelského hodnocení. Jak upozorňuje Amálie, většinou se jedná na snímky, na které v běžné distribuci nenarazíme, a proto je potřeba se s nimi nějak seznámit. Nejjednodušší cestou jsou právě servery jako je ČSFD, kde najdeme filmy seřazené od nejhoršího po nejlepší a můžeme si navíc přečíst komentáře uživatelů*ek. Tyto seznamy využívá i Matěj a Stanislav, který ale uvádí, že je nejlepší podívat se na žebříček nejrozporuplnějších filmů místo nejhorších. Filmový odpad, který diváctvo baví, totiž většinou dostává jak vysoká tak „odpadní“ hodnocení. Stanislav vzpomíná, že se tímto způsobem pravděpodobně dozvěděl o Neilu Breenovi, jehož film *Fateful Findings*²¹⁹ je momentálně na seznamu první²²⁰.

Kromě reakčních videí, kompilací nebo podcastů inspiroval filmový odpad i více „typicky fanouškovské“ paratexty, mezi něž se řadí fanouškovská videa nebo fanfikce. Jak píše Jenkins, „*kultura fanoušků odráží jak fascinaci diváků pořady, tak frustraci fanoušků z toho, že producenti odmítají/nejsou schopni vyprávět příběhy, které diváci chtějí vidět. Psaní fanoušků tuto dvojí reakci vyostřuje: autoři fanouškovských textů ani tak nereprodukuje primární text, jako ho spíše přepracovávají a přepisují, opravují nebo zavrhuje neuspokojivé aspekty, rozvíjejí zájmy, které nebyly dostatečně prozkoumány.*“²²¹ Fanoušci*ynky filmového odpadu přistupují k tvorbě paratextů jinak – stejně jako u sledování zaujímají spíše ironický pohled. Zatímco se běžní*é fanoušci*ynky mohou zaměřit na rozvíjení světa či postav z upřímného zájmu, cíl nadšenců*kyň filmového odpadu je posílit a rozvíjet komickou interpretaci. Jako příklad můžeme uvést třeba přetvoření dialogů z *The Room* do písničky²²² nebo fanfikce na filmy Neila Brena z portálu Archive of Our Own²²³. U nich sice někdy nejde s jistotou říct s jakým

²¹⁸ *Horror Queers*. Online. Spotify. Dostupné z: <https://open.spotify.com/show/5uqHoSoZ0JOQrNE0bBy2>. [cit. 2024-05-04].

²¹⁹ *Fateful Findings* [film]. Režie Neil BREEN. USA, 2014.

²²⁰ *Nejrozporuplnější filmy - Žebříčky*. Online. Česko-Slovenská filmová databáze. Dostupné z: <https://www.csfd.cz/zebricky/filmy/nejrozporuplnejsi/>. [cit. 2024-05-04].

²²¹ JENKINS, Henry. *Textual Poachers: Television Fans & Participatory Culture*. Routledge, 1992. ISBN 0-203-36191-1.

²²² *Songify The Room (You're Tearing Me Apart)*. Online. YouTube. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=tKn1eGKTew>. [cit. 2024-05-04].

²²³ *Search Results*. Online. Archive of Our Own. Dostupné z: [https://archiveofourown.org/works/search?work_search\[query\]=&work_search\[title\]=&work_search\[creators\]=&wor](https://archiveofourown.org/works/search?work_search[query]=&work_search[title]=&work_search[creators]=&wor)

úmyslem byly napsány, ale u některých na to, že původní díla neberou vážně, upozornili*y samotní*é autoři*ky. Uživatel*ka Goldi480 svou práci označil*a tagy jako „nemůžu uvěřit, že jsem to napsal*a“ a „crack²²⁴ braný vážně“²²⁵.

Z mých respondentů*ek tvoří fanouškovský obsah pouze Vendula, která nakreslila mnoho fanartů²²⁶ na filmový odpad. V jejím případě se ale nedá říct, že by objekt svého zájmu jakkoliv znevažovala nebo na něj pohlížela ironicky – spíše si tyto filmy s odpadními prvky upřímně užívá. Rozdíl samozřejmě také vychází z povahy filmů. Vendula jako příklad ukazuje obálku k filmu *Seed of Chucky*, který můžeme považovat za absurdní horor, a lidé si ho většinou užijí i z jiných důvodů, než že na něm hledají chyby jako je tomu u Neila Breena.

I přes to, že část fanoušků*ynek tvořící podobné paratexty je malá, ukazuje, kolik energie a pozornosti jsou nadšenci*kyně schopni*é věnovat filmovému odpadu, ať už k němu přistupují upřímně nebo ho neberou vážně. Existenci fanouškovství v této oblasti koneckonců dokazuje i merchandising, díky němuž někteří svůj zájem světu ochotně ukazují třeba nošením trička s obličejem Neila Breena (mezi jehož vlastníky se řadím i já).

