

UNIVERZITA PALACKÉHO V OLOMOUCI

Filozofická fakulta

Katedra divadelních, filmových a mediálních studií

Bc. Miloš Kameník

NOVÝ ČESKÝ AMATÉRSKÝ FILM

(New Czech Amateur Cinema)

Magisterská diplomová práce

Vedoucí práce: Mgr. Jakub Korda

Olomouc 2010

Prohlašuji, že jsem tuto práci vypracoval samostatně a uvedl v ní veškerou literaturu a zdroje, které jsem použil.

V Olomouci dne 28. dubna 2010

.....

Bc. Miloš Kameník

Děkuji Mgr. Jakubu Kordovi za vedení práce, Františku Novákovi a Mgr. Květě Zažímalové za gramatické a pravopisné korektury, Bc. Štefanu Titkovi za překlad do angličtiny. Poděkování patří i tvůrcům a pořadatelům festivalů za poskytnutí jinak nedostupných informací, obrazových i audiovizuálních materiálů.

OBSAH

Úvod	6
I. Vymezení pojmu „amatérský film“	17
II. Výlučnost a specifičnost amatérské kinematografie	28
III. Technologický pokrok po roce 1989 jako estetický determinant	34
III.1. Animace v současném českém amatérském filmu	40
IV. Formy distribuce českého amatérského filmu	44
IV.1. Festivalová distribuce	44
IV.2. Internetová distribuce	53
IV.3. Ostatní formy distribuce	54
V. Generační obměna	55
VI. Aktuální tendence české amatérské kinematografie	63
VII. Žánry „nového“ českého amatérského filmu	71
VII.1. Žánr – obecný úvod	71
VII.2. Specifické žánry českého amatérského filmu.....	73
VII.2.1. Grotoska	74
VII.2.2. Anekdota, black-out	76
VII.2.3. Filmová písnička	76
VII.3. Aktuální žánry „nového“ českého amatérského filmu	78
VII.3.1. Akční film	78
VII.3.2. Sci-fi	84
VII.3.3. Horor	88
VII.3.4. Válečný film	95
VII.3.5. Kriminální film	98
VII.3.5.1. Gangsterský film	99
VII.3.5.2. Thriller	104
VII.3.6. Komédie	107
VII.3.6.1. Parodie	108
VII.3.6.2. Černá komedie	112

VII.3.7. Muzikál	113
VII.3.8. Melodrama	115
VII.3.9. Fan film	119
VII.3.10. „Artový“ film	126
Závěr	133
Soupis pramenů a literatury	137
Shrnutí	140
Summary	141

Úvod

Když se řekne česká kinematografie, myslí se převážně celovečerní tituly promítané v kinech, oblast dokumentárního a animovaného filmu, případně televizní dramatická tvorba nebo studentské snímky. Někdo možná dodá experimentální film a většinou až na posledním místě zájmu se nalézá amatérský film. Před několika lety jsem se jako autor krátkého, ve volném čase a za vlastní prostředky natočeného, snímku přihlásil do několika soutěží neprofesionálních tvůrců a odhalil tak pro sebe doposud „skrytý“ a samostatně fungující kinematografický prostor, který jakoby zrcadlil svět profesionálního filmu, ale přitom žil podle vlastních pravidel a zákonitostí. Záhy jsem si uvědomil, nakolik česká odborná veřejnost tuto audiovizuální oblast opomíjí a jaké možnosti a badatelské výzvy pro filmové historiky i teoretiky se zde otevírají.

Jak poznamenává badatel Národního filmového archivu Jiří Horníček, odborné zkoumání amatérského filmu u nás, až na dílčí výjimky, nemá dlouhou tradici. „Hlavní příčinou je specifičnost tohoto filmového materiálu po stránce technické i organizační, která znemožňuje přímou aplikaci badatelských přístupů běžně používaných při studiu produktů kinematografie profesionální. I kvůli tomuto ‚handicapu‘ postrádal amatérský a rodinný film pro většinu odborné veřejnosti atraktivitu a jeho reflexe se vyvíjela odlišným způsobem.“¹ Dodal bych, že příčinou tohoto stavu byl a je i nezájem ze strany „zadavatelů“ odborné reflexe. „Až v posledních patnácti, dvaceti letech se mu v rámci kinematografie, jako celku dostává postavení ojedinělého fenoménu, hodného hlubšího studia ekonomických, estetických a sociálních aspektů jeho fungování (produkce, distribuce, projekce),“ uvádí Horníček v článku pro časopis *Illuminace*.²

I přesto, že relevantní historické práce chybí, rozhodl jsem se zmapovat současný amatérský film. Amatérská kinematografie, stejně jako profesionální, prošla za dobu své existence několika razantními změnami, jež se týkaly estetických norem, technologií, distribuce, produkčních mechanismů i institucionálního zabezpečení a všechny vývojové etapy lze na základě stávajících pramenů dohledat a kompaktně zpracovat. Neplatí to zcela o současné amatérské kinematografii. Neexistuje takřka žádný odborný text,

¹ HORNÍČEK, Jiří. Příspěvky k historii rodinné a amatérské kinematografie. *Illuminace* 16, 2004, č. 3, s. 254.

² tamtéž

týkající se nastupující generace amatérských tvůrců, žánrových specifik, nových stylistických postupů.

Aktivní režiséry lze rozdělit do dvou generačně determinovaných skupin, mezi nimiž je už po téměř dvě desetiletí vyhloubena názorová propast. Starší autoři, kteří začali natáčet už před rokem 1989, pokračují v tvůrčí linii svých kolegů a předchůdců z někdejších (či stávajících) klubů kinoamatérů a nemají pochopení pro estetická měřítká mladých filmařů, kteří své inspirační zdroje čerpají především v oblasti popkultury. Druhé jmenované skupině se budu věnovat ve svém textu.

Vzhledem k odlišnosti od „tvorby otců“ jsem směr mladé generace a s ním i tuto práci pojmenoval „nový“ český amatérský film. Na otázku, nakolik je tento proud opravdu nový, se pokusím odpovědět v následujících kapitolách. V závěru si zodpovím, zda podobné označení mladé generaci skutečně přísluší nebo jde jen o povrchní a relevantními příklady nedoložitelný dojem. Pochopitelně cílem takto rozměrné studie nemůže být pouhé doložení či vyvrácení domněnky, ale hlavní přínos spočívá v co nejuvstíznějším popisu současné české amatérské kinematografie. Nezájímá mě detailní zpracování vybraného aspektu amatérského filmu, ale vytvořím vstupní orientační text, jenž může posloužit jako výchozí bod pro další bádání. Důvodem této práce může být i forma „rehabilitace“ těchto děl, která bývají nahlížena skrze nevhodně zvolený diskurs.

Pokud píšou o „novém“ českém amatérském filmu, vycházím z komparace s díly předchozích generací a komparace s poetikou děl stále aktivních tvůrců, kteří natáčeli i v předchozích desetiletích anebo užívají stejných uměleckých postupů jako jejich vrstevníci. Srovnání bude ztíženo skutečností, že dějiny českého amatérského filmu nebyly doposud odpovídajícím způsobem sepsány. Mám na mysli systematickou, důkladnou a detailní práci, z níž lze seriózně čerpat. Takovouto práci ovšem badatelé postrádají i v oblasti profesionální tvorby, kde ji musí suplovat dílčí zpracování jednotlivých úseků dějin českého filmu. I v oblasti amatérského filmu jsem nucen vycházet z podobných prací, jejichž charakter je ve většině případů přehledový a neanalytický. V úvodu popíši literaturu a zdroje, díky nimž jsem získal představu o dějinách české neprofesionální tvorby a o její podobě. Pro neznalého čtenáře bych eventuelně mohl začlenit přehledovou kapitolu dějin českého neprofesionálního filmu, ale pro případ diplomové práce postačí odkazy na příslušnou literaturu a prameny. Budu

tedy odkazovat k historickým etapám, aniž bych k nim psal širší úvod. Pokud současné filmy komparuji se staršími s díly, pak s vědomím, že se mi dostaly do rukou tituly tehdy ceněné a proto dochované a že tyto snímky nemusí odpovídat tehdejší většinovým normám.

Nepíši primárně klasickou historickou práci, avšak pokud se zabývám současným amatérským filmem, musím se komparativně vztahovat k jeho minulosti a pokud si současnost nějak časově vymezím, pak zákonitě mapuji, co bylo a popisuji historii³. Na dějiny amatérského filmu můžeme nahlížet jako na dějiny institucí, festivalů, technického vynálezu, estetického výrazu, ideologie, autorského filmu apod. Mnoha těmto oborům se budu věnovat, pokud chci postihnout pojem „nový“ český amatérský film, ale není mým cílem každou z těchto disciplín důkladně a do hloubky prozkoumat. To musím přenechat následovníkům a soustředím se na vstupní, úvodní kontextuální uchopení celého fenoménu.

Vyhýbám se hodnocení snímků, dělení na „lepší“ a „horší“. Ignoruji festivalová ocenění i recenze jednotlivých titulů. Rovněž se nezabývám úrovní řemesla, která odpovídá zkušenostem a věku autorů a která bývá tématem rozborů amatérských filmů. Nekladu si za cíl představit to nejlepší z „nového“ českého amatérského filmu, ale to nejcharakterističtější.

V následujících odstavcích popíši strukturu práce. V první kapitole vymezím pojem amatérský film. Oddělím ho nejen od profesionálního, ale i rodinného a experimentálního filmu a „videí“. Přiblížím hlavní diskutované aspekty sporu o „amatérství“ i nejasnou koncepci používání alternativních označení amatérského filmu (neprofesionální, nekomerční a nezávislý). Výlučností a specifičností se zabývám ve druhé kapitole.

³ Pokud by se chtěl někdo věnovat detailněji studiu historie amatérského filmu, bude mu nápomocen Národní filmový archiv a jeho projekt nazvaný Galerie amatérských filmařů, jenž obsahuje „(...) kolekci zhruba hodinových záznamů výpovědí významných tvůrců, které později doplnili činovníci a organizátoři festivalů, jejichž aktivity jsou spojeny s amatérským filmovým hnutím na území České republiky. Ve svém celku Galerie zahrnuje období takřka od počátků organizované kinoamatérské činnosti ve třicátých letech až do přelomu osmdesátých a devadesátých let minulého století“. (HORNÍČEK, Jiří. Galerie amatérských filmařů. *Illuminace* 16, 2004, č. 3., s. 227-8.) Aktéři odpovídají na několik společných okruhů týkajících se techniky, témat filmů, problémů s jejich realizací, účasti na přehlídkách, členství v klubech apod. Mně však tento orálně historický materiál přímo nápomocen být nemůže.

Další kapitoly konkrétně zpřehlední současnou situaci poznamenanou společenskými i ekonomickými změnami souvisejícími s rokem 1989 a technologickým přechodem na video. „Rozpačitost celého amatérského filmu je dána jak ontologickou bezradností z nového média, tak odlišnými společensko-politickými podmínkami, a tím i ztrátou materiálně-technické základny, která tu v předcházejících letech fungovala. I navzdory tomu se amatéři věnují prakticky všem žánrům,“ píše Martin Čihák v knize *Panorama českého filmu o situaci v první polovině devadesátých let.*⁴ Třetí kapitolu věnuji technologickému vývoji amatérského filmu a jeho vlivu na estetickou podobu snímků. I v této oblasti došlo v uplynulých dvaceti letech k přelomovým změnám a až v posledních letech se situace stabilizovala. Čtvrtá kapitola se zabývá formami distribuce. Do roku 1989 existovala jediná možnost veřejné prezentace a to skrze účasti na festivalech. Zaměření a charakter těchto akcí se v uplynulých letech také proměnil a v posledních deseti letech navíc přibyla možnost internetové distribuce, která situaci kolem mapování české amatérské kinematografie znepřehlednila. Záměrně jsem vynechal kapitolu zabývající se institucionálními a organizačně strukturními změnami, poněvadž ty se mladé generace téměř nedotýkají. Částečně změny odráží kapitoly o distribuci a technologii, pokud tam došlo k přímému vzájemnému působení (např. festivaly pořádané jednotlivými kluby). Navíc toto odvětví zdařile zpracoval Vojtěch Bednář v bakalářské práci z roku 2007.⁵

Pátá kapitola přiblíží generační rozkol, který rozděluje i střední generaci. Provedu stručný exkurz do generačních obměn v uplynulých desetiletích. V následné části se zaměřím na aktuální tendence amatérské kinematografie. Krom žánrové pestrosti, již poskytnu podstatnou část této práce, zmíním specifika „nového“ českého amatérského filmu jako pseudonymy tvůrců, názvy jejich produkčních sdružení, titulkové sekvence, trailery, plakáty atd. V sedmé kapitole se budu vedle obecného úvodu k žánrovým teoriím zabývat svébytnými žánry amatérské kinematografie, jako jsou filmová písnička, anekdota a groteska. Pak dostanou prostor žánry, které se prosadily v rámci „nového“ českého amatérského filmu (akční, horor, válečný apod.) a připojím oddíl o fenoménu fan filmu (VII.3.9.). U fan filmů si dovolím obsáhlejší obecně teoretický úvod, jelikož jde u

⁴ ČIHÁK, Martin. *Amatérský film*. In PTÁČEK, Luboš (ed.). *Panorama českého filmu* : Rubico, 2000, s. 472.

⁵ BEDNÁŘ, Vojtěch. *Český amatérský film po roce 1989*. Bakalářská diplomová práce, Filozofická fakulta MU Brno. Brno : Masarykova univerzita, 2007.

nás o relativně novou a nezpracovanou kategorii. K žánrům řadím i skupinu takzvaných „artových“ snímků (VII.3.10.). Jelikož se mladí tvůrci vztahují k hollywoodské produkci, vycházím ze statí zámořských teoretiků.

Když píšou o žánrovém filmu, mám na mysli kategorie hraného filmu. Animovaný a zvláště dokumentární film tvoří v „novém“ českém amatérském filmu natolik okrajovou položku, že nemá smysl ji detailněji rozvádět.⁶ Animovanému filmu věnuji podkapitulu v části o technologickém vývoji, poněvadž na jeho současnou podobu mají technologie přímý vliv.

Vzhledem k žánrovému ukotvení většiny děl, jsem ne zvolil autorská východiska, přestože amatérský film by byl pro tento kritický přístup ideálním předmětem zájmu.⁷ Žánrová studia navíc upřednostňují kritici už po mnoho let a ke zvolené látce se mi jeví jako nejefektivnější. Metodu kombinuji s analýzou distribučních mechanismů a technologického vývoje.

Úskalím současné látky bývá méně obsažná bibliografie. Pravidelné reflexi našeho amatérského filmu se věnuje několik osobností: Emil Pražan, Josef Valušiak, Martin Čihák a další. V další části úvodu zhodnotím a popíši literaturu, prameny a zdroje, z nichž jsem při sepsání diplomové práce čerpal.

Publikace reflektující amatérský film vznikají od počátků tohoto kinematografického odvětví. Již v roce 1924 napsal publicista Karel Smrž knihu Film

⁶ Dokumentarista a porotce amatérských soutěží Rudolf Adler vyzdvihuje v televizním dokumentu *Zblízka – Amatérský film* (Alice Růžičková, 1998) dokumentační funkci amatérské kinematografie, kterou současní mladí autoři neplní. Dříve amatéry charakterizoval mikropohled na okolní svět, mapovali na rozdíl od profesionálů drobné části a střípky reality, lokální osobnosti, historii a události, které mají význam pro historii, etnografii, sociální vědy. Dokumentárním filmem se dnes zabývají starší tvůrci. Mladá generace, buď o tento typ snímků nejeví zájem, nebo se jimi neprezentuje. Mezi mladšími režiséry nenalezneme nikoho, kdo by dokumentem nahlížel realitu a aktuální problémy z jiných úhlů a odlišným stylem, než tomu činí televizní médium. Přitom v paralelní mladé generaci profesionálních filmařů (Filip Remunda, Vít Klusák, Martin Mareček, Erika Hníková, Linda Jablonská, Lucie Králová...) patří dokument k té zajímavější a méně otrlé části současné české kinematografie.

⁷ Pokud budeme auterství navzdory množství lidí ovlivňujících podobu výsledného počínu zkoumat jako umělecký výraz jediného člověka – režiséra (NEALE, Steve. *Genre and Hollywood*. London and New York : Routledge, 2000, s. 11.), pak právě v amatérském filmu se auterství můžeme nejvíce přiblížit. Tvůrci mají pod kontrolou takřka všechny složky díla.

v rukou amatéra,⁸ která ale vyšla až v roce 1928 a autor tak byl připraven o evropské prvenství ve vydání publikace o amatérském filmu.⁹ Smrž se soustavně věnoval amatérskému filmu po celou profesní kariéru a nejvýznamnější texty věnované amatérské kinematografii obsahuje třetí část knižního cyklu *Filmová publicistika Karla Smrže*.¹⁰ Popisuje Meliésovy trikové metody, animační postupy atd. Zabývá se ozvučováním amatérských snímků a hodnotí jednotlivé filmy promítané na soutěžích. Jeho základní a neustále opakovanou myšlenkou je tvůrčí svoboda amatéra, který se tak může stát skutečným představitelem avantgardy, pokud přestane jít vyšlapanou cestou a začne hledat své postupy a východiska. Amatér by hlavně neměl kopírovat takzvané obchodní filmy.¹¹ „Stejně nemá smyslu pokoušet se o kopírování slavných vzorů profesionálního filmu, poněvadž každá kopie je špatná a vede ke kýči.“¹²

Ve většině případů se autoři publikací věnují pouze technickým aspektům tvorby a ty mi příliš ku pomoci nebyly.¹³ Mohu jmenovat některé z nich: Než stisknete spoušť,¹⁴ *Filmujeme bez chyb*.¹⁵ Toto potvrzuje i Hana Králová v postupové práci z roku 2006: „O technické stránce natáčení vycházelo před rokem 1989 velké množství příruček i rozsáhlých publikací. Na toto téma se tvůrci zaměřili více než na zaznamenání dějin amatérského filmu, a proto dnes neexistuje žádná ucelená publikace o historii amatérského hnutí u nás.“¹⁶ Nejinak tomu bylo i v zahraničí.¹⁷

⁸ SMRŽ, Karel. *Film v rukou amatéra*. Praha : Šolc a Šimáček, 1928.

⁹ TABERY, Karel (ed.). *Karel Smrž (1897 – 1953): sborník ze semináře AFO 2003*. Olomouc : Univerzita Palackého, 2004, s. 6.

¹⁰ SMRŽ, Karel. *Filmová publicistika Karla Smrže (3. část)*. Olomouc : Univerzita Palackého, 2004.

¹¹ SMRŽ, Karel. *Filmová publicistika Karla Smrže (3. část)*. Olomouc : Univerzita Palackého, 2004, s. 22.

¹² Tamtéž, s. 36.

¹³ HORNÍČEK, Jiří. Příspěvky k historii rodinné a amatérské kinematografie. *Illuminace* 16, 2004, č. 3, s. 255.

¹⁴ DĚD, Jiří. *Než stisknete spoušť*. Praha : Merkur, 1983.

¹⁵ KREYSER, Ryszard. *Filmujeme bez chyb*. Praha : SNTL, 1986.

¹⁶ KRÁLOVÁ, Hana. *Zdeněk Junek – amatérská filmová tvorba*. Oborová práce, Filozofická fakulta UP Olomouc. Olomouc : Univerzita Palackého, 2006, s. 6.

¹⁷ Francouz Laurent Creton v článku publikovaném v *Illuminaci* jmenuje několik francouzských publikací, jejichž obsah prozrazují už názvy: *Comment sonoriser les films d'amateurs* (Jak ozvučit amatérské filmy, 1955), *Construire un film: le film d'amateur du scénario a la projection* (Výroba filmu: amatérský film od scénáře až k projekci, 1957) nebo *Le Cinéma d'amateur pas a pas* (Amatérský film krok po kroku, 1967). (CRETON, Laurent. *Ekonomika a trhy amatérského filmu: dynamika vývoje. Illuminace* 16, 2004, č. 3, s. 36.)

Z magisterských a bakalářských diplomových prací zabývajících se touto oblastí, jež jsem získal, zmíním oborovou práci Hany Králové¹⁸ a bakalářskou diplomovou práci Vojtěcha Bednáře.¹⁹ V roce 1994 absolvoval František Nejedlý Filozofickou fakultu Univerzity Karlovy diplomovou prací nazvanou *Český amatérský film 70. a 80. let*,²⁰ jejíž téma mi není příliš nápomocné.

Student filozofické fakulty Masarykovy univerzity v Brně (Ústav filmu a audiovizuální kultury) Vojtěch Bednář obhájil v roce 2007 bakalářskou diplomovou práci s názvem *Český amatérský film po roce 1989*.²¹ Zabývá se polistopadovou strukturou amatérského filmu, hledá definici tohoto pojmu, zaznamenává nástup videa a v několika kapitolách popisuje mezinárodní instituce amatérského filmu, zejména pak postavení organizace UNICA. Martin Čihák vedl postupovou práci Hany Králové o Zdeňku Junkovi,²² který však své nejvýznamnější snímky natočil už v osmdesátých letech. Čihák přispěl do knihy *Panorama českého filmu stručnými dějinami českého amatérského filmu od počátku do roku 2000*.²³

V USA vycházely především knihy jako *How to Make Good Movies* (Eastman Kodak, Rochester, 1950) zaměřené na dokonalé řemeslné zvládnutí a technickou stránku natáčení. (ZIMMERMANOVÁ, Patricia R. *Hollywood, rodinné filmy a zdravý rozum. Estetická měřítko jako kontrolní mechanismus. ILLUMINACE* 16, 2004, č. 3.) I u nás bylo publikováno mnoho článků s návody, jak technicky zvládnout filmovací proces, základy střihu, scenáristiky, hudební nebo zvukové dramaturgie, vedení herců apod. Z novějších publikací jmenuji třídílnou knihu Ekateriny Andrikanis *Homevideo. (ANDRIKANIS, Ekaterina. Homevideo I. aneb Sám sobě režisérem. Praha : Grada, 2008.)*

¹⁸ KRÁLOVÁ, Hana. *Zdeňk Junek – amatérská filmová tvorba*. Oborová práce, Filozofická fakulta UP Olomouc. Olomouc : Univerzita Palackého, 2006.

¹⁹ BEDNÁŘ, Vojtěch. *Český amatérský film po roce 1989*. Bakalářská diplomová práce, Filozofická fakulta MU Brno. Brno : Masarykova univerzita, 2007.

²⁰ NEJEDLÝ, František. *Český amatérský film 70. a 80. let*. Diplomová práce, Filozofická fakulta UK Praha. Praha : Univerzita Karlova, 1994.

²¹ BEDNÁŘ, Vojtěch. *Český amatérský film po roce 1989*. Bakalářská diplomová práce, Filozofická fakulta MU Brno. Brno : Masarykova univerzita, 2007.

²² KRÁLOVÁ, Hana. *Zdeňk Junek – amatérská filmová tvorba*. Oborová práce, Filozofická fakulta UP Olomouc. Olomouc : Univerzita Palackého, 2006.

²³ PTÁČEK, Luboš (ed.). *Panorama českého filmu*. Olomouc : Rubico, 2000.

Krom kapitoly Amatérský film v knize Panorama českého filmu, jsem informace o dějinách českého amatérského filmu získal z knih Emila Pražana Česká filmová padesátka²⁴ a Kronika českého amatérského filmu.²⁵

Už ve třicátých letech začal tehdy existující pražský Pathé klub vydávat vlastní časopis Pathé revue. Podobný magazín s různými obměnami názvů a vydavatelů vychází dodnes,²⁶ přičemž aktuálně se jmenuje Videohobby. Rady převážně technického rázu lze dohledat v měsíčníku Video A-Z TIP. V roce 2006 vyšla čtyři čísla elektronického časopisu Underfilm News. Osobně jsem několik článků o amatérském filmu publikoval na stránkách časopisu 25 fps. Roku 1994 „vyšlo první číslo svazového bulletinu Čas od Času (od roku 1997 Čas videa) a začal vycházet občasník Východočeského volného sdružení pro AFV pod názvem Donašeč dobrých filmových zpráv.“²⁷

O amatérech často píší zase sami amatéři (filmaři a pořadatelé festivalů). Nejenže tito autoři mnohdy sdělují úzce subjektivní stanoviska, ale ve velké většině nejsou vzdělaní v oboru a na problematiku nekriticky nahlíží skrze zavedený diskurs, převzatý od kolegů. Mnohým z nich chybí přehled o kontextu neprofesionální kinematografie nebo s ním nedovedou náležitě operovat, nemluvě o absenci přehledu ve světové kinematografii, potažmo aktuálních teoretických přístupech. Jejich přehled se skládá z viděného v televizi, mnohdy nekriticky přebírají zobecňující a zjednodušující stanoviska od jiných publicistů. Přesto Jiří Horníček upozorňuje na fakt, že „(...) tyto texty obsahují velmi cenné informace. V rámci zachování objektivity je však třeba informace v nich obsažené podrobit patřičnému kritickému zhodnocení, konfrontovat je údaji z jiných zdrojů, protože autoři často neznají základní pravidla práce profesionálního historika, např. pokud jde o přesné uvádění pramenů“.²⁸

²⁴ PRAŽAN, Emil a kol. *Česká filmová padesátka*. Praha : IPOS, 2003.

²⁵ PRAŽAN, Emil a kol. *Kronika českého amatérského filmu*. Praha : NIPOS, 2005.

²⁶ Samotné změny názvu časopisu ilustrují změny probíhající během let v amatérském filmu. Po válce vychází časopis Český kinoamatér, který končí v únoru 1949. Je obnoven po jedenácti letech pod názvem Filmovým objektivem. „V roce 1973 se proměnil název časopisu Filmovým objektivem na Amatérský film, v roce 1987 na Amatérský film a video, pak na Film a video a dnes se jmenuje Video a hobby,“ píše Hana Králová v roce 2006.

²⁷ PRAŽAN, Emil a kol. *Kronika českého amatérského filmu*. Praha : NIPOS, 2005, s. 201.

²⁸ HORNÍČEK, Jiří. Příspěvky k historii rodinné a amatérské kinematografie. *Iluminace* 16, 2004, č. 3, s. 255.

O amatérském filmu píší ale i profesionálové nebo pedagogové, kteří se k této oblasti dostanou skrze zasedání v porotách. Opakovaně se takto filmu věnoval Karel Smrž, Jan Kučera, Josef Valušiak, Martin Čihák a řada dalších.²⁹ „Jejich texty, psané s důrazem na vlastní profesionální specializaci, se týkaly především rozboru jednotlivých děl, ať už v rámci profilu tvůrce či hodnocení soutěžní kolekce. Tento přístup zaměřený na praktickou stránku kinoamatérské tvorby převažuje i nadále, navzdory skutečnosti, že vzdělání v oboru historie a teorie v posledních desetiletích institucionalizovalo (a stalo se stabilní součástí nabídky filozofických fakult také na českých a moravských univerzitách). Zvýšený zájem o tuto oblast v zahraničí signalizuje, že podobné oživení lze očekávat i v české filmové historiografii.“³⁰

Články o filmové tvorbě v časopisu Videohobby anoncují nebo vyhodnocují některý z festivalů. Z reportáží se dozvíme, jaké filmy se promítaly a které se, pokud text nenapsal někdo z pořadatelů objektivizujícím tónem, autorovi líbily. Termín „líbit“ jsem použil záměrně, protože jiným způsobem, než úzce subjektivním a pocitově vágním, mnoho pisatelů nedovede kvality filmů reflektovat. Málokdy se dočkáme kritiky z hlediska ideologického vyznění díla či jeho zařazení do širšího kontextu tvorby. Pokud za ně nepovažujeme negativní vymezení se vůči poetice tvůrců, většinou o několik desítek let mladších. Další články se zabývají novinkami z techniky, radami jak správně natáčet, profily a rozhovory se zasloužilými amatéry. O tom, jak nesnadně se podobný časopis naplňuje obsahem, vypovídá citát z knihy Emila Pražana: „Pokud jde o odborné články, nastává zvláštní situace. Méně početné skupince se jeví časopis jako příliš jednoduchý, druhé, daleko početnější, připadá až příliš vědecký. Někteří se cítí být už natolik znalými, že časopis v tomto duchu kritizují.“³¹

Roku 2004 vyšlo specializované číslo časopisu *Iluminace* zaměřené na amatérský a rodinný film. Z několika přeložených zahraničních statí je pro mne nejpřínosnější studie

²⁹ Za války do časopisu přispívali i Martin Frič, Nataša Gollová, Otomar Korbelář, Bořivoj Zeman, Václav Wasserman, Jiří Lehovec a další. (PRAŽAN, Emil a kol. *Kronika českého amatérského filmu*. Praha : NIPOS, 2005, s. 201.)

³⁰ HORNÍČEK, Jiří. Příspěvky k historii rodinné a amatérské kinematografie. *Iluminace* 16, 2004, č. 3, s. 255.

³¹ PRAŽAN, Emil a kol. *Kronika českého amatérského filmu*. Praha : NIPOS, 2005, s. 206-207.

Rogera Odina nazvaná Otázka amatéra v trojím prostoru natáčení a šíření,³² využiji ji hlavně v následující kapitole.

Jelikož současné amatérské filmy kategorizují podle žánrů, z jejichž hollywoodské podoby nemálo z nich čerpá, pracuji s řadou zahraničních studií zabývajících se touto tematikou. Americký teoretik Barry Keith Grant sestavil v roce 1986 soubor statí nazvaný *Film Genre Reader*,³³ v němž jeho kolegové (Rick Altman, Robin Wood, Thomas Schatz, Thomas Elseasser, Paul Schrader a další) nahlízejí z několika úhlů teorie žánrů. Steve Neale svou knihu pojmenoval *Genre and Hollywood*.³⁴ Věnuje se definici žánru jako určitému „typu“ nebo druhu. Z názvu knihy vyplývá, že texty se týkají pouze hollywoodské produkce. Vývoj žánrových studií shrnuje Rick Altman.³⁵

Vycházím převážně z americké literatury, neboť v České republice doposud žádný relevantní zdroj nebyl publikován. Téměř žádný překlad nelze dohledat ani k fenoménu fan filmu, jenž se rozšířil i u nás. Mnoho informací mi v tomto ohledu přinesla kniha Američana Cliva Younga *Homemade Hollywood – Fans behind the camera* z roku 2008,³⁶ která sice mapuje dění v USA, ale obecné charakteristiky lze vztáhnout i na českou tvorbu.

Taktéž čerpám z dokumentu České televize *Zblízka - Amatérský film* (1998) natočeného Alicí Růžičkovou (režie a scénář) a Martinem Čihákem (scénář, střih a společně s Petrem Markem i kamera). O historii Českého klubu kinoamatérů vyrobil Rudolf Mihle dokument *Sláva a pád ČKK z první poloviny osmdesátých let*, který vysílala Česká televize. Krom historie popisují oba dokumenty žánry, technický vývoj i základní, tehdy platné, estetické normy.

Vycházím z vlastních zkušeností a znalostí, které jsem nashromáždil jakožto návštěvník řady festivalů a akcí, ať už jako filmový autor, organizátor, porotce či publicista.

³² ODIN, Roger. Otázka amatéra v trojím prostoru natáčení a šíření. *Illuminace* 16, 2004, č. 3, s.5-33.

³³ GRANT, Barry Keith (ed.). *Film Genre Reader*. Austin : University of Texas Press, 1986.

³⁴ NEALE, Steve. *Genre and Hollywood*. London and New York : Routledge, 2000.

³⁵ ALTMAN, Rick. A Semantic/Syntactic Approach to Film Genre. In GRANT, Barry Keith (ed.). *Film Genre Reader*. Austin : University of Texas Press, 1986, s. 26-40.

³⁶ YOUNG, Clive. *Homemade Hollywood – Fans behind the camera*. London and New York : Continuum, 2008.

Snímky jsem zhlédl buď na festivalech, jichž se osobně účastním od roku 2004, na internetu, z DVD získaných od tvůrců nebo organizátorů nebo z televizních pořadů Zoom (ČT) a Profilm (TV Barrandov).

Už roku 1997 vznikly internetové stránky českého a slovenského amatérského filmu Amatfilm.³⁷ Dnes existuje podobně sdružujících webů hned několik (Underfilm, Filmdat). Vlastní stránky má většina festivalů i mladých autorů.

U zahraničních titulů uvádím český distribuční název a v závorce rok premiéry. Pokud snímek umístuji do závorky, pak údaj o premiéře vkládám za pomlčku umístěnou za název filmu. U televizních seriálů píší rok vzniku první série.

Zabývám se pouze díly veřejně prezentovanými. Nepochybně existují snímky, které autoři vyrobili za účelem pobavení nebo vybití kreativní energie, ale rozhodli se je dále neprezentovat. K takovým počínům se nemohu dostat, ani je reflektovat.

³⁷ PRAŽAN, Emil a kol. *Kronika českého amatérského filmu*. Praha : NIPOS, 2005, s. 203.

I. Vymezení pojmu „amatérský film“

Spojení „amatérský film“ se používá v několika významech a kontextech. Nejčastěji se jím vymezuje tvůrčí oblast, jejíž definicí se budu v této kapitole zabývat. Bývá tak označován i snímek řemeslně nezvládnutý nebo jinak diletantský. „Amatérský filmař. Je třeba to říct, toto označení se stalo pejorativním. Pro velké množství lidí znamená amatér nekompetentnost, nezkušenost a chabou inspiraci,“³⁸ konstatuje francouzský teoretik Raymond Lefevre. „Já to slovo amatérské strašně nerad používám, protože říkat amatérský film a profesionální film není dobré. Já za svoji éru viděl hodně filmů amatérských vynikajících a hodně filmů profesionálních špatných. Čili já dělím film jenom na dobrý a špatný,“ uvádí letitý český kinoamatér Antonín Skoták ve vzpomínkách přepsaných Jiřím Horníčkem.³⁹

V jakých souvislostech se běžně používá přirovnání k amatérskému filmu, si můžeme přiblížit na dvou recenzích v jednom čísle časopisu *Cinepur*. Necituji z deníkových ani internetových recenzí, které se leckdy vyznačují ledabylostí v používání termínů, ale vzal jsem periodikum, které se profiluje jako seriózní. V textu o snímku *Jan Hus - mše za tři mrtvé muže* (2009) zmiňuje Kamila Boháčková práci kameramanů filmu: „(...) podobně experimentální díla Martina Ježka či Jakuba Hanouska nepůsobí navzdory okolnostem vůbec amatérsky, ale naopak drží svůj styl.“⁴⁰ Okolnosti amatérského filmu jsou zde pojímány jako nedokonalé a ne plně dostačující, ale i jim navzdory si lze udržet styl, jako to umí právě zmínění autoři. Méně jasný význam má použití slova „amatéři“ v recenzi Karla Veselého k filmu *Electroma*: „Daft punk – talentovaní filmoví amatéři, kteří sebevědomě osahávají hranice svých schopností, na tuto tradici navazují, přičemž dynamika vztahu člověk/nečlověk je na jejich deskách častým motivem.“⁴¹ Veselý v textu autory za výsledek chválí, ovšem poukazuje zřejmě na jejich profesi, jíž je hudba a ne režírování filmů. Amatér je zde někdo bez filmového vzdělání, který však, když má talent, může natočit kvalitní dílo.

³⁸ LEFEVRE, Raymond. *Devenir cinéaste indépendante. Image et Son*, 1964, č. 173, s. 32.

³⁹ HORNÍČEK, Jiří. *Vzpomínky Ing. Antonína Skotáka. Illuminace* 16, 2004, č. 3, s. 229.

⁴⁰ BOHÁČKOVÁ, Kamila. *Jan Hus: mše za tři mrtvé muže – Punk is not Dead? Cinepur* 17, 2009, č. 66, s. 47.

⁴¹ VESELÝ, Karel. *Electroma – lidštější než člověk. Cinepur* 17, 2009, č. 66, s. 44.

Obecnou představu o amatérském filmaři vystihuje natáčení bez nároku na honorář. Jde tudíž o náplň volného času a obživu si amatér obstarává jinak. Pracuje s technikou pro profesionály nedostatečnou, film si financuje z vlastních zdrojů, neprodává jej a nemá vystudovanou filmovou školu. Rozlišit amatérský a profesionální ale nebude tak jednoznačné.

Jelikož sousloví amatérský film má, jak jsem doložil, i negativní konotace, přichází se opakovaně s jiným označováním téhož. Někteří filmaři se u nás označují ne jako autoři amatérských, ale nezávislých, nekomerčních nebo neprofesionálních filmů. I některé festivaly termín „amatérský“ raději opouštějí. Například pražský festival PAF, jehož zkratka znamená Přehlídka amatérských filmů, nese ještě podtitul Festival neprofesionálních filmů.

Když zvážíme, že pojem neprofesionální vyvolává podobně pejorativní asociace jako amatérský, ve smyslu nezvládnutý, tak nenalezneme oproti označení amatérský žádný posun. Navíc výraz „neprofesionální je už od roku 1937 v názvu celosvětové organizace UNICA, již jsme od založení členy právě my, Československo,“ zmiňuje mezinárodní kontext Emil Pražan.⁴² Můžeme tedy používat libovolně slovo amatérský i neprofesionální. V textu upřednostňuji zaběhnutější termín amatérský.

Problematičtější situace nastává v souvislosti se slovem nekomerční. V diskursu amatérského filmu se tím myslí dílo bez nároku na honoráře i finanční zisk. Za takových podmínek však vznikají i filmy experimentální, studentské nebo rodinné. Když připočteme, že v kontextu profesionální kinematografie takto bývají označovány tituly, jejichž primárním cílem není trhání diváckých rekordů (nežánrové tituly s uměleckými ambicemi promítané převážně ve filmových klubech nebo na festivalech), musíme přívlastek shledat nevyhovujícím. Najdou se i amatéři, kteří svůj počin, ať legálně (Čepel smrti - 2009) či nelegálně zpoplatňují.⁴³

Podobné je to s rozšířenějším označením nezávislý film. Když pomineme filozofující úvahy o neudržitelnosti pojmu v otevřeném slova smyslu (filmaři budou vždy

⁴² PRAŽAN, Emil. Jak vyhrát všude anebo nikdo se o tom nechce bavit. *Videohobby* 47, 2007, č. 6, s. 9.

⁴³ Na stránkách skupiny N.A.R.S. (dostupné z WWW: <<http://www.kokatoid.ic.cz/eshop.htm>>.) tvůrci nabízí svá díla na DVD za padesát korun, čímž se vzpírají definici amatérského jako neziskového, přestože cena postačí sotva na úhradu prázdného nosiče a poštovného. Nepředpokládám, že by autoři měli svou obchodní činnost zlegalizovanou.

závislí minimálně na technických a osobních limitech), tak nelze přehlédnout fakt, že jako termín je v současnosti nezávislý film zavedený pro jistý druh amerických titulů, vznikajících mimo hollywoodské struktury. V českém kontextu pojem nezávislý film razil již v roce 1930 Alexander Hackenschmied v článku „Nezávislý film – světové hnutí“, když jím označoval tvorbu nespádající pod avantgardu ani pod komerční kinematografii.⁴⁴ Za minulého režimu se o nezávislém filmu rovněž nedalo hovořit. „Funkcionáři odborářských a také státních zařízení viděli v amatérské tvorbě především prostředek ideologického působení a tím i možnost ovlivnění širší veřejnosti,“ rozvádí podrobněji zápolení amatérů se „zadavateli“ Emil Pražan v knize *Kronika amatérského filmu*.⁴⁵ Filmy byly dokonce i zakazovány (*Jarmareční bouda* – 1982).

Neprofesionální, nekomerční ani nezávislý se mi, přes částečnou výstižnost, nejví jako vhodná označení, poněvadž mohou být pro nezainteresovaného recipienta svou víceznačností matoucí.

Otázka kdo je a kdo už není amatér, provází amatérské soutěže od počátku a žádná obecně platná a bezvýhradná definice neexistuje. Některé festivaly si určí ve stanovách, kdo se smí hlásit a jaké podmínky musí splňovat. Jde o termín „tekutý“, jehož stanovení se mění podle jednotlivých východisek. Předem vyloučím možnost, že bychom jako amatéra definovaly člověka točícího filmy neumětelské a řemeslně „špatné“.