[k_search\[revised_at\]=&work_search\[complete\]=&work_search\[crossover\]=&work_search\[single_chapter\]=0&work_search\[word_count\]=&work_search\[language_id\]=&work_search\[fandom_names\]=&work_search\[rating_ids\]=&work_search\[character_names\]=Neil+Breen&work_search\[relationship_names\]=&work_search\[freeform_names\]=&work_search\[hits\]=&work_search\[kudos_count\]=&work_search\[comments_count\]=&work_search\[bookmarks_count\]=&work_search\[sort_column\]=score&work_search\[sort_direction\]=desc&commit=Search](#). [cit. 2024-05-04].

²²⁴ Označení pro „fanouškovská díla se zásadně směšnou premisou nebo jinak obsahující množství neuvěřitelných nebo prostě hloupých prvků.“ Zdroj: *Crack*. Online. Fanlore. Dostupné z: <https://fanlore.org/wiki/Crack>. [cit. 2024-05-04].

²²⁵ Goldi480. *Where Are You? Where am I? You're me*. Online. In: Archive of Our Own. Dostupné z: https://archiveofourown.org/works/46639417?view_adult=true. [cit. 2024-05-04].

²²⁶ „Jakákoli amatérská výtvarná díla pro určitý televizní pořad, film, knihu nebo jinou mediální událost, která není vlastněna nebo vytvořena umělcem.“ Zdroj: *Fanart*. Online. In: Fanlore. Dostupné z: <https://fanlore.org/wiki/Fanart>. [cit. 2024-05-04].

3. Shrnutí výsledků

Rozhovorů se účastnilo pouze současné a bývalé studentstvo filmové vědy, z čehož vycházel předpoklad, že jejich přístup a sledovací návyky se budou odlišovat od diváctva bez oborového vzdělání. Z výsledků vyplynuly některé společné tematické okruhy, ale obecně se jednotlivé přístupy lišily.

3.1. Filmový odpad

Filmový odpad je volná kategorie, která zahrnuje filmy stojící na opačné straně toho, co by kinematografie „měla být“. Typický film z této kategorie je nízkorozpočtový, vyznačuje se vyšší koncentrací násilí, sexu a eskapismu a často spadá do žánru hororu. Svou bizarností se odlišuje od mainstreamu, což mu přidává na atraktivnosti. Tento aspekt, jakási „trash estetika“, je ale u čistého „badfilmu“ nezamýšlený a neplánovaný.

Tato definice zahrnuje určitou část filmového odpadu, ale celkově jeho vymezení vnímali*ky respondenti*ky širěji. Asi jediným jasným pojítkem byl prvek absurdity, který v určité části rozhovoru zmínil každý. Zároveň se s filmovým odpadem pojí určitá „špatnost“, kterou respondenti*ky si ho spojují s neprofesionalitou a nesplněním nepsaných filmových pravidel. Tím se odchyľují od normy, která se vyznačuje např. realistickým herectvím, přehledným sledem událostí či neviditelným stylem. Zároveň je ale nutné říct, že špatnost je velmi subjektivní a problematický pojem, který ani respondenti*ky nemají jasně vymezený. I když svůj oblíbený filmový odpad mohou označit za špatný, za opravdu špatný film považují film, který jim přijde nudný. Otázka žánru se ukázala jako nepříliš podstatná – i když byl asi nejvíce uváděný horor, respondenti*ky zmiňovali*ky i mnoho dalších a příklady oblíbených filmů se v této záležitosti různily. Respondenti*ky za odpadní filmy převážně považují filmy s nízkým rozpočtem, ale uvádí i příklady blockbusterů větších studií. Možná největší neshody panovaly ohledně tvůrčího záměru – někdo považuje za důležitou součást filmového odpadu snahu vytvořit dobrý film, která selhala, někdo potřebuje vědět, že tvůrci*kyně film záměrně udělali*ky špatný. V tomto ohledu je také rozdíl mezi předstíraným neumětelstvím a využíváním šokujícího vulgárního obsahu např. za účelem boření tabu.

Filmový odpad tedy obsahuje mnoho různých typů filmů a nedá se přesně vymezit a jak píšou autoři *Čítanky filmového braku*²²⁷, možná to ani není potřeba. Můžeme ale vymezit jeho druhy odpadních filmů např. pomocí os rozpočtu a záměru (Obrázek 1).

3.2. Sledování

Výzkumy i teorie potvrzují, že filmový odpad sleduje především vzdělané diváctvo s vysokým kulturním kapitálem. Vzhledem k tomu, že předmětem mého zkoumání bylo studentstvo filmové vědy, nemůžu tato tvrzení potvrdit nebo vyvrátit. Místo toho jsem se zabývala diváckým přístupem a emocemi, které odpadní filmy vyvolávají.

Při sledování filmového odpadu diváctvo převážně věnuje pozornost formě filmu a jeho nediegetickým aspektům – publikum filmy neprožívá, místo toho na nich hledá chyby a vysmívá se jim. Sari²²⁸ tento přístup propojuje s emocí schadenfraude, při níž se radujeme z cizího neštěstí – v tomto případě ze selhání filmu. Toto potěšení poté převáží nad uvědoměním, že je film špatný, a diváctvo ho kategorizuje jako dobrý, nebo alespoň jako pozitivní zážitek.

V této části zkušenosti respondentů*ek převážně korespondovaly s teorií. Většina popisuje hledání chyb, pocit nadřazenosti a nemožnost se na film emocionálně napojit. „Tak špatné, až jsou dobré“ tu zároveň nefiguruje pouze jako popis výsledné emoce či zážitku, ale jako divácký přístup – diváctvo zpravidla sleduje film už s vědomím, že bude špatný, a cílem se mu smát. Diváctvo může ale absurditu a zvláštnost ocenit i upřímně jako určitou odvahu vzdorovat mainstreamové produkci. Odpadní filmy dokážou vyvolat i další emoce jako je fascinace nebo úžas nad absurdními prvky. Zajímavý kontrast tvoří pocit komfortu, který odpadní filmy mohou vyvolat tím, že nad nimi diváctvo nemusí moc přemýšlet. Filmový odpad vyvolává také negativní emoce – pro některé respondenty*ky je právě ono vysmívání nekomfortní a jsou radši, když vědí, že tvůrci*kyně zamýšleli*y, aby byl film vtipný. Respondenti*ky také popisovali*y nudu nebo zklamání nad tím, že se film nikam neposouvá.

3.3. Komunita

Část o komunitě kombinuje několik různých témat – kolektivní sledování, tematické akce a fanouškovství. Právě sledování s dalšími lidmi uvádí většina respondentů*ek jako

²²⁷ TESARĚ, Antonín; ČENĚK, David; FLÍGL, Jiří a BLAŽEK, Jiří. *Krev, slzy a sperma: čítanka filmového braku*. Praha: Casablanca, 2017. ISBN 978-80-87292-39-6.

²²⁸ SARI, Mehmet. Not a Film, but an Object: Emotional Politics of Appreciating Badfilm. In: *Ekphrasis. Images, Cinema, Theory, Media*. 25. 70-85. 2021. 10.24193/ekphrasis.25.6.

klíčový faktor v zábavnosti filmového odpadu. Jeden respondent ale také popsal, že sleduje filmový odpad pouze sám, takže se nedá říct, že by byly odpadní filmy závislé na kolektivní zkušenosti.

Kolektivní sledování se dá považovat za společnou činnost, i když spolu diváctvo neinteraguje. Důležité je vědomí, že mají všichni společný úmysl a cíl, což se u filmového odpadu ještě násobí tím, že k němu celé publikum přistupuje stejně – chce na něm hledat chyby a smát se jim. Respondenti*ky popisují pocit sounáležitosti a zároveň možnost naplno projevit své emoce – diváctvo filmového odpadu se totiž odlišuje tím, jak se projevuje, protože ani v kině nemá problém během promítání hlasitě se smát nebo vykřikovat. Toto chování podporují akce, které jsou na filmový odpad zaměřené jako Festival otrlého diváka, sekce půlnoční delikatesy na Letní filmové škole nebo rumové projekce kina Balt. Tyto události nabízejí něco víc než samotné odpadní snímky – kladou důraz na interakci s diváctvem a většinou zahrnují doprovodné akce jako živý dabing nebo rozdávání jídla. Respondenti*ky popisují specifickou uvolněnou atmosféru, při které se diváctvo směje už jen proto, že se smějí ostatní.

Nakonec se zabývám konceptem fanouškovství a tím, jak funguje v kontextu filmového odpadu, který většina diváctva vnímá ironicky. Všichni*všechny mí*é respondenti*ky kromě jedné se za fanoušky*ynky považují, protože je filmový odpad baví a věnují mu svůj čas i energii. I když může být jejich pohled na dané filmy negativní, výsledný zážitek může být v mnohém podobný běžnému sledování a důsledkem toho se příliš neliší ani podoba fanouškovství. Zároveň kolem filmového odpadu ale stále existuje určité stigma, kvůli němuž někdo nemusí chtít svoje záliby projevit.

S fanouškovstvím souvisí i konzumace obsahu vytvořeného diváctvem jako jsou reakční či kompilační videa na YouTube nebo podcasty. Oproti mým očekáváním většina respondentů*ek sleduje více samotné odpadní filmy než obsah o nich. Paratexty mohou určitým způsobem nahrazovat kolektivní sledování, protože nabízí reakci dalších lidí. Respondenty*ky na nich zároveň baví nadstavba v podobě tvůrce*kyně, který*á dělá z reakce tak trochu performance. Kompilační videa zase představují výběr nejlepších momentů, který slouží nejen pro osobní pobavení, ale také je jednoduché ho ukázat svým známým a film jim tak představit. Jedna z nejdůležitějších funkcí paratextů je informační – pokud se respondenti*ky o odpadním filmu nedozví od kamarádstva, najdou ho skrz videa, podcasty nebo seznamy na filmových databázích. Pouze jedna respondentka zmínila typicky fanouškovské paratexty jako jsou fanfikce nebo fanarty, které o filmovém odpadu v takové míře nevznikají, což je dáno odlišným diváckým přístupem.