Definice amatérismu čerpající z původního významu francouzského slova amatér,⁴⁶ jímž se označovala činnost provozovaná ve volném čase pro potěšení bez nároku na zisk, neobstojí. Ziskem nemusí být pouze finance, ale i uznání druhých, jehož se amatérům dostává díky velkému množství festivalů. A tvrdit, že profesionál netvoří s potěšením nebo z lásky by bylo zavádějící. Obzvláště v dnešní době, kdy se mnoho profesionálních filmařů věnuje projektům z osobního zápalu a na živobytí si vydělává natáčením méně „srdcových“ zakázek nebo rovnou jinou činností, než filmařinou. Vyjádřil se k tomu i kameraman Marek Jícha na stránkách časopisu *Videohobby*: „Napadá mě, že moje filmy, které dnes točím jako profesionál, jsou vlastně také amatérské, protože stav, ve kterém dnes profesionálové pracují, je doslova ubohý, a tak

⁴⁴ ANDĚL, Jaroslav, SZCZEPANIK, Petr. České myšlení o filmu do roku 1950. In *Stále Kinema*. Praha : NFA, 2008, s. 48.

⁴⁵ PRAŽAN, Emil. *Kronika českého amatérského filmu*. Praha : NIPOS, 2005, s. 187-188.

⁴⁶ Odvozeno od latinského „amare“, což znamená mít rád, milovat.

je i zde všechno podřízeno radosti z filmování a hlubokým finančním obětí, tedy to stejné jako má každý amatér. (...) Naší produkci nechce nikdo podporovat, nikoho to nezajímá, a tak si naše filmy musíme promítat sami pro radost. Holt to někdo přehání s tou délkou a pětaticítkou víc nebo míň, ale jinak jsme všichni stejní. (...) Mám dva režiséry, jeden se jmenuje Vorel a druhý Adler. Také natáčíme stále v amatérských podmínkách...“⁴⁷

Definici amatéra vymezenou zaměstnaneckým poměrem nalezneme v Malém labyrintu filmu: „Amatérský film je film natočený jednotlivcem nebo kolektivem lidí, kteří se věnují filmu jako své zálibě, nikoliv jako povolání.“⁴⁸ Takřka stejně amatéra definuje Jan Kučera: „Amatérem je ten, kdo tvoří z prosté tvůrčí radosti ve volných chvílích, jež mu poskytuje jeho povolání.“⁴⁹ Tyto definice do jisté míry určují společensko-politické poměry za socialismu, kdy nebylo možné „svobodně“ existovat bez oficiálního zaměstnání. Dnes může řada tvůrců vykonávat částečné zaměstnání v jiné než kinematografické oblasti a občas si filmem přivydělat. I amatéři si občas přivydělávají natáčením svateb, plesů, městských událostí na objednávku, propagačních šotů pro regionální firmy apod. Stejně tak mohou mít vystudované filmové školy, používat profesionální techniku a spolupracovat s profesionály.

Podobně bývá pojem vymežován v zahraničí. „Amatérismus nahlédnutý ve svých historických a sociálních dimenzích bývá často definován na základě povšechných opozic mezi prací a volnočasovými aktivitami,“⁵⁰ píše Laurent Creton. Amatér nepochybně natáčí ve volném čase a umožňuje mu to nejen technologický pokrok, ale i celkový ekonomicko-sociální rozvoj. Rozmach koníčku souvisí se stoupající životní úrovní, která umožňuje zakoupit příslušnou techniku a poskytuje dostatek volného času i patřičný přebytek kreativní energie. Avšak jak jsem výše zmiňoval, u profesionálů pracujících takzvaně na volné noze je takřka nemožné určit pracovní dobu a tím pádem ani volnočasové aktivity. Vždy záleží, jak si věc pro sebe definuje konkrétní jedinec a nelze určit žádné obecné měřítko.

⁴⁷ JÍCHA, Marek. V porotě dnes sedí Doc. MgA. Marek Jícha. *Videohobby* 48, 2008, č. 11, s. 12.

⁴⁸ BERNARD, Jan, FRÝDLOVÁ, Pavla. *Malý labyrint filmu*. Praha : Albatros, 1988, s. 26.

⁴⁹ KUČERA, Jan. *Filmová tvorba amatéra*. Praha : Orbis, 1961, s. 6.

⁵⁰ CRETON, Laurent. Ekonomika a trhy amatérského filmu: dynamika vývoje. *Illuminace* 16, 2004, č. 3, s. 43.

Dříve fungovalo odlišení amatéra a profesionála na základě technických prostředků, s nimiž mohli pracovat. Amatérům byly určeny osmičkové formáty, případně šestnáctka, zatímco profesionál natáčel na 35 mm film či televizními technologiemi. „Rozlišení mezi amatérem a profesionálem je znakem rozdílu v technické specializovanosti, jež je výrazem technické pozitivistické ideologie, přispívající k definování veřejné sféry na základě ekonomických a politických postulátů,“⁵¹ píše francouzský historik Creton. „V této perspektivě je profesionalismus založen na ovládnutí série technik, nástrojů, metod, dovedností a expertních kódů, které umožňují začlenění do hierarchizovaného sociálně technického systému a zaručují několika jedincům přístup ke kapitálově silnému tvrdému jádru ekonomického systému, jež samotným svým vznikem buduje silné vstupní bariéry. Přístup do něj mají jen vyznačení vedoucí pracovníci, kteří disponují obrovskými finančními zdroji a vlastními expertními znalostmi, přičemž jejich působení má tendenci blokovat nezávislé formy produkce.“⁵² V současnosti se ale rozdíly v technice mažou. Filmy profesionální i amatérské se stříhají v takřka identických stříhacích programech a točí se na podobně kvalitní videokamery. Výše zmíněná citace tedy neplatí beze zbytku. Faktem zůstává, že amatér se nedostane k drahým, špičkovým technologiím a sotva z vlastních zdrojů pokryje náklady velkolepého a výpravného díla.

Jindy je amatér definován jako nepoučený, samouk, bez odborného vzdělání. V propozicích festivalu Mladá kamera se rozlišují a definují statusy následovně: „Pod pojmem amatérský film se rozumí takový film, na jehož výrobě se jako režisér, scenárista, kameraman, stříhač, zvukař nebo osvětlovač nepodílel student ani absolvent filmové školy, ani jiný filmový profesionál nebo pedagog filmové školy.“⁵³ Zohledňuje se zde čistě vzdělanostní hledisko.

Míra vzdělání je relativní. Ostatně mnoho režisérů, jejichž profesionální status nikdo nezpochybňuje, žádnou vzdělávací institucí v oblasti filmu neprošlo. Takto vzdělaný tvůrce může natáčet ve stejných produkčních podmínkách jako amatér. Amatér má dnes téměř stejné samostudijní možnosti jako student filmové školy. Pochopitelně

⁵¹ CRETON, Laurent. *Ekonomika a trhy amatérského filmu: dynamika vývoje. Illuminace* 16, 2004, č. 3, s. 43.

⁵² tamtéž

⁵³ Propozice [online]. *Filmdat* [cit. 2. března 2010]. Dostupný z WWW: <<http://www.filmdat.cz/souteze.php?detail=98&propozice>>.

nemůže filmu věnovat veškerý čas, ale pouze ten „volný“ a nesvěřuje se pedagogickému vedení, které pro něj selektuje edukační zdroje. V současnosti roste počet škol věnujících se praktické audiovizuální činnosti. Krom filmové a televizní fakulty akademie múzických umění (FAMU) v Praze a vyšších odborných škol v Písku a Zlíně, na jejichž půdě už fungují i bakalářské studijní programy, lze praktického kinematografického vzdělání dosáhnout i na FAVU, Univerzitě Tomáše Bati a na řadě jiných škol (Opava, Jihlava...). V Praze už řadu let funguje Střední průmyslová škola sdělovací techniky, která nahradila někdejší Průmyslovou školu filmovou v Čimelicích. Nakolik ale můžeme absolventy všech těchto škol považovat za profesionály? Hledisko edukace v plné míře také neobstojí.

Problém definice řeší ve své stati i Roger Odin: „Nejenže slovo amatér neustále přeskakuje z jedné sémantické osy na druhou – z osy vztahu k profesionální sféře na osu psychologické pozice (subjektu) –, ale samy tyto osy se rozdělují do různých systémů opozic. Například osa vztahu k profesionální sféře pokrývá opozice ve statusu, v příjmech, ve vzdělání, v dovednostech, v používaném formátu, v času provozování amatérské praxe (volný čas versus práce), v omezeních, šíření atd. K tomu můžeme dodat, že tyto opozice nefungují jako kategorické protiklady, nýbrž postupné přechody: člověk se může jako filmař živit více, či méně, může mít více, či méně znalostí, šestnáctimilimetrový formát je více, či méně profesionální (méně profesionální než formát 35 mm, ale profesionálnější než super – 8), člověk podléhá většímu, či menšímu počtu omezení atd. Jedině opozice ve statusu se může jevit jako kategorická (buď člověk profesní kartu má, nebo ji nemá), jenže i tento zřejmý fakt neobstojí při zkoumání reálných situací, které jsou často, zejména v audiovizuálním prostoru, krajně nejasné.“⁵⁴ Dělení filmařů na amatéry a profesionály na základě členství v určité organizaci platilo v minulém režimu. Profesionál byl zaměstnancem Barrandova nebo Československé televize a amatér byl členem klubu kinoamatérů. Dostáváme se tak k produkčnímu měřítku, které se netýká množství financí, ale registrace příslušné organizace v obchodním rejstříku a smluvními vztahy mezi tvůrci a zadavateli, pokud jimi nejsou jedny a též osoby. Výše honoráře ponechme stranou, profesionál by však měl vždy pracovat na smluvní bázi. Podstatné pro rozlišení amatérského a profesionálního filmu

⁵⁴ ODIN, Roger. Otázka amatéra v trojím prostoru natáčení a šíření. *Illuminace* 16, 2004, č. 5.

je fakt, zda dílo produkuje někdo s rozpočtem a s očekávaným ziskem a zda je toto podnikání dohledatelné v rejstříku obchodních společností.⁵⁵

Podle několika vodítek už můžeme rozlišit amatérského a profesionálního tvůrce. Rovněž si ale musíme stanovit, který audiovizuální počin označíme jako amatérský film a který již nikoliv. Jako se říká v okřídleném úsloví, že tužka nedělá spisovatele, tak kamera nedělá filmaře. Videokamery jsou dnes běžně rozšířené, máme je zabudované v telefonech, počítačích nebo fotoaparátech. Musíme rozlišit film od prostého záznamu, jenž však také může být zpracován za účelem následného sledování. Nejen veřejný prostor obklopuje množství bezpečnostních kamer, miniaturní kamery používají lékaři atd. Tyto záznamy neoznačujeme za filmy. Stejně tak neoznačujeme rodinná videa a podobné audiovizuální záznamy.

Roger Odin rozděluje neprofesionální film na tři oblasti: „(...) rodinný prostor, na ‚amatérský‘ prostor (prostor filmových klubů) a na prostor ‚nezávislého‘ filmu, ‚jiného‘ filmu“.⁵⁶ K jeho dělení připojím ještě čtvrtou kategorii. Jako prvním se budu věnovat rodinnému filmu. Nemám pochopitelně na mysli žánrovou odrůdu snímků určených pro celou rodinu, ale oblast neprofesionální kinematografie.

Jakmile začala být filmová technika běžně dostupná, začali lidé okamžitě „(...)zachycovat rodinné příslušníky a události do rodinné kroniky, dokumentovat dovolené.“⁵⁷ Diváky těchto počinů byli opět rodinní příslušníci a nejbližší přátelé. Rodinný film „(...) vzniká v privátní sféře a je také ve (stejném) privátním kruhu recipován. Rodinné filmy jsou užitkové filmy vytvářené a sledované ve vysoce specifických kontextech, je to mediální praxe, která se v zásadě uskutečňuje

⁵⁵ Amatérské filmy z tohoto pohledu mohou točit i profesionálové, kteří do výsledného díla ovšem vloží své, byť nemalé finance. Například trikaři amerického fan filmu *Troops* (1997) v době vzniku pracovali na sci-fi seriálu *Babylon 5* (1994), i režisér Kevin Rubio pracoval jako zaměstnanec televize Fox. Do *Troops* však žádná instituce ani podnikatelský subjekt finance nevložíla, tvůrci pracovali bez nároku na honorář a film se nestal tržním produktem. Z hlediska produkčního tudíž můžeme hovořit o amatérském filmu. (YOUNG, Clive. *Homemade Hollywood – Fans behind the camera*. London and New York : Continuum, 2008, s. 140.)

⁵⁶ ODIN, Roger. Otázka amatéra v trojím prostoru natáčení a šíření. *Illuminace* 16, 2004, č. 3, s. 6.

⁵⁷ PRAŽAN, Emil a kol. *Kronika českého amatérského filmu*. Praha : NIPOS, 2005, s. 3.

s vyloučením veřejnosti“.⁵⁸ Odin naznačuje, že natáčení těchto snímků ani nepatří do oblasti kinematografie: „(...) filmování v rodinném kruhu nemá vždy cíl natočit film, dokonce ani rodinný“.⁵⁹ Na rozdíl od amatérského filmu, zde není výsledek podstatný. Jde o samotný proces natáčení rodiny s rodinou. „Rodinné natáčení je původcem euforizujících interakcí, ještě předtím než dá vzniknout rodinnému filmu.“⁶⁰ Rodinný filmař se snaží zachycovat a zakonzervovat okamžiky štěstí. Natáčení si toho bývají vědomi a chovají se podle toho – smějí se, mávají, jsou veselí. Rodinný filmař nemá vizi týkající se díla, většinou ani nestříhá, zachovává záznam, tak jak jej natočil. „Rodinný filmař se zkrátka nechová jako filmař.“⁶¹ Nelze tím pádem rodinnému filmu vyčítat, že je špatně natočený, protože jeho cíl je jiný. Špatný by byl pouze v případě, pokud by nesplnil svou funkci, ale to už jsme mimo filmová studia, mimo sféru kinematografie. „Dobrý rodinný film vlastně musí směřovat k podobné struktuře, jakou má rodinné album: k děravé struktuře, která by každému umožňovala rekonstruovat vyprávění svého života na základě indicií, jimiž jsou obrazy.“⁶² Natáčení rodinných filmů se věnují amatérští i profesionální filmaři.

„Rodinné filmy mají spíše sociální než filmovou povahu. Charakterizuje je fragmentární ráz, není definován začátek ani konec, ten je určen koncem kazety nebo vybitím baterie. Opakují se stále tytéž scény a tematické výjevy.“⁶³ Amatérský film od rodinného odděluje i pojetí osoby kameramana. Kameraman je vnímán jako jeden z vystupujících, lidé před kamerou jej oslovují přímo, často se do kamery dívají nebo mávají a člověk za kamerou k nim rovněž promlouvá. Většinou točí otec. Určuje, co a jak bude zachyceno. Pokud bychom mohli hovořit o režírování, nejčastěji by tato činnost byla přisouzena právě osobě za kamerou. U záběrů malého dítěte to může být i matka stojící mimo záběr kamery a dirigující činnost potomka (brání mu třeba v odchodu, ukazuje mu, kam se má koukat atd.) Toto u většiny amatérských filmů nenajdeme.

⁵⁸ SCHNEIDEROVÁ, Alexandra. Performance v rodinném filmu. Několik poznámek o domácích snímcích jako mediální praxi. *Illuminace* 16, 2004, č. 3, s. 70.

⁵⁹ ODIN, Roger. Otázka amatéra v trojím prostoru natáčení a šíření. *Illuminace* 16, 2004, č. 3, s. 7.

⁶⁰ Tamtéž, s. 8.

⁶¹ Tamtéž, s. 10.

⁶² tamtéž

⁶³ SCHNEIDEROVÁ, cit. 58, s.71.

Kamera u rodinných snímků nepozoruje dění „(...) zvnějšku, ale je jeho součástí“.⁶⁴ Vstupuje do interakce s natáčenými, chová se podle slov Schneiderové interaktivně.⁶⁵ „Takovouto vztahovou konstelaci nacházíme vedle rodinného filmu také ve filmovém deníku nebo v autobiografickém, experimentálním či dokumentárním filmu.“⁶⁶ Identického postupu bývá využíváno v hraných filmech, kde se předstírá, že zachycený děj točí některé z postav. Této sugestivní metody se používá především v hororech (Záhada Blair Witch - 1999, Kanibalové - 1980, Deník mrtvých - 2007 nebo Monstrum - 2008), které iluzí autentičnosti zvyšují u diváků pocit ohrožení. V naší amatérské kinematografii této metody využili třeba tvůrci hororu Továrna (2008) nebo Andy Fehu v Andyho filmu (2009).

Rodinné záznamy se také mohou stát základem a výchozím materiálem pro profesionální film, jak dokazuje cyklus dokumentů Soukromé století (2005) režiséra Jana Šikla, který jednotlivé filmy poskládal z rodinných archivních záznamů.⁶⁷

Navzdory popsanému nelze jednoduše amatérský a rodinný film od sebe odlišit. Ostatně už jeden z prvních filmů bratří Lumiérových nesl název Rodinná snídaně.⁶⁸ V počátcích kinematografie postrádal pojem amatérský film „(...) ten specifický význam, jaký mu později připadl s rozvojem organizované klubové činnosti. V těchto raných

⁶⁴ SCHNEIDEROVÁ, Alexandra. Performance v rodinném filmu. Několik poznámek o domácích snímcích jako mediální praxi. *Illuminace* 16, 2004, č. 3, s. 74.

⁶⁵ tamtéž

⁶⁶ tamtéž

⁶⁷ Filmař může využít i jednotlivých sekvencí rodinných filmů. „Funkcí stylizovaných sekvencí rodinného filmu ve fikčním filmu (textu v textu) se zabývá Marie-Thérese Journotová ve studii Le film de famille le film de fiction. In: Roger Odin (ed.), Le film de famille. Meridiens Klincksieck, Paris 1995, s. 147 – 162. Součástí textu je i výčet 40 titulů, v nichž jsou záběry tohoto typu použity.“ (HORNÍČEK, Jiří.: Příspěvky k historii rodinné a amatérské kinematografie. *Illuminace* 16, 2004, č. 3, s. 85.) Jiří Horníček v *Illuminaci* uvádí i několik konkrétních příkladů: „Stylizované sekvence rodinného filmového materiálu tak slouží v dílech profesionálních filmařů k estetickému a narativnímu ozvláštňení. Např. Mrtvá a živá (A. Hitchcock, 1939), Nuda v Brně (V. Morávek, 2003) a mnoho dalších.“ (HORNÍČEK, Jiří.: Příspěvky k historii rodinné a amatérské kinematografie. *Illuminace* 16, 2004, č. 3, s. 85.) Těchto materiálů s oblibou využívají i experimentální tvůrci, např. v deníkových filmech Jonase Mekase nebo v Dětském škádlení (2002) Martina Ježka, jiní experimentátoři (Vít Pancíř v Rodinných kronikách z roku 1999 nebo Peter Tscherkassky v Happy Endu z roku 1996) využívají rodinných záběrů k výrobě titulů pomocí metody „found footage“.

⁶⁸ HORNÍČEK, Jiří. Příspěvky k historii rodinné a amatérské kinematografie. *Illuminace* 16, 2004, č. 3, s. 85.

dobách byl amatérským filmařem označován i majitel kamery, jehož jediný tvůrčí záměr představovala snaha zachytit na filmový pás okamžiky z rodinného života“.⁶⁹ R. M. Procházka tvrdí, že tyto kategorie nelze rozlišovat, neboť rodinný film točíme buď formou reportáže, nebo dokumentárního filmu.⁷⁰ Postupujícím časem a masovým rozšířením videokamer pro domácí využití vítězí striktní oddělení pojmů, jak jej charakterizuje například Martin Čihák v knize *Panorama českého filmu*: „Základem amatérského filmu je zájmová soukromá tvořivá činnost jednotlivců, kteří využívají kinematografických prostředků k tvorbě amatérských filmů jakožto výrazově a myšlenkově uzavřených celků, přičemž nikterak neusilují o materiální prospěch z provádění či výsledků této činnosti. Sám pojem amatérský film tedy nesmíme v žádném případě zaměňovat s prostým rodinným záznamem, který postrádá často jakoukoliv skladebnou výstavbu a je omezen na rovinu pouhého mechanického záznamu předsnímací reality.“⁷¹

V problematice určování amatérského a rodinného filmu se můžeme přiklonit i k názorům samotných tvůrců. Brněnský autor Bedřich Valenta, jenž natáčel stylizované filmy s rodinnými aktéry, si do snímku vložil titulky „uvádí amatérský film“, čímž se jasně vyjádřil, kam svou tvorbu řadí.⁷²

Prostor „nezávislého“ či „jiného“ filmu uvádí Odin následovně: „(...) omezená koncepce amatérského filmu vedla některé filmaře k odmítnutí označení ‚amatérský film‘ nebo ‚amatérští‘ filmaři. Tito filmaři jsou zastánci filmu, který kvalifikují jako ‚nezávislý‘, ‚okrajový‘, ‚jiný‘, ‚paralelní‘, ‚militantní‘, ‚experimentální‘, ‚avantgardní‘, ‚svobodný‘, ‚mladý‘, ‚hledačský‘, ‚osobní‘ atd.“⁷³ Tento prostor je mnohem méně institucionalizovaný. Autoři chtějí být především umělci. U nás se tak razantně neoddělují, spíš jsou „amatéry“ vytlačováni, než by se oni sami proti jejich vkusu razantně vymezovali. Zařadili bychom sem tvorbu Petra Marka, Martina Blažička, Martina Ježka nebo Víta Pancíře. Pracují prakticky v podobných produkčních

⁶⁹ HORNÍČEK, Jiří. Příspěvky k historii rodinné a amatérské kinematografie. *Illuminace* 16, 2004, č. 3, s. 87.

⁷⁰ Tamtéž, s. 86.

⁷¹ ČIHÁK, Martin. Amatérský film. In PTÁČEK, Luboš (ed.). *Panorama českého filmu*. Olomouc : Rubico, 2000, s. 465.

⁷² HORNÍČEK, cit. 69, s. 94.

⁷³ ODIN, Roger. Otázka amatéra v trojím prostoru natáčení a šíření. *Illuminace* 16, 2004, č. 3, s. 21.

podmínkách jako amatéři, ale jejich tvorba je odbornou veřejností přijímána a reflektována odděleně od amatérů.

K Odinovu trojímu dělení připojuji čtvrtou kategorií. Nezanedbatelným audiovizuálním jevem posledních let jsou takzvaná „video“. Jedná se o krátké veřejně prezentované audiovizuální produkty nekoncepované jako film, videoklip ani rodinné video. Jejich vznik umožnil rozvoj digitálních technologií, přesněji možnost natáčet v nízkém rozlišení záznamy na fotoaparáty a mobilní telefony. Prezentaci umožnil rozvoj serverů typu YouTube. Tento druh má blízko k rodinnému filmu, ale nezobrazuje rodinné příslušníky a není určen k projekcím v rodinném kruhu. Jde o různě upravovaná videa, která točí jedinci k pobavení přátel a známých. Díky počítačovým střížnám je mohou doplnit o hudbu, jednoduché efekty, titulky a sestříhat. Stejně tak se může jednat o množství upravených slideshow, sestřihů profesionálních filmů, jichž jsou na YouTube tisíce. Jejich tvůrci nemají ambici vytvořit film. Někdy je cílem těchto videí pobavit (sestřih seriálu Simpsonovi - 1989, aby pasoval do zvukové stopy traileru na Temného rytíře - 2008) nebo navnadit, dát nostalgicky vzpomenout (chronologický sestřih ze série Star Wars, v němž postupně sledujeme osudy Anakina Skywalkera a jeho postupnou proměnu v Dartha Vadera). Řadím sem i na mobil natočené činnosti mimo zákon a přitom zveřejňované na internetu (různé školní šikany nebo nedávný skandál natočené soulože mezi učitelkou a jejími žáky). Jedná se o hraniční a diskutabilní označení určitého fenoménu, jenž doposud nebyl teoreticky podchycen.

II. Výlučnost a specifičnost amatérské kinematografie

Paralelní světy profesionálního a amatérského kinematografického prostoru nelze oddělit. Ať už se amatér vůči profesionálnímu filmu vymezuje nebo se jím inspiruje a přijímá ho za vzor, tak nemůže bez jeho vlivu existovat.⁷⁴ I diváci dichotomii mezi profesionálním a amatérským zpracovávají v průběhu recepcce.

V minulosti ani současnosti se amatérský film nedefinoval vůči profesionálnímu jako programově opoziční. Podle Rogera Odina ani „(...) nelze ‚amatérský‘ film definovat jako alternativu profesionálního filmu. ‚Amatérští‘ filmaři se naopak záměrně staví do stejného pole jako profesionálové. (...) ‚amatérský‘ filmař je posedlý tím, aby jeho díla, vypadala profesionálně, (...) dříve imitoval komerční filmy, dnes imituje to, co se dělá v televizi.“⁷⁵ V posunutém významu tvrzení platí i u nás. Starší generace tvoří podle norem televizní estetiky, mladí převážně imitují celovečerní snímky určené pro kina. I amatér se domáhá uznání, touží po tom, aby získal ocenění na festivalu, aby se o něm psalo. Festivaly můžeme vnímat nejen jako distribuční kanál, ale i jako hru na úspěch umělců. Ať už to přiznávají nebo ne, většina amatérů touží stát se profesionály. Paradoxně ve filmu *Amatér* (1979) režisér Krzysztof Kieslowski ukazuje amatérského tvůrce, jenž se po přestupu k profesionálům, stane nešťastným, neboť ztrácí autorskou svobodu.⁷⁶ Výstižné, i když výzkumem nepodložené, je i Odinovo tvrzení, že amatér,

⁷⁴ Tento fakt potvrzují i teze Laurenta Cretona: „Amatér se chtě nechtě definuje tím, že odkazuje k profesionálním praktikám a k odpovídajícímu sociálně-profesnímu světu. I když jeho pozice ukazuje právě to, že není jeho součástí, definuje se vzhledem k různým systémům symbolického, oborového a obchodního uznání. Zejména poučení amatéři - ať už jsou oddaní kultu profesionalismu, nebo ať se od něj snaží odlišit - se takřka nevyhnutelně vymezují vzhledem k této referenci, která je prezentována jako nutná.“ (CRETON, Laurent. *Ekonomika a trhy amatérského filmu: dynamika vývoje. Illuminace* 16, 2004, č. 3, s. 43-44.) nebo Karla Smrže: „Stejně jako nemá profesionální filmaře kopírovat, nemá je ani přehlížet, nýbrž má se od nich učit. Ziskem pro práci je i to, pozná-li, že je nějaký film špatný a proč je špatný. (...) nechtějte kopírovat profesionály. Máte jiné a snad větší úkoly než natáčet nepodařené a technicky, herecky i režijně nedokonalé odvary jejich velkofilmů.“ (SMRŽ, Karel. *Filmová publicistika Karla Smrže (3. část)*. Olomouc : Univerzita Palackého, 2004, s. 75.)

⁷⁵ ODIN, Roger. *Otázka amatéra v trojím prostoru natáčení a šíření. Illuminace* 16, 2004, č. 3, s. 17.

⁷⁶ Roger Odin tvrdí, že „(...) ‚amatérský‘ filmař je dvojnásobně nešťastný: nešťastný z toho, že se chce stát profesionálem (a že by za tento postup musel zaplatit svou svobodou), a nešťastný z toho, že se

ačkoliv chce točit jako profesionál, paradoxně nestuduje a nezkoumá, jak jsou profesionální filmy udělány. Nechodí do kina a „(...) když už tam jde, pak jako každý jiný divák, aniž by to kladl do vztahu ke své činnosti“.⁷⁷

I podle dokumentaristy Víta Janečka český amatérský film trpí „(...) závislostí na ‚velké‘ kinematografii a televizi tím, že se amatérskými prostředky snaží napodobovat jejich formy. Realizovat pomocí dřevěné píšťaly z vrbového proutí skladby pro varhany. Na rozdíl od toho, co lze v mentální rovině myslet nezávislým či experimentálním filmem (bez ohledu na to, v jakých produkčních podmínkách vzniká), tvoří tento rys amatérského filmu, podle mého názoru, úskalí každých filmových počátků“.⁷⁸ Diváci většinou vědí, že se dívají na amatérský film a uzpůsobují svá očekávání. Nečekají výpravnou produkci s početným komparesem a moderními efekty, ale snímky komornějšího rázu nebo „hry na Hollywood“, nejčastěji v parodické rovině.⁷⁹

Málokdo se vzepře anebo stojí natolik mimo, že v jeho tvorbě nenajdeme implicitně vyjádřený odstup od „profesionalismu“. Autorem vzpírajícím se touhám po dokonalém řemesle, ale i „artové“ estetice je Vladimír Rula.⁸⁰ Připomíná jiného českého naivního umělce, fotografa Miroslava Tichého, jehož tvorbu už svět objevil. O režisérově tvorbě jsem psal pro časopis 25 fps.: „Kde občas staví vlak (2008) letitého filmového samorosta Vladimíra Ruly se pohybuje na rozhraní insitního umění a ironického autorského gesta. Svérázný portrét nádražička, esenciální radost z natáčení nebo film

profesionálem stát nemůže“.
(ODIN, Roger. Otázka amatéra v trojím prostoru natáčení a šíření. *Illuminace* 16, 2004, č. 3, s. 19.)

⁷⁷ ODIN, Roger. Otázka amatéra v trojím prostoru natáčení a šíření. *Illuminace* 16, 2004, č. 3, s. 20.

⁷⁸ JANEČEK, Vít. Dialog – Děti a kreativní filmová tvorba. *Videohobby* 48, 2008, s. 24.

⁷⁹ Clive Young toto tvrzení potvrzuje: „Nikdo nemůže udělat letní blockbuster za dvacet dolarů namísto dvou set milionů. Chcete-li se podívat na fan film, pak to znamená sledovat řetězec kompromisů, od příběhu, přes obsazení, lokace, efekty, střih a konečný produkt.“ (YOUNG, Clive. *Homemade Hollywood – Fans behind the camera*. London and New York : Continuum, 2008, s. 241-2.)

⁸⁰ V dokumentu *Zblízka – Amatérský film* (Alice Růžičková, 1998), kde jsou i ukázky z Rulova filmu *Údolím do Ústí* (1996), označuje Rudolf Adler Vladimíra Rulu za insitního filmaře. Pábitel Rula většinou pořizuje záběry z okna vlaku, neumětelsky a přitom vtipně a poučeně je komentuje. „Bez teoretické úvahy točí s dětskou spontaneitou,“ popisuje Adler a osobitému tvůrci věnuje kapitolu ve své knize. (ADLER, Rudolf, MYSLÍK, Jiří. *ABCD ... pro všechny: film a video*. Hradec Králové : Východočeské volné sdružení pro amatérský film a video: Středisko amatérské kultury Impuls, 2006, s. 136)

tematizující sebe sama jako médium? Záběry natáčené z ruky, transfokátorem postupně najíždějící na různé objekty přítomné v obraze nastříhané přesně na valčík dosvědčují, že nejde o pouhé diletantství. Nejoriginálnější a nejdováděnější dílo letošní soutěže (Žďárský trpaslík 2009, pozn. autora) lze vnímat i jako zachycení dojmů a lelkování nudícího se člověka čekajícího na zpožděný vlak. Neumětelské, ručně dělané titulky se špatným slovosledem a hrubkami poukazují na další estetický nešvar současné amatérské tvorby a to na typografii filmových titulků.⁸¹ Rulově tvorbě se věnuje i článek Zdeňka Holého Záměrně špatné...nezáměrně dobré v Cinepuru.⁸²

Přestože i Josef Valušiak, obdivovatel a obhájce „uničovské generace“, napsal: „Amatérská kinematografie by měla být jakýmsi druhým proudem, alternativním uměním k těžkopádné kinematografii komerční, inspirací, obohacením a zpestřením zkamenělé profesionality,⁸³ tak v textu z roku 1990 dokázal přesně odhadnout budoucí vývoj: „Jsem si ale vědom toho, že i amatérské filmy budou následovat profesionální tvorbu v protěžování žánru, příběhu, podívané a řemeslné rutiny. Že místo významové bohatosti nastoupí jednoduchost, místo mozaiky lineární příběh, místo subjektivní spontánnosti objektivizující technologie řemesla a místo reflexe moralita či zábava. Nikoliv alternativní kinematografie, ale souběh. Právě takto vidím perspektivu amatérského hraného filmu a videa pro nejbližší roky.“⁸⁴

Ovlivnění ale probíhá i opačným směrem a „amatérská estetika“ se stává součástí televizního diskursu. V pořadech typu Tak neváhej a toč! (1999) seřazených z komických skečů (nejčastěji náhodně zachycené krkolomné pády, různé žerty apod.) se akcentuje dojem z jejich „amatérského“, tedy nedokonalého, vyznění přidáváním „komických“ zvukových efektů. V pořadu Hodina pravdy (2002) dají tvůrci soutěžícím rodinám připravujícím se na úkol kameru a sestřih toho, co natočili, se vysílá před samotným plněním úkolu v televizním studiu. V devadesátých letech v České televizi vznikl dokumentární cyklus EGO, v němž „obyčejní“ lidé točili na amatérskou videokameru autoportréty, které pak stříhali (a režírovali) a dokončovali profesionálové. Televizní

⁸¹ KAMENÍK, Miloš. *Trpaslík podeváté* [online]. 25fps [cit. 6. dubna 2010]. Dostupný z WWW: <<http://www.25fps.cz/clanek/nazev:trpaslik-podevate>>.

⁸² HOLÝ, Zdeněk. Záměrně špatné...nezáměrně dobré. *Cinepur* 14, 2005, č. 37, s. 43.

⁸³ VALUŠIAK, Josef. Tendence a perspektivy. *Amatérský film a video* 22, 1990, č. 12, s. 266-267.

⁸⁴ tamtéž

tvůrci zřejmě z obavy, aby neztratili profesionální status, na amatérský původ nahrávky upozorňují. Buď slovně (ve zpravodajství) nebo titulkem („VHS“). „Jeich recepce tudíž probíhá osobitým způsobem,“⁸⁵ a záběry získávají punc větší autenticity. Uvedené příklady poukazují jen na použití záběrů rodinného videa, popř. „videí“. Z amatérského filmu, jak jej definuje Roger Odin, přejímají profesionálové zřídka.

Dokonalé zvládnutí technické stránky natáčení a ovládnání dostupné techniky je pro běžného amatérského filmaře prioritou. Amatéři bývají posedlí odstraňováním „chyb“. Když se obraz třese, hledá se způsob, jak se chyby pro příště vyvarovat, případně vyrobí kameru se stabilizátorem obrazu. V minulosti si amatéři dokonce natáčeli instruktážní či výukové filmy, jak správně natáčet.⁸⁶ Přitom profesionálové z „chyb“ amatérů těží a roztřeseného obrazu využijí k vytvoření iluze autentičnosti. Jeden jev bývá rozdílně hodnocen podle diskursu, v němž se nachází.⁸⁷ Na jednu stranu se po amatérech požadovalo, aby měli stabilní kompozici a zároveň se chválila rozpořybované kamera profesionálů točících ve stylu „cinema verité“ nebo Dogma 95.⁸⁸ Amatéři bývají bráni jako ti o krok pozadu. Běžně se přejímá vizuální estetika z amatérského do profesionálního filmu (televizní reality shows, filmy z cyklu Dogma 95, Záhada Blair Witch - 1999, Otevřené moře – 2003, Paranormal Activity – 2007. Z poetiky fan filmů těží komedie Michela Gondryho Prosíme, přetočte (2008). Nejen dnes, ale i v minulosti mohla inspirace proudit opačným směrem. V padesátých letech profesionálové točili na těžké a nepohyblivé kamery, kdežto amatéři podobnou technikou omezení nebyli a přesto stavěli kameru na stativ, aby profesionální filmy napodobili.⁸⁹ Vývoj filmové řeči

⁸⁵ ODIN, Roger. Otázka amatéra v trojím prostoru natáčení a šíření. *Illuminace* 16, 2004, č. 3, s. 27.

⁸⁶ Například Rudolf Mihle natočil film *Kinoamatérem snadno a rychle* (1. díl – Každý začátek je lehký... (1982)

⁸⁷ ODIN, cit. 85, s. 14.

⁸⁸ ZIMMERMANOVÁ, Patricia R. Hollywood, rodinné filmy a zdravý rozum. Estetická měřítka jako kontrolní mechanismus. *Illuminace* 16, 2004, č. 3, s. 56.

⁸⁹ Na tento fakt upozorňuje i Patricie Zimmermanová, podle níž jde o jev rozšířený i za mořem a vhodný spíše pro sociologické, psychologické, možná i politologické zkoumání. „Už publicisté píšící v padesátých letech pro fotografické a rodinné magazíny vytyčili před amatérskou produkcí jakožto cílová kritéria zvládnutí techniky a otrockou závislost na narativní vizuální logice zosobňované Hollywoodem. Docházelo k přenosu hollywoodského stylu, nahlíženého coby přirozená a organická forma zdravého rozumu (common sense), do oblasti rodinného filmu, jenž tak měl být chráněn před chaotičností.“

musel opět vzejít od profesionálů samotných. Odin hovoří o „(...) estetice ‚dobře udělaného záběru‘, (...) estetice uhlazenosti a plynulosti. (...) Obecněji řečeno: ‚amatérská‘ estetika vyzývá k striktnímu respektování ‚filmové gramatiky‘. ‚Amatér‘ se tak trochu podobá romanopisci, který by psal proto, aby uvedl v praxi Pravidla českého pravopisu.“⁹⁰

Amatérští tvůrci se málokdy pouštěli do kontroverzních či politicky ožehavých témat. Zatímco profesionální dokumentaristé odhalují nejrůznější tabu, narušují celospolečenský status quo (režisér Michael Moore), tak amatérský film a dokumentární zvláště se opatrně drží témat vhodných spíše pro televizní nebo rozhlasové magazíny či reportáže: „Dokumentární filmy se týkají převážně řemeslníků (výroba vitráží, dřeváků, niněry, zvonů, výlov rybníka atd.), někdy určitých průmyslových technik (výroba objektivů, mašlí, intenzivní chov slepic), lokálních slavností (letecký den, automobilový závod, štvance, korida, lidová veselice, trh, procesí atd.), života zvířat (pyrenejší orli, svišti, motýli, delfíni atd.).“⁹¹ Chybně jsem se domníval, že zaměření na výše citovaná témata se týkají výhradně našeho, potažmo postkomunistického, prostoru. Nejde o podmíněné dědictví konformity a autocenzury vypěstované za „normalizace“, kdy lidé filmovali to s čím se denně setkávali, tedy koníčky nebo tradice „chalupářského“ typu. „Cestopisy se drží hezké krajiny, zůstávají u malebných obrazů a exotismu a prakticky nikdy se nepouštějí do rozborů politické situace a sociálních otázek navštívených zemí.“⁹² Odin píše o idealizovaném zobrazování krajiny v amatérském filmu, kdy se v zobrazování eliminuje cokoli, co by připomínalo působení člověka (dráty elektrického vedení, zanedbané boudy a ploty), výjevy případně mohou působení člověka kritizovat (záběry skládek a odpadků s odsuzujícím vyzněním).⁹³ Velkou roli zde hraje i konzervativní televizní dramaturgie, s níž se mnoho amatérů zřejmě poměřuje. Jakoby pomyslnou metou mělo být pomyslné konstatování poroty: „tohle už by klidně mohlo běžet v televizi.“ Například cestopisný pořad *Na cestě* (2006), dříve *Cestománie - 1999*

(ZIMMERMANOVÁ, Patricia R. Hollywood, rodinné filmy a zdravý rozum. Estetická měřítka jako kontrolní mechanismus. *Illuminace* 16, 2004, č. 3, s. 53.)

⁹⁰ ODIN, Roger. Otázka amatéra v trojím prostoru natáčení a šíření. *Illuminace* 16, 2004, č. 3, s. 15.

⁹¹ Tamtéž, s. 15-16.

⁹² Tamtéž, s. 16.

⁹³ Tamtéž, s. 15.

přesně odpovídá Odinově popisu. Představitelé „nového“ českého amatérského filmu se až na málo výjimek věnují výhradně hranému filmu, ale i na něj lze předcházející teze aplikovat.

„Nový“ amatérský film napodobuje hollywoodskou produkci a pokud ji ironizuje, pak jen laskavým způsobem. Záměrně subverzivní prvky bychom hledali obtížně. Tvůrci by se rádi přiblížili svým vzorům a až s opakovaným natáčením a dalšími tituly se rýsuje osobitý styl a vlastní poetika, byť silně ovlivněná předobrazy.

III. Technologický pokrok po roce 1989 jako estetický determinant

„Před dvaceti lety nastalo nové údobí v zachycování a předvádění oživených obrázků včetně originálního zvuku: videotechnika postupně zatlačila celuloidový film, filmová kamera byla nahrazena videokamerou, střih filmu s lepičkou a montáž záběrů převzal počítačový program. Co však zůstalo je tvorba výrazových postupů, audiovizuální vyjadřování, které se v podstatě od původního filmového umění neodlišují. Technika je jen prostředkem pro sdělování myšlenek, vytváření reportáží a dokumentů, předvádění smyšlených příběhů, záměrné vyvolávání pocitů,“⁹⁴ píše v roce 2005 Emil Pražan, přičemž podceňuje vliv technologického vývoje na estetickou, vizuální a nepřímo i na obsahovou stránku děl.