4. Limity práce a možnosti dalšího zkoumání

Asi největším limitem práce je relativně malý výzkumný vzorek, který čítal šest respondentů*ek. Toto omezení pochází především z povahy bakalářské práce, jejíž rozsah je omezený, a i přes menší počet respondentů*ek byl překročen. V důsledku toho není možné výsledky jakkoliv zobecnit a výzkum nabízí pouze úzký vhled do problematiky. To je způsobeno i omezením výzkumného vzorku na studentstvo Katedry divadelních a filmových studií Univerzity Palackého. Pro toto omezení jsem se rozhodla ze dvou důvodů – zaprvé pro mě bylo jednodušší vhodné respondenty*ky najít, ale také se tím vyvažuje velmi široké téma.

V práci se věnuji filmovému odpadu z mnoha různých úhlů. Nechtěla jsem téma limitovat na jednu jeho konkrétní podobu, protože bych se tím připravila o různá zajímavá pojetí. V důsledku toho ale může práce působit nevyrovnaně, protože nejdelší část zabírá diskuze nad samotným předmětem práce. Tak vypadaly i rozhovory, u nichž mohlo dojít k jistému vyčerpání respondenta*ky v první části, kvůli čemuž byly další odpovědi kratší. Spíše si ale myslím, že to způsobila komplikovanost a širé tématu, které v sobě nemají ujasněné ani respondenti*ky.

K nevyváženosti práce přispívá také malý počet účastníků*ic výzkumu v tom smyslu, že všech šest respondentů*ek nepokrylo všechna témata. Tím se sice ukazují odlišné zkušenosti, ale zároveň to znamená, že pro kolektivní sledování využívám data pouze od pěti respondentů*ek a pro část o festivalech a jiných akcích jen od tří.

Má práce je komplexním, ale zároveň omezeným představením problematiky filmového odpadu. Další zkoumání by se mohlo zaměřit na kteroukoliv ze třech částí. Velmi přínosné by bylo doplnění o kvantitativní dotazník s větším množstvím účastníků*ic, který by pomohl lépe zmapovat konkrétní diváckou skupinu. V tomto ohledu bych považovala za zajímavé zaměření na český kontext, o jehož specifikách zatím moc nevíme. Opomíjenou oblastí, která by si určitě zasloužila bližší zkoumání, je vztah fanouškovství a filmového odpadu, které samo o sobě představuje zajímavý paradox.

Závěr

Cílem mé práce bylo analyzovat diváckou recepci filmového odpadu skrz perspektivu současného i bývalého studentstva filmové vědy. Chtěla jsem zjistit, jak na fenomén pohlížejí, proč tento typ filmů sledují a jak s obsahem interagují. Pro větší přehlednost jsem téma rozdělila do tří kapitol – filmový odpad, sledování, komunita – které byly následně rozděleny do podkapitol podle konkrétních témat, která vyvstaly buď z literatury nebo výpovědí respondentů*ek. Vzhledem k tomu o jak široký fenomén se jedná, rozhodla jsem se ho tematicky nezužovat a spíše nechala respondenty*ky, aby určily, kterými podobami filmového odpadu se bude práce především zabývat.

V práci jsem spojila teoretickou a praktickou část, abych se vyhnula zbytečnému opakování, ale také pro větší přehlednost. Tento způsob mi umožnil prezentovat výsledky výzkumu spolu s jejich teoretickou analýzou. Práci jsem rozdělila na tři tematické úseky – filmový odpad, kde jsem rozebírala definování odpadních snímků, sledování zabývající se diváckou skupinou, přístupem a emocemi a komunitu, v níž jsem se zaměřila na kolektivní zážitky, festivaly a fanouškovství.

Pro svou práci jsem vybrala kvalitativní výzkum, který mi umožnil probrat fenomén s respondenty*kami více do hloubky, což bylo vzhledem k délce odpovědí a vedené diskuzi pro práci prospěšné. Výzkumný soubor tvořilo šest studentů*ek filmové vědy z Katedry divadelních a rozhlasových studií na Univerzitě Palackého. Jako metodu pro sběr dat jsem vybrala polostrukturovaný rozhovor. Data jsem následně analyzovala pomocí tematické analýzy.

Analýza hned ze začátku ukázala složitost samotného definování předmětu bádání. Výsledkem byla ale užitečná diskuze, která přinesla mnoho různých pohledů na to, co si můžeme pod filmovým pohledem představit. Není tedy snadné určit charakteristiky společné pro všechny filmy, ale můžeme rozdělit jejich druhy podle rozpočtu a tvůrčího záměru. Další části se více zaměřily na samotné publikum, jeho přístup ke sledování a emoce, které stojí v jádru diváckého zájmu. Jako hlavní původce pozitivního diváckého zážitku se prokázalo ironické sledování, tedy hledání chyb a vysmívání se jim. Odpovědi ale zároveň ukázaly, že filmový odpad dokáže vyvolávat i jiné pocity jako fascinaci, úžas a komfort, ale i nudu nebo zklamání. Poslední část zhodnotila nejen význam kolektivního zážitku, ale také diváckou interakci s filmovým odpadem ať už skrz festivaly, fanouškovskou aktivitu nebo paratextuální obsah. Kolektivní sledování se ukázalo jako klíčový faktor pro většinu respondentů*ek, i když