Podobu díla vždy určoval vývoj průmyslu a umělci naopak tlačili na výrobce s konkrétními požadavky. Masové rozšíření prostředků vždy úzce souvisí s jeho finanční dostupností. Za dob celuloidového filmu měli tvůrci větší potřebu sdružovat se v klubech než dnes mimo jiné i z důvodu, že v klubu se dostali k vybavení, které si sami nemohli dovolit. Podmínkou masového rozšíření filmu, bylo i odstranění jeho hořlavosti, což mohl zajistit pouze technologický pokrok.⁹⁵ „Vzájemný vztah není vždy jasný: někdy vede technologický vývoj ke změně estetických hodnot daného umění, jindy estetické požadavky vyžadují novou technologii: vývoj technologie je často výsledkem kombinovaných ideologických a ekonomických faktorů,“⁹⁶ uvádí James Monaco.

V této kapitole popíši vývoj filmovací techniky pro amatéry. Stačit bude stručný přehled, neboť k tomuto tématu lze dohledat značné množství pramenů. Důraz budu klást na změny s příchodem videa a následné digitalizace. Opomenout nelze ani všeobecnou dostupnost postprodukčního softwarového vybavení, které má na dnešní podobu snímků asi největší vliv. Součástí kapitoly bude i stručný exkurz do podob současného animovaného filmu, jenž je v současnosti na vývoji technologií závislý víc než v minulosti.

⁹⁴ PRAŽAN, Emil a kol. *Kronika českého amatérského filmu*. Praha : NIPOS, 2005, s. 4.

⁹⁵ CRETON, Laurent. *Ekonomika a trhy amatérského filmu: dynamika vývoje*. *Illuminace* 16, 2004, č. 3, s. 38.

⁹⁶ MONACO, J. *Jak číst film*. Praha : Albatros, 2004, s. 64.

Vývoj amatérského filmu podle technologického klíče rozdělím do tří základních etap:

1.) Černobílý materiál a formáty 16 mm a 8 mm.

2.) Zavedení formátu super 8 mm v roce 1964 (u nás rozšířen o rok později) a barevného materiálu pro super 8 mm i 16 mm film.

3.) Nástup videa v osmdesátých letech. Plně se rozšířilo v devadesátých letech a vytlačilo filmový materiál.

V televizní produkci se od filmové suroviny definitivně upustilo také v průběhu devadesátých let. Ve filmech pro kina surovina přetrvává, ovšem od roku 2000 se už i u nás objevují tituly (Začátek světa, Anděl Exit) natočené videotechnologií. Nyní, o deset let později, mnohdy ani nejde rozeznat, který snímek byl ještě snímán na filmovou surovinu.

První úzké či subnormální filmy, což je termín, jenž razil Alexander Hackenschmied, se používaly už v roce 1898 (17, 5 mm, poté 17 mm, 21 mm).⁹⁷ V roce 1929 uvedla firma Pathé na trh formát 9, 5 mm. Po příchodu 16 mm filmu (díky firmě Kodak, která formát vyvíjela v letech 1914-1920) zmizely všechny formáty s výjimkou 9, 5 a 35 mm. „Systém 9,5 mm znamenal pro Pathé veliký úspěch, nicméně tento formát – ačkoliv byl přejet několika jinými evropskými konstruktéry – nepřebrały Spojené státy, kde trh zůstal pod kontrolou Kodaku, jenž v jeho rámci prosadil své normy. (...) Kodak vytvořil formát 8 mm, který začal prodávat v roce 1932.“⁹⁸ Firmě Pathé se s 9,5 mm filmem podařilo na našem trhu prorazit. „V konkurenci s formátem 16 mm si držela prioritu až do poloviny 30. let, kdy se objevil formát 8 mm.“⁹⁹ Kodak nabízel slevy na vyvolání materiálu a „(...) Pathé zase nabízel ve formátu 9,5 mm i profesionální hrané tituly (ovšem často ve zkrácené verzi) a dokumenty, tzv. přírodní filmy. Nezřídka se stávalo, že amatéři zařazovali záběry z těchto dokumentů do svých obrazových reportáží z návštěv evropských velkoměst (Paříž, Londýn), přímořských letovisek (Biarritz) apod.“¹⁰⁰ I dnes občas některý amatér do děje svého původního filmu integruje záběry

⁹⁷ ANDĚL, Jaroslav, SZCZEPANIK, Petr. České myšlení o filmu do roku 1950. In *Stále Kinema*. Praha : NFA, 2008, s. 252.

⁹⁸ CRETON, Laurent. Ekonomika a trhy amatérského filmu: dynamika vývoje. *Illuminace* 16, 2004, č. 3, s. 41.

⁹⁹ HORNÍČEK, Jiří. Rodinný film v rukou filmových amatérů. *Illuminace* 16, 2004, č. 3, s. 89.

¹⁰⁰ tamtéž

z profesionálních děl. Hrané a animované scény ve snímku Stárgejt: Time Raider (Productions Improved) jsou prostřihávány narativně neutrálními exteriérovými záběry z hollywoodských počinů, v nichž se obvykle ukazuje prostředí, kde se děj odehrává.

V roce 1964 přišla firma Eastman Kodak s formátem 8 mm. Snazší se stala obsluha a počet filmařů tím pádem vzrostl. Nástup Super 8 mm byl obdobný i v zahraničí a dominantní postavení si udržel po dvacet let do příchodu videa. „Značnou předností ‚superosmičkových‘ kamer byla jejich nízká hmotnost, což umožnilo i amatérům natáčet filmy v extrémních podmínkách. Vzniká proto řada filmů s horolezeckou, speleologickou či potápěčskou tematikou.“¹⁰¹

V minulosti se mnohem více titulů mohlo účastnit mezinárodních soutěží, poněvadž byly často němé nebo jen s hudebním doprovodem a tudíž snadno srozumitelné v zahraničí. Komunikace postav se řešila ryze filmovými prostředky, přičemž napodobovat mezititulky by vzhledem k aktuálnímu vývoji profesionální kinematografie bylo považováno za anachronismus.

„Práce s dialogem či ruchovou složkou filmů nebyla vůbec možná. V roce 1957 přihlašuje Dr. Jiří Rentz patent na ‚výrobu vysoce magnetických a vysoce disperzních kyslíčnicků železa,‘ tedy na výrobu magnetické zvukové stopy pro 16 mm film. Téhož roku natáčejí členové ČKK Dašek-Tichý-Kusý-Rentz vůbec první československý amatérský film se synchronním zvukem,“ uvádí Čihák¹⁰² a Josef Valušiak vzpomíná, jak autoři při projekcích osobně přibrzdžovali magnetofonový pásek, aby jej synchronizovali s obrazem.¹⁰³ Lepší technologické zajištění zvukové stopy postavilo amatéry i před nové problémy: „(...) někteří herci mají dar přirozeně vypadat a jednat, ale už neumí mluvit. Pro autory je i dnes obtížné dobré dialogy napsat. A především: u dialogových scén se daleko obtížněji pracuje s filmovým časem, se zkratkou, s rytmem. Ve výsledku jsou pak filmy pomalejší, těžkopádnější a zejména delší“.¹⁰⁴

¹⁰¹ ČIHÁK, Martin. Amatérský film. In PTÁČEK, Luboš (ed.). *Panorama českého filmu*. Olomouc : Rubico, 2000, s. 470.

¹⁰² Tamtéž, s. 467.

¹⁰³ VALUŠIAK, Josef. Zvuková skladba. *Donašeč dobrých filmových zpráv* 16, 2009, č. 1, s. 44.

¹⁰⁴ VALUŠIAK, Josef. České hvězdy amatérské Brněnské 16. in TRYHUKOVÁ, Šárka (redig.) *Padesát let Brněnské šestnáctky*. Brno : BKC, 2009. s. 70.

Další zlom nastal až v osmdesátých letech s nástupem videa. Bylo snadno ovladatelné, odpadlo zdouhavé laboratorní zpracování, na kazetu šlo natočit opakovaně mnohem delší záznam než na filmový svitek, obraz byl sice horší, ale barevný a se synchronizovaným zvukem, jen pořizovací náklady byly zpočátku vysoké, proto přechod trval déle, přibližně deset let. Mnoho filmařů v první polovině devadesátých let zmizelo ze scény, poněvadž se rozhodli na video nepřejít nebo se z nich stali profesionálové, což souviselo i s přechodem ke kapitalismu.

Video se ve světě plně etabluje v roce 1985, kdy Sony přichází s uživatelským typem kamer spotřebitelsky odpovídajícím formátu 8 mm nazvaným Video 8.¹⁰⁵ Videokamery navíc umožňovaly jednoduše udělat roztmívačky a zatmívačky, vkládat do obrazu jednoduché titulky a různé obrazové efekty.¹⁰⁶ Všechny jmenované funkce dnes zvládne každý stříhací program a od kamer se vyžaduje kvalitnější obrazový záznam. „Vývoj přinesl nové, zlepšené videokamery, jakož i digitální záznam obrazu a zvuku. Počáteční stříh pomocí přepisů vybraných scén a úseků videofilmů z jedné kazety na druhou byl nahrazen digitálním zpracováním pomocí počítačových programů, které umožňují obraz i zvuk přesně a synchronně nastavovat, stříhat a montovat do nových sledů. Originální zvuk lze všelijak následně zpracovat a účelně začleňovat do dodatečného ozvučení videofilmu. Amatéři mají dnes prakticky stejné možnosti jako profesionálové.“¹⁰⁷

Videokamery přinesly novou estetickou obrazovou normu. Nižší rozlišení a horší barvy se staly těžko přijatelné pro autory dříve točící na filmovou surovinu i pro začínající tvůrce porovnávající svá díla s tím, co vidí v kině nebo televizi. Jako „cílového“ začal tohoto obrazu používat až Petr Marek v průběhu devadesátých let. Obraz se postupem

¹⁰⁵ YOUNG, Clive. *Homemade Hollywood – Fans behind the camera*. London and New York : Continuum, 2008, s. 91.

¹⁰⁶ Tamtéž, s. 125.

¹⁰⁷ DAŠEK, Ivo. Můj život v ČKK Praha. In PRAŽAN, Emil a kol. *Kronika českého amatérského filmu*. Praha : NIPOS, 2005, s. 240-241.

času zdokonaluje. Přichází digitální kamery a postupně i kamery s vyšším rozlišením – HD, HDV, HDTV.¹⁰⁸

Emil Pražan v souvislosti se zavedením videa tvrdí, že došlo k řemeslnému zlepšení děl. „(...) vzniká dojem, že se smazává rozdíl mezi neprofesionálním a profesionálním filmem, zejména v žánrech publicistiky, dokumentu a reportáže“.¹⁰⁹ V tom se s ním rozchází Martin Čihák, podle něhož video přineslo mnoho problémů nejen estetického rázu: „Nastává odvrát od myšlenkově náročných snímků k lehčím žánrům groteskního typu, reportážním a dokumentárním záznamům, postrádajícím mnohdy základní výstavbové principy těchto filmových žánrů.“¹¹⁰ Nástup videokamer, které neumožňují pookénkové snímání znamenal několikaletý útlum animovaného filmu. Animovaný film se vrací s nástupem počítačové animace. „Do konce osmdesátých let byla počítačová animace vyhrazena pro profesionály. Nyní, jako u tolika technik doposud náležejících filmovému průmyslu, se animace stala důvěrně známým nástrojem mnoha tisíc kancelářských pracovníků, kteří ke svým ‚počítačovým prezentacím‘ běžně přidávají animace.“¹¹¹

V devadesátých letech amatéři natočený materiál upravovali pomocí stříhových pultů anebo pomocí pausy při přehrávání materiálu z kamery do videa, což bylo velmi primitivní a ani zdaleka daný postup nepřinášel uspokojitelný výsledek. S novým tisíciletím přišla možnost stříhu v počítači (Avid, Sony Vegas, Adobe Premiere, Pinnacle Studio). Výrobci zmiňovaných editačních programů poskytují i software na „after“ efekty i stříh zvuku. Firma Microsoft nabízí v základní výbavě operačního systému jednoduchý stříhový program Windows Movie Maker, na němž mnoho amatérů začíná.

Koncem devadesátých let klesají ceny videokamer a technicky jsou neustále inovovány: „Například optický stabilizátor umožňuje bojovat proti běžným důsledkům

¹⁰⁸ Film *No Smoking* (2006) byl údajně prvním amatérským filmem natočeným ve formátu HDV. (TOMEK, Petr. *No smoking* - dotočeno. *Videohobby* 46, 2006, č. 1, s. 12) Formátu HDV bylo věnováno třetí číslo internetového magazínu Underfilm News.

(Dostupné z WWW: <http://underfilm.cz/pdf/2006/3_2006.pdf>.)

¹⁰⁹ PRAŽAN, Emil a kol. *Kronika českého amatérského filmu*. Praha : NIPOS, 2005, s. 197-198.

¹¹⁰ ČIHÁK, Martin. Amatérský film. In PTÁČEK, Luboš (ed.). *Panorama českého filmu*. Olomouc : Rubico, 2000, s. 472.

¹¹¹ MONACO, J. *Jak číst film*. Praha : Albatros, 2004, s. 133.

nedostatečného zvládnání pohybů malé videokamery a díky postupu automatické korekce nabízí citelné zlepšení nahrávání.¹¹² K pohodlí kameramana přispěl odklápěcí vícefunkční LCD monitor: „(...) umožňuje mimo jiné natočené scény ihned zhlédnout, a to ve velmi dobrých podmínkách, a vyhnout se tak zprostředkování televizorem“.¹¹³ Televizor asi málokterý amatér používal, LCD monitory umožnily větší kontrolu nad snímaným obrazem.

Amatéři v současnosti takřka nevyužívají možností výměnných objektivů. Nepoužívají tudíž ani teleobjektiv nebo širokoúhlý objektiv (rybí oko), přestože existuje možnost použití širokoúhlých i dlouhých předsádek. Videokamery v základním vybavení neumožňují výměnu objektivu a málokdo z tvůrců vynalézá způsoby, jak objektivy připevnit a využít jich. Naopak kamery mají zabudovaný transfokátor (zoom). Ten se v profesionální tvorbě využívá od šedesátých let¹¹⁴ a jde o velmi efektní a expresivní vyjadřovací prostředek. U amatérských kamer provází funkci zoomu většinou třes, což je dáno mechanickou konstrukcí elektromotoru, jenž pohyb umožňuje. Neobratné používání transfokátoru bývá označováno za chybu a neumětelství. Proti tomuto názoru se svým dílem staví někteří experimentující tvůrci jako Petr Marek nebo Vladimír Rula, který například ve snímku *Kde občas stává vlak* schválně „blbě“ pomocí zoomu na vlakovém nádraží ironicky „přejíždí“ z jednoho objektu na druhý a přitom se přesně trefuje do hudební kompozice. Vytváří tak vnitrozáběrovou montáž.¹¹⁵

Ke změně vlastností světla se už nepoužívají klasické filmové filtry. Funkce filtrů se simuluje v postprodukcí, což je výhodné pro nepřeborný počet variant, jichž lze vyzkoušet. Až na polarizační filtr, můžeme vše nasimulovat v počítači. V postprodukcí dosáhneme i kvalitativních posunů obrazu, jakých šlo dříve docílit pouze přímým

¹¹² CRETON, Laurent. *Ekonomika a trhy amatérského filmu: dynamika vývoje. ILLUMINACE* 16, 2004, č. 3, s. 47.

¹¹³ *tamtéž*

¹¹⁴ MONACO, J. *Jak čist film*. Praha : Albatros, 2004, s. 76.

¹¹⁵ Transfokátor na videokamerách je natolik nekvalitní, že amatéři těžko mohou používat prudkých nájezdů jako kameramani točící na filmovou kameru s kvalitním objektivem. Efektu hojně využívaly například akční snímky s Bruceem Lee v sedmdesátých letech, v nichž kamera těsně před soubojem prudce najede na bojovníkovu tvář a tím jakoby asociuje prudkost pohybu letící pěsti.

laboratorním zpracováním filmové suroviny (citlivost, zrno, kontrast, tón a do určité míry i barvy).

Programy umí vytvořit imitaci staré filmové kopie. Černobílý nebo sépiový obraz doplňují škrábance a chlupy. Přestože jde o efekt snadno rozpoznatelný a tudíž nefunkční, je autory nadužívaný. Jako příklad mohu uvést Dobrodruhy ze Soorlouis (2005) skupiny Production Improved, v němž autoři po vzoru Mazaného Filipa (2003), jehož také citují, vzdávají hold klasickým snímkům jako Casablanca (1942).

Počítače umožňují i techniku takzvaného klíčování. Herecká akce se natáčí před modrým nebo zeleným pozadím a takto barevná plocha je následně v postprodukcí nahrazena libovolným vloženým obrazem. Hojně této techniky využívalo zmiňované uskupení Production Improved (2003-2006) ve fanouškovských variacích na Hvězdnou bránu (1994), Hvězdné války (1977), Indiana Jonese (1981), Star Trek (1966) a řadu dalších. Prostředí je vytvářeno počítačovou animací. Důsledkem toho kameraman mohl akce snímat pouze statickým způsobem, bez pohybu kamery, což retarduje zejména akční scény, jež jsou snímány metodou záběr – protizáběr, bez jakéhokoliv oživení.

Ne všechny triky se dnes tvoří v počítačích. Ve scéně zřícení stíhače z filmu Dobrodruzi ze Soorlouis (2005) autoři střídají záběry malého modelu letadla klesajícího nad krajinu vyrobenou pro modely vláček s detailními záběry živého herce sedícího v kokpitu.

III.1. Animace v současném českém amatérském filmu

Po roce 1989 postupně téměř všichni amatéři přecházejí na video, jehož snímací systém neumožňuje pookénkové snímání.¹¹⁶ Klasickou animaci opět umožnil až rozvoj digitálních fotoaparátů po roce 2000. Používají se už ale jen pro tvorbu loutkových nebo

¹¹⁶ Emil Kubiš jako jeden z mála v devadesátých letech nepřechází na video, ale zůstává u filmové suroviny a natáčí animované koláže. Film si vyvolává doma v koupelně a vyrobil si i animační stůl s držákem na kameru. V Pokušení (1997) vizuálně traktuje hudbu, notový zápis. Animuje obrázky hudebních nástrojů, využívá i asociačních postupů, surrealistických prvků, překvapivých spojení, obrazových vtipů jako třeba kraba hrajícího na klávesy apod. (Zblízka – Amatérský film – 1998)

pixilovaných filmů. Zbývající druhy animace (zejména kreslený film) autoři vytváří za pomoci počítačových programů.

Radoslav Horák (Narozeniny – 2008 a další) a Jakub Kadera (Jožka a Božka – Jak si postavili chaloupku – 2008, Chalupníček a Myška – 2009 a další) patří k dětským filmařům a již několik let se věnují animaci loutek z plastelíny.

Častěji než klasickým loutkám se ale mladí tvůrci věnují pixilaci. V poetice jejich děl sehrává zásadní vliv Jana Švankmajera (ovlivnil již tvorbu skupin Bulšit film a Foxymon). V *Eternal Values in a Consumer Society* (2009) inspiraci tvorbou Jana Švankmajera (Možnosti dialogu - 1982, Jídlo – 1992) režisér Branislav Šturmankin přiznává už nástinem děje: „Portrét konzumenta, který si špiní a zkracuje život na úkor života věčného, jenž se díky němu dostane produktu. Ten ho nakonec sežere a přetrvává, stává se nezpochybnitelnou a krásnou hodnotou v kouzelné konzumní společnosti.“¹¹⁷ Animace starých předmětů běžné denní potřeby, prezentace jídla, barevné tónování (akcentace hnědé a zlaté), v detailech úst panenky se objevují živá ústa...Tím vším se filmař hlásí k surrealistickému tvůrci.

Častěji ale než klasických pookénkových animačních postupů, užívají animátoři „imitace“ animace. Rychlými střihy a zrychlením obrazu se pokouší animaci i dvojice Martin Hejda a Petr Lukášek (TRIPOD). V surrealistické grotesce *Things without Us* (2007) přijde mladík do školy, kde na něj útočí oživlé kelímky z automatu nebo odpadkový koš.¹¹⁸ Pod značkou HKKfilm se skrývají surrealistické a kombinované (loutková animace, pixilace a hraná akce) tituly Ondřeje Semotána navazující na tvorbu Jana Švankmajera, Jiřího Barty nebo Bulšitfilmu. Nejrozsáhlejší a nejpropracovanější Semotánův počin *Zrezivělý svět* (2006)¹¹⁹ představuje vnitřní imaginativní svět

¹¹⁷ Anotace filmu *Eternal Values in a Consumer Society* [online]. *Muvi* [cit. 12. března 2010]. Dostupný z WWW: <<http://www.muvi.cz/aerokratas/216-eternal-values-in-a-consumer-society.htm>>.

¹¹⁸ V podobné nadsázce číhá ve škole nebezpečí v komedii *Láhev* (2006) nebo hororech *The Daydreaming Project* (2007), *Nurse Attack* (2006) a *Silent Scream* (2008). Nepřátelská škola zničí každého, kdo na její půdu vstoupí. Na konci se stereotypně vysvětlí, že vše se odehrálo pouze v chlapcově fantazii.

¹¹⁹ Explikace: „Nechť je unylost strojem a stroj dnem, který dobrovolně spouštíme, aby ten větší stroj neskřípal. Nechť je spánek dovolenou z těchto dní a sen dalekohledem či lupou. Pak nahlédneme nalevo a napravo, do dále či útrob stroje. Nechť jsou čočky průzračnější..., ať zříme soukolí, jak zavírá své staré části do sklenic. Nechť nenastane ráno, kdy dalekohled přestane přibližovat a lupa zvětšovat. Nechť je mechanika společnosti ukována z jí ošizeného železa a koroduje pod přívalem jejich kyselých dešťů, aby se

obyčejného dělníka. Úvod snímku obstarává montáž letícího ciferníku hodin a detailů kmitajících masivních ocelových součástí továrních mašin. Muž, který stroje obsluhuje, přijde domů, krájí chleba, cibuli, mastný salám, otevírá si pivo, listuje černou kronikou a usíná u fotbalového televizního přenosu. Detailní záběry nechutného konzumování potravin upomínají na tvorbu zmiňovaného Jana Švankmajera (*Mužné hry* - 1988 nebo *Otesánek* - 2000) a stejný motiv se objevuje v následném Semotánově filmu *Trychtýře* (2007). Poté, co muž usne, sledujeme pixilované surrealistické výjevy odehrávající se na půdě, v prostor univerzálně symbolizujícím lidské nevědomí. Oživé předměty porcují hračky (panenka, plyšový medvěd, Barbie), řežou jim hlavy a jejich končetiny si přidělávají, aby se „polidštily“. Hrůzné vize se v závěru prolínají s mužovým skutečným životem.

Jako příklad kreslené animace vyrobené výhradně pomocí počítačových programů mohou jmenovat grotesku *Zuby* (2008) Dana Černého o žábě se zubní protézou. Ján Gróf v „pohádce“ *Čtvereček a Koleček* (2009) animuje jednoduchým způsobem, zřejmě po vzoru seriálu *Městečko South Park* (1997), geometrické postavy. Ani čeští filmaři se nevyhýbají fenoménu *Hvězdných válek* (1977). Dvanáctidílný minimalisticky animovaný (prakticky jen kontury postav na bílém pozadí) seriál *Sith* vznikl v letech 2005-2007. Stránky přinášejí popis děje jednotlivých epizod a nalezneme tam i návody, jak danou animaci v programu *Pivot Stick Figure Animator* vytvářít.¹²⁰

3D animaci se věnují Jiří Schlemmer nebo Čeněk Štrichel. Druhý jmenovaný pomocí 3D realizoval třeba videoklip *Wake Up* (2006), jenž svými automobilovými postavami připomíná titul studia Pixar *Auta* (2006), ale vznikl před jeho premiérou.

Fenoménem uplynulého desetiletí se staly takzvané „legofilmy“ - animace figurek vyrobených firmou Lego ve scéně postavené z kostek stejné stavebnice. Výhradně jejich tvorbou se v letech 2001-2006 zabíralo Artec studio. Nejvýznamnějším počinem byl *Doktor Ox* (2006) natočený na motivy prózy Julese Verna. Vyrobili i několik fan filmů k sérii *Star Trek* (1966). Řadu „legofilmů“ vyrobila i společnost MaM videa Jana Mareše a

rozpadla v čistou rez a mohla být rudou pro klíčící časy. Film pojednává o mechanizaci společnosti, vedoucí přes likvidaci starých hodnot k utváření 'klonů'. Apokalyptická nadsázka se surrealistickými výrazovými prostředky.“ (Anotace filmu *Zrezivělý svět* [online]. *HKKFilm* [cit. 12. března 2010]. Dostupný z WWW: <<http://www.hkkfilm.eu/zsvet.html>>.)

¹²⁰ Dostupné z WWW:<<http://www.sith-idea.estranky.cz>>.

jeho kamarádů. Snímek *Lego Masakr* je pouhou přestřelkou, ale v počínu Anderson tvůrci variují motivy ze sci-fi *Matrix* (1999). Podobné filmy nemusejí vznikat pouze z *Lega*, jak dokazuje název díla CHEVA (*LEGO*) *STAR WARS E1 2 Naboo*.

Závěrem kapitoly lze konstatovat, že před deseti lety byl završen přechod z filmové suroviny na videotechnologii. S nástupem digitálních obrazových záznamů a možností využít editačních programů se takřka maže amatérův hendikep vůči profesionálovi: „Dnes jsou vysoká kvalita obrazu a zvuku a dobré střihové zpracování záznamu skoro samozřejmostí i na úrovni krajských kol Českého lvíčka a tak opravdovou šanci být úspěšný má jen takový autor, jež dokáže nalézt neobvyklý námět anebo formu zpracování, které film posunou nad tuto standardní technickou rovinu,“¹²¹ píše na stránkách *Videohobby* Ing. Ladislav Františ a doplňuje ho Emil Pražan: „(...) z celkového pohledu video nedoznalo jen vyšší počty vznikajících filmů, protože spolu s tímto jevem docela určitě vzrostla i jejich kvalita. Proto je zřejmé, že dnes převažuje více filmů velmi dobrých a celkový průměr se také zvedl“.¹²²

¹²¹ FRANTIŠ, Ladislav. *Aspekty české amatérské filmové tvorby. Videohobby* 46, 2006, č. 5, s. 12.

¹²² PRAŽAN, Emil. *V porotě dnes sedí...Emil Pražan. Videohobby* 48, 2008, č. 2, s. 12.

IV. Formy distribuce českého amatérského filmu

Jelikož amatérské snímky vznikají, jak jsem popsal v první kapitole, na nekomerční a neziskové bázi, nelze v jejich souvislosti hovořit o klasické distribuci v kinech či na nosičích DVD, ani o cíleném televizním uvádění. Filmy fungují „(...) v uzavřeném distribučním okruhu: ‚amatérské‘ filmy jsou filmy natáčené ‚amatéry‘ pro ‚amatéry‘.“¹²³ Amatérské tituly můžeme téměř výhradně vidět na festivalech a v posledních letech i na internetu.

IV.1. Festivalová distribuce

Vznik prvních festivalů se váže k existenci klubů, soutěživosti a s ní souvisejícím uznáním. „Od prvního okamžiku založení klubu bylo prvotní snahou jeho členů vyvolat alespoň v klubovém rámci soutěž a tím i hodnocení předvedených filmů.“¹²⁴

Pro představu o počtu aktivních filmařů a soutěží za minulého režimu, uvádím několik údajů. „V roce 1960 soutěžilo v okresních a krajských kolech přes 900 filmů, což byl dvojnásobek oproti roku 1959 a více jak čtyřnásobek proti roku 1958.“¹²⁵ Koncem padesátých let vzniká festival Rychnovská osmička, v roce 1960 Brněnská šestnáctka. „V následujících letech vznikaly soutěže další: Třebíč filmové poezie, Soutěž filmů se zemědělskou tematikou v Olomouci, Benátky filmových amatérů, Soutěž technických a instruktážních filmů v Ostravě, Soutěž zdravotnických filmů v Praze.“¹²⁶ Ve stejné době, kdy vrcholil světový úspěch české kinematografie v souvislosti s „novou vlnou“, došla uznání i amatérská oblast. Není podstatné, nakolik se filmaři inspirovali počiny profesionálních kolegů nebo nakolik šlo o výsledek celkového uměleckého a celospolečenského vzednutí. „Mezinárodní soutěž UNICA, která se v roce 1969 konala

¹²³ ODIN, Roger. Otázka amatéra v trojím prostoru natáčení a šíření. *Illuminace* 16, 2004, č. 3, s. 20.

¹²⁴ PRAŽAN, Emil a kol. *Kronika českého amatérského filmu*. Praha : NIPOS, 2005, s. 13.

¹²⁵ KRÁLOVÁ, Hana. *Zdeněk Junek – amatérská filmová tvorba*. Oborová práce, Filozofická fakulta UP Olomouc. Olomouc : Univerzita Palackého, 2006, s. 13-14.

¹²⁶ PRAŽAN, Emil a kol. *Kronika českého amatérského filmu*. Praha : NIPOS, 2005, s. 135.

v Lucembursku, byla pro nás velice úspěšná. Obeslali jsme ji filmy 'Hliňák'(J. Zahradník), 'Neblybňte, kvadrátí' (J. Cita), 'Démonka'(J. Menci) a 'Pozor na fauly'(ing. J. Deml). Naše kolekce byla uznána jako nejlepší a získali jsme první cenu v soutěži národů. Bylo to poprvé, kdy se Československu dostalo tak významného ocenění."¹²⁷ V roce 1973 byla v Uničově založena Mladá kamera pro autory do třiceti let.

Výraznější změny nastaly na přelomu osmdesátých a devadesátých let v souvislosti s technologickou, společenskou a institucionální restrukturalizací.

Už v roce 1990 podle údajů v knize *Kronika českého amatérského filmu* „(...) klesaly počty přihlášených filmů na jednotlivých soutěžích, konaly se poslední ročníky některých soutěží (například *Filmovou kamerou za humorem a satirou* v Lipnici nad Sázavou, *Femina film* v Benešově nad Ploučnicí, *Krušnohorská osmička* v Klášterci nad Ohří, *Filmový festival* v Litvínově)“.¹²⁸ Situace se ale rychle obrací a přibývá nových soutěží. V roce 2005 Emil Pražan konstatoval: „Jejich příliv je natolik pozoruhodný, že postačí několik čísel k ilustraci dnešního stavu. Zatímco na konci osmdesátých let u nás existovalo kolem 15 soutěží s celostátní působností a také akcí mezinárodních, dnes je jich plných čtyřicet. A k tomu se ještě přidávají krajská kola celostátní soutěže Český lvíček.“¹²⁹

Emil Pražan na stránkách časopisu *Videohobby* u nových akcí poukazuje na nesprávné používání termínů festival, přehlídka a soutěž. Soutěž je podle jeho dělení akce, kde se vítězným filmům uděluje pořadí: 1. cena, 2. cena apod. Kategorie si určuje pořadatel, kdežto na přehlídkách se uděluje ocenění v jednotlivých kategoriích jako nejlepší kamera a podobně (sem spadá např. Křišpín Mělník nebo PAF Praha). Festivaly mohou být koncipovány jako přehlídky i jako soutěže, ale musí mít celostátní nebo mezinárodní status a musí trvat více než jeden den.¹³⁰ Udělování ocenění probíhá v praxi natolik svévolně a podle přání pořadatelů a porot, že nemá smysl rozlišovat mezi soutěží a přehlídkou, navíc ne všechny přehlídky jsou soutěžní (např. Táborský Videofest, pravidelné projekce *Underfilmu* v Praze a Brně a další). Také pojem festival sotva

¹²⁷ PRAŽAN, Emil a kol. *Kronika českého amatérského filmu*. Praha : NIPOS, 2005, s. 163.

¹²⁸ Tamtéž, s. 200.

¹²⁹ Tamtéž, s. 207.

¹³⁰ PRAŽAN, Emil. Návrh na vytvoření kategorií festivalů, soutěží a přehlídek v oboru neprofesionálního filmu v České republice. *Videohobby* 46, 2006, č. 4, s. 24.

můžeme omezit na mezinárodní status a několikadenní trvání. Pražanova struktura ve svém popisu odkrývá několik možných podob veřejné prezentace amatérského filmu.

Festivally pro zasílání filmů kladou několik omezení.

Nejčastěji se omezení týká délky snímků. Festivally nepřijímají počiny delší než patnáct (Okem dobrodruha), dvacet (Střekovská kamera, Žďárský trpaslík a další) nebo třicet minut (např. SLAN-FEST). Omezení určuje časový rozvrh akce, jenž není neomezený (např. tři dvouhodinové bloky apod.). Oddělením delších filmů dojde na větší počet děl a autorů, pořadatelé nemusejí věnovat nadměrné množství času předvýběru a i pro diváky bývá program složený z kratších děl atraktivnější. Ještě kratší metráž musí splňovat snímky hlásící se do internetových soutěží, například na Aerokraťas lze přihlásit film ne delší než deset minut a v roce 2009 byla dokonce zavedena kategorie Aerominutka pro filmy do jedné minuty. Stejně dlouhým titulům je určena i přehlídka Minuta film HAF Tanvald. Délka díla je v tomto případě jediným tematickým omezením, doporučuje se i komické vyznění děl, ale pevně vyžadována je pouze metráž. Časově rozsáhlejší akce jako krajské soutěže Českého Videosalonu, Mladá kamera nebo Přehlídka amatérského filmu (PAF Praha) si omezení co do délky nekladou a bývají na nich někdy k vidění i celovečerní amatérské tituly.

K dalším omezením patří věk režisérů. Některé festivally jsou zaměřeny na mladé autory, takže buď je na festivalu přímo věková kategorie omezená věkem, jako například na Videoculture Festu, kde jsou jednou z kategorií tvůrci do osmnácti let. Celý festival může být určen pouze mladým umělcům. Na Junior film ve Dvoře Králové se mohou hlásit pouze filmaři do dvaceti šesti let, na Mladé kameře v Uničově je věková hranice třicet let. Těchto přehlídek se většinou mohou účastnit jak amatéři, tak studenti filmových škol. Mladá kamera se dělí na kategorie pro tvůrce do patnácti let, do dvaceti a pak do třiceti roků. Hlavní cena se uděluje napříč věkem. Festival Dětská filmová zahrada je určen přímo dětským tvůrcům (pro děti a mládež do osmnácti let), školním videokroužkům či kroužkům domů dětí a mládeže. Podobně je zaměřena postupová soutěž autorů ze základních a středních škol Zlaté slunce. Do soutěže Seniorfórum se naopak mohou přihlásit pouze režiséři starší než padesát osm let.

Dalším sítem může být regionální původ umělců. Celostátní soutěži Český Videosalon (dříve Český lvíček) předcházejí regionální kola. Stejně tak juniorské období Videosalonu, Zlatému slunci. Na festivalu Videopragensis se promítají díla pražských

autorů a filmů o Praze. Většina festivalů se neprezentuje jako mezinárodní (výjimku tvoří Rychnovská osmička, Brněnská šestnáctka nebo Střekovská kamera, do těch se ze zahraničí přihlašují zejména němečtí tvůrci), ale běžně se na nich promítají slovenské snímky.¹³¹ Existují i mezinárodní soutěže, na nichž soutěží čeští amatéři a jejich kolegové z jedné cizí země (Česko–rakouská soutěž nebo Česko–slovenská soutěž).

Soutěžní přehlídky V.Ř.E.D. se mohou účastnit pouze studenti Univerzity Palackého. Studenti pražských filmových studií pořádají přehlídku s podobně ironickým názvem Zlatý voči, která je určena všem studentům filmových věd (v Praze, Brně i Olomouci). Původně obě přehlídky sloužily pouze studentům pořadatelských kateder. Přestože se soutěží mohou účastnit pouze studenti, nelze o jejich filmech hovořit jako o studentských, neboť nejsou produkovány školou.

Častějším vymezením bývá téma snímků. Festival Týká se to také tebe prezentuje tituly s ekologickým zaměřením, kroměřížský ARS film se zaměřuje na filmy o umění atd. Příznačně je vymezen Festival dobrých zpráv: „Hlavním cílem festivalu je dát prostor dobrým zprávám,“ píše se v anotaci.¹³² Festival Vysokovský kohout přijímá snímky „(...) se zemědělskou, vesnickou a přírodní tematikou a filmy o tradicích a řemeslech“.¹³³ Úzce specializované jsou festivaly jako PAF Tachov, kde soutěží počiny s potápěčskou tematikou, filmy o modelářství se mohou účastnit přehlídky Bzuk film nebo Festival amatérských leteckých filmů.

Jiné festivaly vymezené téma nemají (Mladá kamera nebo PAF Praha). Filmy se zde mohou dělit druhově na hrané, dokumentární, animované a experimentální, ale ani to nemusí být. Samostatnou kategorií bývá i videoklip (např. PAF Praha). Některé festivaly přijímají pouze hrané, jiné jen dokumentární filmy, což ovšem není příliš obvyklé, existují i přehlídky promítající výhradně klipy, případně filmové písničky (Mohelnický dostavník a Mohelnická filmová písnička).

¹³¹ Například Žďárského trpaslíka v roce 2009 vyhrál slovenský režisér Ján Kuska s dokumentem V Úhlisku nad Porubkou (2009).

¹³² Anotace [online]. *Filmdat* [cit. 26. března 2010]. Dostupný z WWW: <<http://www.filmdat.cz/souteze.php?detail=187>>.

¹³³ Anotace [online]. *Filmdat* [cit. 26. března 2010]. Dostupný z WWW: <<http://www.filmdat.cz/souteze.php?detail=171>>.

Žádný festival amatérských filmů se nezabývá lidskými právy, queer ani nezohledňuje gender tematiku. Přehlídka profesionálních filmů Femina film, která má rovněž amatérskou sekci, uvádí pouze snímky žen autorek bez ohledu na témata jejich děl. Žádný festival také není vyhraněný žánrově (specializace na horory, sci-fi atd.).

Na téměř všech akcích probíhá předvýběr. Méně průhledný a tím pádem problematický článek distribučního procesu. Výběrovou komisi obvykle tvoří pořadatelé a jejich známí. Složení těchto komisí a jejich kritéria nebývají většinou vůbec vymezena, natož zveřejněna. Jedinou soutěžní a průřezovou přehlídku nepodléhající výběrové selekci je PAF Praha, kde si návštěvník může utvořit reprezentativní představu o současné české amatérské kinematografii jako celku.

Na některých přehlídkách soutěží amatéři i profesionálové (Týká se to také tebe, Femina film a další).

Specifikem české amatérské kinematografie byla a je dodnes přetrvávající spolupráce s profesionály, kteří píšou o amatérském filmu, zasedají v porotách, kde filmy po projekcích rozebírají. Mezi předválečnými amatéry byli i pozdější profesionálové jako Miroslav Cikán nebo Bořivoj Zeman.¹³⁴ Radami přispívali do časopisů osobnosti jako Martin Frič, Nataša Gollová nebo Otomar Korbelář. Po válce v porotách zasedali třeba Jiří Lehovec, Evald Schorm nebo Jiří Brdečka. Jako amatér začínal Tomáš Vorel, Miroslav Janek, Jiří Vejdělek a mnoho dalších. Amatérům se věnovali i Karel Smrž, Ján Šmok, Jan Kučera, Josef Valušiak a další.¹³⁵

Tuto výlučnost potvrzuje i německý režisér Oskar Siebert, jenž se hojně účastní našich soutěží: „Já jako člen německého svazu neprofesionálních filmových autorů, jsem opravdu záviděl všem českým filmařům, že jejich filmy hodnotili filmoví a televizní odborníci, a filmoví pedagogové a ne jako u nás v Německu „hobby“ porotci a ženy filmových amatérů, kteří nejen že nemají patřičné teoretické, odborné a praktické vzdělání v uměleckých oborech, ale rozdávají medaile podle vlastního pocitu a sympatie. Tato skutečnost odborného, nezaujatého, nekompromisního a objektivního hodnocení

¹³⁴ PRAŽAN, Emil a kol. *Kronika českého amatérského filmu*. Praha : NIPOS, 2005, s. 74.

¹³⁵ ČIHÁK, Martin. Amatérský film. In PTÁČEK, Luboš (ed.). *Panorama českého filmu*. Olomouc : Rubico, 2000, s. 473.

každého filmu opravdovými znalci (ne kritiky), je pro nás, pro řadu neprofesionálních, zahraničních filmařů, bohužel nespelnitelným snem.“¹³⁶

Poroty se ve většině případů skutečně skládají z profesionálů. Málokdy se sice objevují slavná filmařská jména, pokud se v České republice dá hovořit o slavných jménech (v roce 2008 a 2010 zasedl v porotě Mladé kamery v Uničově například Bohdan Sláma, Saša Gedeon předsedal porotě Brněnské šestnáctky v roce 2009, Petr Zelenka v roce 2004 na Aerokraťasu, filmy amatérů hodnotili i Roman Vávra, Miroslav Janek, Otakáro Schmidt, Erika Hníková a další), ale mnohdy amatérské snímky hodnotí v branži uznávané osobnosti, které doplňují profesionálové z televizí. Porotci nepochybně dokážou ohodnotit technickou a řemeslnou úroveň díla, ale hodnocení dalších aspektů může být rozporuplné. Je třeba rozpoznat možnosti daného tvůrce. Na „hloupý“ a filmařsky nezvládnutý akční film se hodnotitelé musí dívat jinak, když vědí, že jeho autory jsou žáci základní školy a jde o jejich první počín. V obsazení porot a hlavně v jejich výrocích spočívá jeden z rozporů mezi režiséry „nového“ českého amatérského filmu, poněvadž poroty tvoří převážně tvůrci takzvaně zasloužilí.

Poměrně zřídka v porotách zasedají filmoví teoretici, historici nebo novináři.¹³⁷ Někteří porotci se v porotách vyskytují opakovaně (Alice Růžičková, Martin Čihák, Martin Švoma, Rudolf Adler, Josef Valušiak nebo Martin Štoll.

Zvláštností jsou dětské poroty známé například z festivalu dětských filmů ve Zlíně. Junior film ve Dvoře Králové, kde soutěží tituly režisérů do dvaceti šesti let, má poroty dvě, odbornou (a dospělou) a dětskou. V porotách ale zasedají i zasloužilí amatéři Emil Pražan, Miroslav Tuščák a další.

Poroty někdy vydají krátkou zprávu, společné prohlášení, v němž obecně zhodnotí filmy daného ročníku, v čem se celkový dojem lišil od předchozích ročníků, jak

¹³⁶ SIEBERT, Oskar. Český lvíček. *Videohobby* 46, 2006, č. 3, s. 8.

¹³⁷ Mladý teoretik Radomír D. Kokeš v roce 2009 zasedl v porotě Festivalu ztřeštěných filmů. Novináře a odborníky zvou pravidelně do porot Aerokraťasu – Vojtěch Rynda v roce 2009, v dřívějších letech například Tomáš Baldýnský, Saša Michailidis, Vladimír Hendrych nebo David Čeněk. Jaroslav Sedláček v 2009 zasedl v porotě Brněnské šestnáctky a o rok dříve spolurozhodoval o oceněních na pražském přehlídce Vysněná země. Několikrát na Přehlídce amatérského filmu v Praze hodnotil Martin Švoma (absolvent pražské filmové vědy, autor knihy Karel Vachek etc.), který pravidelně zasedá i v hodnotícím sboru Žďárského trpaslíka.

byli se snímky spokojeni a navrhují případně nějaké změny nebo čeho by se tvůrci měli pro příště vyvarovat. Porota Festivalu amatérských leteckých filmů v roce 2009: „Porota se shodla v názoru, že soutěž přinesla řadu pozoruhodných filmů, které svým obsahem a formou byly uvedeny ve větší kvalitě, než v předchozích ročnících. Autoři by měli zvýšit pozornost hudební dramaturgii a mluvenému slovu v komentáři. Výrazně se zlepšila práce kamery a režie soutěžních snímků.“¹³⁸ Na Mladé kameře v roce 2009 vypadalo stanovisko poroty, jíž předsedal dokumentarista Vladislav Kvasnička následovně: „Porota oceňuje zájem o amatérský film u mladých lidí a skutečnost, že filmy jsou po technické stránce stále dokonalejší. Porotě schází větší podíl dokumentárních filmů a filmů, které obsahově a filosoficky reflektují na současnost. Porotě schází u mnohých autorů obsah závažného sdělení, které chtějí svým dílem divákovi sdělit. To mnohé filmy činí poněkud nepřehlednými a někdy i bezobsažnými. Porota po shodě odměnila filmy, které jsou v daných kategoriích nejlepší z hlediska obsahu a sdělení.“¹³⁹

Někdy porota svou zprávu směřuje spíš k organizátorům akce, než k tvůrcům, jako v případě poroty Rychnovské osmičky v roce 2009: „Porota doporučuje, aby byly zavedeny limity pro čas projekce, jelikož se domnívá, že počet filmů v letošním ročníku byl nadměrný. Dále aby byla zpřísněna kriteria pro předvýběr, a současně doporučuje účast profesionálního filmaře při předvýběru. Porota byla potěšena vysokou účastí mladých a dětských autorů. Současně však s lítostí konstatuje, že tito autoři museli soutěžit ve standardních kategoriích, a tedy nebyla možnost motivovat jejich další tvorbu adekvátními oceněními. Navrhuje zvážit zavedení zvláštní kategorie pro mladé autory.“¹⁴⁰ Jindy vyjádření poroty supluje zprávu pořadatelů: „Šestnáctý ročník mezinárodní soutěže amatérských filmů SENIORFORUM Kroměříž 2009 byl v souladu s propozicemi určen pro filmaře - amatéry starší 58 let. Filmy nebyly tematicky vymezeny a do soutěže bylo přihlášeno celkem 54 snímků, z toho 34 byly vybrány pro soutěžní

¹³⁸ Vyjádření poroty [online]. *Filmdat* [cit. 26. března 2010]. Dostupný z WWW: <<http://www.filmdat.cz/souteze.php?detail=153&oceneni>>.

¹³⁹ Vyjádření poroty [online]. *Filmdat* [cit. 26. března 2010]. Dostupný z WWW: <<http://www.filmdat.cz/souteze.php?detail=98>>.

¹⁴⁰ Závěrečný protokol 51. ročníku Rychnovské osmičky [online]. *Filmdat* [cit. 26. března 2010]. Dostupný z WWW: <<http://www.filmdat.cz/souteze.php?detail=156&oceneni>>.

promítání – 8 z nich bylo natočeno zahraničními autory – z Itálie, Německa, Španělska, Anglie, Skotska a Slovenska.“¹⁴¹

Na Špulfestu či SLAN-FESTU o cenách rozhodují diváci, kteří svým hlasováním a známkováním určují pořadí vítězných filmů.

Termíny konání akcí se organizátoři snaží každoročně držet přibližně stejně. Existují snahy o koordinaci festivalů, například na webu filmdat.cz. Nejvíce akcí probíhá v jarních a podzimních měsících. Festivaly většinou pořádají sami filmoví amatéři a akci připravují ve svém volném čase. Maximálně žádají o dotaci z městského zastupitelstva. Občas se zapojí i sponzoři.

Festivaly se překvapivě nekonají převážně ve velkých městech. Pochopitelně své přehlídky amatérských filmů mají Praha (PAF), Brno (Brněnská šestnáctka, Festival ztřeštěných filmů) nebo Ostrava (Ostrava – Picture, Ostravský Koníček), ale mnoho přehlídek se koná v malých městech či dokonce vesnicích (např. Vysokov u Náchoda). Rozdílný bývá zájem diváků. Reprezentativní PAF Praha má zřejmě vinou mizivé propagace velmi malou návštěvnost, jiné přehlídky mívají hlediště plné (Křišpín nebo Festival ztřeštěných filmů). Jedná se převážně o akce pořádané mladými autory, kde se promítají filmy jejich vrstevníků.

Propozice (údaje na přihlášce, popisy nosičů apod.) děl pro zařazení se různí a určují si je jednotlivé festivaly. Některé z nich jsou v jejich dodržování benevolentnější, jiné pedantsky přísné (Střekovská kamera).

Režiséři bývají v přihlášce filmu na festival vyzváni, aby své dílo v několika větách popsali. Zmíněný text bývá použit jako krátká anonce na programech nebo webových stránkách festivalu. Tyto texty nebývají příliš směrodatné. Někdo v několika větách načrtne příběh, jiný pouze naznačí žánr. Mnohdy se čtenář nedozví vůbec nic, protože autoři se snaží být výluční, vtipní a originální i v anotacích, přičemž ty jsou pak pochopitelné jen pro zainteresované nebo v lepším případě divákům po zhlédnutí filmu.

Festivaly tím, jaké filmy na základě propozic a předvýběru pustí před diváky a tím, které z nich jsou porotou odměněny, předurčují podobu filmů. Tvůrce, jenž chce film ukázat divákům pomocí festivalu už po festivalových zkušenostech, může natáčet

¹⁴¹Vyjádření poroty [online]. *Filmdat* [cit. 26. března 2010]. Dostupný z WWW: <<http://www.filmdat.cz/souteze.php?detail=175&oceneni>>.

tak, aby se na festival dostal a případně uspěl. Ostatně na mnoha festivalech se pořádají rozborové semináře, na nichž porota s přítomnými tvůrci jejich počin rozebírá. Většinou se řeší řemeslné nedostatky, někdy i celkové vyznění díla i jiné dílčí aspekty. Mnohokrát se zde projevují rozdílné názory na obsahovou a estetickou stránku. Nepochopením poetiky mladých režisérů ze strany jejich starších kolegů se budu věnovat v následující kapitole. Mnoho autorů po zkušenostech s aplikováním nepřiměřených měřítek umísťuje filmy pouze na internetové servery nebo obesílá jen „osvědčené“ festivaly. O festivalových neúspěších jedné z našich nejvýraznějších skupin Trinity Pictures psal na stránkách Videohobby i Pjeer van Eck. „Na tuzemských festivalech neprofesionální tvorby, vzhledem ke konzervativněji nastavenému koridoru propustnosti, nemají tyto filmy právě na různých ustláno, proto není divu, že největšího úspěchu bylo dosaženo v zahraničí.“¹⁴²

Ani uskupení Gamera, jehož tvorbu můžeme chápat jako předvoj poetiky „nového“ amatérského filmu to neměla jednoduché: „Účast Gamery na amatérských soutěžích je velmi sporadická. Už první kontakt se soutěží, což se stalo na pražské regionální soutěži v roce 1991, dopadl špatně, neboť tehdejší metodik nechal již po 13 minutách jejich film zastavit a vyřadit ze soutěže,“ píše Petr Lášek.¹⁴³

Festivaly rovněž na autory nepřímo vyvíjejí tlak, aby točili krátké snímky. Buď mají přímo v propozicích omezenou délku (nejčastěji na 20 minut) nebo při sestavování výsledného programu kratší tituly upřednostňují. To platí pro všechny tvůrce, nejen pro „nový“ amatérský film.

Neustále vznikají nové festivaly a přehlídky. Roku 2006 například pražský Jahodový jam, novou akcí je i festival amatérských a studentských filmů Ostrava - Picture. Jiné přehlídky naopak zanikají nebo se (z ne úplně známých důvodů) neuskutečňují.¹⁴⁴

¹⁴² VAN ECK, Pjeer. Trinity Pictures. Videohobby 47, 2007, č. 8, s. 18. Spory mezi tvůrci a porotci, potažmo pořadateli však nejsou jevem posledních let. Porota a její postoje byla například ironizována v polovině šedesátých let v satirickém filmu Zachránce. Režisér Milan Kazda v něm kritizoval osobu doc. Jana Kučery a jeho přístup k amatérskému filmu. (PRAŽAN, Emil a kol. *Česká filmová padesátka*. Praha : IPOS, 2003.)

¹⁴³ LÁŠEK, Petr. Gamera. in PRAŽAN, Emil. *Kronika českého amatérského filmu*. Praha : NIPOS, 2005, s. 211.

¹⁴⁴ Podle serveru amatfilm.cz se v roce 2009 neuskutečnily následující plánované akce: Svěžíma očima (Liberec, soutěžní přehlídka audiovizuální tvorby dětí a mládeže z České republiky), Česko hledá film (Praha, soutěž krátkých a dlouhých hudebních filmů), Ostravský koníček Ostrava (soutěž dětských filmů), Zlatá kazeta + CSAFVKP (Praha, soutěž neprofesionálních videoprogramů), Špulfest (Vyšší Brod, festival

Občas se daří amatérským filmům proniknout i na přehlídce určenou původně profesionálním snímkům. V rámci IV. ročníku Febiofest v roce 1997 byly poprvé promítány dva devadesátiminutové bloky amatérských filmů.¹⁴⁵ Amatéři mají svou sekci i v rámci největšího „conu“¹⁴⁶ v České republice na Fanfestu v Chotěboři.

IV.2. Internetová distribuce

Emil Pražan hovoří v dokumentu Alice Růžičkové *Zblízka – Amatérský film* (1998) o malém publiku amatérského filmu čítajícím desítky, v lepším případě stovky diváků. Tento stav se příchodem internetu mění. Počty stažení či načtení v případě streamovaných verzí jdou do tisíců. Pochopitelně načtení nebo stažení automaticky neznamena zhlédnutí. Skutečný počet zhlédnutí nelze dosledovat, každopádně se filmy díky internetu staly dostupnějšími.

Zhruba od poloviny desetiletí se prosazují i internetové soutěže. Jejich výhodou je, že se diváci soutěžící nemusejí nikam sjíždět, což bývá pro amatéry finančně i časově náročné. Z toho důvodu se také velké množství festivalů potýká s diváckým nezájmem, přestože autory jsou obesílány hojně.

Internetové přehlídky probíhají v delším časovém údobí a může je navštívit kdokoliv. Chybí osobní interakce, poznávání se, seznamování mezi tvůrci a pořadateli. Autoři nedostávají přímou zpětnou vazbu od publika, nevědí, kolik diváků jejich film vidělo, jak na něj reagovali. Na internetu se zase nabízí možnost vkládání komentářů a názorů do diskuzí, pokud je organizátor zřídí. Převážně hlasují diváci, třeba u Aerokraťasu, tam si navíc zakládají na odborném posouzení a probíhá i hodnocení porotou. Aerokraťasu se účastní jak studenti filmových škol, tak i úplní amatéři, což má své výhody pro diváka, jenž tak získá celistvější pohled na tvorbu krátkých filmů, které v profesionálních podmínkách prakticky nevznikají.

krátkých amatérských filmů), Dobříšský zelenáč (soutěž videosnímků, které nebyly zpracovány v počítači), Vysněná zem (Praha, festival svobodomyšlného filmu), Superosma (Praha, soutěž 8mm filmů do 3 minut).

¹⁴⁵ PRAŽAN, Emil a kol. *Kronika českého amatérského filmu*. Praha : NIPOS, 2005, s. 203.

¹⁴⁶ Termínem „con“ se označuje organizované setkání fanoušků určitých popkulturních fenoménů (nejčastěji sci-fi, fantasy, hororů, komiksů apod.).

Na internetu převažují nesoutěžní formy distribuce. Ty můžeme dělit na „vlastní“ a „kolektivní“. Za „vlastní“ distribuční kanál považují takový, který si zřídí přímo autor nebo spolutvůrce, obvykle formou osobních stránek společnosti. Za „kolektivní“ označují webové stránky shrnující více skupin a režisérů. Nejpoužívanější z nich jsou amaterskefilmy.cz a film1.cz.

IV.3. Ostatní formy distribuce

Od šedesátých let uvedla televize, byť sporadicky, několik amatérských filmů. I dnes lze spatřit některé amatérské filmy na televizních obrazovkách. Dříve jen výjimečně a při výlučných příležitostech, v současnosti mají amatéři šanci na uvedení díky České televizi (Zoom), TV Barrandov (Profilm) a TV Noe.

Na rozdíl od zahraničí u nás nevycházejí žádná kompilační DVD s amatérským filmem. Jednak z důvodu autorských práv, ale hlavně kvůli malému trhu.¹⁴⁷ Koncem ledna 2010 vyšla na DVD celovečerní Čepel smrti a dostalo se jí několika recenzí, v nichž bylo tvůrcům řečeno, že s podobným filmem mezi profesionálními díly neuspějí. O rok dříve vyšel na DVD i exploatační film Romana Vojkůvky Někdo tam dole mě má rád (2008).

¹⁴⁷ V USA vyšlo několik kolekcí: Living Room Cinema: Films from Home Movie Day produkované institucí Center for Home Videos, (YOUNG, Clive. *Homemade Hollywood – Fans behind the camera*. London and New York : Continuum, 2008, s. 22.) jinou kompilací se stal výběr hororových filmů padesátých a šedesátých let nazvaný Monster Kid Home Movies. (YOUNG, Clive. *Homemade Hollywood – Fans behind the camera*. London and New York : Continuum, 2008, s. 29.)

V. Generační obměna

Pokud mám popsat „nový“ český amatérský film nemohu se vyhnout popisu filmu „starého“ a stále vznikajícího, zvláště když současnou amatérskou kinematografii ve velké míře vystihuje hluboký mezigenerační rozkol.

Dějiny kinematografie bývají často sestavovány jako chronologický vývoj estetických a narativních norem obměňujících se s nástupem nové tvůrčí generace. Provádí se komparace přístupů a norem jednotlivých generací a vyzdvihují se odlišnosti. Podobný přístup nelze v amatérském filmu plně uplatnit, neboť amatéři se inspiroují a zároveň se vymezují vůči profesionálním filmařům, ne vůči předcházející generaci kolegů. Začínající filmaři se programově nevyhraňují vůči starší generaci, protože její práci neznají a setkávají se s ní až na soutěžích (pokud se jich vůbec účastní), tedy ve chvíli, kdy mají film hotový. Amatérský film není, ač se to někdy nemusí zdát, hermeticky uzavřený svět, v němž se předávají zkušenosti a mladí se záměrně bouří proti generaci otců. Částečné předávání informací a zkušeností dříve fungovalo na bázi klubových školení a setkávání, ale dnes tomu tak není a tento fakt je jednou z příčin slábnoucího zájmu o klubové hnutí. Emil Pražan v dokumentu *Zblízka – Amatérský film (1998)* hovoří o výrazném úbytku členů klubů. Například Antonín Skoták vstoupil do klubu (ČKK Praha) v roce 1938 ve věku dvacet tři let.¹⁴⁸ Vstup takto mladého člověka do stejného klubu by byl o sedmdesát let později překvapivý. Dříve ale byli amatéři k členství v klubech motivováni i možnostmi ve využití jinak těžko dostupné a drahé techniky. V současnosti je obsojných videokamer mezi lidmi hodně, stejně tak osobních počítačů.

Jak dokládají vzpomínky amatérů v knize *Kronika amatérského filmu*, zápolili dnešní pamětníci s podobným mezigeneračním pnutím jako jejich nynější následovníci: „V ČKK tehdy dominovala skupina věkově podstatně starších, dlouholetých členů, kteří výrazně formovali a ovlivňovali klubový život a při diskuzích o filmech důsledně hájili a prosazovali názory na tvorbu filmů. Jejich stanoviska byla spíše staromódní, většinou preferovali klasický styl tvorby němých filmů. V nich se snažili divákovi vše sdělit symbolickým vyjadřováním, při čemž ozvučování filmů brali spíše jako prostředek pro přerušování ticha v hledišti. Bylo proto přirozené, že často docházelo k názorovým

¹⁴⁸ HORNÍČEK, Jiří. *Vzpomínky Ing. Antonína Skotáka. Illuminace* 16, 2004, č. 3, s. 229.

střetnutím mezi mladšími a staršími členy klubu,¹⁴⁹ vzpomíná Ivo Dašek na svůj vstup do ČKK v roce 1951. Nejvíce se obdobné a nevyhnutelné změny dané vývojem ventilují na soutěžích: „Zlínská soutěž přinesla rozhodující střetnutí generací s odlišným myšlenkovým přístupem k filmům. Výsledkem bylo zklamání zastánců tradičního pojetí tvorby, neboť jejich snímky (například Blízko Markétka) nebyly oceněny, a vedle toho i jiní autoři stejné generace začali ztrácet v současné hodnocení soutěžních snímků. Do tohoto zápolení zasáhli filmoví amatéři ze Slovenska. Ti neměli jako čeští amatéři předválečnou tradici a tím nenesli ani zátěž minulosti. Mohli tedy vkročit okamžitě do pokrokovějšího proudu,¹⁵⁰ popisuje události z poloviny padesátých let Emil Pražan. O deset let později došlo k něčemu podobnému: „V listopadu roku 1964 se konal Celostátní festival amatérských filmů, který se hodnotil jako přelomový. Stalo se tak zásluhou nastupující mladé generace, jež do satir a agitek, zabývajících se komunální kritikou místních poměrů, melouchařením, zmetkovitostí a různými negativními projevy, vnesla nové myšlenky. Zkušení autoři přinesli zajímavé filmy, které však se současným agitačním trendem nesouzněly.“¹⁵¹

Mladí autoři upřednostňují nové soutěže, protože na tradičních pro ně organizátoři ani porotci ve velké míře nemají pochopení. Někteří na festivaly rezignovali a prezentují své filmy rovnou pomocí internetových portálů. Potřebu sdružování (festivaly, kluby) nahrazují sociální komunikační sítě. Dnešní začínající filmaři nestojí před obtížemi technologického rázu jako jejich předchůdci. Točí na digitální kamery s kvalitním obrazovým i zvukovým záznamem, v počítačových střížnách a postprodukčních programech mohou dělat s natočeným materiálem to samé, co profesionálové. Nemusejí zápolit s limity začínajícího videa (nízké obrazové rozlišení, ztížené možnosti stříhu) nebo dokonce „osmičkového“ filmu (omezené množství materiálu, záznam zvuku, laboratorní výrobní mezifáze, obtížná postprodukce) a mohou se hned věnovat získávání řemeslných dovedností a „uměleckým“ otázkám. Mladí autoři se rovněž příliš nehlásí k amatérské „identitě“, jednak z důvodů negativních konotací spojených s tímto slovem a někdy z důvodu, že by si leckdo mohl pod slovem amatérský

¹⁴⁹ PRAŽAN, Emil a kol. *Kronika českého amatérského filmu*. Praha : NIPOS, 2005, s. 139.

¹⁵⁰ Tamtéž, s. 128.

¹⁵¹ Tamtéž, s. 135.

představit tvorbu starších tvůrců. Pokud se ale mladý režisér nevydá na festival, nemusí o existenci starší generace a její tvorbě vůbec vědět.

Ředitel přehlídky PAF Petr Lášek potvrzuje, že mladí režiséři pronikali do soutěží jen s obtížemi: „Mívali pocit, že pořadatelé, porotci a autoři tvoří jednu společnost, do níž jen tak někoho nepřijmou. Mladí lidé mají tendenci, že nechtějí být ničím a nikým omezováni, nepřijímají zpravidla dobře míněné rady a hlavně se nechtějí s nikým dalším organizovat. V Českém klubu kinoamatérů v době, kdy klub sídlil v Domě armády, byl v roce 1993 připraven pokus poskytnout prostor mladým pražským tvůrčím skupinám, podle něhož mohli mladí autoři předvést svou tvorbu a poradit se s členy ČKK. Několik projekcí se sice uskutečnilo, bohužel s nepříliš příznivým výsledkem na obou stranách. Zkušenější filmaři nedokázali pochopit a správně ohodnotit předvedenou tvorbu a mladí autoři byli nepříjemně překvapeni místy až nepřiměřenou kritikou.“¹⁵² Výstižně jej doplňuje Václav Fořt: „Ať chceme nebo ne, mladým nerozumíme. Točí jinak. Někdy hůře, někdy lépe, ale jinak! Jejich zkratkám nerozumíme, jejich přímočarost odsuzujeme a vzpomínáme, že jsme tomuto jevu v mládí čelili také.“¹⁵³ Potřeba osobně se sdružovat v klubech je zjevně jednosměrná. Mladí o podobná setkání nestojí. Pravděpodobně stojíme před zánikem klubového kinoamatérského hnutí, jehož existenci podmiňoval společenský a technologický pokrok.

K výrazné generační obměně došlo na přelomu sedmdesátých a osmdesátých let v souvislosti se vznikem festivalu Mladá kamera v Uničově (1973), jenž byl zaměřen na tvorbu tvůrců mladších třiceti let. Na období „normalizace“ reagovali režiséři (Pavel Dražan, Pavel Bárta, Miroslav Janek, Jan Matíášek, Rostislav Bezděk, Jaroslav Soukup nebo Martin Čihák nebo Petr Hvižd) formou metafor, alegorií, symbolů, jinotajných společenských vizí a výjevů. Většinu z autorských výpovědí charakterizovala výrazná skepse, výjimku reprezentovala „sklepácká“ tvorba Tomáše Vorla. Pokud snímky nepřijímala starší generací, pak pro nepochopení „poselství“ nebo nesouznění s doposud

¹⁵² LÁŠEK, Petr. K mládeži se vyslovil Petr Lášek.: in PRAŽAN, Emil. *Kronika českého amatérského filmu*. Praha : NIPOS, 2005, s. 210.

¹⁵³ PRAŽAN, Emil a kol. *Kronika českého amatérského filmu*. Praha : NIPOS, 2005, s. 274-275.

užívanými stylistickými postupy.¹⁵⁴ Nebyla ale zpochybňována východiska jako taková. „Nový“ český amatérský film nebývá přijímán pro své popkulturní kořeny.

V druhé polovině osmdesátých let zaujala tvorba Pavla Marka a Romana Včeláka zastřešená pod názvem Bulšit film. Inspirovali se surrealistickou tvorbou Jana Švankmajera. Už jejich první výraznější počín *Narozeniny v parku* (1986) užívá metod pixilace, nemelodické hudby a volných asociací.

Třetí výraznou generací se stala v devadesátých letech vlna experimentujících tvůrců (Vít Pancíř, Petr Marek, Martin Blažiček, Martin Ježek a další). Dnes bývají zmiňováni spíše jako představitelé experimentálního než amatérského filmu. Tito autoři nejsou ostatními amatéry zatracováni, ale často spíše přehlíženi. Jejich tvorbu bychom podle dělení Rogera Odina zařadili mezi takzvaný „jiný“ nebo „nezávislý“ film.

Tvorbě těchto tvůrců bylo věnováno několik textů v časopisu *Cinepur*¹⁵⁵ a Martin Čihák jejich tvorbu kategorizuje v knize *Panorama českého filmu*.¹⁵⁶

¹⁵⁴ (Josef Valušiak v dokumentu *Zblízka – Amatérský film* (1998) v souvislosti s „uničovskou generací“ hovoří o filmařsky suverénním spojování obsahu a formy, promyšlenosti tématu, generaci shledává jako angažovanou, se sklony k poetizaci a výrazné stylizaci vyprávění. „V době, kdy se naše profesionální kinematografie nacházela v postnormalizačním útlumu a stereotypnosti, byli tito autoři jedinými, kteří u nás dále rozvíjeli možnosti filmové řeči. Díky určité svobodě amatérské kinematografie se mohli zabývat i tématy profesionálům tehdy zapovězenými. Většina z těchto tvůrců pak v průběhu osmdesátých let přešla na FAMU nebo později (po roce 1989) přímo do profesionální praxe. (...) Nejčastějším žánrem byla symbolická podobenství, příběhy s vrstevnatou a mnohovýznamovou skladbou, nezřídka zasazené mimo rámec konkrétního historického času.“ (ČIHÁK, Martin. *Amatérský film*. In PTÁČEK, Luboš (ed.). *Panorama českého filmu*. Olomouc : Rubico, 2000, s. 471.) Nejdiskutovanější byla asi *Jarmareční bouda* (1981) Pavla Dražana, která byla posléze dokonce zakázaná. Čihák o *Jarmareční boudě* hovoří jako o kultovním filmu. (ČIHÁK, Martin. *Amatérský film*. In PTÁČEK, Luboš (ed.). *Panorama českého filmu*. Olomouc : Rubico, 2000, s. 471.) Paradoxně v roce 2009, kdy se v Uničově promítal celovečerní remake *Dražanova opusu*, tak mládež z projekce v nemalém počtu odcházela. Aktuální mladá generace má zjevně jiná očekávání a požadavky. Otázkou je, zda víc vadilo pomalejší tempo vyprávění nebo příliš obecná a již ztěžklá alegorická rovina snímku, která může působit archaickým dojmem. Každopádně pro tehdejší dobu platí, že „(...) jedinečnost v použití filmových výrazových prostředků je tím, co tuto generaci výrazně odlišuje nejen od předcházející amatérské kinematografie, ale co ji rovněž výrazně odlišuje od tehdejší kinematografie profesionální. O volbě námětů ani nemluvě, neboť amatérská tvorba nebyla řízena autocenzurou strachu“. (BREGANT, Michal, ČIHÁK, Martin. *Skutečnější než realita. Alternativy v českém filmu*. In TRYHUKOVÁ, Šárka. *Padesát let Brněnské šestnáctky*. Brno : BKC, 2009. s. 39.)

¹⁵⁵ *Cinepur* č. 17, 2001.

Hovořím-li o současnosti, pak většinou v souvislosti s mladými filmaři do třiceti let nebo naopak zasloužilými filmaři, kteří ještě natáčeli na filmovou surovinu a opomím tím střední generaci třiceti až padesátiletých. Mnoho tvůrců tohoto věku o sobě nedává vědět nebo bývají počítáni na základě postojů a estetických východisek k jedné ze zmiňovaných „opozičních“ skupin. K tradičním tvůrcům bychom mohli přiřadit tvorbu animátora Bohumíra Nováka (1961). Naopak Petr Vaněk, známý pod pseudonymem Pjeer van Eck (XXL Blues film), spolupracuje s o generaci mladšími filmaři (Andy Fehu, Kráva...) a jejich tvorbu se krom internetu pokoušel prosazovat a obhajovat na stránkách časopisu Videohobby, kde dostal k dispozici rubriku „film1.cz uvádí“ pojmenovanou podle webového portálu, jenž provozuje. Doposud nejvýznamnějším počinem produktivního tvůrce, v oblasti amatérského filmu i hojně medializovaným, byla středometrážní utopie No smoking (2006). Snímku věnovala média (Videohobby, Underfilm News) pozornost vzhledem k údajně prvnímu užití technologie HDV v amatérském filmu. Za kamerou stál jiný uznávaný amatérský tvůrce Petr „Kráva“ Ledvina. Humorně laděný titul se odehrává v blízké budoucnosti (2012), kdy jsou všichni obyvatelé očipováni (knoflík na spánku) a kouření je stíháno podobně přísně jako tvrdé drogy. Trojice tabákových šmelinářů prchajících před policií netuší, že v jejich středu figuruje donašeč – provokatér. Paralelně se odvíjí osud sveřepé vědecké pracovnice ve výzkumném středisku, v němž polapené kšeftaře podrobují drastické odvykací kúře. Za

¹⁵⁶ Čihák jejich tvorbu dělí do dvou proudů: „nová narace“ a „film jako film“. Pod první termín řadí „(...) hrané filmy zbavené symbolismu a alegoričnosti vyprávění, tolik typického pro léta osmdesátá. Místo toho nastupuje nelineární výstavba děje spojená s překvapivě šťastným využitím videa jakožto média“. (ČIHÁK, Martin. Amatérský film. In PTÁČEK, Luboš (ed.). *Panorama českého filmu*. Olomouc : Rubico, 2000, s. 472-473.) Mezi nejvýznamnější představitele považuje Petra Marka (Všechno na Mars), Tomáše Dorušku (R'utobos) a „Martina Ježka z Prostějova, který vytváří své hrané filmy na základě strukturních schémat. Např. ve filmu Vertikální plán je mu tímto schématem struktura menstruačního kalendáře.“ (ČIHÁK, Martin. Amatérský film. In PTÁČEK, Luboš (ed.). *Panorama českého filmu*. Olomouc : Rubico, 2000, s. 472-473.) K druhé tendenci – „film jako filmu“ – Čihák řadí autory jako Martina Blažička, Františka Wirtha nebo Víta Pancíře vracející se k formátu 8 mm. Navazují na „tradice hand-made filmů (tedy filmů vytvářených bez použití kamery kreslením přímo na filmový pás), strukturálního a materiálního filmu. Filmový materiál již neslouží jako pouhé záznamové médium k zachycení světa před kamerou, do popředí zde vstupuje snaha o antiiluzorní uchopení filmu se zdůrazněním samotné filmové matérie.“ (ČIHÁK, Martin. Amatérský film. In PTÁČEK, Luboš (ed.). *Panorama českého filmu*. Olomouc : Rubico, 2000, s. 472-473.)

ambiciózní variací Mechanického pomeranče (1971) se skrývá satira na „nesmyslné“ předpisy přicházející z Evropské unie. Komedialní snímek Hra života (2007) charakterizuje výrazná herecká stylizace, jak ji známe z filmů Věry Chytilové nebo Tomáše Vorla. Děj vypráví o muži, jenž během manželčiny dovolené propadne počítačové hře, která jej odřízne od reality. Z monitoru na něj stříká voda, fackuje ho cizí paže... Manželka muže po návratu vyžene od monitoru a sama propadne magické moci hry. Nikdy nevidíme, co hrdina hraje. Komický efekt a srozumitelnost zvyšuje komentář vypravěče namluvený samotným režisérem a scenáristou. Komédie Inge a Jörgen (2005) vypráví o německém páru turistů stanujících nedaleko právě probíhajícího Czechteku. Výjimečně van Eck natáčí i dokumentární filmy (Ouvalsekej bigbít – 2008) a v současnosti dokončuje celovečerní parodii české literární klasiky Babička aneb Jak to bylo doopravdy (2010).

K solitérům střední generace patří Vladimír Franče (natáčí pod hlavičkou společnosti pojmenované eF eF film). Debutoval hodinovým Platónovým dialogem Faidros. Jako jeden z mála občas točí na 8 mm film. Využívá poetiky němých filmů, natáčí alegorie (tetralogie Barvy jara, Barvy podzimu, Barvy zimy, Barvy léta), ale i komedie Dobroty s příběhem (2008) nebo Komárem do nohy (2006) popisující peripetie kolem mobilu snědeného psem. Dobroty s příběhem vyprávějí jednoduchý příběh o ztrátě a nalezení svatebního prstýnku. Na samotném námětu by nebylo nic výjimečného, kdyby všechny role neztvárnili mentálně handicapovaní herci. Veselý příběh dostává jiný rozměr a vzniká nový druh humoru, jehož napětí pramení z divákova recepčního rozporu mezi vtipným a směšným. Najednou se lze „postiženým“ bez výčitek smát, poněvadž tento diskurs spoluvytvářejí. Handicapovaní hrají všechny postavy, včetně hospodského i rozverných štamgastů. V jejich světě, fikčním světě Dobrot s příběhem, Franče posunul hranice „normálnosti“ do míst, kde zažitá normativní měřítko neplatí.

Z festivalově úspěšných skupin, jejichž autoři patří ke střední generaci, mohou jmenovat Foxymon. Tato generace by, jak soudí Zdeněk Smejkal na stránkách Videohobby, „(...) měla mít rozhodující postavení v současné produkci, neboť zároveň zajišťuje jak kontinuitu vývoje, tak další rozvoj. Foxymoni na tyto aspekty spíše jen poukazují, než aby je sami realizovali. Svými filmy Mlýn, Mucholapka a M si vypracovali osobitou poetiku. Stejně jako Švankmajer v profesionálním spektru, tak i oni ve filmu amatérském zaujmají vůči „mainstreamu“ hraného filmu postavení opoziční. A v tom

právě spočívá podnětnost jejich tvorby“.¹⁵⁷ Skupina Foxymon vznikla v roce 1986. Pokoušeli se o horor (Ono to žije), ale nejvíce se jim dařilo v lehce surrealistických příbězích (trilogie Mlýn, M, Mucholapka).

Až na několik málo výše jmenovaných osobností v současném českém amatérském filmu absentuje silnější střední generace. Generaci starší (nad padesát pět) zastupuje velké množství členů jednotlivých klubů. Z aktivních filmařů mohu jmenovat Petra Barana, Bohuslava Cihlu, Jiřího Beneše, Bohumila Kheila, Ivo de la Renotiéra, Eduarda Mocka, Jaromíra Schejbala, Miroslava Trudiče a další. K tomuto výčtu musíme připojit řady festivalových organizátorů, kteří už aktivně nenatáčejí, ovšem dění v amatérském filmu ovlivňují (Pavel Vrbata, Emil Pražan, Miroslav Tuščák a další). Největší počet zástupců má bezpochyby mladá generace, u níž ale musíme počítat s vysokou „mortalitou“. Velký počet tvůrců po dvou třech pokusech koníček opustí, ti nejlepší záhy přecházejí na filmové školy nebo k profesionálům.

Začínající umělci hledají inspiraci převážně v popkulturních dílech, jak po stránce námětů, tak stylu i poetiky. Kritika ze strany starších tvůrců spočívá ve volbě témat a osobního přístupu autorů. Primárně jim vadí více „etická“ než estetická východiska.¹⁵⁸ Smířlivěji a poučeněji na tvorbu mladých nahlíží porotci z řad mladších profesionálů. Základní nedorozumění vyvěrá z přístupu starší části komunity, která zatím na rozdíl od zbytku kulturní oblasti doposud nepřijala popkulturní vlivy za vlastní a plnohodnotné. Starší tvůrci film vnímají jako poslání, jako humanistický esteticko-etický prostředek idealisticky směřující ke zkvalitnění světa, oddělují takzvané „vysoké“ umění a „nízké“, kterému přisuzují status braku. U některých přetrvávají kritická stanoviska charakteristická pro socialistickou „kulturní frontu“, která na západní kulturu pohlížela jako na úpadkovou a demoralizující. Tvrzení doložím na sérii citátů z posledních čtyř let, jež vyšly v měsíčníku *Videohobby*: „Když už jsme u zvukové složky, chtěl bych se kriticky vyjádřit k tomu, že se dnes ve filmech až příliš často a naprosto bez funkce hýří vulgarismy v dialozích. To mají ve zvyku hlavně bohužel mladší autoři. Pokud se tam

¹⁵⁷ SMEJKAL, Zdeněk. Ještě nad Arsfilmem 2007. *Videohobby* 47, 2007, č. 12, s. 5.

¹⁵⁸ Josef Valušiak v dokumentu *Zblízka – Amatérský film (1999)* zmiňuje brutalitu Dražanových filmů. Nebyla mu blízká, navíc snímky musel vysvětlovat a omlouvat příslušným orgánům. Pavel Dražan mu údajně sdělil, že takto postupovat musí, neboť lidé si na brutalitu kolem sebe příliš zvykli, takže je musí z ukolébanosti vytrhnout.

takový hrubší výraz hodí, proč ne, ale jeho nadužívání je podle mě naprosto zbytečné. Za mého mládí nepřicházelo něco podobného v úvahu," řekl Pavel Vrbata¹⁵⁹ v rozhovoru a přidávám stanovisko jeho německého kolegy Oskara Sieberta: „Zklamaly mě ale některé hrané filmy mladých autorů, kteří nedostatečně propracovaný scénář nahrazovali ve filmu dialogy s hrubými a sprostými výroky v domněnce, že těmito výrazy zdůrazní kriminální a společensky odpadající skupiny mladých lidí. Řada mladých autorů zapomíná na to, že film je nejen (nebo by měl být) nosičem uměleckých a společenských, ale též etických a morálních myšlenek (podle schopností každého autora). Nejsem žádným životním moralistou ale přesto mě tato ‚neskutečná životní realita‘, mladých autorů, zklamala.“¹⁶⁰ Podle Ctirada Štipla: „(...) mají všichni už plné zuby nekonečných hodin střelby, vražd, teroru, vyhřezlých střev, mučení, katastrof, planého mudrování a řešení vymyšlených problémů.“¹⁶¹ Pořadatel Krajského kola Českého videosalonu ve Zruči nad Sázavou Karel Tvrdík si stěžuje na negativistické vyznění děl: „Nejvíce zarážející je úhel pohledu našich mladých tvůrců, v jejichž snímcích se objevují především negativní společenské a také komerční vlivy. Vedle základních pozitivních lidských hodnot chybí, až na výjimky, humor a shovívavý pohled.“¹⁶² Velmi často se poukazuje na „bezdůvodnost“ zvolených prostředků a nepřímo se tím u kritiků prozrazuje hloubka nepochopení zvolených žánrů a přístupů: „(...) filmy, kde se bezdůvodně mluví jedno sprosté slovo za druhým, není umění, ale hnus (na rozdíl např. od vtipu, kde je takové slovo mnohdy nezastupitelné) a hlavně snižují celkovou úroveň festivalu“.¹⁶³

Nedorozumění v hodnocení na festivalech také leckdy spočívá v chápání role porotce. Porotci se sami situují do rolí rádců, učitelů a logicky pak na tvorbu jiných příkládají vlastní hodnotící měřítko, namísto toho, aby se dílo snažili nahlédnout v původním kontextu.

¹⁵⁹ VRBATA, Pavel. Co ještě řekli ke „Lvíčku“. *Videohobby* 47, 2007, č. 7, s. 5.