odpadní snímky mohou být sledovány také o samotě. Společné sledování filmového odpadu se v mnohém liší, protože publikum se u něj projevuje výrazněji, než je v západní kultuře zvykem. To podporují akce zaměřené na odpadní snímky, které si zakládají na interakci s diváctvem a často zahrnují i doprovodné akce jako živý dabing. V posledních dvou podkapitolách jsem se zaměřila na otázku fanouškovství a paratextů, přičemž většina mých respondentů*ek se za fanoušky*ynky považuje. Oproti mému očekávání respondenti*ky tráví mnohem méně času sledováním paratextuálních obsahů jako jsou reakční videa nebo kompilace a spíše se dívají na samotné odpadní filmy. Pro ty, kteří*é je sledují, mohou paratexty mít zábavní i informační funkci a zároveň v určitém ohledu nahrazovat kolektivní zážitek.

Vzhledem k metodologii není možné výsledky zobecnit a jedná se tedy o vhled do problematiky skrz osobní zkušenosti šesti respondentů*ek. I přes to výzkum přináší zajímavé poznatky k dosud nedostatečně pokrytému tématu, které mohou sloužit jako výchozí body k dalšímu zkoumání.

Seznam pramenů a literatury

Prameny

1. *Babovřesky* [film]. Režie Zdeněk TROŠKA. Česko, 2013.
2. *Batman a Robin* [Batman & Robin] [film]. Režie Joel SCHUMACHER. USA, 1997.
3. *Batman navždy* [Batman Forever] [film]. Režie Joel SCHUMACHER. USA, 1995.
4. *Česko-Slovenská filmová databáze*. Online. Dostupné z: [csfd.cz](https://www.csfd.cz). [cit. 2024-05-04].
5. *Dead Meat*. Online. YouTube. Dostupné z: <https://www.youtube.com/@DeadMeat/featured>. [cit. 2024-05-04].
6. *Fame | "The Rocky Horror Picture Show"*. Online. In: YouTube. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=-T3wrBOr68w>. [cit. 2024-05-07].
7. *Fateful Findings - Spinach*. Online. YouTube. Dostupné z: https://www.youtube.com/watch?v=Gz1xPx_K6Do. [cit. 2024-05-04].
8. *Fateful Findings* [film]. Režie Neil BREEN. USA, 2014.
9. *FattyPillowTV*. Online. YouTube. Dostupné z: <https://www.youtube.com/@FattyPillowTV>. [cit. 2024-05-04].
10. *Fifty Worst Films of All Time*. Warner Books, 1978. ISBN 9780446381192.
11. Goldi480. *Where Are You? Where am I? You're me*. Online. In: Archive of Our Own. Dostupné z: https://archiveofourown.org/works/46639417?view_adult=true. [cit. 2024-05-04].
12. *Good Bad or Bad Bad*. Online. YouTube. Dostupné z: <https://www.youtube.com/@GoodBadorBadBad>. [cit. 2024-05-07].
13. *Horror Queers*. Online. Spotify. Dostupné z: <https://open.spotify.com/show/5uqHoSoZ0JOJOqrNE0bBy2>. [cit. 2024-05-04].
14. *Kennie J.D.* Online. YouTube. Dostupné z: <https://www.youtube.com/@KennieJD>. [cit. 2024-05-04].
15. *Nejhorsí filmy - Žebříčky*. Online. In: Česko-Slovenská filmová databáze. Dostupné z: <https://www.csfd.cz/zebricky/filmy/nejhorsi/>. [cit. 2024-05-04].
16. *Nejrozporupnější filmy - Žebříčky*. Online. Česko-Slovenská filmová databáze. Dostupné z: <https://www.csfd.cz/zebricky/filmy/nejrozporuplnejsi/>. [cit. 2024-05-04].
17. *O nás*. Online. In: Festival otrlého diváka. Dostupné z: <https://otrlydivak.cz/o-nas/>. [cit. 2024-05-04].
18. *Rocky Horror Picture Show* [film]. Režie Jim SHARMAN. Velká Británie/USA, 1975.

19. *Rocky Horror Picture Show*. Online. In: Kino Aero. Dostupné z: <https://www.kinoaero.cz/?projection=13566&sort=sort-by-data>. [cit. 2024-05-07].
20. *Rumové kino*. Online. In: Kino Balt. Dostupné z: <https://kino.prostorbalt.cz/rumove-kino/>. [cit. 2024-05-04].
21. *Růžoví plameňáci* [Pink Flamingos] [film]. Režie John WATERS. USA, 1972.
22. *Search Results*. Online. Archive of Our Own. Dostupné z: [https://archiveofourown.org/works/search?work_search\[query\]=&work_search\[title\]=&work_search\[creators\]=&work_search\[revised_at\]=&work_search\[complete\]=&work_search\[crossover\]=&work_search\[single_chapter\]=0&work_search\[word_count\]=&work_search\[language_id\]=&work_search\[fandom_names\]=&work_search\[rating_ids\]=&work_search\[character_names\]=Neil+Breen&work_search\[relationship_names\]=&work_search\[freiform_names\]=&work_search\[hits\]=&work_search\[kudos_count\]=&work_search\[comments_count\]=&work_search\[bookmarks_count\]=&work_search\[sort_column\]=_score&work_search\[sort_direction\]=desc&commit=Search](https://archiveofourown.org/works/search?work_search[query]=&work_search[title]=&work_search[creators]=&work_search[revised_at]=&work_search[complete]=&work_search[crossover]=&work_search[single_chapter]=0&work_search[word_count]=&work_search[language_id]=&work_search[fandom_names]=&work_search[rating_ids]=&work_search[character_names]=Neil+Breen&work_search[relationship_names]=&work_search[freiform_names]=&work_search[hits]=&work_search[kudos_count]=&work_search[comments_count]=&work_search[bookmarks_count]=&work_search[sort_column]=_score&work_search[sort_direction]=desc&commit=Search). [cit. 2024-05-04].
23. *Songify The Room (You're Tearing Me Apart)*. Online. YouTube. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=ttKn1eGKTew>. [cit. 2024-05-04].
24. *The Disaster Artist: Úžasný propadák* [The Disaster Artist] [film]. Režie James FRANCO. USA, 2017.
25. *The Man Who Saves the World* [neoficiální název Hvězdné války podle Turka] [film]. Režie Çetin İNANÇ. Turecko, 1982.
26. *THE ROOM (2003) Movie Reaction! | We Laughed and Cringed So Hard! | First Time Watch*. Online. In: YouTube. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=WWGh2Hr9Y4Y>. [cit. 2024-05-05].
27. *The Room* [česky Pokoj] [film]. Režie Tommy WISEAU. USA, 2003.
28. *Vidrail*. Online. YouTube. Dostupné z: <https://www.youtube.com/@Vidrail>. [cit. 2024-05-07].
29. *We watched every Neil Breen movie in one horrific day | So Bad It's Good #200 - Neil Breenathon*. Online. In: YouTube. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=k6eGqNTjM3k>. [cit. 2024-05-05].
30. *Who Killed Captain Alex?* [film]. Režie Nabwana I.G.G.. Uganda, 2010.
31. *Žralokonádo* [Sharknado] [film]. Režie Anthony C. FERRANTE. USA, 2013.

Literatura

1. *Auteur*. Online. In: Cambridge Dictionary. Dostupné z: <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/auteur>. [cit. 2024-05-04].
2. BIRCHARD, Robert S. Edward D. Wood, Jr.: Some Notes on a Subject for Further Research. *Film History*. 1955, roč. 7, č. 4, s. 450-455. Dostupné z: <https://www.jstor.org/stable/3815384>.
3. CARRÊLO, Carolina. *The Popular Phenomenon of YouTube Reaction Videos: A Case Study on 'REACT'*. Dissertation. Malmö Universitet, 2023.
4. *Crack*. Online. Fanlore. Dostupné z: <https://fanlore.org/wiki/Crack>. [cit. 2024-05-04].
5. *Cringe*. Online. In: Cambridge Dictionary. Dostupné z: <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/cringe>. [cit. 2024-05-04].
6. *Fanart*. Online. In: Fanlore. Dostupné z: <https://fanlore.org/wiki/Fanart>. [cit. 2024-05-04].
7. *Fandom*. Online. In: Cambridge Dictionary. Dostupné z: <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/fandom>. [cit. 2024-05-04].
8. GUY, Zoe. *Morbius Out-Flops Itself, Viral Twitter Memes Blamed*. Online. In: Vulture. Dostupné z: <https://www.vulture.com/2022/06/morbius-rerelease-flops-memes.html>. [cit. 2024-05-04].
9. HANS, Simran. *Cats review – will haunt viewers for generations*. Online. In: The Guardian. Dostupné z: <https://www.theguardian.com/film/2019/dec/21/cats-review-tom-hooper-taylor-swift-judi-dench-idris-elba-jennifer-hudson-ian-mckellen>. [cit. 2024-05-04].
10. HENDL, Jan. *Kvalitativní výzkum: základní teorie, metody a aplikace*. Čtvrté, přepracované a rozšířené vydání. Praha: Portál, 2016. ISBN 978-80-262-0982-9.
11. HILLS, Matt. *Fan Cultures*. Routledge, 2002. ISBN 0-203-36133-4.
12. HODKINSON, Paul. *Media Culture and Society: an Introduction*. 2nd ed. SAGE, 2017.
13. HOLÝ, Zdeněk. *Autor*. Online. In: Cinepur. 2003. Dostupné z: <https://www.cinepur.cz/rubriky/551-autor>. [cit. 2024-05-04].
14. HUNTER, Ian Q. *British Trash Cinema*. Bloomsbury Publishing, 2019. ISBN 9781838714857.
15. HUNTER, Ian. Q. Trash Horror and the Cult of the Bad Film. In: BENSHOFF, Harry M. (ed.). *A Companion to the Horror Film*. John Wiley and Sons, 2014, s. 483-500. ISBN 978-0-470-67260-0.