¹⁶⁰ SIEBERT, Oskar. Český lvíček. *Videohobby* 46, 2006, č. 3, s. 8.

¹⁶¹ ŠTIPL, Ctirad. Diskuze o Balkonstory. *Videohobby* 46, 2006, č. 4, s. 17.

¹⁶² TVRDÍK, Karel. Co a jak točím já. *Videohobby* 47, 2007, č. 9, s. 25.

¹⁶³ ŠŤASTNÁ, Jaroslava. PAF 2007 z pohledu návštěvníka. *Videohobby*, 2007, č. 5. s. 19.

VI. Aktuální tendence české amatérské kinematografie

Pro zavedení pojmu „nový“ český amatérský film hovoří i vnější změny. Po bezmála padesáti letech se vrací demokracie, s níž se zásadně proměňuje společenské klima. Přichází pád subvencované a řízené organizační struktury, rozšiřují se formy distribuce, probíhá technologická revoluce. Když sečteme všechny vlivy, vychází nám z toho nová podoba amatérského filmu bez ohledu na její „umělecké“ hodnoty.

Krom letitých autorů se každoročně objevují nová režisérská jména z řad začínajících a velmi mladých tvůrců. Právě uskupení, která se objevila po definitivním nástupu videa v devadesátých letech, digitalizaci technologií a s tím související přechod na počítačovou postprodukcí počátkem nového tisíciletí, řadím pod „nový“ amatérský český film. Sdružení, jak poznamenává Petr Lášek, natáčejí nejčastěji „(...) dlouhé snímky, parodie a akční filmy. Nelze přesně odpovědět, proč zrovna tyto dva celkem náročné žánry jsou nejčastějšími typy filmů, které tyto mladé skupiny natáčejí. Snad je to vlivem komerčních filmů na soukromých televizních stanicích, v kinech a na videokazetách či DVD. S rozvojem internetu se propagace a činnost těchto skupin alespoň zviditelňuje. V adresáři internetových stránek českého amatérského filmu www.amatfilm.cz je registrováno přes 40 občanských sdružení, klubů a nezávislých tvůrčích skupin. Ty mají často až profesionální webové stránky, ale jejich tvorba by neprošla ani okresním kolem amatérských soutěží. S tvorbou těchto skupin se však případný zájemce seznámí opět pouze na internetu. Podle slov jednoho vedoucího takové skupiny je pro něj mnohem lepší, když jeho film na internetu uvidí tisíc lidí, než aby jej posílal do nějaké soutěže, kde jej možná vyberou a kde jej uvidí nějakých 30 nadšenců. (...) Jen málo skupin překročí svůj stín, zúčastňuje se veřejných amatérských soutěží a natáčí i jiný typ filmu než jen parodie a akční filmy.“¹⁶⁴

Ačkoliv amatéři svou činnost oficiálně neregistrují pod obchodní značkou, tak svou činnost s oblibou prezentují pod hlavičkou nějakého uskupení. Činí tak téměř všichni zástupci „nového“ českého amatérského filmu. Za komunistického režimu nebyla jiná než klubová a shora řízená organizační struktura možná. Mladí autoři, zřejmě

¹⁶⁴ LÁŠEK, Petr. Další tvůrčí skupiny. In PRAŽAN, Emil a kol. Kronika českého amatérského filmu. Praha : NIPOS, 2005, s. 211 – 212.

z recese, filmy přesto uváděli jako produkty vlastní značky. Tomáš Vorel první snímky z přelomu sedmdesátých a osmdesátých let uvozoval titulkem „Sklep uvádí“. V šedesátých letech působila skupina s názvem TRIK a další. V osmdesátých letech se počet podobně pojmenovaných spolků rozrůstá. Vzniká Bulšit film nebo Unarfilm, v jejichž názvech je patrná sebeironie, dále pak Foxymon nebo Gamera. Přestože názvy „fiktivních“ produkčních sdružení charakterizují „nový“ český amatérský film, nejedná se o fenomén zcela nový, ale teprve nyní masově rozšířený. Názvy uskupení plní „reklamní“ funkci. Skupiny i na webech prezentují tvorbu jako celek. Málokterý filmař točí úplně sám, a pokud spolupráce s kamarády pokračuje i na dalších projektech, může být označení skupiny pojmenováním pro společnou tvorbu všech, podobně jako je tomu u kapel či divadel. Prezentace přes sdružení zdůrazňuje i kolektivní podstatu filmové tvorby. Mnohdy ani není podstatné, kdo snímky režíruje nebo píše, autorství se přisuzuje celé skupině. Přesto se u každé skupiny rýsuje vůdčí osobnost s uměleckými schopnostmi nebo ambicemi (Martin Doležal u Taranis film nebo Jakub Hussar u Trinity Pictures ad.).

Pojmenování produkčních celků odkazuje k profesionální hollywoodské produkci, filmaři si rádi volí anglické pojmenování asociující zahraniční studia nebo názvy upomínající televizní stanice (např. TV Vona), obecně se ale od českého kontextu distancují. Inspirační zdroje někdy neprozradí samotný název, ale až jeho vizuální zpodobnění (Banda Trotlů logem upomíná na známý trademark studia Warner Brothers). Nejčastěji název tvoří složenina ze jmen tvůrců nebo sebeironická či parodická slovní hříčka. Jméno společnosti často napoví, jakým směrem se bude ubírat poetika daných děl. Trinity Pictures se jmenují podle hlavní hrdinky ze sci-fi Matrix (1999) a jejich filmy lze zařadit do podobného žánru, navíc s akcentací na speciální efekty.

O pojetí tvorby napovídají i znělky sdružení. S oblibou se napodobují známá rozpohybovaná loga velkých hollywoodských studií, nejcitovanější je i díky zapamatovatelné fanfáře vizuál společnosti 20th Century Fox.

Výstupy z bádání Jiřího Horníčka dokládají, že znělky a názvy smyšlených produkčních skupin používali tvůrci už za první republiky, konkrétně píše o tvorbě brněnského filmaře Bedřicha Valenty a známého amatéra Čeňka Zahradníčka: „Už přítomnost autorovy „firemní“ značky v úvodu je typická pro amatérské filmaře, u rodinných filmů se s ní setkáváme jen výjimečně. Tato loga, často tvořená iniciály autora

(jako v případě Bedřich Valenty) nebo zkratkou z počátečních písmen příjmení členů tvůrčí skupiny (např. TIBUPO – Tichý, Burda, Pop), většinou splňovala pouze základní funkci autorského popisu. Jen v ojedinělém případě měla i funkci zábavnou, viz autorský titulek, který vytvořil Čeněk Zahradníček ke svému filmu z dovolené a který výrobní značku PDC – lví hlavu pohybující se v kruhu ohraničeném řetězem – parodoval věncem z jitrnic a buřtů a v něm otáčející se hlavou psa.¹⁶⁵ V sedmdesátých letech začínající režisér Zdeněk Junek: „(...) začal s kamarády točit film Hrdinové strakonického nebe. Důležité bylo vymyslet název nové filmové společnosti, proto přemluvili Josefa Batíka a natočili ho místo řvoucího lva společnosti Metro – Goldwyn – Mayer svlečeného do půli těla ve zlatém kruhu s nápisem Batic Film Company. A dodnes firma Zdeňka Junka pod názvem Batic film natáčí.“¹⁶⁶

Stejně jako z tržního hlediska nefunkční loga nebo jména vytvářejí amatéři jen pro radost i teasery a trailery. Často se ale vytváří pouze trailery jako konečný a cílový produkt.¹⁶⁷ Výroba není tak náročná na produkci a čas, nemusí se vymýšlet konsensuální děj, natáčí se jen krátké atraktivní scény nebo záběry... I pro internetové diváky je krátké střihové dílo přijatelnější. Českobudějovická skupina středoškoláků ChaPa pod režijním vedením Pavla Brychty v trailerech paroduje známé předlohy: Vinnetou: Poslední šíp nebo James Blond. Podobných trailerů vznikají ve světě stovky.¹⁶⁸

Napodobuje se i propagační praxe teaserů na dosud nenatočený titul, v nichž není jediný záběr z filmu. Třebíčští autoři z J&S production anoncují roztočený hororový film, v jehož titulcích popisují, jak bude výsledný produkt krvavý a nechutný. V obraze se střídají fotografie sekáčků, pil, sekyr a kostlivců.¹⁶⁹ Filmaři ze skupiny Productions

¹⁶⁵ HORNÍČEK, Jiří. Rodinný film v rukou filmových amatérů. *Illuminace* 16, 2004, č. 3, s. 92-93)

¹⁶⁶ KRÁLOVÁ, Hana. *Zdeněk Junek – amatéřská filmová tvorba*. Oborová práce, Filozofická fakulta UP Olomouc. Olomouc : Univerzita Palackého, 2006, s. 22.

¹⁶⁷ Tvůrci se možná inspirovali falešnými trailery, které předcházely filmům *Tropická bouře* (2008) nebo *Grindhouse: Planeta Teror* (2007).

¹⁶⁸ Z amerických fan filmů mixujících více zdrojových snímků lze jmenovat falešný trailer *Swing Blade* kombinující filmy *Swingers* a *Sling Blade*, *Evil Hill* míchající *Notting Hill* a komedie s Austinem Powersem nebo *Pearl Harbor II. – PearlMaggedon* v němž tvůrci skloubili *Armageddon* a *Pearl Harbor*. (YOUNG, Clive. *Homemade Hollywood – Fans behind the camera*. London and New York : Continuum, 2008, s. 161.)

¹⁶⁹ Anotace: „V tomto ještě nedotočeném filmu, který jsme začali točit už na konci školního roku 2004/2005 vystoupí dva zombíci ze záhrobí, aby přivedly zpět dalšího zombíka, který před lety utekl ze

Improved převzali i úvodní trailerový titulek na zeleném podkladě, jenž diváky informuje od kolika let je snímek podle MPAA přístupný. V traileru k počínu Royal Flush známý titulek parafrázuje: „Následující ukázka nebyla rozhodně schválena nikým kromě výboru Productions Improved“.

I podoba webových stránek charakterizuje jednotlivá uskupení. Neplatí zde ale přímá úměrnost mezi atraktivností stránek a snímků. Obvykle na nich nalezneme velké množství bonusových materiálů.¹⁷⁰

Každý ambicióznější titul provází plakát, přestože se s jeho fyzickou podobou málokdy setkáme. Plakáty filmy propagují výhradně na internetu. Téměř nikdo nevytváří plakát klasickou ruční technikou (kresba, malba, pastel, suchá jehla, koláž apod.), plakáty vznikají kombinací fotografií a počítačové grafiky. Nejčastěji se užívají programy Photoshop a Corel Draw. Podobně jako se samotné filmy vzhlížejí v napodobování hollywoodského „vzhledu“, tak i plakáty leckdy připomínají známé blockbustery, ačkoliv v této oblasti najdeme méně konkrétních citací. Dominantu plakátu může tvořit tvář hlavního představitele, přestože jde o herce naprosto neznámého. Takové plakáty nám mohou asociovat snímky s výrazným hlavním hrdinou nebo díla kladoucí důraz na herecké výkony. Plakát se skupinou překrývajících se menších postav zachycených v různých „akčních“ situacích charakteristických pro daný film předznamenává žánrový snímek (akční, sci-fi ad.). Konkrétními postupy výroby plakátů (návody na ovládání jednotlivých programů) se zabývá Petr Tomek v prvním čísle časopisu *Underfilm News*.¹⁷¹

Rozšířené jsou taktéž umělecké pseudonymy: Pet O'Platka, Pjeer van Eck, Pietro Zatliány, Andy Fehu, ale i razantněji znějící přezdívky či pseudonymy Kráva (Petr Ledvina)

záhrobí. Ovšem každý den v osm hodin musí uspokojit svou touhu po krvi. Proto začnou v poklidném městě umírat nevinní lidé. Podaří se jim vrátit uprchlíka zpět? Na to si počkejte.“ (Anotace filmu *Young Killers* [online]. *J&S* [cit. 1. března 2010]. Dostupný z WWW: <<http://j-s.ic.cz/hlavni.htm> >.)

¹⁷⁰ Na stránkách filmu *Vrah – za chladem hořkosti slz* (2005) společnosti ChaD Movies lze krom samotného filmu stáhnout trailery, fotografie, plakát (vrahova tvář se prolíná s dámským klínem) i obal na DVD. Stránky obsahují i množství bonusových materiálů: profil filmového vraha, profily známých reálných masových vrahů, scénář nebo rozhovory s tvůrci. (Stránky filmu dostupné z WWW: <<http://www.vrah.unas.cz/index2.html>>.)

¹⁷¹ TOMEK, Petr. Proč a jak vyrobit plakát pro amatérský film [online]. *Underfilm News* [cit. 19. února 2010]. Dostupný z WWW: <http://underfilm.cz/pdf/2006/1_2006web.pdf>.

či Nebezpečny. Použití chlapeckých přezdivek v titulcích označuje produkt primárně určený pro okruh nejbližších, kamarádů a známých, nikoli pro širokou veřejnost.¹⁷² Jiný případ je zvolení uměleckého jména, tak jak ho často používají hudebníci nebo spisovatelé. Filmaři tak chtějí dodat filmu dojem umělecké výlučnosti a stylovosti. Také se tím nepřímo vyvrací tvrzení, že autorský film je mrtev. Součástí filmové, tedy autorské, výpovědi se stává záměrně zvolený pseudonym vyvolávající patřičné asociace. Nepřímo se ukazuje, že tvůrci chtějí primárně oslovovat tuzemské publikum, poněvadž v zahraničí by zněla exoticky jejich rodná jména. Pseudonymy nejsou v českém amatérském filmu novinkou. Už za první republiky se pod svá díla podepisovali tvůrci jako „(...) ‘Mac Oldie’, ‘Quidam nebo ‘Olso’.“¹⁷³ Tehdy šlo o módní trend i u profesionálů (např. Mac Frič) a zřejmě v současnosti prochází reminiscencí.

Oproti předchozím generacím nalézáme v tvorbě „nového“ českého amatérského filmu posun v používání paratextu (název díla, podtitul filmu, titulky ve filmu).¹⁷⁴ Název snímku pomáhá v interpretaci a dekodování titulu, pomáhá spoluurčovat žánr, významy v díle obsažené, intertextově může odkazovat k jinému textu (filmu, knize, počítačové hře, komiksu atd.) Název může posloužit i jako klíč k pointě filmu, může marketingově zvyšovat atraktivitu díla apod. S tím vším se u současné amatérské tvorby setkáváme. Najdeme návodné názvy jako *Star Wars: Sithští Lordi* (2007), ale i názvy dopředu zcela nesrozumitelné (*Pleh – 2008*) a mnohdy nepochopitelné nebo jen těžko pochopitelné i po zhlédnutí snímku. Tímto se tvůrci odlišují od profesionální, nejen hollywoodské, praxe, kterou jinak po svém zrcadlí. Amatéři si mohou dovolit „luxus“ v podobě nekomerčního a divácky nesrozumitelného, případně „neatraktivního“ zacházení s dílem.

Ačkoliv amatérský film nepodléhá tržním zákonitostem, napodobují jeho autoři i komerční používání podtitulů. Slogany - podtituly nenaznačují pouze žánr či téma filmu, někdy zmiňují i autorský původ snímku (jméno režiséra nebo tvůrčí skupiny), jako by

¹⁷² Mezi hlavní tvůrce Trinity Pictures patří Adam Hraba známý jako Modrovous (architekt, designér), Miroslav Masopust - Ibar (kostýmy, herec), Jakub Hussar - Kublai (režisér a kameraman), Vojtěch Bednář - Jesus (scenárista).

¹⁷³ PRAŽAN, Emil a kol. *Kronika českého amatérského filmu*. Praha : NIPOS, 2005, s. 14.

¹⁷⁴ Termín Petera Michaloviče. (Michalovič, Peter. Tituly, podtituly a titulky (paratexty vo filme). *Cinepur* 10, 2002, č. 22, s. 6-9.)

právě on měl garantovat kvalitu a přimět ke zhlédnutí. Podtituly lze považovat za součást hry na film a okolnosti s ním spojené (filmový průmysl, distribuční praxe, hvězdné statusy autorů, trailery, slavnostní premiéry a další). Filmovými titulky nemyslím překladové podtitulky, ale informační soupis tvůrců rámuující film obvykle na začátku a konci. Titulky jsou přímou součástí filmového textu. Podobně jako rám obrazu dotváří dílo¹⁷⁵ i úvodní a závěrečné titulky nenesou pouze metatextovou informaci o tvůrcích, ale mají i funkci estetickou. Zatímco u většiny děl starších filmařů plní titulky pouze onu informační funkci, tak mladí tvůrci v profesionálních filmech okoukali, že s titulky lze nakládat nejrůznějšími způsoby. Typografie, velikost písma, rychlost střídání, pohyb, umístění v kompozici obrazu, rytmus v propojení s hudbou... to vše spoluutváří dojem z výsledného filmu a dopředu mohou o následném díle mnoho prozradit nebo naznačit. Často poznáme, jaký žánr bude následovat už díky titulcům (a doprovodné hudbě). Součástí exploatačních tendencí českého amatérského filmu je i mnohdy nevkusně zvolený font, který na sebe strhává pozornost.¹⁷⁶

Někdy tvůrci profesionální filmy napodobují i v tak absurdních detailech, jako jsou neúměrně dlouhé závěrečné titulky.¹⁷⁷ Místo závěrečných titulků filmu Jiřího Sládečka a Štěpána Smolíka *Diagnóza: Kouzlo dětství* (2009) sledujeme přepsanou hádku tvůrců o pojetí díla a závěrečné konstatování, že pod tímto filmem nechtějí být podepsaní.

K textům v textu patří i nápisy související už přímo s dějem: údaje o místě děje, časové zařazení, jména postav, názvy kapitol nebo úvodní motta. V úvodu filmu *Lovec* (2007) se divákům dostane textu parodizujícího varovná oznámení týkající se autorských práv na nosičích DVD: „VAROVÁNÍ !! Tento disk obsahuje neuvěřitelně humorný materiál a pokud si chcete tento snímek náležitě vychutnat, je třeba menší než větší množství stimulačních látek!“

Pro dosažení „světového“ dojmu neváhají někteří představitelé „nového“ českého amatérského filmu vyrábět anglické jazykové verze. Častěji se s angličtinou setkáváme v titulcích jinak česky namluvených snímků, existují však filmy jako třeba

¹⁷⁵ Přirovnání Imanuela Kanta. (KANT, Immanuel. *Kritika soudnosti*. Praha : Odeon, 1975, s. 67.)

¹⁷⁶ Jako příklad uvádím film *Víc už Ne!!* (2007).

¹⁷⁷ Závěrečné titulky hodinového fan filmu *Metrežský incident* (2007) trvají šest minut. Ve dvacet tři minut dlouhém snímku *Kluk, který (ne)poznal svět* (2006) zaberou závěrečné titulky téměř sedm minut.

celovečerní *The Resolution* (2008), v němž jsou anglicky všechny repliky. Zmiňovaný titul se aspoň povedlo uvést na několika zahraničních festivalech, ale ve většině případů nejde o nic jiného než nezvládnutou manýru.¹⁷⁸ David Březina ze *Sunsetfilmu* svůj aktuální thriller *Propast* (2010) natočil dokonce v dvojjazyčné verzi, anglicky a česky.

Adaptace se v „novém českém amatérském filmu téměř nevyskytují, místo nich vznikají variace jiných snímků, či přímo fan filmy. Povídky Woodyho Allena systematicky filmuje Lukáš Masner (*Velký šéf* - 2005, *Děvka z menzy* - 2007 nebo *Odsouzenec* - 2010), Simona Kičmerová dvakrát adaptovala Borise Viana. Téměř výhradně se adaptacím věnuje plzeňské DP studio. Skupina středoškoláků v čele s Martinem Pávem zfilmovala v roce 2009 *Krysaře* (volně na motivy Viktora Dyky) a povídku *Otrava* podle Roalda Dahla pod názvem *Dobrou s kobrou* (2009). *Zástup* (2008) vznikl podle stejnojmenné povídky Raye Bradburyho. Ze stejného roku pochází i *Doktorka Ghalová*, jejíž námět čerpá z povídky Miroslava Švandrlíka. Tvůrci dokonce plánovali biblickou podívanou *Evangelium podle Marka*.

Realizace celovečerního hraného filmu je zejména z produkčního hlediska velmi náročná disciplína. Scenáristicky i režijně vyžaduje devadesátiminutový počín jinou dramaturgii a gradaci než snímek devítiminutový. Natáčení dlouhometrážního díla bývá náročné na čas. Pokud amatéři točí pouze o víkendech, může se realizace protáhnout na roky.¹⁷⁹ Vznik celovečerních amatérských snímků umožnil nástup videotechnologie, jenž minimalizoval náklady na množství použitého materiálu. Megalomansky pojaté a hned celovečerní bývají první snímky autorů, kteří nemají praktické zkušenosti a představují si natáčení amatérského filmu jako natáčení profesionálního titulu, tedy jako natáčení se štábem a zajištěným rozpočtem.

¹⁷⁸ Na aspekt nechtěné směšnosti, kterým trpí mnoho amatérských filmů, upozorňoval už Karel Smrž. Ve stati *O groteskách bezděčných* píše o filmech vážně míněných, ale nezvládnutých a tím pádem směšných. Amatéři se pouštějí do děl, jež jsou nad jejich síly. (SMRŽ, Karel. *Filmová publicistika Karla Smrže (3. část)*. Olomouc : Univerzita Palackého, 2004, s. 88-89.)

¹⁷⁹ Americký snímek *Raiders of the Lost Ark* (remake celého Spielbergova filmu) začal desetiletý Chris Strompolos natáčet v roce 1983 a dotočil jej až o sedm let později. Časově rozsáhlé natáčení vytvořilo komický efekt v tom, že věk hlavního hrdiny (hrál ho sám Strompolos) v jednotlivých scénách skáče od dětství po dospělost. (YOUNG, Clive. *Homemade Hollywood – Fans behind the camera*. London and New York : Continuum, 2008, s. 100.)

Za zdařilé můžeme považovat snímky, které divák vydrží bez potíží sledovat až do konce. I z tohoto důvodu si naprostá většina festivalů klade do propozic časový limit pro pohybující se nejčastěji okolo dvaceti minut (někde patnáct, jinde třicet minut). Festival PAF Praha je jednou z mála příležitostí, kde lze dlouhé amatérské filmy zhlédnout.¹⁸⁰

I v minulosti mladí tvůrci používali stejných nebo velmi podobných, dobově podmíněných stereotypů, v podobě názvů společností, znělek apod. Jen dnes se některé z výše popsaných vlastností vyskytují hojněji.

¹⁸⁰ V roce 2008 se v programu objevily čtyři snímky nad šedesát minut. O legendě Jizerských hor, zázračném lékaři Kittelovi pojednával film Lukáše Müllera Eleazar Kittel (90 minut). Kostýmní „faustovský“ příběh plný černé magie a vzestupu a pádu člověka. Zloději (85 minut) se jmenoval pokus Jana Haluzy o thriller s loupežemi, přestřelkami a únosy. Naopak za komorní drama by se dalo označit Bezvětrí (73 minut) Aleše Kubišty. Režisér mysteriózního thrilleru Tělo neodpouští (66 minut) se skrývá pod pseudonymem Mr. Noon. Skupina hříšníků (domácí násilník, prostitutka, kněz nemrava a další) se ocitne v prázdném a uzamčeném domě. Postupně zjišťují, že se nacházejí na onom světě (očistci, předpekli) a se svou posmrtnou situací se pokoušejí vyrovnat.

VII. Žánry „nového“ českého amatérského filmu

VII.1. Žánr – obecný úvod

Žánr jakožto slovo francouzského původu znamená „druh“ nebo „typ“.¹⁸¹ Za žánrový pokládám takový hraný film, jenž podle příslušných vymezení obměňuje důvěrně známé příběhy, postavy a situace. Kinematografie žánrovou kategorizaci převzala z hudby, výtvarného umění a především z literatury (základ tvoří Aristotelova Poetika). Do určitého žánru řadíme filmy s definovatelnými společnými znaky. S pomocí žánrů jako uživatelsky zavedených pojmů se pak diváci recepčně orientují, očekávají splnění určitých konvencí (svébytný fikční svět s konkrétními typy postav a situací, ale i navození konkrétních emocí jako smích, napětí nebo strach) nebo jejich variací.¹⁸² Edward Buscombe v článku *The Idea Of Genre* postřeh rozšiřuje. Tvrdí, že žánr kombinuje očekávané konvence s daným žánrem spojené a invenční narušování těchto očekávání. Z tohoto střetu plyne divácké potěšení. Potěšení vyvěrá i z recepčního procesu rozpoznávání daných konvencí.¹⁸³

Konkrétní žánr může spoluurčovat exteriér (hory, poušť, velkoměsto, šaolinský klášter) i interiér (saloon, vězení, boxerský ring), časové zařazení (retrofilmy, historické filmy, většina kostýmních dramát, westerny se odehrávají v druhé polovině devatenáctého století, válečné filmy v historicky konkrétním válečném konfliktu, naopak v budoucnosti se odehrávají sci-fi a utopie), kostýmy (uniformy), masky (účesy), barvy, tvar a celková podoba určuje povahu daných postav (Darth Vader je jako záporná postava ve *Star Wars* oděný v černé, jeho helma tvarem připomíná přilby nacistické armády, naopak kladný hrdina Luke Skywalker je oděn do bílého kimona značícího nevinného a neposkvrněného bojovníka), veškeré rekvizity a objekty v obraze nesou význam, který může dílo řadit k žánru. Svůj význam má i vztah postav k daným rekvizitám, např. ke zbraním. Výrazným spolutvůrcem žánru je i hudební doprovod.

¹⁸¹ NEALE, Steve. *Genre and Hollywood*. London and New York : Routledge, 2000, s. 9.

¹⁸² GRANT, Barry Keith (ed.). *Film Genre Reader*. Austin : University of Texas Press, 1986, s. 2.

¹⁸³ BUSCOMBE, Edward. *The Idea Of Genre*. In GRANT, Barry Keith (ed.). *Film Genre Reader*. Austin : University of Texas Press, 1986, s. 21.

Žánrové dělení podle Jeana-Loupa Bouregeta vzniká kategorizací opakujících se stereotypů.¹⁸⁴ Scénář (pretext) ale může být posunut stříhem, záběrováním, hereckými gesty, maskováním nebo kostýmem.

Většina žánrových filmů má hybridní charakter. Takzvaný čistý žánrový titul neexistuje, vždy film aspoň v minimální míře obsahuje identifikační znaky různých žánrů. „Nový“ český amatérský film hybridizace přesně vystihuje. Autoři se žánrovou čistotou netrápí a pro mě nebylo vždy snadné jednoznačně určit dominující žánr zkoumaného díla. Jiný badatel by mohl v některých případech dojít k odlišnému zařazení.

Žánrové filmy podle Judith Hess Wright pomáhají vládnoucí třídě (státu) udržovat status quo. Problémy a jevy se v těchto filmech zjednodušují, nepracuje se s konkrétními sociálními nebo politickými problémy a příběhy nebývají zasazeny do aktuální současnosti. Ukazují společnost, v níž byly dané potíže vyřešeny. Žánrové příběhy zjednodušují řešení konfliktů. Třeba zabíjení a násilí ve westernech lze morálně ospravedlnit. Zatímco ve westernech se často řeší otázky cti, zodpovědnosti nebo oběti, tak v akčních filmech bývají motivace abstrahovány v pomstu, sebeobranu nebo ochranu (záchranu) blízkých. Eliminace zla přináší prospěch lidstvu jako celku. Pokud není zničen společensky vysoce postavený původce zla a někdy jde o celý prohnitý a zkorumpovaný systém, pak jen proto, aby se ukázal nikdy nekončící boj o nápravu.¹⁸⁵ Oproti tomuto názoru naznačuje Jean-Loup Boureget ve studii *Social Implications in the Hollywood Genres* možnost „vpašovat“ do žánru subverzivní prvky.¹⁸⁶

Podle Bouregeta mohli režiséři v Hollywoodu systém kritizovat pouze implicitně skrze žánry (odvoláním se k žánrovým konvencím si autoři tvořili alibi), čímž se jejich pozice blíží stylu, jakým výpovědi do svých děl vkládali například naši tvůrci kontrolovaní komunistickou cenzurou. Otroucní a koloniální systém se objevoval v dobrodružných titulech a nespravedlivé třídní rozvrstvení společnosti v hollywoodských muzikálech či romantických komediích. Režiséři amatérských českých filmů vědomě podobné aspekty

¹⁸⁴ BOUREGET, Jean-Loup. *Social Implications in the Hollywood Genres*. In GRANT, Barry Keith (ed.). *Film Genre Reader*. Austin : University of Texas Press, 1986, s. 51.

¹⁸⁵ WRIGHT, Judith Hess. *Genre Films and the Status Quo*. In GRANT, Barry Keith (ed.). *Film Genre Reader*. Austin : University of Texas Press, 1986, s. 44.

¹⁸⁶ BOUREGET, cit. 184, s. 53.

neberou v potaz. Pokud žánr vypovídá o něčem navíc, není to většinou autorským záměrem.

V Nealově knize se postupně pojednává o základních žánrech (akční-dobrodružný, komedie, sci-fi, horor, muzikál, válečný, „film noir“ nebo melodrama). Podle těchto a dalších žánrů člením následné kapitoly.¹⁸⁷ Žánrovou pestrost „nového“ českého amatérského filmu potvrzuje i ředitel festivalu Mladá kamera Aleš Langer: „Soutěžní kolekce byla žánrově i tematicky velmi pestrá: vedle humorně laděných snímků zhlédli diváci také příběhy tragické, akční thrillery se střídaly s animovanou tvorbou, došlo i na parodie, horor, experimentální dokument, ba i na tarantinovské zvrácenosti.“¹⁸⁸

VII.2. Specifické žánry českého amatérského filmu

Ačkoliv amatérský film i v žánrech odjakživa odrážel profesionální praxi, nelze pominout mnohá jeho specifika. Pod identickými pojmy se neskrývá vždy stejný obsah. Kategorie se definují na základě tradic a zvyklostí, nikoli na teoreticky stanoveném základě.¹⁸⁹ „Předem je nutné upozornit na to, že neprofesionální film je svébytným oborem filmařské aktivity a proto žánry, o nichž budeme psát, nepodléhají žádným zvyklostem v jiných oborech, jako jsou profesionální film, televize apod. Neřídí se tedy ani výukovými osnovami FAMU ani jiných škol. Tyto žánry ale plně odpovídají současné

¹⁸⁷ NEALE, Steve. *Genre and Hollywood*. London and New York : Routledge, 2000.

¹⁸⁸ LANGER, Aleš. Mladá kamera v Uničově. *Videohobby* 49, 2009, č. 5, s. 21.

¹⁸⁹ Přestože pojmenování se změnila, obsah i třídění filmů zůstalo. Za války vypadaly kategorie následovně: „Do protektorátní soutěže se sešlo celkem 29 filmů nejrůznějšího formátu a délky, které byly rozděleny do několika kategorií:

I. a. Hrané filmy s živými představiteli

I. b. Hrané filmy kreslené nebo trikové

II. a. Dokumentární filmy reportážní

II. b. Dokumentární filmy poučné

III. Rodinné

IV. Filmy absolutní“ (SMRŽ, Karel. *Filmová publicistika Karla Smrže (3. část)*. Olomouc : Univerzita Palackého, 2004, s. 58.)

praxi a také potřebám našeho oboru. Budeme psát o těch, s nimiž se setkáváme na soutěžích a přehlídkách," dále Pražan popisuje, jak má vypadat reportáž, dokument, kronika, medailon, cestopis, hraný film, animovaný film, videoklip, propagační film, instruktážní, výukový film, odborně naučný film, vědecko-populární film.¹⁹⁰

V českém amatérském filmu se po několik desítek let prosazovalo několik původních žánrových kategorií: „Filmoví autoři se velice často zabývali satirami, parodiemi (i na reklamy), black-outy, jinak řečeno anekdotami s překvapivým koncem, a také filmovou poezií, tedy takovými filmy, v nichž nebylo řečeno ani jediné slovo komentáře, jen obraz a hudba. Jinými slovy se zabývali formami, v profesionálním filmu takřka nevídanými.“¹⁹¹ S nástupem nové generace mnoho z kategorií zaniká a prosazuje se žánrová struktura známá z profesionálního filmu. Zatímco v minulosti byly horor, sci-fi, akční film s bojovým uměním nebo exploatační gangsterky záležitostí zcela výlučnou nebo neexistující, pak dnes tyto žánry představují základní pilíře. Neznamená to však, že by tradiční žánrové útvary zcela zanikly. I nadále se velké popularitě těší parodie a v následujících podkapitolách projdu několik starších kategorií a jejich aktuální modifikace.

VII.2.1. Grotteska

Žánr grottesky částečně definují technická omezení dané doby.¹⁹² I v časech superosmičky (šedesátá až osmdesátá léta) se v amatérském filmu stále natáčely grottesky. Podobně jako u filmové písničky tvůrci realizovali pouze obrazovou část, vyprávěli jednoduchou zápletku a navíc šlo o žánr komediální, tudíž divácky vděčný. „Velké oblíbenosti diváctva se těšily grottesky Jaroslava Dolečka z Dlouhé Vsi u Rychnova (Jen borovičku, Sádra, Poupata). Ty však často nadbíhaly pokleslému diváckému vkusu a ústily až do kýčovitosti. Kultivovanější formy humoru pak nalezneme v dílech Ivo

¹⁹⁰ PRAŽAN, Emil. Kategorie a žánry. *Videohobby* 48, 2008, č. 10, s. 21.

¹⁹¹ PRAŽAN, Emil a kol. *Kronika českého amatérského filmu*. Praha : NIPOS, 2005, s. 187-188.

¹⁹² Vrchol popularity grotteska zaznamenala v druhém a třetím desetiletí dvacátého století.

Renotiera (Stalo se jedné noci, Kapesníček),“ píše Martin Čihák.¹⁹³ Ke grotesce se tvůrci obrazejí i v éře videa a to shodně bez rozdílu věku.

V roce 2005 natočil Jiří Diviš poctu Chaplinovým groteskám nazvanou Tulák zachráncem. Režisér napodobuje stylistické postupy a technologické determinanty natolik věrně, že bychom mohli hovořit o chaplinovském „revivalu“. Používá „původní“ hudbu (z kolekce Chaplinových DVD vydaných v Levných knihách), ale hlavně spoléhá na přesného imitátora v podání Lukáše Masnera, jenž s dokonalou přesností napodobuje veškerá gesta, mimiku i pohyby tolik charakteristické pro slavného komika.

Skupina Retroband v klasické grotesce RETROspective (2007) rekonstruuje styl i dějové motivy slavných amerických grotesek z desátých let. Herci se pro tradiční honičku oblékli do tmavých šatů, aby spolu s nalepenými tmavými kníry v černobílém obraze kontrastně vynikli. Komický efekt se tvůrci snaží násobit přidáním zvukovými efekty. Moderní urbanistické prvky narušují pokus asociovat zašlé časy.

S obdobným problémem se nenásilně vyrovnal ve snímku Rande (2006) režisér střední generace David Tůma (FOPA). V žánrovém hybridu mezi filmovou písničkou, anekdotou a groteskou, k níž má asi nejbližší, spojuje retro (slaměný klobouk, starodávný bicykl) s atributy současnosti (mobil, fén).

Za příkladné propojení grotesky a „nového“ amatérského filmu považují akční thriller o nešikovném vrahovi Born to kill? (2005). Rytmu dominuje hudební „SKA“ podkres. Uskupení Homemade films kolem režiséra Petra „Pedra“ Pánka natočilo i konzervativněji uchopenou GroteSKU (2007) a pokračování nazvané Groteska 2: Detektiv Luke Striker (2008). První film zobrazuje klasické honičkové schéma, druhý díl už vypráví jednoduchý příběh soukromého detektiva.

Nikdo bohužel nekusil grotesku zmodernizovat a aktualizovat, jako se o to pokusil Tomáš Vorel v Pražské pětce (1989) nebo Skřítkovi (2005).

¹⁹³ ČIHÁK, Martin. Amatérský film. In PTÁČEK, Luboš (ed.). *Panorama českého filmu*. Olomouc : Rubico, 2000, s. 470.

VII.2.2. Anekdota, black-out

Ke grotesce má velmi blízko i takzvaná anekdota či black-out, neboli krátký narativně uzavřený tvar rozvíjející jednu situaci, která ústí v překvapivý závěr (vtip, pointa). V minulosti vyhovovala i krátká metráž, snímek nebyl drahý, podařilo se ho natočit za jedno odpoledne, soutěže i diváci přijímali a přijímají kratší tituly vstřícněji.¹⁹⁴ Příběh býval mnohdy vyprávěn jen obrazem, což bylo vhodné pro začínající filmaře k procvičení zákonitostí vyprávěného děje. Žánrově se black-outy mohou částečně prolínat s filmovou písničkou, pokud vznikají na hudbu bez ruchů a dialogů, ale i s groteskou, pokud jejich komika čerpá z pohybových gagů. Diváci rovněž neočekávají jinou výpovědní hodnotu, než komický účinek, jehož povaha je subjektivní.

Aktualizaci tohoto žánru v podání „nového“ českého amatérského filmu bychom našli v hororové anekdotě Křovní Terror (2008). Snímek o křoví požírajícím kolemjdoucí vznikl spoluprací sdružení Chrchel Art Company a TV Kaktus. V povídkovém filmu či spíše asociativně propojeném slepenci skečů nazvaném MIMO (2006) od stejného režiséra, sledujeme několik výjevů parodujících různé žánry – od mafiánského (Kmotr), přes sitcom (přidaný smích u banálních dialogů), akční thriller (zneškodňování výbušniny), horor, až po variaci na setkání Jamese Bonda s padouchem Blofeldem, jemuž v náručí nechybí bílý kocour. Titulkem „Barandoow uvádí“ se tvůrci hlásí i k českým kinematografickým reáliím.

VII.2.3. Filmová písnička

Podle Martina Čiháka jde „(...) o krátké hrané filmy, v nichž autoři vytvářejí určitou, více méně volnou, příběhovou paralelu k textu vybrané písně. Filmová písnička je jistým žánrovým specifíkem amatérské tvorby a byla jí věnována specializovaná soutěž Mohelnická filmová písnička, jejímž dlouholetým předsedou poroty byl Jiří Suchý

¹⁹⁴ Když je film nepovedený, není tak útrpné přečkat ho.

z divadla Semafor.“¹⁹⁵ O výhodnosti tohoto žánru pro začínající filmaře píše i Roger Odin: „(...) začínající filmaři se snadno nadchnou zejména pro tento žánr, neboť písnička jim poskytuje hotovou osnovu, do které stačí vložit obrazy.“¹⁹⁶ Filmovou písničku nelze podle jejích obhájců zaměňovat s videoklipem. Cílem videoklipu nemusí být vyprávět obrazem příběh, definice klipu je širší a volnější. Z tohoto pohledu můžeme i takzvané filmové písničky řadit pod videoklipy. Dodnes za filmové písničky označuje své klipy například autor střední generace Ivo Procházka (Anna - 2009). Délku filmové písničky i videoklipu přesně určuje délka skladby a neexistuje teoretický definiční aparát, který by dokázal tyto dva pojmy přesvědčivě odlišit. Filmová písnička vznikla jako označení v době, kdy nebylo slovo videoklip rozšířené a z dnešního pohledu se dělení zdá být anachronickým.

Filmovou písničkou se v „novém“ českém amatérském filmu vědomě nikdo nezabývá. Hojně se ale vyskytují videoklipy. Pokud jsem v úvodu práce popisoval průnik amatérského a profesionálního filmu a upozorňoval na občasné vzájemné překrývání, pak u videoklipu je ne/amatérský původ v současnosti neodlišitelný. Mnoho hudebníků se pochopitelně prezentuje očividně drahými videoklipy a u jiných kapel, spíše regionálního významu, hned vidíme nízký rozpočet. Pro videoklipy však neexistuje relevantní distribuční platforma (vysílání na televizních hudebních kanálech nikdy nevrátí vložené prostředky) a vzhledem ke klesajícímu prodeji desek už neplní ani reklamní funkci. Klipy se i u profesionálů natáčejí pro radost a z nadšenectví, což je definičně přibližuje k neprofesionálním kolegům. U mnohých klipů, které nalezneme na internetu, nelze rozpoznat, vzhledem i k časté anonymitě autorů, nakolik dílo spadá do profesionální a nakolik do amatérské oblasti, obzvlášť, když se jedná o výtvarnou a experimentální práci. Vzhledem k obtížné druhové identifikaci jsem se rozhodl videoklipy nezabývat.

¹⁹⁵ ČIHÁK, Martin. Amatérský film. In PTÁČEK, Luboš (ed.). *Panorama českého filmu*. Olomouc : Rubico, 2000, s. 470.

¹⁹⁶ ODIN, Roger. Otázka amatéra v trojím prostoru natáčení a šíření. *Illuminace* 16, 2004, č. 3, s. 12.

VII.3. Aktuální žánry „nového“ českého amatérského filmu

Za předchůdce „nového“ českého amatérského filmu můžeme považovat uskupení Gamera založené Otou Melicharem a Danem Krutským v roce 1988. Režiséři natočili přibližně dvě desítky krátkých i celovečerních filmů „(...) s akčními prvky, parodie, často s prvky erotiky. Gamera byla první nezávislou skupinou tohoto druhu. Jejich první filmy byly natáčeny ještě němou superosmičkou. V současné době točí na videokameru a na stříh si Gamera pronajímá profesionální střižnu,¹⁹⁷ uvádí Petr Lášek v knize z roku 2005. Po vzoru Gamery u nás vznikly desítky, možná i stovky, spolků s podobným tvůrčím zaměřením.

Následují kapitoly podle jednotlivých žánrů, které se prosadily v „novém“ českém amatérském filmu. Popularitě se těší horory, sci-fi, thrillery, válečné, gangsterské nebo akční filmy. Z komedií pak její mutace: groteska, černá komedie a velmi rozšířená parodie. Volněji zacházím i s pojmem melodrama, pod nějž řadím „neexperimentální“ narativní snímky nespádající do předchozích žánrů. Spadají sem i pokusy o psychologická dramata zaměřená na vztahy a etické otázky. Historickými a kostýmními dramaty, detektivkami a westerny se nezabývám, jelikož jsem nenalezl adekvátní zástupce. Specificky amatérskému „novodobému“ žánru, fan filmu, věnuji rovněž samostatnou kapitolu. Mnoho filmů nelze zařadit mezi klasicky chápané žánry, formou i obsahem se vůči žánrům staví do opozice, o těchto takzvaně „artových“ snímcích píše na závěr.

VII.3.1. Akční film

Americký teoretik Steve Neale spojuje pod pojmem „action-adventure“ dva v České republice rozlišované žánry, akční a dobrodružný film.¹⁹⁸ Jako příklady uvádí filmy *Terminátor* (1984), *Rambo* (1982), *Vetřelec* (1979), *Dobyvatelé ztracené archy*

¹⁹⁷ LÁŠEK, Petr. Gamera. in PRAŽAN, Emil. *Kronika českého amatérského filmu*. Praha : NIPOS, 2005, s. 211.

¹⁹⁸ Žánrová kategorizace u nás byla po roce 1989 ukotvena podle zvyklostí spotřebních filmových časopisů (Kino, Kinorevue, Cinema apod.) a podle televizních dramaturgů, v souladu s distributory a provozovateli videopůjčoven, kteří nabídku titulů rozdělují podle žánrů.

(1981), Smrtonosná past (1988), Bod zlomu (1991), Total Recall (1990), Poslední mohykán (1992) a Statečné srdce (1995).¹⁹⁹ Žánrová hybridizace je ze samotného výčtu patrná. Vetřelec nese prvky hororu a sci-fi, Bod zlomu a Smrtonosná past kriminálního thrilleru, Total Recall a Terminátor sci-fi, fantastické motivy obsahuje i série o Indianu Jonesovi, Statečné srdce je i historický a kostýmní film, dobrodružné prvky vystihují Posledního mohykána i Indianu Jonese. Neale opomněl oblíbený hybridní žánr a to akční komedii (Policajt v Beverly Hills - 1984, filmy s Jackie Chanem atd.). Snímky spojuje několik vlastností. „Struktura vyprávění zahrnuje boje, honičky a výbuchy, speciální efekty, důraz na fyzické výkony a kaskadérské kousky. Tento hyperbolický charakter klade důraz i na nadstandardní tělesné rozměry nebo pohybové dovednosti hvězd jakými jsou Arnold Schwarzenegger, Sylvester Stallone, Dolph Lundgren, Bruce Willis, Brigitte Nielsen, Linda Hamilton a další.“²⁰⁰

Teoretici v USA na akční snímky nahlíží skrze ideologický diskurs, zkoumají propojení estetiky a etiky děl s politikou Ronalda Reagana nebo George Bushe. Akční filmy osmdesátých let ale nejde jednoduše ztotožňovat s republikánskou „propagandou“, mnohdy rezonovaly s „levicovými“ ideály. V Československu zažily obrovský boom s příchodem kapitalismu a dodnes je televizní stanice pro jejich popularitu často reprízuje. Mnoho tvůrců „nového“ českého amatérského filmu na nich vyrůstalo a nelze se divit, nakolik se v jejich tvorbě odráží. Těžko bychom v nich ale hledali politické konotace. Stejně tak bychom z prozaických důvodů marně hledali kult těla. Trend svalnatých hrdinů odezněl už v devadesátých letech a málokdo z amatérských herců může svou tělesnou schránku exponovat před kamerou tak, aby nebyl směšný. V následující dekádě, v prvním desetiletí stávajícího století, se akční film prolul s komiksovým filmem (Spiderman - 2002, Sin City – Město hříchu – 2005, Temný rytíř - 2008, Iron Man – 2008 a další). V oblibě žánru dokonce někteří teoretici hledají imperialistické a kolonialistické kořeny západní civilizace. V našem kontextu nejde brát v úvahu ani genderové hledisko, neboť u nás se těžko dá hovořit o ženských akčních hrdinkách.

¹⁹⁹ NEALE, Steve. *Genre and Hollywood*. London and New York : Routledge, 2000, s. 52.

²⁰⁰ tamtéž

V úvahu příliš nepřichází ani rasová hlediska, jelikož většina české populace je bílá a až na soužití s romským etnikem u nás nejsou tyto otázky aktuální. „Protiromské“ nálady kupodivu nevyplývají na povrch ani v exploatačních počinech (s výjimkou filmu *Život není krásný* - 2008). Pouze ve snímku Tomáše Dohnala *The Redemption* (Vykoupení) z roku 2008 vystupuje jako parťák hlavního (a bílého) hrdiny mladík vietnamského původu. Společně trénují bojová umění. Když mladík podlehne drogám a dostane se pod vliv překupníků drog, je to charakterově pevný Asiat, kdo mu pomůže. Padouši jej označují jako „vetřelce“, čímž tvůrci upevňují autorská antidiskriminační názorová východiska. *The Redemption* (Vykoupení) je typickým produktem „nového“ českého amatérského filmu i pro „(...) neadekvátní využití pompézní hudby z hollywoodských blockbusterů“.²⁰¹ Symfonická a velkolepě pojatá hudba tvoří nechtěný kontrast s nedokonalým provedením ostatních složek a mizivým produkčním zázemím. Tvůrci chtějí použitím hollywoodských soundtracků zamaskovat právě zmíněné nedostatky, ale paradoxně na ně o to více upozorňují.

Stejným způsobem pracuje s hudbou i Jan Haluza v celovečerním počínu *Zloději* (2007). Ještě než se režisér přiklonil k explicitní parodické nadsázce (*Komedie plná smrti* – 2009 nebo *Škleb* - 2010) natočil středometrážní *Slzy noci* (2008) jako „(...) nepřestávající akční honičku, u níž nejsou vysvětleny žádné motivace (autor v diskuzi přiznal inspiraci Spielbergovým *Duelem* - 1971). (...) Hrdinové se za jízdy pohybují po kapotě aut, přelézají z jednoho vozu do druhého a vzájemně se vytahují z okýnek. Haluza rovněž používá u střelby digitálních plamenů a kouře, což podporuje humor a vytrhuje z přirozeného vnímání akce“.²⁰² Mnohé akční filmy, stejně jako *Slzy noci*, téměř eliminují příběh a zobrazují esenci žánru, samotnou akci. „Soubojové“ nebo taky „přestřelkové“ snímky by dokonce mohly tvořit podžánr. Filmů s příběhem, přestřelkami i bojovým uměním není mnoho,²⁰³ většinou se autoři (herci, kameramani i režiséři najednou) zaměří na jeden ze jmenovaných aspektů.

²⁰¹ KAMENÍK, Miloš. *Trpaslík podeváté* [online]. 25fps [cit. 6. dubna 2010]. Dostupný z WWW: <<http://www.25fps.cz/clanek/nazev:trpaslik-podevate>>.

²⁰² KAMENÍK, Miloš. *Mladá kamera Uničov 2009* [online]. 25fps [cit. 2. dubna 2010]. Dostupný z WWW: <<http://www.25fps.cz/clanek/nazev:mlada-kamera-unicov-2009>>.

²⁰³ Za výjimku můžeme označit *Save Bryan* z roku 2009 v režii Jana Koláře a Jaroslava Balíka.

Variaci na filmy Hra (1997) nebo Saw: Hra o přežití (2004), případně Kostka (2000), Běžící muž (1987) nebo Gamer (2009), v nichž se hrdinové stávají nedobrovolnými účastníky vnější manipulace ve formě hry (podobný narativní koncept obsahuje i Jumanji - 1995 nebo Zathura: Vesmírné dobrodružství - 2005), přináší film Vladimíra Stejskala Bílá smrt (2010) ze společnosti Second Heaven. V paralelní montáži sledujeme trojici hrdinů hledající v zasněžené krajině podle mapy jednotlivá stanoviště, jako v orientačním běhu. Ve stejnou chvíli se dva chlapci a dívka setkají u tří krabiček. Dívka v ní nalezne nábojnici, mladík pistoli a druhý muž mapu, s níž se dá okamžitě na útěk. Dívka poskytne nábojnici a chlapec může utíkajícího zastřelit, následně muž ukořistí mapu a prchá sám. Nalezne „mcguffinový“ kufr plný peněz a je zastřelen dívkou, která měla ještě jeden náboj. Dívka utíká s penězi, ale na zamrzlém svahu uklouzne a smrtelně se zraní. Kufr mizí dole pod kopcem. Podobně jako v Kostce netušíme, kdo je strůjcem hry a neznáme ani motivace účastníků. Sledujeme odpsychologizovaný čistě akční tvar.

Tomáš Dočkal z ATM Films natočil na nádraží krátký „přestřelkový“ film Mezi vagóny (2008). Stejně poetice odpovídá Nejlepší přežije (2005), S.W.A.T. (2006) nebo pětidílná akční série Machr (2005-2007). Herci ve věku žáků základní školy zároveň hrají a na střídačku stojí za kamerou, natáčejí u sebe doma nebo v nejbližším okolí. Postprodukčně přidávají plameny k hlavním samopalů a pistolí, patřičné zvukové efekty a akční scény podbarvují rytmickými písněmi.²⁰⁴ Vedle akčních filmů chlapci natáčejí i komediální díla: Úplná kravina (4 epizody, 2007-2008) a série snímků o Frantovi (Franta v anorektické léčebně - 2005, Franta a Velká loupež po Česku - 2005, Franta – Krádež Lopaty - 2006). Dokončují celovečerní akční komedii o dvou zabijácích Zkurvenej den (2010).

„Přestřelkových“ filmů se zhostil i Radek Horák. Za klasickou ukázkou tohoto subžánru můžeme považovat Why? (2007). Postavy mezi sebou hovoří v angličtině, čímž se filmaři hlásí k hollywoodským vzorům. Inspiraci počítačovými akčními hrami přiznává postava stojící na konci nad kupou mrtvol větou: „Game over.“ V dalších počinech si už autoři z akčních klišé i jednoduchých „přestřelkových“ filmů utahují. Ve filmu Mise:

²⁰⁴ S oblibou používají písně ze známých film: Pulp Fiction – Historky z podsvětí (1994), Trainspotting (1996), jedna skladba z filmu Matrix (1999) se opakuje hned v pěti filmech.

Střílejí! (2009) stojí dva pistolníci na místě a předvádějí nejrůznější situace, které mohou v tomto typu filmů nastat. Zpomalené přestřelky s pateticky zahraným umíráním hlavních hrdinů střídají zběsile frenetické akční choreografie.

Za film „přestřelka“ určitě můžeme považovat Konflikt (2006) o soupeření dvou „mužů“²⁰⁵ odehrávající se v zasněženém lese. Autoři a herci v jednom s vědomou nadsázkou předvádějí „film hru“, proto mohou hrát i dospělé muže. Střílejí po sobě větvemi a klacky, z jejichž hrotů šlehají plameny, jak je lze vytvářet v takzvaných „after effects“ programech, včetně zvukových efektů. Dojde i na světelné meče z Hvězdných válek (1977). Děj končí dialogem: „Už musím. Zdar.“ Kamarád odpovídá: „Tak zas zítra.“ I zde je patrný aspekt hry. Chlapci záměrně nevytvářejí iluzivní fikční svět.

S akčním žánrem si pohráli i anonymní tvůrci animovaného filmu Velká přestřelka (2006), v němž po sobě střílejí postavy uhnětené z dětské plastelíny.²⁰⁶

Tvůrci krátkých filmů C4D: Střelická Přestřelka (2007) a C4D: Přestřelka (2007) vycházejí z narativu akčních počítačových her. Kamera sleduje hrdinu blížícího se ke strážnému objektu.²⁰⁷ Ozbrojenec postupně zlikviduje všechny strážce a vnikne dovnitř, čímž film, stejně jako herní level, končí. Krom zvukových efektů a digitální cákající krve k hernímu světu odkazují i situační stereotypy vyplývající z technologických vlastností softwaru. Muž se například běžně může dostat ke strážci stojícímu k němu zády a ten jej do poslední chvíle neslyší a neotočí se, ačkoliv podobná situace neodpovídá filmovým stereotypům, ani ji nelze předpokládat ve skutečnosti.

Někteří autoři před střelnými zbraněmi upřednostňují pěstní souboje s prvky bojových umění. Tyto tituly se taktéž inspiroují počítačovými hrami (série Mortal Kombat apod.)

Práci choreografa bojových Yuen Wo Pinga, kterého proslavila především práce na filmu Matrix (1999), se inspirovali tvůrci filmu Hat Fight (2006). K akční sci-fi bratrů Wachovských se hlasí i volbou kostýmů.

²⁰⁵ Hrají je žáci základní školy.

²⁰⁶ Snímek umístil na YouTube uživatel jménem „zimosh“. (Film dostupný z WWW: <http://www.youtube.com/watch?v=GpYWK7P_pWU>.)

²⁰⁷ Na YouTube je umístil uživatel Bukey T92. (Filmy jsou dostupné z WWW: <http://www.youtube.com/watch?v=80DBNBcBN4M&playnext_from=TL&videos=BFwbcPZ15oE>, <<http://www.youtube.com/watch?v=tVvwIYnGIkc&feature=related>>.)

Jan Mareš s kamarády ze společnosti MaM video svůj „martial art“ film s názvem *Karate Matches* (2006) o souboji dvou mladíků doplnil o explicitní intertextové odkazy. Nečekané zvukové podbarvení úvodních titulků obstaral dialog z *Ecce Homo Homolka* (1969). Titulky samotné odjíždějí do dále jako v *Hvězdných válkách* (1977), v souboji pak nechybí světelné meče ani nepovedené záběry pod závěrečnými titulky, jimiž prosluly snímky s Jackie Chanem.

Strukturu klasického soubojového filmu má i *Vindico Edax* (2009). Režisér Jindřich Beneš akční příběh o „ničivosti pomsty“ obohatil o fantastické motivy, při jejichž prezentaci použil pixilace, triků, černobílého obrazu a hlavně kostýmů mísících módní vlivy „emo“ a „gotika“.

Historickou fikci ze středověku *Shadows of Dream* (2007) realizovala olomoucká šermířského oddílu Adorea. Jednoduchý příběh slouží pouze jako rámec pro neobvykle zdařilou válečnou scénu, v níž se na bojišti střetnou dvě početné skupiny.

Podobných počinů bychom na internetu a výjimečně i na soutěžích našli desítky. Uvedl jsem několik příkladů pro představu a základní orientaci. Výčet obsahuje především krátké snímky dohledatelné na internetu, ale natáčejí se i dlouhé filmy. K nejstarším uskupením „nového“ amatérského českého filmu patří *Sunsetfilm*. V roce 1996 natočil jejich dvorní režisér David Březina akční film *Osudný únos* s nezvyklou délkou 158 minut. Příběh míchá motivy z gangsterských snímků Johna Woo nebo amerických akčních filmů typu jako *Dvojitý zásah* (1992).²⁰⁸

I v „novém“ českém amatérském filmu se v akčních titulech objevují žánrové příměsi jako thriller, parodie nebo gangsterský film, ale oproti profesionální kinematografii se vyskytuje (díky kratší metráži) mnoho počinů, které se soustředí pouze na zobrazení samotných soubojů. Příběh a postavy nehrají velkou roli a slouží pouze jako nezbytně nutná kulisa k prezentaci „akce“. Autoři spíše naplňují žánrová schémata a hrají si s nimi, než aby se zabývali přesvědčivými motivacemi jednání postav, z nichž by šla vyčíst morální, potažmo společensko-politická východiska.

²⁰⁸ Tvůrci děj na stránkách anoncují následně: „Italská mafie unáší malého chlapce (Johna) a jeho životní osud se rázem mění. Tím se stává členem mafie jako oni. V dospělosti má John za úkol zneškodnit výborného policistu Briana McKaye. John ovšem vůbec netuší, že Brian je jeho bratr...“ (Anotace filmu *Osudný únos* [online]. *Sunsetfilm* [cit. 2. března 2010]. Dostupný z WWW: <<http://www.sunsetfilm.com/index.php?rubr=filmy/film&id=4&lang=cs>>.)

VII.3.2. Sci-fi

Termín science fiction byl poprvé použit v devatenáctém století, ale plně se rozšířil ve dvacátých letech dvacátého století díky „brakovým“ magazínům typu *Amazing Stories*. Základním poznávacím prvkem sci-fi příběhů bývá využití fiktivních vědeckých poznatků, nezdědka se příběh odehrává v budoucnosti a nabízí utopické vize společnosti.²⁰⁹

V kinematografii se sci-fi etablovalo během čtyřicátých a padesátých let a odráželo obavy z globálních konfliktů (druhá světová válka, studená válka). Zápletky pojednávaly o invazi cizí (nelidské) rasy, která chce zabrat prostor lidí.²¹⁰ Konflikty musí mezi sebou překonávat i samotní lidé (vědci vs. generálové, vojáci vs. politici atd.).

Kromě smyšleného technologického pokroku se ve sci-fi operuje s alternativními realitami, cestami do vesmíru a s tím souvisejícím výskytem mimozemských forem života, cestováním v čase atd. Těží se z kontrastu „cizího“ (technologie, mimozemské formy života) a „domácího“. V první polovině století se v námětech zrcadlí obavy ze zneužití technologických vynálezů. Často zpracovávaným motivem bývá umělá inteligence, na níž se v osmdesátých a devadesátých letech přestává nahlížet pouze jako na nebezpečnou (*Blade Runner* - 1982, *Terminátor 2 – Den zúčtování* – 1991). Hity jako *Hvězdné války* (1977), *Blízká setkání třetího druhu* (1977) nebo *E. T. Mimozemšťan* (1982) definitivně otočily vnímání technologií a mimozemšťanů pouze jako nepřátelských elementů.²¹¹

Nejčastěji se sci-fi kombinuje s hororem nebo akčním filmem. Pro „nový“ český amatérský film platí zejména druhá zmiňovaná hybridizace. K akčnímu žánru dané snímky neřadím pouze díky explicitně prezentovaným postavám a prostředím výstižných pro sci-fi.

²⁰⁹ NEALE, Steve. *Genre and Hollywood*. London and New York : Routledge, 2000, s. 100.

²¹⁰ Tehdy vetřelci představovali komunisty, dnes třeba islámské fundamentalisty. Černobílé schéma relativizuje například *District 9* (2009).

²¹¹ NEALE, cit. 209, s. 104.

Významné postavení v tomto žánru i v celém „novém“ amatérském filmu zaujímá českobudějovické sdružení Trinity Pictures.²¹² Početné uskupení tvůrců vede režisér Jakub Hussar a scenárista Vojtěch Bednář. Snímky 8th Death (2006), Johny Nemo (2005) nebo Zombie Wrestling vol. Max. (2004) vystihuje nejen stylistický rukopis, ale i použití kostýmů, masek a rekvizit vyrobených za účelem díla. Namísto obličejů nosí postavy masky (mnohdy různé podoby lebek ve stylu Skeletora z filmu Vládci vesmíru – 1987), kostýmy mají vyrobeny ze staniolu, barevných igelitů i módních doplňků, původní jsou i zbraně. Dějově jednoduché snímky zaujmou vtípem a nadhledem, jenž v kombinaci s výtvarným pojetím připomene přístup Karla Zemana, aniž by jej tvůrci jakkoli napodobovali. První snímky přinášejí prostá soubojová schémata, přejímají estetiku a narativ počítačových her. Například ve filmu 8th Death (2006) subjektivní kamera imituje herní princip „First Person Shooter“. Pjeer van Eck na stránkách Videohobby popsal „(...) rysy triniťácké tvorby: brutální scény, sci-fi kostýmy a dekorace či exteriéry zemského povrchu v beznadějném čase globální katastrofy. TP bez okolků instaluje do českých realití zběsilé zombie splattery, cyberpunkové přestřelky a postapokalyptické sci-fi“.²¹³

Tvůrci své filmy řadí do podžánru nazývaného „xenická“ sci-fi, což podle rozhovoru, jež poskytli v pořadu Profilm (2009),²¹⁴ znamená, že děj se odehrává mimo planetu Zemi a nemá s lidmi nic společného. „Jak jsme sledovali naše příběhy, došlo nám, že mají spoustu společných rysů a zákonitostí. Uvědomili jsme si, že vzniká něco jako specifický styl – že netvoříme jen filmy, jen sci-fi nebo prostě jen psychárny. My tvoříme Triniťárny. A tak jsme pojmenovali náš svět a v jeho popisu a vývoji pokračujeme dodnes. Tak vznikla myšlenka Coraabu, neuvěřitelné planety, která spojuje spoustu našich filmů, a která dala našim představám jednotící prvek, jež jsme vždy podvědomě hledali a který v nás vždy byl.“²¹⁵ Největšího ohlasu se jim dostalo

²¹² Věnují se i nefilmovým projektům, například Trinmánii, což je chystaná online karetní hra. Na stránkách skupiny (www.trinitypictures.cz) si lze stáhnout i několik jednoduchých počítačových her čerpajících ze stejného fikčního světa jako jejich filmy. Kvůli propagaci prvních titulů uspořádali v Českých Budějovicích průvod zombií...

²¹³ VAN ECK, Pjeer. Trinity Pictures. *Videohobby* 47, 2007, č. 8, s. 18.

²¹⁴ Soukromý archiv autora.

²¹⁵ Skupina Trinity Picture vznikla v roce 2002. *Videohobby* 46, 2006, č. 5, s. 13. Autor neveden.

s klasickými sci-fi příběhy Toxymoron (2005), Dalur (2006) a Skeletoni (2008), což jsou už Hussarovi studentské filmy.

Do nedaleké budoucnosti, kde vše kontroluje stát, situoval Vojtěch Novák z TRI PSI Production sci-fi thriller Messenger (2006). Děj rámuje rozhovor hlavního hrdiny, špičkového posílčáka pracujícího pro zámožné občany, s psychoterapeutem. Messenger si nechal do těla implantovat čipové systémy zkvalitňující smysly. V práci podává lepší výkony a může si díky tomu mizerně placenou, ale aspoň nějakou, pracovní pozici udržet. Zároveň mu biotechnologický „upgrade“ přináší nemalé psychické obtíže. Bojí se lidí a má pocit, že je obětí všeobecného spiknutí. Během rande zastřelí potenciální partnerku, poněvadž se domnívá, že byla proti němu nasazena, což se mu potvrdí, když v její kabelce najde pistoli a svou fotku. Stejně skončí i psychiatr. Není však jisté, zda ony důkazy nebyly pouhým výplodem hrdinovi choré mysli, výsledkem neléčeného stihomamu. Messenger, jak naznačuje popis děje, předkládá technologický pokrok jako nebezpečný a vynucený shora. Lidé žijí v totalitním kapitalismu, v němž vše řídí bohatí obyvatelé a ti obyčejní ze strachu o místo udělají cokoli.

Sci-fi thriller MicroTech (2008) Milana Plevy z M-Pro Emotion vychází z podobné dějové premisy jako Lebkouni (1988) nebo District 9 (2009). Mimosemská forma civilizace se usadila na naší planetě, dokud si nenajde lepší a pohostinnější místo ve vesmíru. Mimosemšťané nejsou primárně nebezpeční, ale brání se lidským pokusům o kontrolu. Nemají podobu antropomorfizovaných příšer, ale připomínají sotva viditelný a vysoce inteligentní hmyz se schopností rychlého přesunu. Krátké drama vypráví o mladé dvojici zajaté vojáky pro narušení střežené zóny. Pokusy o chycení mimosemšťanů se vědcům i armádě vymknou z ruky a mimosemšťané k útěku pomohou i zavřenému páru. Stejně jako v Messengerovi i zde tvůrci vykreslili mocenský systém jako nebezpečný a mimosemská forma života může být interpretována jako metafora přírody či životního prostředí.

Předcházející Plevův film Zjevení (2006) by se dal zařadit do kategorie dobrodružná sci-fi s prvky fantasy. Trojice dětí najde v rybníku krabici s tajemnými dokumenty a mapou. Dívka v textu rozpozná sumerštinu a babylónštinu. Následuje pátrání po obsahu dokumentů po vzoru Indiana Jonese a Roberta Langdona (postava románů Dana Browna Šifra mistra Leonarda, Andělé a démoni nebo Ztracený symbol). Ve filmu, podobně jako v románech Jaroslava Foglara a jiných dětských autorů,

nevystupují téměř žádné dospělé postavy. Děti se musejí opakovaně utkat s nadpřirozenou postavou v černé kápi. Tímto archetypálním a jednoduchým způsobem bývají zpodobňovány záhadné temné bytosti v dětských (tj. vyrobených dětmi) filmech velmi často. Představa vychází ze zaběhnuté ikonografie pohádek, kde jsou v kápi zahaleni smrtěáci nebo jiní démoni.

V roce 2008 dostala režisérská dvojice Petr Hastík a Petr Smělík (Vivatscreen production) do omezené kinodistribuce (promítání z DVD) osmdesátiminutový počín The Resolution. Zákulisí světa v nedaleké budoucnosti ovládají agenti dvou soupeřících tajných služeb The Resolution Company a The Royal Company. Po vítězství jakékoliv ze skupin společnosti hrozí totalitní praktiky. Snímek obsahuje množství akčních scén, motivy špionáže a zrady apod. Režiséři dílo obohatili o spoustu speciálních efektů, zejména fotorealistických 3D animací. Kromě explozí, letadel, mraků, blesků, pohybového lokátoru, zpomaleně létajících kulek, padajících střepeň z oken animují dokonce vlakové nádraží a vykolejení rychlíku. Ve stylové rovině tvůrci napodobují především snímek Matrix (1999). Identicky zpomalují akci, volí nakloněné pohledy, postavy nosí tmavé kabáty a brýle. Řada scén má původ i v jiných titulech. Muž se připraví na pěstní souboj, ale soupeř vytáhne pistoli a zastřelí ho stejně jako Indiana Jones v Dobyvatelích ztracené archy (1981). Ostří nože se ve velkém detailu zastaví těsně u oční zorničky stejně jako v Mission: Impossible 2 (2000). Z počítačových her byl přejet titulek obsahující „vs.“ mezi jmény zápasících postav, autoři převzali i zvukové efekty výstřelů, explozí, úderů a svištění vydávané prudkými (i méně prudkými) pohyby paží. Tohoto efektu nadužívali v osmdesátých letech tvůrci snímků s bojovým uměním. Námětově film odráží současné teorie o spiknutí nadnárodních korporací vládoucích nad státy a jejich občany. Ve shodě s předchozími díly vykresluje režiséři budoucnost jako temnou, zde zmítající se v chaosu, a mířící k nelegitimnímu autoritářskému vedení.

V českých amatérských sci-fi filmech se necestuje vesmírem, ani časem, filmaři nejsou okouzleni možnostmi vědeckého či technického pokroku. Příběhy se odehrávají na naší planetě (kromě filmů Trinity Pictures), v blízké budoucnosti, v níž lidem vládou nelegitimní elity.

VII.3.3. Horor

Základní funkcí hororu je navodit v divácích pocit strachu nebo děsu. Žánr lze dělit na několik subžánrů. Omezím se pouze na základní dělení na slashery a splattery. Ve shodě s tvrzením Karla Theina,²¹⁶ že část současné hororové produkce opouští nadpřirozené motivy, můžeme konstatovat, že většina stávající hororové amatérské produkce spadá pod subžánr „slasher movies“, neboli vyvražďovací filmy (Halloween - 1978, Vetřelec - 1979, Pátek třináctého - 1980 a další). Splattery exploatují násilné, krvavé či jinak nechutné scény, aby v divácích vzbudily odpor, pocity zhnusení, případně obranný smích (Smrtelné zlo 2 - 1987, Bad Taste – Vesmírní kanibalové – 1987 či Braindead – Živí mrtví - 1992 a další).

Filmové horory vycházejí primárně z literatury (E. A. Poe, H. Walpole, B. Stoker, M. Shelly a další), vliv na ně měly výtvarné směry jako expresionismus nebo surrealismus. Ke zdrojům hororu musíme připojit i obskurní atrakce typu obludárií (nebo „freak shows“), na něž navázaly domy hrůzy.

Stejně jako se dokola adaptují slavné hororové romány (Dracula, Frankenstein), vrací se filmaři k úspěšným původním filmům (Kočičí lidé – 1942 a 1982, Noc ožvlých mrtvol – 1968 a 1990, v současnosti probíhá vlna remaků hororů ze sedmdesátých a osmdesátých let – Pátek třináctého - 1980, Halloween – 1980, Texaský masakr motorovou pilou - 1974, Noční můra v Elm Street - 1984 a další). Horory můžeme dělit podle fikčního původu monstra na filmy s fantastickými, tedy neexistujícími monstry (Dracula, zombie filmy) a horory, jejichž monstra mají základ v reálném světě (Psycho - 1960, Čelisti - 1975, Halloween - 1978). Subjektivně potom můžeme zařazovat snímky se satanistickou tematikou (Vymítač ďábla - 1973, Přichází satan! - 1976 nebo Rosemary má děťátko - 1968). Za hraniční považuji i duchařské příběhy jako Poltergeist (1982) nebo Paranormal Activity (2007), přestože zobrazované jevy nejsou exaktně prokazatelné.

V první polovině století monstra přicházela „z venku“, tematizovala se polarizace mezi racionální vědou a „přirozeným“ řádem. „Horor se zabývá konfliktem mezi racionálním či vědeckým a tradičními způsoby řešení problémů. V Draculovi (Tod

²¹⁶ THEIN, Karel. *Rychlost a slzy*. Praha : Prostor, 2002, s. 323.

Browning, 1930), Frankensteinovi (James Whale, 1931), Mumii (Karl Freund, 1932) a Vlkodlakovi (George Waggner, 1948) jsou monstra ztělesněním lidského zla.²¹⁷ Vědci důvěřující pouze exaktním poznatkům a monstrům představujícím temnou stranu iracionality podléhají. Pouze ti (patří k nim i masy „obyčejných“ lidí) důvěřující pradávnému iracionálnímu řádu mohou s monstrem svést úspěšný boj. Věda nemůže nahradit moudrost a zkušenosti předchozích generací. Společenský řád lze zachovat pouze dodržováním tradičních hodnot. Po válce se v zobrazených filmových „hrůzách“ projevil vliv studené války (obavy ze sovětské invaze a třetí světové války) a hrozba jaderných zbraní. Americkou společnost, politiku a následně i kinematografii ovlivnila válka ve Vietnamu (a domácí skandály typu Watergate, obecně nedůvěra k institucím) a zlo najednou mělo původ v domácím, známém a každodenním. Michael Myers (Halloween – 1978) se snaží zavraždit svou sestru, Freddy Kruger (Noční můra v Elm Street – 1984) zabíjí oběti v jejich snech (tedy v momentě usnutí a odpočinku), Chucky je oživlá vraždící panenka (Dětská hra – 1988) apod. Zobrazování zla a násilí v hororech vždy reflektuje aktuální tendence ve společnosti.

Podle Barbary Klinger mohou být žánrová díla (nejlépe „béčkové“ nebo „podřadné“ žánry) odvážnější a progresivnější v zobrazování aktuálně kontroverzních jevů, jelikož takovéto filmy nebývají brány vážně a neupíná se k nim taková pozornost.²¹⁸

Relativně málo se v českém amatérském filmu vyskytuje upířská tematika, jak ji zpracovává i hodinový horor *Pricolici* (2005) společnosti Vafis (Valašská filmová společnost, režisér Tomáš Koňářík). Nejrůznější podoby monster si ve svém díle vyzkoušela skupina Pavla Žďárka *Ducháček Movies*. Upířské motivy si zkusili ve filmu *Noční hra* (2003), monstrem v podobě démona vystupuje v hororu *Marihuana* (2005), klasickým „chatovým“ slasherem je *Hra na vraha* (2001). Snímky *Žďárek* doprovází vlastními rockovými písněmi.

V epizodě *Hágenovo zlato* ze seriálu *Bastard Vega* (2003) členové *Ducháček Movies* zfilmovali legendy o údajném nacistovi Hansi Hágenovi, jehož duch zabíjí trampy v lomu Amerika. Mýty o Hágenovi, podobně jako *Pérák*, patří k českým lidovým

²¹⁷ GRANT, Barry Keith (ed.). *Film Genre Reader*. Austin : University of Texas Press, 1986, s. 44.

²¹⁸ KLINGER, Barbara. *Cinema/Ideology/Criticism“ Revisited: The Progressive Genre*. In GRANT, Barry Keith (ed.). *Film Genre Reader*. Austin : University of Texas Press, 1986, s. 83.

pověstem a zpracovává je i etnolog a folklorista Petr Jančárek v knize Černá sanitka.²¹⁹ V nepřiliš složitém soubojovém filmu se tradičně míchají intertextové odkazy k zahraničním vzorům (hudba Johna Willimase ze sérií Star Wars - 1977 a Indiana Jones - 1981) i českým reáliím (Štěchovický poklad, citace pořadu Česká soda - 1993). Vega Hágena častuje xenofobními narážkami na jeho německý původ. Svérázného dobrodruha Vegu ztvárnil Jařek Kasal, jenž seriál režíroval. V epizodě 6th element se předvede i jako kaskadér. Rozběhne se proti jedoucímu autu a vahou vlastního těla vyrazí, na začátku záběru neporušené, přední sklo. Mladí muži natáčející akční filmy se většinou snaží ukázat vše, co umí. Pokud trénují bojová umění, ve filmu je použijí, pokud mají vypracovanou svalnatou postavu, ukážou ji, pokud jezdí na motorce, jezdí i jejich postava. Kasal i Žďárek očividně vyrůstali na akčních filmech z osmdesátých let.²²⁰

Žánrově čistou ukázkou slasheru jsou Swety (2008) slovenského režiséra Petera Leibitzera žijícího v Praze. Parta pubescentů se stane obětí šouravého a maskovaného vraha během víkendu tráveného v horské chatě. Na víkendový pobyt na osamocené chalupu, v níž se v minulosti oběsila něšťastně zamilovaná dívka, dorazí ve filmu Chata (2006) Martina Müllera dva páry. Postupně umírají tak, že zabíjí vždy někdo z nich, přičemž postavy si vysvětlují dějové motivace, aby je pochopil i divák. Do těl vrahů se převtěluje oběšená dívka a její úděl zlomí až poslední slečna, která jí prokletí doslova rozmluví. Vrahem tentokrát není neznámé a abstraktní zlo, ale duch obyčejné dívky.

Koleda (2008) vznikla jako společné dílo skupin Taranis film a Heimdall films. Slasher originálně čerpá z českých velikonočních tradic. Parta podnapilých mladíků koleduje u mladé slečny, která jim do panáků nalije uspávací prášek. Svázání hoši se probudí ve sklepení, kde se již nachází tělo zabitého mladíka. Smysl pro černý humor režiséři Martin Doležal a Daniel Adam prokazují ve scéně, v níž „feministická“ mstitelka proměňuje „mrskačku“ v mučící nástroj tím, že ji doplňuje o hřebíky. Film rámuje scéna, v níž dívka maluje za zpěvu koledy kraslice. Na konci filmu se ukáže, že je maluje krví svých obětí a píseň tak získává hrůzyplný nádech.

Režiséři Martin Justa a Petr Volf (Rec production) v mysteriózním slasheru Továrna (2008) navázali na Záhadu Blair Witch (1999) a Paranormal Activity (2007).

²¹⁹ JANČÁREK, Petr. *Černá sanitka a jiné děsivé příběhy*. Praha: Plot, 2006.

²²⁰ Kasal dokonce v titulcích 6th element (2003) jmenovitě děkuje Arnoldu Schwarzeneggerovi a Jackie Chanovi.

Postavou démonické dívky dali vzpomenout i na film *Kruh* (2002). Mladíci koupí starou opuštěnou továrnu a v noci se v ní pohybují s videokamerou. Hned první noc jsou napadeni démonem a zabiti. Snímek buduje napětí pomocí zvuku, hudby a splašených záběrů z videokamer, kde je vidět spíš méně, než více a divák si musí podobu monstra a násilné výjevy domýšlet. Partu školáků vraždí zombie v budově základní školy v *Silent Scream* (2008) Marka Tesaře. Slasher prostředím získává „(...) nádech decentní parodie“.²²¹

Celovečerní *Čepel smrti* (2009) režíroval Tomáš Kučera pod produkční značkou KUMA a díky distribuční společnosti Go Crazy uvedl začátkem roku 2010 na DVD trh.²²²

Kučera natočil klasický vyvražďovací slasher inspirovaný *Halloweenem* (1978) a *Vřískotem* (1996). Intertextově odkazuje nejčastěji k druhému ze jmenovaných. Nejen, že se o filmu hovoří,²²³ ale vrah skrývá tvář rovněž pod gumovou maskou (ta má podobu kostlivce, čili jednoznačného znamení smrti, ne expresivně pokřiveného úšklebku jako maska v komediálním *Vřískotu*) a úvodní scéna, v níž jsou zavražděny tři ženy, je narativním prvkem obsaženým v Cravenově trilogii, včetně použitého „hvězdného“ *camea*.²²⁴ Identická je s *Vřískotem* i detektivní zápleтка. Diváci nesledují pouze holý boj o přežití, jako v *Halloweenu*, ale kladou si až do samého závěru nezodpovězenou otázku, kdo vraždí. Scenáristé zručně toto tázání exponují v závěrečné scéně v uzavřené budově, kde není přítomen nikdo jiný než hlavní hrdinové a naše podezření se přesouvá z jedné postavy na druhou. V tomto ohledu si otřepaný a neoriginální námět drží napětí.

Nezvykle začíná *Pleh* (2008) Dušana Krejdl. Vypráví realistický příběh třicetiletého outsidera, jenž si pochvaluje, že konečně našel práci, a až v druhé polovině

²²¹ VALUŠIAK, Josef. Třicátá pátá Mladá kamera aneb po 13 letech v Uničově. *Donašeč dobrých filmových zpráv* 15, 2009, č. 1, s. 21.

²²² Osmdesátiminutový snímek natočený zjevně v amatérských podmínkách tak vstoupil do distribučního prostoru profesionálního filmu, za což mu bylo v recenzích patřičně „vyčiněno“. Například František Fuka filmu udělil 0 % a označil jej za distribuční omyl, v recenzi prakticky pouze vyjmenovává technické nedostatky. (FUKA, František. *Čepel smrti* [online]. FFFilm [cit. 5. dubna 2010]. Dostupný z WWW: <<http://fffilm.fuxoft.cz/2010/01/recenze-cepel-smrti-0.html>>.)

²²³ Postavy se baví i o filmu *Pláž* (2000) a televizní reality show *VyVolení* (2005), kterou později připomene *cameo* účastníka tohoto pořadu Jakuba Kuby.

²²⁴ Ve *Vřískotu* byla na začátku filmu zabita Drew Barrymore, v *Čepeli smrti* politička a bývalá televizní moderátorka Jana Bobošíková s dcerou.

se žánr filmu mění v duchařský horor. „Mysteriózní thriller v duchu japonského Kruhu nebo Oka trochu mátl nejasným dějem a zmatečnými motivy, ale zaujal vizuálním pojetím.“²²⁵ Přízrak (2006) Milana Letochy z Mirax Movies hraje s divákem ještě důslednější hru. Na začátku příběhu dostanou diváci informaci o v okolí řádícím vrahovi, zbytek se odehrává během jedné noci. Mladý pár neustále budí zvuky z okolí, jednou ruší zvíře, podruhé přijde opilá kamarádka z hospody a až na samotném konci vrah skutečně zaútočí. Subjektivní kamera najíždí do obličeje křičícího mladíka. Monstrum nevidíme, ale vidíme, co ono, čímž jsme s ním ztotožněni. Do posledního záběru si nemůžeme být jisti, jaký žánr sledujeme.