16. JENKINS, Henry. *Textual Poachers: Television Fans & Participatory Culture*. Routledge, 1992. ISBN 0-203-36191-1.
17. *John Waters*. Online. In: Česko-Slovenská filmová databáze. Dostupné z: <https://www.csfd.cz/tvurce/3117-john-waters/biografie/>. [cit. 2024-05-04].
18. KNECHTOVÁ, Zdeňka; POKORNÁ, Andrea; PEŠÁKOVÁ, Edita a DOLANOVÁ, Dana. Kvalitativní výzkum. Online. In: *Metodika ke zpracování závěrečné práce pro vybrané nelékařské zdravotnické obory*. Dostupné z: https://is.muni.cz/do/rect/el/estud/lf/js19/metodika_zp/web/pages/06-kvalitativni.html. [cit. 2024-05-04].
19. MATHIJS, Ernest a MENDIK, Xavier. *The Cult Film Reader*. Open University Press, 2008. ISBN 9780335219230.
20. MATHIJS, Ernest. Bad reputations: the reception of 'trash' cinema. *Screen*. 2005, roč. 46, č. 4, s. 451-472. ISSN 0036-9543.
21. MATHIJS, Ernest a SEXTON, Jamie. *Cult Cinema*. Wiley-Blackwell, 2011. ISBN 978-1405173735.
22. MCCULLOH, Richard. 'Most People Bring Their Own Spoons': *The Room's participatory audiences as comedy mediators*. *Participations: Journal of Audience and Reception Studies*. University of East Anglia, 2011, 8(2), 189-218.
23. MCROBBIE, Angela. *Aktuální témata kulturních studií*. Praha: Portál, 2006. ISBN 80-7367-156-5.
24. MECACCI, Andrea. Aesthetics of Trash: A Short Overview*. *The Journal of Kitsch, Camp and Mass Culture*.* Dostupné z: <https://aalto.doc.aalto.fi/server/api/core/bitstreams/12548579-ae8e-48fa-b2fa-676f0524811d/content>.
25. MEYER, Morris. *The politics and poetics of camp*. Routledge, 2005. ISBN 0-203-99109-5.
26. MIOVSKÝ, Michal. *Kvalitativní přístup a metody v psychologickém výzkumu*. Psyché (Grada). Praha: Grada, 2006. ISBN 80-247-1362-4.
27. *MOCKBUSTER*. Online. In: [Definitions.net](https://www.definitions.net). Dostupné z: <https://www.definitions.net/definition/MOCKBUSTER>. [cit. 2024-05-04].
28. *Paratext, sekundární text (nespr.)*. Online. In: Česká terminologická databáze knihovnictví a informační vědy. Dostupné z: <https://aleph.nkp.cz/publ/ktd/00001/51/000015138.htm>. [cit. 2024-05-04].

29. *Pojem bizarní*. Online. In: ABZ slovník cizích slov. Dostupné z: <https://slovník-cizich-slov.abz.cz/web.php/slovo/bizarni>. [cit. 2024-05-04].
30. *Pojem fanfikce*. Online. In: ABZ slovník cizích slov. Dostupné z: <https://slovník-cizich-slov.abz.cz/web.php/slovo/fanfikce>. [cit. 2024-05-04].
31. REICHEL, Jiří. *Kapitoly metodologie sociálních výzkumů*. Praha: Grada, 2009. Sociologie (Grada). ISBN 978-80-247-3006-6.
32. ROCHE, David. *Exploiting Exploitation Cinema: an Introduction*. Transatlantica. 2015. Dostupné z: <http://journals.openedition.org/transatlantica/7846>.
33. ROWE, Rebecca. 'The More Accuracy the Better'? Analysing Adaptation Reception in Reaction Videos. *Adaptation*. 2018, roč. 11, č. 3, s. 193-208.
34. SANDOVAL, Ariadna. *Understanding the comfort show*. Online. In: The Daily Free Press. 2023. Dostupné z: <https://dailyfreepress.com/2023/03/02/understanding-the-comfort-show/>. [cit. 2024-05-04].
35. SARI, Mehmet. Not a Film, but an Object: Emotional Politics of Appreciating Badfilm. In: *Ekphrasis. Images, Cinema, Theory, Media*. 25. 70-85. 2021. 10.24193/ekphrasis.25.6.
36. SARKHOSH, Keyvan a Winfried MENNINGHAUS. *Enjoying trash films: Underlying features, viewing stances, and experiential response dimensions*. *Poetics*. 2016, (57), 40-54.
37. SCONCE, Jeffrey. "Trashing" the academy: taste, excess, and an emerging politics of cinematic style. *Screen*, 1995, 36(4), 371–393. Dostupné z: <https://doi.org/10.1093/screen/36.4.371>.
38. SONTAG, Susan. Notes on "Camp." In: *Against Interpretation: And Other Essays*. Farrar, Straus and Giroux, s. 265-279. ISBN 9781466853522.
39. ŠEDIVÁ, Kristina. *Filmový festival*. Diplomová práce, vedoucí Czumalo, Vladimír. Univerzita Karlova, Filozofická fakulta, Ústav etnologie, 2008.
40. TAN, Ed. S. *Emotion and the Structure of Narrative Film*. Lawrence Erlbaum Associates, 1996. ISBN 978-1-136-69497-4.
41. TAYLOR, Rumsey. *What Distinguishes a Neil Breen Film? Neil Breen*. Online. In: The New York Times. Dostupné z: <https://www.nytimes.com/2023/08/07/movies/neil-breen-films.html>. [cit. 2024-05-04].
42. TESAŘ, Antonín; ČENĚK, David; FLÍGL, Jiří a BLAŽEK, Jiří. *Krev, slzy a sperma: čítanka filmového braku*. Praha: Casablanca, 2017. ISBN 978-80-87292-39-6.