Režisér Jiří Vetešník ze skupiny Pam Pam show v krvavé parodii Biomechanické hovado (2008) zasazuje stylizovaný děj do zchátralé školní budovy představující zde Výzkumný ústav AV ČR. Bachař vyvádí z cel vědce a nutí je pracovat na vynálezech. Jeden z nich sestrojí oživlý biomechanický vysavač, jenž všem postupně vysaje mozky. Monstrum v podobě krabice s lidskýma nohama a chobotem se v druhé polovině snímku přesune na hudební festival, kde „vysává“ návštěvníky. Film tak přechází z hororové parodie v situační happening a doposud ve fikční realitě sevřený děj se proměňuje ve videozáznam.

I samotná videokamera se může stát maskou vraha. Prvky experimentálního, dokumentárního a hororového filmu spojuje Ondřej Pavliš známý pod pseudonymem Andy Fehu ve středometrážním Andyho filmu (2009). Hlavní hrdina, jehož tvář nikdy nespatriíme, poněvadž celý film je vyprávěn subjektivní kamerou, vyrazí s kamarády na opuštěnou chatu k Liberci za účelem natočení nějakého filmu. Namísto natáčení se věnují záznamu mrhání času, řečí o ničem, pití i fetování. Zlom přichází v druhé polovině filmu, kdy kameraman postupně odvádí jednotlivé protagonisty stranou a o samotě je zavraždí. Zabijákovo chování není jakkoli psychologicky motivováno. Když zabíjí Matyáše, prosí ho o lepší výraz obličeje. O jeho smrti pak hovoří s kamarádem, kterému vyličí, jak vše bylo a on se jen nevěřičně směje. Ani diváci si při zabití první oběti nemohou být jisti, zda už jde o natáčení „onoho snímku“ nebo film najednou přeskakuje z nefikčního modu do fikčního a v této ambivalenci zůstává divák až do samotného závěru. Ze začátku

²²⁵ KAMENÍK, Miloš. *Trpaslík podeváté* [online]. 25fps [cit. 2. dubna 2010]. Dostupný z WWW: <<http://www.25fps.cz/clanek/nazev:trpaslik-podevate>>.

Andyho film může připomenout *Nebýt dnešní* (2004) režiséra Petra Marka. Sledujeme záznam z výletu party mladých lidí ve stylu home videa. Nejedná se ovšem o neumětelský záznam, autor nám nevtíravě představí jednotlivé protagonisty. Podobně nenápadně a přitom rafinovaně pracuje Fehu se stříhem. Dovede ustříhnout situace těsně před "naplněním", čímž narušuje stereotyp očekávání vypointování jednotlivých scén a nepřímou předjímá, že film nebude pouhým videem z výletu. V druhé polovině snímku k sobě svými činy přitáhne pozornost kameraman, jehož pohled skrze objektiv stvrzuje pozici hlavního hrdiny filmu. Všichni natáčení však o kameře vědí a podle tohoto vědomí se chovají. Nejde o akt šmírování, který je jako jeden z hlavních motivů přítomen v Powellově snímku *Peeping Tom* (1960), jenž ve scénách se zabíjením s kamerou v ruce rovněž vytane na mysli. „Dokumentární horor“ můžeme vnímat jako úvahu (a její bezprostřední přímou aplikaci) o hranicích hranosti a dokumentárnosti, "filmu o filmu" ve smyslu recepce fikce a nonfikce.

Za zástupce splatterů mohu označit obskurní počín Josefa Blažka *Cyborg Cheerleader Fuckdown in Hockey Mask Camp* (2007). Roztleskávačky v lese přepadne monstrem v podobě nafukovací panny. Jejím vražedným útokům čelí společně s ozbrojeným vojákem. Příznačně mívají tyto filmy přímočaré, až nelogicky konstruované, scénáře, směšně nevěrohodné herecké výkony a odhalují se v nich herečky. Obě představitelky mají také v titulcích po vzoru pornohvězd uvedené anglické pseudonymy (Shaunna Doll, Candy Hard).

V dubnu 2009 vyšel v oficiální DVD distribuci dvouhodinový splatter Romana Vojkůvky *Někdo tam dole mě má rád* (2008).²²⁶ Faustovský příběh postiženého muže, kterému ďábel vrátí síly, aby mohl vykonat pomstu, záměrně vnáší do české, nejen amatérské, kinematografie výrazné exploatační motivy. Nahota je samozřejmá, vidíme scény znásilňování s následným brutálním umučením žen, cákající krví se nešetří ani ve

²²⁶ Děj přibližuje oficiální text distributora: „Silně věřící Oto (Martin Frajt) přijde následkem přepadení o možnost pohybu, je upoután na vozík a jediným způsobem komunikace s okolím jsou jeho oči. Když se navíc stane nemohoucím svědkem znásilnění a vraždy své ženy a dcery, prosí v duchu Boha o odplatu. Ten se však neozývá. Oto se tedy obrátí na druhou stranu. Za pomoci zástupce strany temna vykoná nelitostnou krvavou pomstu a zároveň poznává nejtemnější stránky lidské duše...“ (Oficiální text distributora filmu *Někdo tam dole mě má rád* [online]. *Čsfd* [cit. 15. března 2010]. Dostupný z WWW: <<http://www.csfd.cz/film/236197-nekdo-tam-dole-me-ma-rad>>.)

scénách, v nichž hlavní hrdina mučí spoutané násilníky pomocí vrtaček, kleští apod. Roman Vojkůvka se přiblížil tvorbě italských „gore“ snímků režisérů Joa D'Amata nebo Ruggera Deodata. Navzdory explicitnímu přístupu k zobrazování násilí, funguje příběh jako moralita.

Zajímavý pokus o horor realizovali Jiří Sládeček a Štěpán Smolík. Ve snímku *Diagnóza: Kouzlo dětství* (2009) sledujeme z pohledu malého dítěte očekávání příchodu čerta a Mikuláše.

Tradiční hororové schéma ozvláštňuje českými reáliemi i Zdeněk Vondra ve snímku *I dospělí si umí hrát* (2009). „Mladý pár lidí z města se vydává na letní dovolenou v tuzemsku. Během zastávky na oběd v jihočeské vesnici se jejich cesta zkomplikuje. Jsou zapleteni do hry, která je vážnější, než se zpočátku zdálo a která bude mít nedozírné následky na jejich život,“²²⁷ píše tvůrci v anotaci pro festival Aerokrátas. České venkovské prostředí Vondra příznačně prezentuje jako lidové a nekonfliktní. Podobně jako v *Texaském masakru motorovou pilou* (1974) nebo *Bezstarostné jízdě* (1969) se ale může bodrost a jednoduchost „obyčejných“ lidí proměnit v peklo. Dějově však film variuje americké hity jako *Sedm* (1995), *Hra* (1997) a *Saw: Hra o přežití* (2004). Tajemný a až do konce filmu skrytý psychopat si s hrdiny – oběťmi hraje na dětskou hru (český „fenomén“ takzvané šipkované). Předkládá mladé dvojici indicie, až je přivede do svého sklepení, kde je hodlá umučit za jejich hříchy. Úchylný děd jim vyčítá, že se neobejdou bez auta, mobilu a že hrát umí už jen na počítači. Dřív než dojde k mučení, zastřelí starce partner jedné z dřívějších obětí (samopal si přinese v kytarovém pouzdře). Film pokulhává ve věrohodnosti chování postav, které není dostatečně motivované okolnostmi. Snímek funguje jako metafora ke krutému osudu, jenž si s námi hraje, a jelikož ho nemáme pod kontrolou, bojíme se, že nás zahubí.

Oblíbenou rekvizitou tvůrců hororů s monstry bývá strašidelná gumová maska. Nepochybně odkazuje k maskování vraha ze sérií *Vřískot* či *Halloween*. Za gumovou maskou pořízenou v obchodě s žertovnými předměty skrývá tvář ve filmech *Swety*, *Silent Scream*, *Zombie Wrestling* vol. Max nebo *Rose* (2008) Pavla Brychty. Charakteristická je pro tuto monstra i šouravá chůze, která má asociovat tělesnou

²²⁷ Anotace filmu *I dospělí si umí hrát* [online]. *Muvi* [cit. 14. března 2010]. Dostupný z WWW: <<http://www.muvi.cz/aerokratas/220-i-dospeli-si-umi-hrat.htm>>.

deformaci, kulhání také monstrum zpomaluje a oběti tak mají možnost unikat. Jak z této chůze, tak i z gumové masky se stalo v „novém“ českém amatérském filmu kliše. Záměrem některých tvůrců mohlo být pomocí masky vytvořit iluzi nadpřirozeného monstra (např. zombie), ne namaskovaného vraha. Zdařile paroduje vyvražďovací slashery s monstry Jan Haluza a Jiří Navrátil ve snímku Láhev (2006), o němž se rozepíší v kapitole týkající se parodií.

V českém amatérském hororu převládají slashery, minimálně se objevují monstra nadpřirozeného původu, nevyskytují se adaptace či remaky známých předloh. Nevypátral jsem jediný český satanistický snímek. Autoři překvapivě neodkazují k jiným dílům. Naopak s oblibou tvůrci příběhy zasazují do českých reálií (Velikonoce, Mikuláš apod.)

VII.3.4. Válečný film

Jako nečekaný se může v amatérském filmu jevit válečný film. Obvykle válečné filmy zachycují reálný konflikt (nejčastěji druhou světovou válku) a za obecná témata považujeme patriotismus, hrdinství, osobní postoje a dopady války na jedince. Nespadá sem automaticky každý film odehrávající se za války (komedie Velký flám - 1966, drama Ostře sledované vlaky - 1966, akční filmy jako Nezvěstní v boji – 1984 apod.).

Za první válečné filmy byly označeny přibližně sto let staré americké snímky vyprávějící příběhy z občanské války a války s indiány, z nichž se posléze vyprofilovaly westerny.²²⁸ Postupně se zavádí i pojem protiválečný film, s čímž souvisí ideologické vnímání děl. Válečné filmy nejexplicitněji ze všech žánrů balancují na hraně politické propagandy. Způsob zobrazení války a její případné opodstatnění nebo omlouvání bývá čteno jako politický nástroj ovlivňující názor veřejnosti (popularizace armády díky filmům jako Top Gun – 1986 atd.).

²²⁸ NEALE, Steve. *Genre and Hollywood*. London and New York : Routledge, 2000, s. 125.

Podle Claudie Springer bojové scény plní stejnou funkci jako taneční a hudební čísla v muzikálech. Mají diváka oslnit, okouzlit, případně fascinovat.²²⁹ Postřeh platí i pro akční filmy.

Dramaturgicky se válečné snímky dělí na osobní dramata jedinců (Četa - 1986) a na dramata skupin. Dříve se ve válečných příbězích preferovaly hodnoty jako čest, odvaha a vlastenectví. V současnosti se upřednostňují liberálnější hodnoty, odkazy k demokracii a spravedlnosti, protiválečné postoje, případně kritika vlastních armádních složek.

Samostatné žánrové podskupiny tvoří snímky zobrazující konkrétní vojenské složky: letecké a ponorkové filmy, o jednotkách elitního nasazení apod. Upozaděny bývají ženské postavy (výjimkou je G. I. Jane – 1997), buď čekají doma na návrat muže, nebo slouží k uspokojení mužských sexuálních chtíčů (prostitutky, oběti znásilnění). Dramatický kontrapunkt tvoří vojensko-vlastenecká povinnost s následným vystřízlivěním po setkání se s krutou válečnou realitou. Vojáci touží po obyčejném životě, mají u sebe fotografie manželek či přítelkyň, piší zamilované dopisy a při umírání nechají své lásce vzkázat, že ji vždy milovali. Posiluje se hodnota obyčejného, normálního, osobního a nepolitického života.²³⁰ Krom zmíněné duality lze vypožorovat i další protikladné dvojice: válka - mír, demokracie - totalita, civilizace - barbarství, lidskost - nelidskost a další.²³¹

Český amatérský válečný film bývá spojován především se společností Taranis film Martina a Jana Doležalových. „Amatérský válečný film je kupodivu v našich poměrech hojným jevem. A tak na internetu nezřídka narazíte na snímky, kde se partička ověšená replikami automatických ručnic hodinu a půl prohání po lese, aby po sobě vystřílela půlku muničního skladu. Musím poznamenat, že většinou ty filmy nestojí za moc a tak i k tvorbě Taranisu jsem přistupoval s určitým despektem. Nicméně oba snímky kromě akčně zvládnutého střelení ukazují cosi víc. Totiž veskrze dobře udělanou nenásilnou parodii střílečkového žánru bez prvoplánových kopanců do zadku. Použití digitálních efektů svou hravostí chvílemi připomíná geniální díla režiséra Karla Zemana,“

²²⁹ SPRINGER, Claudia. Antiwar Film as Spectacle: Contradictions of the Combat Sequence. *Genre* 21, 1988, č. 4, s. 479.

²³⁰ Takto konformnímu postoji se vzpírá třeba hlavní hrdina filmu *Narozen 4. července* (1989).

²³¹ NEALE, Steve. *Genre and Hollywood*. London and New York : Routledge, 2000, s. 130.

píše na stránkách Videohobby Pjeer van Eck.²³² Zajímavým úkazem demonstrujícím „názorový vývoj“ autorů je trilogie Vojín Arahos. První díl nazvaný Buddy (2005) vypráví krátkou epizodu z Arahosova dopisu dívky, v němž konstatuje, že „je to tu na piču“ a líčí úmrtí nejlepšího kamaráda. Druhá a nadsazenější epizoda Vojna a fazole (2005) na sebe strhává pozornost použitím jediného statického záběru. Bizarně působí třetí část pojmenovaná První krev (2007), jejíž hlavní část tvoří videoklip „hipíka“ protestujícího proti válce. Počítačovou animací tvůrci dotvářejí letící kulky, stíhačky létající nad korunami stromů, vybuchující napalm apod. Čtyřicetiminutové Stíny Abadanu vyprávějí o misi vojenského komanda, které se v lesích po vzoru filmu Predátor (1987) stane terčem řádění neznámého zabijáka. Snímek je pozoruhodný i z produkčního hlediska. Krom obvyklých zbraní a uniforem získali tvůrci i několik obrněných transportérů.²³³

Autoři českých amatérských válečných titulů, nejen z Taranis filmu, používají převzatou patetickou hudbu, maskáče, digitálně přidané efekty střilejících zbraní. Z filmů leckdy sálá obdiv k vojenství a kategorii bychom mohli přejmenovat na „military film“.

Specificky se přistupuje k druhé světové válce. Nevyskytuje se parodický tón, nevznikají ani akční hrdinské spektakly, ale většinou se zobrazují tragické osudy hrdinů, kteří nikdy neustoupí ze svých pozic a zásad. V tvorbě mladých filmařů se nepřímo reflektuje „český úděl“ okupovaného a zrazeného národa.

Válečné drama Milana Plevy z M-Pro Emotion Pod palbou sirén (2008) uvozují vzpomínky stařenky na bombardování z konce války. Následuje černobíle natočený příběh dopadeného českého odbojáře. Gestapo se z něj násilím snaží dostat informace. Muž zatvrzele odmítá komunikovat. „Rozkošnický hravý“ velitel²³⁴ nechá přivést hrdinovu ženu, kterou před ním zastřelí. Dcery utečou pouze díky sirénám ohlašujícím nálet, během něhož se všichni, včetně Němců, rozprchnou.

Film režiséra Ludka Brhela Achtung! (2009) ostravské skupiny Pouliční směska dokonce vychází z alternativní historie, v níž se Československo brání invazi z března 1939. Pozoruhodné je, že situaci pozorujeme z pohledu komanda hitlerjugend čelícímu

²³² VAN ECK, Pjeer. film1.cz uvádí... Taranis film. *Videohobby* 48, 2008, č. 3, s. 18-19.

²³³ V současnosti filmaři z Taranis film pracují na nezávislém celovečerním snímku Hraničáři, který se odehrává na sklonku první republiky a jak název napovídá, týká se vojenské mobilizace z roku 1938.

²³⁴ Zahraný po vzoru Garyho Oldmana, jenž ztvárnil padoucha Stansfileda ve filmu Leon (1994) jako úchylný, který si svou zvrhlost užívá a tím baví i diváky.

útoke v lese. Podobně jako ve filmu Stalingrad (1992) jsme identifikováni s „nepřítelem“. V Achtung! ovšem nejde o politicko-historické spekulace, ale o čisté zachycení akce, a film bychom, nebýt historického rámce, zařadili mezi klasické „přestřelkové“ tituly.

Nečekaně do Francie během první světové války situoval Daniel Pánek z Big Heads Films Dopolnední obrazy (2008). Traktují se zde tradiční atributy českého válečného filmu jako hrdinský patos, tragicky nevyhnutelné umírání... V zásadě ale opět nejde o protiválečný film.

Princip hry na válku a zabíjení tematizoval v paintballovém „válečném“ filmu Sen o válce (2004) Vojtěch Novák z TRI PSI Productions. V lese probíhá urputný souboj dvou paintballových družstev, z nichž jedno dobývá pevnost a druhé ji střeží. Kuličky s barvou se náhle promění ve skutečné kulky a muži začínají doopravdy umírat, aniž by o tom jejich spoluhráči zpočátku věděli. Nakonec se ukáže, že šlo o snovou vizi hráče, který po pádu na chvíli ztratil vědomí.

V „novém“ českém amatérském filmu není na rozdíl od profesionální kinematografie neobvyklé zobrazovat nekonkrétní válečný konflikt (Taranis film). Bez ideologických konotací a propagandistických postojů se válka ukazuje jako univerzální vyhocená situace. Vzhledem k nízkým výrobním nákladům se musí autoři soustředit na osobní a komorní dramata jedinců či velmi malých celků. Válku prezentují jako krutou, ale neodvratnou, preferují konzervativní hodnoty jako čest a odvahu s tragickým vyústěním.

VII.3.5. Kriminální film

Trestnou činností a různými pohledy na ni se zabývá mnoho filmů. Příběhy mohou být vyprávěny z pohledu detektiva. Důraz se klade na odhalování stop a rozkrývání indicií vedoucích k dopadení zločince a znovunastolení všeobecného řádu. Vyprávět lze i z pohledu zločince. Sledujeme motivace ke spáchání činu a následky, které pachatel musí nést. Příběh však může být vyprávěn i z pohledu oběti, která se musí s daným skutkem vyrovnávat. Výše popsaným úhlům pohledu na kriminální činnost odpovídají dle Steva Neala tři žánry: detektivní film, gangsterský film a thriller. V detektivním filmu se klade důraz spíše na úsudek kriminalisty než na akci při dopadení.

Na rozdíl od akčního filmu. Vyvíjí se vyšetřovací metody, pojetí viny, hříchu a trestu. Obecně se dá detektivní žánr vztáhnout na odhalování jakéhokoliv tajemství.²³⁵ Snaží se zaujmout postavou vyšetřovatele a jeho metodami. S klasickou detektivkou jsem se v „novém“ českém amatérském filmu nesetkal. Detektivní příběh nelze natočit bez scénáře nebo jen podle dějové osnovy, musí být do nejmenších detailů promyšlen a přesně inscenován. Také převážně konverzační pojetí začínající filmaře odrazuje.

VII.3.5.1. Gangsterský film

Zatímco detektivky jsou rozšířené a populární v celém euroamerickém prostoru, pak gangsterský film patří k tradičním americkým žánrům a až v posledních letech se ve významnějším rozsahu rozšiřuje za jeho hranice. V českém kontextu je tento typ filmu označován jako „kriminální“. Gangsterky podle teoretika Roberta Warshowa v esejí *The Gangster as a Tragic Hero* navazují na dramatický žánr tragédie, jenž se v kinematografii neobjevuje (nebo nereflektuje).²³⁶ Hrdina musí použít k dosažení úspěchu ilegálních prostředků. Drama se přesouvá do roviny, nakolik je jedincovo konání morální či nikoliv. Gangsterský film tak tvoří opozici vůči takzvanému „americkému snu“, tvrdí rovněž Warshow.²³⁷ Kritika společenského systému spočívá v nemožnosti uspět nebo dokonce přežít v „normálních“, tedy stávajících společenských podmínkách.

Gangsterský film ukazuje pyramidální strukturu moci, pouze jeden může být na jejím vrcholu a všichni touží se na onen vrchol dostat. Sledujeme muže pohybujícího se na žebříčku moci, nikdy se nepokouší vytvořit jinou strukturu, působit mimo pyramidu, a jde mu pouze o úspěch nebo přežití v jejím rámci. „Pyramida je mikrokosmem kapitalistické společnosti.“²³⁸ Pro vlastní úspěch musíme porážet ostatní lidi. K tomu

²³⁵ NEALE, Steve. *Genre and Hollywood*. London and New York : Routledge, 2000, s. 74.

²³⁶ WARSHOW, Robert. *The Gangster as a Tragic Hero*. In *The Immediate Experience: Movies, Comics, Theatre And Other Aspects of Popular Culture*. New York : Atheneum, 1962.

²³⁷ WARSHOW, Robert. *The Gangster as a Tragic Hero*. In *The Immediate Experience: Movies, Comics, Theatre And Other Aspects of Popular Culture*. New York : Atheneum, 1962.

²³⁸ WRIGHT, Judith Hess. *Genre Films and the Status Quo*. In GRANT, Barry Keith (ed.). *Film Genre Reader*. Austin : University of Texas Press, 1986, s. 48.

použijeme násilí, které posléze někdo další aplikuje na nás, aby zaujal naše místo, říká Wright. Systémový problém se přenáší do individuální morální roviny konkrétního jednotlivce, jenž se musí rozhodovat, přičemž se stává tragickým hrdinou, poněvadž není v jeho možnostech rozhodnout se správně. Opět se udržuje status quo.²³⁹

V „novém“ českém amatérském filmu se odráží tendence vnesené do gangsterského filmu postmoderní generací tvůrců jako Luc Besson, Quentin Tarantino, Guy Ritchie, Robert Rodriguez nebo bratři Joel a Ethan Coenovi. Odklánějí se od „psychologizované“ podoby (té se drží třeba Martin Scorsese) žánru a nepřímé kritiky společenských poměrů a zobrazují svět gangsterů jako absurdní grotesku, v níž se může stát cokoliv. Odklání se rovněž od vážného pojetí žánru a využívají černého humoru, jak v zápletce, dialozích, tak v zobrazování situací, aniž by se přiklonili k žánru parodie či černé komedie. Důraz se taktéž klade na zobrazení explicitního a tím komického násilí. Nejde přitom o akční filmy, neboť postavy se většinou nepohybují v eticky jednoznačně polarizovaném světě (Brutální Nikita – 1990, Leon – 1994 a další).

Snímkem Venia (2008) se režisér Jan Haluza hlásí k odkazu „filmu noir“. „Film noir“ není klasickým žánrem, můžeme jej vnímat jako podžánr dramatu, kriminálního nebo gangsterského filmu. Vyznačuje se specifickými stylovými postupy (černobílý obraz, kontrastní svícení, cyničtí detektivové, svůdné a zrádné ženy – femme fatale apod.). Označení se používalo pro skupinu filmů natočených od třicátých do padesátých let. V případě „filmu noir“ nemá řada teoretiků jasno, zda se jedná o žánr, cyklus filmů, tendence nebo hnutí.²⁴⁰ Pokud „noirové“ filmy mimo jiné odrážely úzkost z nacistických hrůz, pak vyděrači a únosci ve Venii upomínají gestapácké praktiky dle tradic žánrů.²⁴¹ Autor dodržuje vnější stylistické postupy, vypráví sice banální a útržkovitý příběh, ale dle žánrové konvence se „(...) soustřeďuje právě na drama zrady a odpuštění“.²⁴²

Krvavá zásilka (2008) Jana Votýpky „(...) obsahuje řadu explicitně násilných scén a vzdává hold tvorbě Quentina Tarantina. Řemeslně velmi zdařilé dílo, v němž vystupuje

²³⁹ WRIGHT, Judith Hess. Genre Films and the Status Quo. In GRANT, Barry Keith (ed.). *Film Genre Reader*. Austin : University of Texas Press, 1986, s. 48.

²⁴⁰ NEALE, Steve. *Genre and Hollywood*. London and New York : Routledge, 2000, s. 152.

²⁴¹ HIRSCH, Foster. *Film Noir: The Dark Side of Hollywood*. New York : Da Capo, 1981, s. 21.

²⁴² VALUŠIAK, Josef. Třicátá pátá Mladá kamera aneb po 13 letech v Uničově. *Donašeč dobrých filmových zpráv* 15, 2009, č. 1, s. 21.

režisérův mladší bratr hned v několika rolích, ale možná až příliš doslovně cituje vzory (Tarantino, Rodriguez, Ritchie...). Rozhodně snímku nelze upřít strhující vyprávěčské tempo a černý smysl pro humor“.²⁴³ Vizuálním stylem a humorem zmíněných autorů je Votýpka očividně okouzlen. Vypráví efektně, záběry se často opakují z různých úhlů, jsou natáčeny přes barevné filtry, zpomalovány, zrychlovány, podpořeny rytmickou hudbou, krev stříká do všech stran... Jedna postava tančí jako Michael Madsen v *Gaunerech* (1992), jiná zraněná postava se plahočí opřená o zeď a zanechává za sebou krvavou šmouhu stejně jako Antonio Banderas v *Desperadovi* (1995) a zní dokonce i hudba ze stejného filmu, typografie titulků je identická s těmi z *Pulp Fiction – Historek z podsvětí* (1994), filmu samotnému předchází obrazově poškrábaný trailer jako před *Grindhouse: Planeta Teror* (2007), dynamické záběry jsou náhle „zmraženy“ a vypravěč líčí další události podobně jako ve *Sbal prachy a vypadni* (1998) atd. Tady už nejde o pouhé postmoderní citace, které nebrání svému původnímu vyprávění, nebo hold oblíbeným, ale o doslovné a neoriginální převzetí postupů, někdy i konkrétních scén. Přitom Krvavou zásilku nemůžeme označit ani za fan film.

Stejně inspirační zdroje cituje o něco méně konkrétně Robert Vrba ve *Scontro a Fuoco* (2008): „Má podobný rytmus vyprávění, barevné korekce, efekty a hlavně vypravěče mimo obraz. Ve Vrbově titulu nezazní jediná replika, komentář je navíc v angličtině a titulky, snad se nepletu, v italštině. Nenašel jsem jiný důvod k cizojazyčnosti, než že to bude působit více „cool“ a méně připomínat český film. (...) Samotná nepříliš složitá zápleтка o gangsterech, hazardních hráčích a dealerech trvá osmnáct minut, přičemž by stačila polovina. Přímé citace *Kill Billa* (v hudbě) nebo *Zběsilosti v srdci* (scéna se psem a rukou) od Davida Lynche neskrývaně odkazují k inspiračním zdrojům, ale Vrba ani Votýpka nepochopili Tarantinovu metodu citování jiných děl. Tvůrce musí objevit své vzory a oblíbence a ty pak přenášet do své tvorby, ne citovat citace. Kdyby šlo o komentář této metody, mohlo by to fungovat, takhle jde o nepůvodní nápodobu. Pozitivní na Tarantini je, že skrze svou tvorbu odhalí začínajícím filmařům spoustu „polozapomenutých“ režisérů a děl.“²⁴⁴

²⁴³ KAMENÍK, Miloš. *Mladá kamera Uničov 2009* [online]. 25fps [cit. 2. dubna 2010]. Dostupný z WWW: <<http://www.25fps.cz/clanek/nazev:mlada-kamera-unicov-2009>>.

²⁴⁴ KAMENÍK, Miloš. *Trpaslík podeváté* [online]. 25fps [cit. 11. dubna 2010]. Dostupný z WWW: <<http://www.25fps.cz/clanek/nazev:trpaslik-podevate>>.

Pravidla podsvětí (2009) vyprávějí příběh gangstera, jenž se mstí kolegům z branže za smrt přítelkyně. Hodinový snímek Daniela Pánka z uskupení Big Heads Films řadím mezi gangsterské filmy díky postavám a dějovým schématům, obsahuje však i prvky akčního thrilleru, jelikož tvůrci kladli důraz na efektní akční scény. Policie je prezentována jako zkorumpovaná organizace, mezi mafiány nechybí Rus, zabitý provozní baru je Vietnamec. Ve filmu lze identifikovat řadu nepřímých intertextuálních odkazů. Nejvíce autoři čerpali ze snímků o mafiánech od Guye Ritchieho: motiv ukradených hodinek, postava zabijáka - baviče (zabiják Boris z Podfu(c)ku) nebo pistolník schovaný v bytě při prohlídce (Sbal prachy a vypadni - 1998 a Podfu(c)k – 2000). Poslední motiv obsahuje i slavný Tarantinův počin Pulp Fiction – Historiky z podsvětí (1994). Ke stejnému dílu se filmaři obracejí, když své postavy nechávají jíst hamburgery a diskutovat o nich. Scéna, kdy se hrdina ve psychicky vypjaté scéně pokouší kvůli úmrtí své dívky zastřelit, připomíná identický výjev ze Smrtonosné zbraně (1987). Choreografie akčních scén a zejména zpomalené záběry vytahování zbraní a střelení dají vzpomenout filmy jako Matrix (1999), Max Payne (2008), Leon (1994) nebo díla Johna Woo (zejména Lepší zítřek II. - 1987), z nichž si tvůrci půjčili pojetí akce jako rituálního souboje. Snímek nepostrádá ani několik exploatačních motivů. Kromě množství digitální krve cákající ze zasažených postav tak jde o odhalené poprsí zabité milenky a zvrátky vrhnuté přímo do objektivu kamery.

Dealer drog ve filmu Michaela Jamesona Víc už Ne!! (2007) se zamiluje do dívky, kterou unese bývalý člen jeho ochranky. Mladík požádá o pomoc bratra a společnými silami rukojmí osvobodí. Po roce vidíme, že muž žije s dívkou ve spokojeném vztahu a vzdal se své zločinecké dráhy. Film s moralizujícím vyzněním se oproti žánrově spřízněným pracím nesnaží imitovat americké prostředí. Očividně se odehrává na českém maloměstě, místní mafiáni žijí v „laciném luxusu“ (zlaté prsteny, bílé kalhoty, ojetá auta, podnikatelské baroko). Situace tvůrci doprovázejí popovými písněmi, čímž vznikají klipové pasáže připomínající podobné sekvence v českých filmech z identického prostředí z osmdesátých let (Bony a klid – 1987, Kamarád do deště – 1988). Hlavní

hrdina jako jediný v českém filmu vystoupí, byť situace působí nevěrohodně, z pyramidální struktury, jak o ní píše Wrightová.²⁴⁵

V přiznaných českých realitách se odehrává i příběh *Život není krásný* (2008). Mladý muž musí mafiánům do večera vrátit určitý finanční obnos a celý den jej shání po známých a dlužnících. Schematický příběh slouží jako přehlídka politicky nekorektního humoru. Tvůrci záměrně překračují společenské konvence a ukazují, i když s nadsázkou, obhroublé a primitivní postavy odpovídající příběhu a zobrazenému sociálnímu prostředí. Postavy mluví vulgárně, fetují, filmaři nešetří krví ani zvrátky. Hrdina jen z rozmaru udeří pěstí jehovistu, beznohého vozíčkáře, těhotnou ženu i miminko v kočárku. Když ho přepadne skupina Romů, pozabíjí je a jednomu z nich rozdupne hlavu. Když se na konci zadusí chlupem z kozího mléka, nevyznívá jeho smrt jako moralistní tečka, ale jen jako jedna ze série absurdních a groteskních příhod. Režiséru Martinu Pohlovi se film podařilo obsadit věrohodnými hereckými typy. Mafiáni jsou holohlaví, potetovaní a patřičně svalnatí. K aktuálním společenským poměrům se autor odvolává ve scéně, v níž si mafiáni jedou vyřídit účty s politikem, jenž, přestože se od nich nechal uplatit, hlasoval proti jejich zájmům.

Režisér Vítek Ulrich (ŠTUL film) natočil v roce 2007 gangsterský thriller *Sázka na život*, jehož výchozím tématem se stala situace související s masivně rozšířeným a neregulovaným byznysem kolem hazardních her. O rok později se v dalším Ulrichově filmu *Ta holka se nezdá* (2008) objevuje na začátku zločinu jiné sociální téma. Nechtěné otěhotnění a nešťastná nehoda se stává výchozí situací gangsterské komedie ve stylu *Mělkého hrobu* (1995). Peníze od nechtěně zabitého mafiána s kufrem se páru hodí, protože je budou potřebovat nezajištění dítěte. Tradiční obchod s drogami tvoří námět téměř hodinového snímku *Jak je důležité zabít Filipa* (2008). Digitálně zde nejsou dodělané jen výstřely ze zbraní, ale i díry ve zdi po kulkách, krev cákající na zed' ze zasažených...

České gangsterské filmy se dají rozdělit na dvě skupiny. V jedné z nich tvůrci vycházejí z české sociální skutečnosti, v druhé bývají příběhy výrazně stylizovány do husté sítě intertextuálních odkazů.

²⁴⁵ WRIGHT, Judith Hess. *Genre Films and the Status Quo*. In GRANT, Barry Keith (ed.). *Film Genre Reader*. Austin : University of Texas Press, 1986, s. 48.

VII.3.5.2. Thriller

Autor knihy *Suspense Thriller: Films in the Shadow of Alfred Hitchcock* (1988) Charles Derry dělí thrillery do několika typových kategorií podle motivace zločinců: vášeň (často milenecká), chamtivost a závist (touha po penězích a majetku), politicky motivované spiknutí (boj o moc), nejasná identita (*Vertigo*).²⁴⁶

Na pomezí thrilleru a dramatu balancuje PEZ Petra „Krávy“ Ledviny (3COWS entertainment). Již „popletený“ a „chybný“ titul filmu (PES se přepíše na PEZ) prozrazuje, že něco není v pořádku. Kdykoliv se hlavní hrdina pohybuje v exteriéru, slyšíme varovně v dálce štěkající psy. Ve variaci na Bennyho video (1992) rakouského režiséra Michaela Hanekeho nahlížíme sice s odpsychologizovaným odstupem, ale „realisticky“ nervně roztěkanou kamerou do stereotypního a nudného života zhruba dvanáctiletého chlapce. Neslyšíme klasické dialogy, jen z dálky matčiny nadávky a křik, případně z rádia linoucí se stupidní moderátorské vstupy (převzaté ze skutečného vysílání). Chlapec monotónně po příchodu ze školy hraje počítačové hry. Když mu neustále ječící matka vypne proud, jde ven, kde s kamarády běhá po lese a hraje si na vojáky. Děj vyvrcholí chlapcovým násilným, ne nečekaným, aktem, když matku zastřelí pistolí zcizenou v zastavárně. Poté, co do matky vyprázdní zásobník, zastrčí šňůru od počítače zpět do zásuvky a opět se ponoří do virtuální reality. Film není černobílou kritikou vlivu násilných her, ať už virtuálních nebo skutečných.²⁴⁷ Jistá je absence jakékoliv komunikace mezi matkou a synem, natož empatického vztahu, zjevná je nepřítomnost otce. Ledvina se vyhýbá explicitním záběrům násilí (matku například nikdy nevidíme, tedy ani její usmrcení, zastupuje ji pouze diegeticky přítomný hlas), ale výsledný dojem shazuje použitím kečupu místo krve. K tvorbě Larse von Triera, potažmo hnutí Dogma 95, odkazuje nejen ruční kamera, ale i řazení děje do kapitol.

Autoři se tematicky obracejí do minulosti. Lukáš Horáček ze skupiny Bujo Brothers (realizovali sérii parodií Matrixu – 1999 pod názvem Matriks) režíroval snímek *Krajina za duhou* (2007) odehrávající se v lágru. S největší pravděpodobností politického

²⁴⁶ DERRY, Charles. *The Suspense Thriller: Films in the Shadow of Alfred Hitchcock*. Jefferson : MacFarland, 1981.

²⁴⁷ Příznačně nevidíme konkrétní hru, kterou chlapec hraje.

vězně týrají bachaři a nutí ho k podpisu čehosi významného. Ve chvílích samoty se na cele utíká do snů a vizí barevné krajiny (dodána klíčováním a vytvořená animací). Jinak je film černobílý, což zde nepůsobí jako klišovitě navození doby nebo „uměleckého“ obrazu, ale jako kontrast k vnitřnímu světu hrdiny. Není podstatné, zda muže mučí komunisté či nacisté, vnitřní únik a vzdor autor chápe univerzálně. Na konci muž opět odmítne podepsat a velitel ho zastřelí.

Do československého vězení v roce 1950 umístil dějově identický příběh i Jan Svěchota (Stupidart a Míka film). Stb mučí muže a nutí k podpisu (přiznání k něčemu, co neudělal). Dramaturgicky nerozvedené historické reálie slouží pouze jako kulisa k prezentaci očekávaných výjevů známých z vězeňských dramát (vyslýchající přátelsky nabídne cigaretu a po odmítnutí nechá vězně ztlouct apod.). Film se zaměřuje pouze na mučení, neobjevuje se žádná psychologie ani společenské souvislosti, o něž se pokoušel režisérův vrstevník Jan Václav ve filmu Pouto (píši o něm níže). Exploatační uchopení stvrzuje už samotný název *The Bloody Signature*.

Oba filmy spojuje nekonkrétnost reálií, nevíme, z čeho byl hrdina obviněn a co přesně má podepsat. Na základě žánrových konvencí předjímáme jeho nevinu. Tvůrci se nechtějí zabývat ani konkrétnější podobou zla, soustředí se na intenzivní a psychicky vypjaté okamžiky daných situací. Hrdinu uvrhnou do absurdního divadla, z něhož není úniku. Tragický skon je nevyhnutelný.

Mezi thrillerem a historickým dramatem se nachází *Pouto* (2008) Jana Václava narozeného v roce 1994. Záměrně jsem zmínil rok narození, neboť autor vzhledem k věku překvapivě natočil „(...) ságu jedné rodiny z období totality. Začíná naturalisticky natočenou zabíjačkou, po harmonikářově písni o Brežněvovi následuje tátovo opilství kvůli šikaně KSČ (máma emigrovala, aby mohla jít na operaci) a nakonec naivní a pochopitelně nevydařený útěk chlapce s tátou 'za dráty'“.²⁴⁸

V thrilleru Martina Müllera *2 světy* (2005) přijede slečna na prázdniny k příteli, jenž si přivydělává obchodem s drogami. Ten zabije dealera a dívka najde mrtvolu v kufru auta. Nález nahlásí policii, načež ji přítel uškrtní. Začne ho pronásledovat přízrak v černé kápi. Na konci jej záhadná postava se slovy, že je jeho „černé svědomí“ usmrtí.

²⁴⁸ VALUŠIAK, Josef. Třicátá pátá Mladá kamera aneb po 13 letech v Uničově. *Donašeč dobrých filmových zpráv* 15, 2009, č. 1, s. 21.

V rádiu pak kamarádka zabité slečny slyší, že mladík zahynul na zástavu srdce. Dívka s úsměvem odchází z pokoje, a když za sebou zavře dveře, odhalí se nám černý plášť pověšený na věšáku.

Snímku společnosti ChaD Movies Vrah – za chladem hořkosti slz (2005) natočeného kameramanem a režisérem Petrem Kulhánkem podle scénáře Jakuba Hladíka (známého pod přezdívkou Nebezpečný) předchází kvazidokumentární úvod o podstatě a motivacích sériových vrahů. Když po muži (Nebezpečný) často střídajícím sexuální partnerky chtějí ženy vztah nebo jakoukoli citovou vazbu, začne je bít a posléze i vraždit. Vyprávění ze subjektivního pohledu hlavního hrdiny podporuje cynicky výsměšný vnitřní hlas. Slizký muž pozve dívku na rande a umlátí ji k smrti, popisuje, jakou je pro něj vraždění a násilí vášní. Autoři si pohrávají s řadou, především slovních, klišé, představují vnitřní život a uvažování dekadentního sériového vraha, nechybí nevtíravý a mírně zvrhlý humor. Pro zavražděnou dívku si přichází záhadná postava v tmavém obleku, nebe nabere fialový nádech. Zde děj končí a má pokračovat v (doposud) nerealizovaném druhém dílu.