43. *Vlog*. Online. In: Cambridge Dictionary. Dostupné z: <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/vlog>. [cit. 2024-05-04].
44. ZÁTKOVÁ, Karolína. *Geneze filmového festivalu*. Bakalářská práce, vedoucí Hubáček, Ondřej. Univerzita Karlova, Filozofická fakulta, Ústav etnologie, 2012.

Seznam obrázků

Obrázek 1 Diagram filmového odpadu	28
------------------------------------------	----

Seznam tabulek

Tabulka 1 Otázky	14
------------------------	----

Seznam příloh

1. Informovaný souhlas

1. Informovaný souhlas

Informovaný souhlas s poskytnutím výzkumného rozhovoru a jeho následným využitím pro účely bakalářské práce Tak špatné až jsou dobré: divácká recepce filmového odpadu

Jméno:

Datum narození:

Podpisem vyjadřuji souhlas s následujícími body:

- Byl*a jsem informován*a o účelu rozhovoru, kterým je sběr dat pro potřeby výzkumu bakalářské práce Magdalény Jedličkové s názvem Tak špatné až jsou dobré: divácká recepce filmového odpadu. Cílem výzkumu je identifikovat divácký přístup, motivace a návyky při sledování filmového odpadu.
- Bylo mi sděleno, jak dlouho bude rozhovor trvat a jaký bude mít průběh. Porozuměl*a jsem tomu, že svou účast ve studii mohu kdykoliv přerušit či odstoupit. Moje účast ve studii je dobrovolná.
- Souhlasím s nahráváním následujícího rozhovoru a jeho následným zpracováním. Zvukový záznam rozhovoru nebude poskytnut třetím stranám a po přepsání bude vymazán. Transkripce bude přístupná pouze komisi u obhajoby bakalářské práce, jinak nikomu až na části citovány v textu práce, který bude volně dostupný online.
- Byl*a jsem obeznámen*a s tím, jak bude s rozhovory nakládáno. Souhlasím s uvedením mého křestního jména při prezentování výsledků výzkumu v bakalářské práci.
- Dávám své svolení k tomu, aby výzkumnice použila rozhovor pro potřeby své bakalářské práce a některé části v ní může citovat, zvuková nahrávka a transkripce rozhovoru však bude po ukončení výzkumu smazána.
- Dávám své svolení k tomu, aby výzkumnice v bakalářské práci citovala relevantních částí z textové konverzace vedené ohledně rozhovoru.

Datum:

Podpis respondenta*ky:

Podpis výzkumnice:

NÁZEV:

Tak špatné až jsou dobré: Divácká recepce filmového odpadu

AUTOR:

Magdaléna Jedličková

KATEDRA:

Katedra divadelních a filmových studií

VEDOUcí PRÁCE:

Mgr. et Mgr. Jana Jedličková, Ph.D.

ABSTRAKT:

Tato bakalářská práce se věnuje filmovému odpadu, konkrétně jeho divácké recepci. Jejím cílem je zjistit, jak lidé filmový odpad definují a proč a jak ho sledují. Toho dosahuje pomocí kvalitativního výzkumu mezi šesti studenty a studentkami filmové vědy, s nimiž byly vedeny polostrukturované rozhovory. V práci jsou průběžně vysvětlovány teoretické koncepty a definice, pomocí nichž jsou analyzovány odpovědi respondentů*ek. Práce je rozdělena na tři části: filmový odpad, která se věnuje definici odpadu a souvisejících pojmů, sledování, kde je rozebírán divácký přístup a emoce, a komunita, která se zabývá kolektivním sledováním, fanouškovstvím a paratexty.

KLÍČOVÁ SLOVA:

Filmový odpad, brak, exploatace, paracinema, camp, kult, béčkové filmy, publikum, fanouškovství, paratexty

TITLE:

So Bad It's Good: Audience Reception of Trash Cinema

AUTHOR:

Magdaléna Jedličková

DEPARTMENT:

Department of Theater and Film Studies

SUPERVISOR:

Mgr. et Mgr. Jana Jedličková, Ph.D.

ABSTRACT:

This bachelor thesis focuses on trash cinema, specifically its audience reception. It aims to find out how people define trash cinema and why and how they watch it. It achieves this through qualitative research among six film students with whom semi-structured interviews were conducted. The theoretical concepts and definitions are continuously explained in the thesis and used to analyse the answers of respondents. The thesis is divided into three parts: trash cinema, which looks at the definition of trash and related concepts; spectatorship, where audience approach and emotions are discussed; and community, which looks at collective spectatorship, fandom and paratexts.

KEYWORDS:

Trash cinema, exploitation, paracinema, camp, cult, B-movies, audience, fandom, paratexts