Nejasný původ záhadné bytosti je pro scénáře amatérských filmů příznačný. Nezodpovězená otázka po původu monstra vytváří napětí a odhalení, v závěru poskytuje prostor pro více či spíše méně překvapivou pointu. Prakticky se nabízejí tři vyústění. Jde o nadpřirozenou bytost, živého vraha v masce nebo hrdinovu psychickou autosugesci. Podobné hříčky se dají rozehrát a vygradovat na malé ploše, a proto jsou vyhledávány.²⁴⁹

²⁴⁹ Že byly podobné náměty oblíbené i za první republiky, prozrazuje Smržův popis filmu Bedřicha Valenty Všeho moc škodí: „Náruživý čtenář detektivek prožívá právě chvíle vzrušení nad sešitem s lákavým titulem 'Bezhlavý vrah', když se ozve zvonek a po otevření dveří vchází do dveří bizarní, strach budící a divoce gestikulující postava člověka s úplně obvázanou hlavou. Muž si počne obvaz na hlavě odvinovat – a čtenáři detektivek, jehož fantazie je právě vybičována předcházejícím čtením, se zdá, že má před sebou člověka bez hlavy – tedy onoho bezhlavého vraha. Teprve později se vysvětlí, že nešťastník není bezhlavý, nýbrž je to muž, kterého tak strašně bolí zub, že ještě v tuto pozdní hodinu se vypravil za zubním lékařem a spletl si přitom patro. Vhodnými záběry, osvětlením a vtipnou montáží dociluje autor potřebnou atmosféru napětí, ponechává diváka v nejistotě, zda opravdu se na scéně neobjevil onen bezhlavý zločinec, jehož líčení čtenáře detektivek tak vzrušilo, a teprve na posledních metrech podává vysvětlení celé věci.“ (SMRŽ, Karel. *Filmová publicistika Karla Smrže (3. část)*. Olomouc : Univerzita Palackého, 2004, s. 87.)

Motivace zločinců v českém amatérském filmu pramení buď z osobnostních vlastností (chtíč, závislosti, únik ze zoufalství) nebo jsou zastoupeny krutou totalitní mocí.

VII.3.6. Komedie

V komediích se v posledních letech zkoumají především ideologické významy týkající se postavení ženy ve společnosti, sexuální identity a volby mezi kariérou (vynucovanou společenskou morálkou, potažmo sobectvím hrdiny/ky) a vztahem, resp. rodinným životem. Samostatná kategorie komedie neexistuje, ale lze ji prolnout s jakýmkoliv jiným žánrem. Existuje mnoho druhů komedie: konverzační komedie, groteska, satira, parodie... Stejně tak může mít mnoho přívlastků: smutná, černá, hořká apod. Teoretici se přou, nakolik komedie stvrzuje stávající normy a nakolik je podkopává.

Klasickou situační komedii o nevydařeném rande natočil například Arťom Krukovič. Ve Spiknutí (2008) neustále někdo vyrušuje mladý pár, jenž má k dispozici volný byt a večer. Na konci se ukáže, že všechna vyrušení řídila chlapcova maminka, která si jako katolička nepřeje, aby začal s milostným životem. Jan Jirsák a Tomáš Dvořák (JD Film Company) si dokonce vyzkoušeli erotickou komedii. V Promiskuitní potvoře (2007) se sice opakovaně souloží, což pro amatérský film není obvyklé, ale nikdo z herců neodhalí žádnou intimní partii, což naopak není obvyklé v daném žánru.

Aktuálně zřejmě nejpopulárnější skupinou zabývající se komediálními filmy je Banda Trotlů, jejichž logo variuje známou značku Warner Brothers. Uskupení okolo režiséra Ondřeje Svobody na sebe upozornilo v roce 2004, když humorným způsobem předabovalo celý první díl Pána prstenů (2001) pod názvem Pár pařmenů. Následovaly dva začátečnické pokusy a to o zdánlivě překvapivé celovečerní metráži. Banda Trotlů není jediná, která začala takto ambiciózně, aby posléze přišla na to, že nemá prostředky, čas ani energii věnovat se v plné síle podobně rozsáhlému projektu, nemluvě o nezájmu diváků. Gorila: Příběh Opičí (2005) vznikla ve spolupráci s divadelním souborem Tajfun,

což se promítlo do celkového pojetí. Gorila přes epický námět²⁵⁰ připomínala zejména v hereckém uchopení a pojetí masek, kostýmů a výpravy spíš zaznamenaný divadelní karneval než film.

Celovečerní délka charakterizuje i následující mystifikační dokument Na dně šuplíku (2007) s intertextovými odkazy k Pánovi prstenů (2001) a předchozímu titulu skupiny, o nichž parodie na adorační dokumenty ve stylu děl Petra Zelenky (Mňága – Happy End - 1996) vypráví. Ve snímku se objevují reálné záběry z natáčení Gorily, ironizuje se prostředí amatérského filmu a přebujelé a diktátorské umělcovo ego.

Následně se humoristická sdružení zaměřilo na kratší tvary a realizovala trojici filmů Logr (2008), Erupce vášně (2009) a Anděl a ďábel (2009), v nichž se soustředila na hutný příběh a omezila epický rozměr vyprávění. Logr vypráví příběh neviditelného chlapce, jenž může prostupovat zdmi, ale když chce sáhnout na nějaký předmět, ruka jej prostoupí podobně jako v americkém filmu Duch (1991). Ve snímku plném ztřeštěných nápadů mnoho motivů nedává smysl a prosazuje se poetika nonsensu. Logr vrcholí zdařile natočenou muzikálovou sekvencí parodující muzikály typu Jesus Christ Superstar.

Konverzační komedie Anděl a ďábel režírovaná Svobodovým kolegou Vitem Strádalem vypráví o mladém pojišťovacím agentovi, jenž přišel o práci a dívku. O jeho duši zápasí anděl alkoholik a ďáblice koketa. Postavy mohou připomenout komedie Extra život (1997) Dannyho Boyla nebo Dogma (1999) od Kevina Smithe. Některé scény byly točeny před modrým pozadím a poté pomocí naivistické kresby dotvořeny v počítači. Hrdinovu posedlost, až závislost, na jogurtech tvůrci prezentují pomocí rapidmontáže parodující obdobné narkomanské sekvence z filmu Darrena Aronofského Requiem za sen (2000).

VII.3.6.1. Parodie

Jelikož amatéři nedisponují tolika prostředky, aby mohli točit, co a jak chtějí, tak své záměry shazují, což se odráží v množství parodií: „Ty aktérům tohoto prostoru

²⁵⁰ Anotace filmu Gorila: Příběh Opičí [online]. *Banda Trotlů* [cit. 24. ledna 2010]. Dostupný z WWW: <<http://www.bandatrotlu.com/gorila>>.

umožňují vysmívat se záviděnému modelu a zároveň dělat filmy, které strukturně ospravedlňují svou neobratnost.“ Tento druh filmů „(...) umožňuje využít neobratnost jejich hereckých projevů ke komickým efektům. Obecněji řečeno, získává si shovívavost publika tím, že mu dává najevo, že se tvůrci neberou vážně, při natáčení filmu se dobře bavili a doufají, že divák se pobaví stejně tak“.²⁵¹

Záměrnost či nezáměrnost je v umění, neprofesionálním zvláště, hojně diskutována.²⁵² Recipient a hodnotitel má tendenci po vyhodnocení díla jako nezáměrného jeho kvality snižovat.

Největšího úspěchu Banda Trotlů (okolo deseti ocenění na festivalech a více než 50 000 zhlédnutí na YouTube) dosáhla s čistě parodickými *Erupcemi vášně* (2009), které se strefují do veškerých, jak hereckých (exaltovaných), námětových i dialogových, tak i stylistických postupů charakteristických pro jihoamerické telenovely. Jako refrén se v dialogu opakuje otázka: „Ale jak? (...) na základě jednotlivých odpovědí si celá rodina postupně objasní vzájemné incestní vztahy, ze kterých v závěru vyplyne, že krásná mladá Julie je svou nevlastní matkou!“²⁵³

Pjeer van Eck v současnosti dokončuje celovečerní parodii klasické knihy Boženy Němcové *Babička*. Ve snímku s kostýmy, dobovými budovami i rekvizitami, zvířaty hrálo přes třicet herců a přes padesát komparsistů. Eck se v článku pro *Donašeče dobrých filmových zpráv* odvolává k literárním parodiím Jaroslava Vrchlického, Karla Hynka a letce Volka.²⁵⁴ Do děje krom známého příběhu vnáší i fikční rovinu autorky knihy – „(...) příběh Boženy Němcové v konfliktu s vydavatelem knihy. Tento rázný chlapík, jakýsi předobraz kulturovčiků dnešní doby, bere pak často pero a směr románu do vlastních rukou“.²⁵⁵

²⁵¹ ODIN, Roger. Otázka amatéra v trojím prostoru natáčení a šíření. *Illuminace* 16, 2004, č. 3, s. 19.

²⁵² Otázkou se zabývá například Zdeněk Holý v článku *Záměrně špatné...nezáměrně dobré*. (*Cinepur* č. 37, 2005, s. 42-43.)

²⁵³ VALUŠIAK, Josef. Třicátá pátá Mladá kamera aneb po 13 letech v Uničově. *Donašeč dobrých filmových zpráv* 15, 2009, č. 1, s. 22.

²⁵⁴ VANĚK, Petr. *Babička* aneb Jak to bylo doopravdy. *Donašeč dobrých filmových zpráv* 15, 2009, č. 1, s. 32.

²⁵⁵ tamtéž

Parodii na „bondovky“ si zkusil Emil Langer ze společenství nazvaného Pink Pig. Die Today (2009) ironizující název skutečného bondovského příběhu Die Another Day (2002) obsahuje vtipkování na vrub ikonických motivů z dlouholeté série. Ve filmu jinak očividně natočeném pro zkrácení dlouhé chvíle se objevuje velmi realisticky natočená scéna smetení hlavní postavy autem. Autoři tak realizují touhu naložit s postavou naprosto svobodně, neuctivě až podvrtně.

Obvykle se napodobují televizní pořady. Mikrodílna Martina Bohadla z roku 2009 paroduje „lifestylové“ televizní magazíny na pomezí reality show (Jak se staví sen, Bydlení je hra apod.). V druhé polovině pořadu, jenž paroduje hlavně za pomoci dikce hlavních představitelů, dochází k několikerému „zmnožení fikce“, když se ukáže, že pořad jen někdo sledoval v televizi, což se následně několikrát zopakuje.

Několika variací se dočkal i pořad Etiketa (2004) s nezaměnitelným průvodcem Ladislavem Špačkem. Jeho dikci a frázování napodobuje hned několik filmařů a většinou ji vsazuje do kontrastu s tím, co radí. V roce 2006 vytvořila například skupina Bujo Brothers snímek s všeříkajícím názvem Etiketa pro začínající vrahy. Co nejvěrněji napodobit gesta, mimiku a způsob mluvy moderátora Ladislava Špačka se snaží i herci v pořadu Škola slušného chování (2008) Jana Grófa. Podobné parodie, například na pořad Na vlastní oči (1994), natáčí i Lukáš Hrdlička z TV VONA (Na vlastní pěst – sídlištní řezník - 2008 a další). „V Sídlíštním řezníkovi sice moderátor trefně napodobuje vyjadřovací styl moderátora Josefa Klímy, volí stejná slova a intonaci, otáčí se za střihy kamery, jak tomu bývá při přímých přenosech na více kamer.“²⁵⁶

Výhradně parodické scénky natáčí také soubor ExCe(e)S, který se kromě filmu věnuje i divadelní činnosti. Ve skeči Krasochlast (2006) sledujeme za barem muže popíjející tvrdý alkohol a v komentáři slyšíme popis viděného ve stylu závodů v krasobruslení. O poznání horší úroveň má série skečů v angličtině (English for Begginers a další), v nichž mladíci intonací, kostýmy i typem humoru (hra se slovy, muž hrající ženu apod.) příliš okatě kopírují Monty Python's Flying Circus (1969). Snímky ExCe(e)Su bychom v některých případech řadili mezi „videa“, jak je vymezují v první kapitole.

²⁵⁶ KAMENÍK, Miloš. *Trpaslík podeváté* [online]. 25fps [cit. 20. března 2010]. Dostupný z WWW: <<http://www.25fps.cz/clanek/nazev:trpaslik-podevate>>.

Jako kontinuální vysílání televizní stanice koncipuje tvorbu skupina TV Lesák tvořená studenty lesního inženýrství Fakulty lesnické a environmentální ČZU v Praze. Na jejich stránkách nalezneme desítky parodií reklam, zpravodajských šotů, videoklipů, dokumentů (13. komnata, Filmový týdeník), populárně-naučných pořadů, večerníčků, seriálů i hraných filmů: Pán prstenů, Přátelé Zeleného údolí, Profesionálové, Babička, McGyver, Nuda v Kostelci, Krotitelé duchů, Texaský masakr harvestorem a další. Většina těchto počinů taktéž zůstává na úrovni studentských videí.

Na parodické bázi vystavěl Televizi Stres i Zbyněk Rybička. Několik desítek videí je řazeno do seriálů: Hvězdné války (2006), Podnik (2006-7), Drogoví dealeři (2007), Air Force Show (2007) a Parastroje (2008). Dospívající brněnský tvůrce si sám dělá složité triky, stříhá, vede kameru, píše prapodivné příběhy, hraje většinou i všechny role. Díky efektu s rozdvojeným obrazem může v jednom obraze hrát dvě postavy naráz. Výjimečně s ním vystupuje někdo z jeho rodiny (sestra, otec). Řemeslně nepřiliš dobře vyvedené, ale svébytné dílo na rozdíl od tvorby vrstevníků příliš nepřipomíná konkrétní snímky. Sci-fi komedii Ďábelský nástroj na pláži (2007) natočil během dovolené v Chorvatsku, nejčastěji však Rybička sedí doma před kamerou (umístěnou na stativu) a vede rozhovory postav pojmenovaných jako Kossai, Mingar apod. Pseudovědecké a nesrozumitelné, zřejmě improvizované disputace se týkají neexistujících technických vynálezů nebo smyšlených magických úkonů (viz. film Technika versus magie - 2008). Obraz obohacuje o animace lodí a robotů. Autor sám se stejně jako Vladimír Rula nebere vážně. Kromě vnější inspirace sérií Star Wars najdeme ještě odkaz k českému seriálu Návštěvníci (Naděje před bouří), ale jinak je Rybičkova tvorba zcela původní. Naději před bouří (2007) popisuje autor na svém webu následovně: „Zemi hrozí smrtelné nebezpečí ze strany globálního oteplování. Skupina meteorologů se snaží tento jev zvrátit pomocí paranormálních jevů.“²⁵⁷ Předměty běžné denní potřeby (např. flash disk) slouží jako laserová zbraň apod. Rybička se vůbec nesnaží o iluzi žánrového fikčního filmu, přestože vnějškově očividně operuje se sci-fi motivy.

Na parodie akčních filmů se zaměřuje Jan Haluza. Hned jeho první počin Láhev (2006) ukázal směr, jímž se bude režisér ubírat. Jednoduchý přímočarý děj, zde studenti

²⁵⁷ Anotace filmu Den před bouří [online]. TV Stres [cit. 19. února 2010]. Dostupný z WWW: <<http://www.tvstres.ic.cz/down.html>>.

ohrožování v uzavřené školní budově ožvlou petlahví, slouží k prezentaci nejzaběhnutějších hollywoodských kliše od hereckého pojetí přes rytmizaci a gradaci, stříhové stereotypy až po hudební dramaturgii. Stejně, akorát s rozsáhlejší výpravou, Haluza pojal Komedii plnou smrti (2009). Zručně natočený akční thriller o zhroucení plánů na vraždu senátora Skřivana přichází v polovině děje s překvapivě shazující motivací zabijáckého komanda. Otcové od rodin chtějí politika zneškodnit kvůli jeho plánům se zavřením a demolicí místní mateřské školky. Ačkoliv ve filmu lze vysledovat několik konkrétních citací,²⁵⁸ tak tvůrci v obecné rovině parodují schémata a vizuální i narativní stereotypy hollywoodských akčních snímků. „Tím, že je tam dosazená zápletka se školkami, dáváme najevo, že u nás ‚akčňáky‘ moc dobře nejdou, těžko v naší zemi stvoříme padoucha, který chce ovládnout svět,“ říká Haluza.²⁵⁹

Vzhledem k popularitě parodií bych zde mohl uvádět příklady téměř do nekonečna. Z následujícího výčtu by nemělo být těžké uhodnout, které dílo autoři zesměšňují: Matriks, Jumb Fykšn, Užofka 12, Johny Czechisch, Žleby Hills 28561, Poloprofesionálové, Jeden Plyšák Nestačí...

VII.3.6.2. Černá komedie

Častou modifikací komedie v „novém“ amatérském filmu je takzvaná černá komedie, tedy vztahová komedie s většinou morbidním vyústěním.

Typickou ukázkou může být komedie Roberta Vrby s kriminální zápletkou Matricidia (2008). „Manželský pár vyšetřovatelů vyslýchá milenecký pár obviněný z vraždy matky. Za pomoci flashbacků sledujeme nesnesitelné soužití s protivnou babou,

²⁵⁸ Scéna, v níž jeden z padouchů, navíc uklidňující se hrou s „jojem“, při chůzi budovou divadla tančí podle rytmu hudby, upomene na postavu Nicolase Cage v Tváří v tvář (1997). Úvodní scéna připomene Temného rytíře (2008), sluncem prosvícené soubojové scény jako by vypadly z filmů Michaela Baye. U soubojů jsou vystříhána jednotlivá okénka, takže obraz působí trhaně a stroboskopicky jako v úvodí scéně ze Zachraňte vojína Ryana (1998) a způsob zabití Skřivana přímo cituje Muže, který věděl příliš mnoho (1956) od Alfreda Hitchcocka.

²⁵⁹ Osobní rozhovor s Janem Haluzou zaznamenaný 25. 3. 2010. Uloženo v podobě poznámek v osobním archivu autora.

kteřou mladý pár, když mu prasknou nervy, brutálně zamorduje. U výslechu pak hází vinu jeden na druhého a před našimi zraky se odvíjejí jejich odlišné verze.“²⁶⁰ Podobný příběh může fungovat pouze za předpokladu, že divákovi se podaří vcítit do hlavních postav. Po sebeprojekci do hrdiny přichází narativní zlom v podobě kontroverzního činu postavy a s ním související otázky týkající se osobních morálních postojů. Podobné pocity lze prožívat i u dalších černých komedií.

Rodinná sešlost (2007) Martina Bohadla formou konverzační komedie vypráví krátký příběh mladíka, jenž při milostných hrátkách za jízdy v autě zabije partnerku i její rodiče. Po odpykání trestu spáchá sebevraždu a na hřbitově slyšíme hlasy jejich duchů.

Špatně skončí i podlý hostinský (profesionální herec Otmar Brancouzský) v moralistní komedii Country klub (2004) Jakuba Duška a Tomáše Fišera. Ke svým nejbližším i štamgastům se chová tak nelidsky, až je svým okolím důmyslně zlikvidován.

Za tragickými osudy postav nestojí vnější sociální podmínky, ale osobní vlastnosti hrdinů (chamtivost, lehkovážnost, chtíč...). Spíše než o černé komedii by se dalo hovořit o „komedii mravů“. Parodie bývají vděčné pro začínající tvůrce, pokud je jejich primárním cílem zkrácení volné chvíle něčím zábavným a nenáročným. Napodobováním televizních formátů se autoři vyhnou vymýšlení původního díla.

VII.3.7. Muzikál

Muzikály se v kinematografii etablují s příchodem zvuku a jsou převzaty z divadelního a kabaretního prostředí. V ději nejčastěji využívají romantické zápletky, nechybí výpravnost a komediální prvky. Tak jako atraktivitu akčních filmů tvoří kaskadéřské výkony, pyrotechnické efekty, efektně nasnímané souboje a kult akčních hvězd, tak muzikály účinnost budují díky hudbě, kostýmům, zpěvu, tanečním číslům, choreografii a tanečním nebo pěveckým hvězdám.

„Muzikál spadá pod širší pojem „hudebního“ filmu jakožto filmu kombinujícího hudbu, zpěv a tanec. Pink Floyd: The Wall (1982) nebo Perný den (1964) by asi sotva

²⁶⁰ KAMENÍK, Miloš. *Mladá kamera Uničov 2009* [online]. 25fps [cit. 2. dubna 2010]. Dostupný z WWW: <<http://www.25fps.cz/clanek/nazev:mlada-kamera-unicov-2009>>.

někdo označil za muzikál.²⁶¹ V klasicky pojatých muzikálech typu *Evita* (1996) doprovází výstupy nediegetická hudba, diegetický původ má hudba ve snímcích jako *Horečka sobotní noci* (1977).

V roce 2008 realizoval Pavel Žďárek (*Ducháček Movies*) svůj nejambicióznější film *Gorth* (2008). Mystický muzikál pojednává o tajemné božské bytosti: „Každých sto let přichází na náš svět bytost jménem Gorth, která hledá jednoho konkrétního člověka, jemuž splní jedno přání. Gorth má na splnění své mise pouze jednu noc. Přesto zatím nikdy nezklamal a vždy tu správnou osobu našel. Tentokrát se ale vše zkomplikuje, neboť se objevil ve městě, kde hned zkrížil cestu gangu, jenž město ovládá. Navíc se poprvé za svou existenci setká s citem zvaným láska,“ uvádějí autoři na vlastních stránkách.²⁶² Žďárek si dává záležet na výpravě a kostýmech, v původní hudbě se odráží jeho hudební vkus mísící české rockové formace jako Kabát, Arakain nebo Daniel Landa. S trochou gotiky, mystiky a sci-fi vzniká originální a natolik bizarní mix, že by mohl zafungovat podobně „kultovním“ způsobem jako *Rocky Horror Picture Show* (1975). Autor písně skládal s ohledem na filmový příběh a herci se střefovali do playbacku, čemuž odpovídají i stříhové a kameramanské stylistické postupy a výsledek tak připomíná záznamy muzikálů *Drákula* nebo *Tajemství*.

Za svérázný hudební (videoklipový) film by šel považovat Žďárkův *Kamarád do větru: Příběh z Bronxu* (2006). Ztřeštěný děj se řídí střídajícími se písněmi z českých snímků, které hrají po celou délku filmu. Když zní znělka z Krkonošských pohádek, objeví se Krakonoš, když se hrdina potřebuje obléknout a zrovna hraje píseň z *Tří oříšků pro Popelku*, stačí hodit za rameno oříšek... Ve filmu se tak míchají motivy z *Kamaráda do deště* (1998), *Bony a klid* (1987), *Kolji* (1996), *Kristiána* (1939) nebo *Noci na Karlštejně* (1973).

²⁶¹ NEALE, Steve. *Genre and Hollywood*. London and New York : Routledge, 2000, s. 105.

²⁶² Anotace filmu *Gorth* [online]. *Ducháček Movies* [cit. 28. března 2010]. Dostupný z WWW: <<http://www.duchacek.com/info.php?film=21>>.

VII.3.8. Melodrama

Původně hudebně-divadelní žánr melodrama se v přeneseném slova smyslu používá pro dojemné až s kýčem hraničící divadelní, filmové nebo literární dílo. Ve filmu tento název často zastřešuje i spojení různých žánrů. Oproti jiným žánrovým kategoriím, jejichž prvky v sobě melodrama vždy nese, akcentuje psychologickou věrohodnost, emoce, vztahové problémy. V „novém“ českém amatérském filmu se v tomto žánru vzhledem k věku autorů objevují převážně nejrůznější podoby partnerských vztahů.

Překvapivě se neobjevuje až tolik sladkobolných romantických příběhů, které profesionálové cílí na dospívající publikum (např. *Stmívání* - 2008). Bolestné zrady, hořké rozchody a „emblematické“ záběry pálení fotografie bývalého partnera se ale také vyskytují. Podobně „kýčovitý“ příběh natočil Daniel Pánek z Big Heads Films. *Život v písmenech* (2007), jak jej pojmenoval, ale obohatil o motiv prolínání fikčních světů. V jedné narativní vrstvě vidíme „srdceryvný“ příběh a v druhé scenáristu, který jej píše, a obě roviny se posléze prolnou. Celkově nižší výskyt podobných titulů je zřejmě dán i faktem, že filmy většinou natáčejí muži, případně chlapci.

Hrdinka Nedokonalosti milovaných (2006) váhá, jestli má být nevěrná časově vytíženému manželovi. On se jí rozhodne věnovat více času a díky tomu vše dobře dopadne. Naopak tragicky skončí příběh mladé ženy, která po smrti své malé dcery páchá sebevraždu (*Dračí lest* - 2005). Snímky režíroval David Březina (*Sunsetfilm*), který se v předchozích letech specializoval na akční a sci-fi filmy.

Rozdílnost povah, nepochopení a neschopnost partnerské empatie explicitně demonstruje Tomáš Kratochvíl ve filmu *Dva* (2009). Chlapec s přítelkyní se po chvilkovém hledání sejdou na vlakovém nádraží, kde si dali sraz, a pohádají se. Nejprve situaci sledujeme z pohledu muže a s jeho vnitřním hlasem. Stejný časový úsek nám pak je představen z pohledu dívky a jejího vnitřního hlasu.

Ve snímku *The Angel* (2009) Jana Svěchoty (*Stupidart*) se s chlapcem rozejde dívka, naštěstí ho provází anděl a tak si nejen že nic neudělá, ale najde jinou, hubenější přítelkyni. Hrdina v sobě najde sílu se s rozchodem vyrovnat, za trápení ho osud odmění na pohled krásnější dívkou.

L story (2008) Veroniky Kusé a Lucie Chalánkové řeší příběh náctiletých lesbiček, které si chtějí pořídit dítě. Děj autorky doplňují „popovými“ scény (připomínající české

filmy pro mladé jako Samotáři - 2000, Děvčátko - 2002, Restart - 2005 apod.), v nichž hrdinky za doprovodu písničky prožívají vnitřní trápení a my vidíme výjevy z jejich nic nedělání (vstávají, vaří si kafe, telefonují, kouří cigaretu...).

Až na zmíněné L story a Vesnickou zábavu (2008) se amatérští tvůrci homosexuálním motivům vyhýbají. K častým motivům naopak patří sebevraždy, většinou z existenciálních a nedostatečně motivovaných důvodů.

Hlavní hrdina filmu Werewolf (2009) Petra Smazala (F8 Art Company) schizofrenik Michal si po návratu z psychiatrické léčebny najde dívku. „Našel jsem všechno, o čem může mladý člověk snít,“ říká. V trávě mezi pampeliškami vytáhne prsten a dívku požádá o ruku. Štěstí zapíjí s kamarády a znovu se v něm probouzí „hlasy“. Slečnu mu přebere kamarád. Vnitřní hlas zní stále šíleněji. S křikem na sobě roztrhá tričko jako vlkodlak, brutálně napadne kamaráda a oběsí se. V závěru se v titulcích dočteme základní údaje o schizofrenii. Krom vnitřního hlasu nechybí ani další atributy amatérského „artového“ filmu - symbolické postavy jako radost a smutek. Snímek se nevyhnul obrazové doslovnosti. Režisér pouští pro efekt záběry pozpátku v momentě, kdy se v textu říká slovo „pozpátku“.

Ve filmu Šel jsem tě hledat, láska (2008) režisér Martin Páv napodobuje vyhocenou emocionalitu a narativní strukturu snímků Alejandra Gonzáleze Iñárritu (Amores peros – Láska je kurva - 2000, 21 gramů - 2003, Babel - 2006). V první povídce se náctiletý mladík rozhodne zabít otce, jenž ho bije. V druhé povídce neuhlídá mladá dívka děti, které měla hlídat, a ty pak skončí pod koly vozu. Tragické události svedou hrdiny dohromady. Snahu o moudrost a vážnost ústící v nechtěný humor uvozuje už citát na začátku filmu: "Když chceme něco najít, musíme nejdřív něco ztratit." Melodramatický a epigonský byl i Pávův snímek 4x (2009) kopírující narativ filmů Náhoda (1981) nebo Lola běží o život (1998). Jako hudební doprovod pro upoutávku k tomuto filmu posloužila v trailerech „nového“ českého amatérského filmu nadužívaná ústřední skladba z Requiem za sen (2000).

Fátum (2009) Pravdomila Tomana vypráví o mladíkovi, který si z dětství nese trauma v podobě matčina alkoholismu. Ke klišé patří sentimentální hudba tlačící na city nebo tep města znázorněný zrychlenými záběry automobilové dopravy. Mladík přichází do nového gymnaziálního kolektivu, do něhož se ho snaží zapojit pohledná spolužačka. Jakmile mladík spatří láhev vína, uteče a skokem ze staveniště spáchá sebevraždu.

Mezigenerační konflikt řeší i Ondřej Hudeček ve filmu *Kašja* (2006). Zobrazuje osobní drama stárnoucího židovského rabína, jehož syn natáčí gay porno: „Film je tematicky změřen na choulostivou problematiku tradičních a zavedených mezilidských vztahů v současné židovské rodině a odkrývá konflikt mezi otcem a synem, který má jinou orientaci, než je u chlapů obvyklá.“²⁶³

Les bez stromů (2008) Ondřeje Hejny zjednodušeně staví na kontrastu uspěchané podnikatelské doby a „poetického“ smutno-veselého pohledu klauna. Stejnou hlavní postavou disponuje i dílo Veroniky Hlinkové *Klaun* (2009). Mladý muž vstává, líčí se a vyráží do města. Snaží se bavit lidi, je trochu vtíravý a neúspěšný. Za pár korun si koupí něco k snědku v supermarketu a jde spát. Stejně jako *Les bez stromů* nemá *Klaun* původní zvukovou stopu a doprovází jej jen hudba, která má podtrhnout smutek z necitlivého a tvrdého světa, do něhož se klauni snaží vnést trochu radosti. Zmíněné dva tituly by sice použitím formálních postupů zapadaly spíše do kapitoly o „artových“ snímcích, ale jejich sentimentální účinek pramení z pohledu na mezilidské vztahy.

Osobitou postavou „nového“ českého amatérského filmu je Jakub Hladík, který si přezdívá *Nebezpečný* (v titulcích i na webových stránkách píše jméno zásadně bez interpunkce). Nabízí své náměty, většinou nerealizované, na internetu.²⁶⁴ *Nebezpečný* nečerpá očividně z žádných vzorů ani intertextově k žádnému jinému dílu neodkazuje, žánrově není snadné jeho počiny zařadit i z důvodu, že většinou postrádají dramatickou linku. Příběhy netvoří napětí vyplývající z nějaké konfliktní situace. O snímku *Vrah – za chladem hořkosti slz*, jehož režisérem je Petr Kulhánek (*Nebezpečný* napsal scénář a ztvárnil hlavní roli) jsem psal v kapitole o thrillerech. *Sladkokyselá* (2007) je *Nebezpečného* autorský film. Promluva autora do kamery obstará prolog filmu. Trochu připomíná úvodní explikaci Jana Švankmajera k *Šílení* (2005), ale *Nebezpečného* výstup na rozdíl od věcně pojatého teoretického Švankmajerova vstupu zapadá do poetiky následného díla. Kontrastně nasvícenou tváří a slovně agresivním projevem se stylizuje do psychopata a předkládá téma snímku týkající se „ženské otázky“: „Jste nevěrné? Jste štetky? Smrdí vám?“ Ptá se provokativně a předkládá teze o osvobození ženství. Vysokoškolačky bydlící na privátě se baví o sexu, jednotlivé hrdinky jsou představeny

²⁶³ TUŠČÁK, Mirek. Uničovská MLADÁ KAMERA je pořád mladá. *Videohobby* 47, 2007, č. 4, s. 4.

²⁶⁴ Dostupné z WWW: <<http://screenplays.eu/CZ/index.php>>.

„mrtvolkou“ a titulkem, který uvádí jejich jméno, věk, ročník a typ VŠ, znamení horoskopu a informaci o jejich cyklu (např. „1. den ovulace“). Tuto tabulku doprovází i hudební motiv. Ukáže se, že vysokoškolačky se žijí jako prostitutky a celý film zaznamenává jejich rozhovor, z něhož vyplývají jejich jednotlivé přístupy k tomu, co dělají. „Antifeministický“ počín autor neopodstatněně považuje za thriller, jedná se spíš o psychologizující stylizovanou studii tematizující osobní zvrhlosti, sexuální touhy, menstruaci... Sladkokyselá prezentuje mužskou představu o ženské svobodě a není snadné odhadnout, nakolik je obsažený šovinismus ironizovaný a nakolik doopravdy míněný.

Pod názvem uskupení POLO/FILM se skrývá tvorba Andyho Fehu. Fehu nenatáčí snadno zařaditelné filmy. Vytváří jak humorně laděné realistické příběhy (Mikulášská, Slepá kolej 3, Vesnická zábava), tak metaforicky pojaté mnohoznačné snímky (Povídka beze jmen, Nerozlučitelná záhada užívání si) a nebojí se ani experimentovat (Andyho film). Rozhodně nelze filmy označit za melodramatické, nemůžeme je však řadit ani mezi „artové“ pokusy, nejlépe k nim sedělo prosté označení drama.

„Kafkovsky“ absurdní Povídka beze jmen (2004) vypráví voiceoverem o muži, jenž zabil sám sebe. Ocitne se ve vazbě a hlavně před soudem, před kterým se odehrává většina děje. Černobíle Fehu nasnímal i hříčku beze slov Vytrženo z kontextu (2005). Nerozlučitelná záhada užívání si (2007) podává humornou formou existenciální téma, vypráví o postiženém mladíkovi hledajícím v psychiatrické léčebně „příčiny radostného bytí“. Ve filmu Slepá kolej 3 – společné výlety do okolí (2008) stejně jako v Mikulášské (2006) Fehu takřka neexperimentuje a snaží se vyprávět klasický hraný příběh s realisticky pojatými hereckými výkony. Slepá kolej 3 s hořkým humorem pojednává o úskalích seznamování lidí středního věku. Režisér zde spolupracoval s o generaci starším Pjeerem van Eckem (Mikulášská, Slepá kolej, Přerušovaná bílá lajna). Ve Vesnické zábavě (2008) Fehu experimentuje s kamerou a střihem a upomíná tak na postupy Larse von Triera. Dva mladíci jdou po zábavě domů k jednomu z nich, aby si ještě „zahulili“. Na povrch vypluje homosexuální orientace jednoho z nich. Narážky, pokus o svedení pomalu přerůstají v nátlak. Téma sexuální identity autor podává bez snahy o řešení něčeho tabuizovaného nebo kontroverzního, předkládá je jako běžnou každodenní situaci. Režisér se odvrací od předchozích, sice námětově originálních, ale tradičně

realizovaných počinů. Ještě radikálněji se k experimentu přiklání v Andyho filmu (2009), kterému se podrobněji věnuji v jiné kapitole.

Tvůrci dramát či melodramát se pokoušejí banální zápletky a poselství formálně ozvláštnit. Intertextuální odkazy jsou vzácné, nad motivovaným jednáním převládají nepravděpodobná, přehnaná a efektní řešení problémů. Filmaři by chtěli vypovídat o závažných záležitostech, ale nedovedou problémy formulovat, natož analyzovat.

VII.3.9. Fan film

Amatérský film mnohdy ať už přímo či nepřímo čerpá z jiných filmů,²⁶⁵ ať už v rovině inspirace nebo přímé citace. Existují však filmy natolik spojené s fikčním světem jiných děl, že už o intertextuálních odkazech hovořit nelze a těmto dílům se říká fan filmy.²⁶⁶ Tento popkulturní fenomén se u nás naplno rozvíjí po roce 2000. Fan filmy nemají v České republice kvůli nedostatečné kvantitě ani kvalitě specializovaný festival jako v USA, ani vlastní kategorii na některé ze stávajících přehlídek, ale dostávají prostor na Fanfestu v Chotěboři.²⁶⁷

Fan film jako pojem nespadá automaticky pod amatérský film, točí je i profesionálové s velkým rozpočtem a pro širokou diváckou základnu.

Fandové točí vlastní verze svých oblíbených filmů, vyplňují časové mezery, operují s fikčním světem vytvořeným někým jiným. Nenaplňují touhu po vlastním originálním a původním autorském aktu, chtějí být součástí již něčeho hotového a funkčního. Nikdy však nejde o pouhou kopii původního díla. Tvůrci do něj vždy vkládají něco ze sebe, přidávají něco nového. Mnohdy i přes to, že by si to přáli nebo se o to pokoušeli. Jelikož nejsou vlastníky autorských práv, nemohou své výtvořiny prodávat, ani jakkoliv jinak zpeněžit, mají však zaručený určitý zájem diváků.

²⁶⁵ Většinou profesionálních, těžko někdy dosáhne nějaký amatérský film takové popularity, že by jej kolegové citovali nebo mu jinak vzdávali hold. Amatéři se vzájemně inspirují spíše v technických možnostech.

²⁶⁶ V angličtině „fan films“.

²⁶⁷ Fanfest není zkratka pro fanouškovský festival, ale pro festival fantazie, na nějž se sjíždějí fanoušci fantasy a sci-fi.

Děti si rády hrají s figurkami, zkoušejí si, jak dospělí mezi sebou jednají, představují si, jaké je to být hrdinou.²⁶⁸ Natáčení fan filmů vyvolává nostalgické emocionální vzpomínky na tuto dobu a fan film nezřídka bývá „(...)první film, který začínající filmař natočí,“ tvrdí Clive Young, autor knihy o amerických fan filmech.²⁶⁹

Nabízí se fan filmy přirovnat k hudebním remixům, u nichž se ale používá původní stopa nebo její část, což se u fan filmů neděje. Fan filmy však nejsou ani remaky v pravém slova smyslu. Když pomíneme otázku autorských práv, remake neodkazuje přímo ke svému předobrazu, předstírá původní fikční svět. Fan film není remake, filmový remix ani „foundfootage“. Jedná se o svébytný a „původně nepůvodní“ filmový tvar.

Klasická definice by mohla znít: „(...) fan film je fikční film vytvořený fanoušky, kteří napodobují své hrdiny z pop kultury,“²⁷⁰ píše Young. Chris Gore v předmluvě knihy upozorňuje, že fan filmy nikdy nejsou pouhé klony vzorů: „(...) ty nejlepší fan filmy nejsou o tom, udělat něco, co je srovnatelné s originálem, ale o přenesení nadšení z díla na zcela novou úroveň“.²⁷¹ Stejně jako všechny amatérské filmy vznikají bez očekávání v návratnost investovaných prostředků, čistě pro zábavu a potěšení. Mohla by takto znít i definice amatérského filmu jako takového, ale fan filmy nemohou existovat bez svých hostitelů – původních originálních děl, k nimž se vztahují. Tvůrci znovu natáčejí scény ze svých oblíbených filmů nebo rovnou natáčejí celý film, jiné rozšiřují stávající fikční prostor daný předobrazy a vyprávějí příběhy, které se odehrály v rámci fabule na daném místě v jiném čase, nebo co se dělo s hrdiny v časech, které původní tituly nezobrazují. Převážně se natáčí fantastické žánry (sci-fi, fantasy, horor), výjimkou není parodování předloh.

Velmi populární, alespoň co do tvorby, jsou snímky natočené animací lega, o nichž se zmiňuji v kapitole o technologickém vývoji amatérského filmu. Z „figurkových“ filmů se postupem času stalo klišé. Podobných animačních postupů využívá i francouzská komedie *Panika v městečku* (2009). Klišé je už i komické předabování známých filmů (*Pár pařmenů* – 2004).

²⁶⁸ YOUNG, Clive. *Homemade Hollywood – Fans behind the camera*. London and New York : Continuum, 2008, s. 260.

²⁶⁹ Tamtéž, s. 74.

²⁷⁰ Tamtéž, s. 3.

²⁷¹ Tamtéž, s. 11.

Nejen filmy mají své fanouškovské audiovizuální otisky, populární jsou i adaptace komiksů. Za „normalizace“ u nás realizoval Tomáš Vorel na motivy komiksu Jaroslava Foglara a Jana Fischera snímek Rychlé šípy zakládají klub (1979). Nepodařilo se mi vypátrat český film inspirovaný doposud nezfilmovanou komiksovou předlohou. Složitější situace nastává v souvislosti s adaptací počítačových her. Stárgejt: Time Raider skupiny Productions Improved odkazuje ke hře Tomb Raider, ale byl natočen až po dvoudílné hollywoodské adaptaci a z filmu nelze vysledovat, zda se inspiroval více původní počítačovou předlohou nebo následnou americkou adaptací. Tým neprofesionálních filmařů okolo Martina Lípy začal počátkem roku 2010 připravovat adaptaci české PC hry Mafie. Na stránkách shání sponzory a řeší situaci ohledně autorských práv.²⁷²

Frekventovaným jevem ve fan filmu bývá míchání citovaných fikčních světů.²⁷³

Poctou pro amatéry a fandy v jedné osobě a Young se ve své knize k tomuto tématu opakovaně vrací, je uznání ze strany autorů originálů. U nás k něčemu podobnému, vzhledem k faktu, že fan filmy se točí podle zahraničních vzorů²⁷⁴, nedochází, ale každého amatéra nepochybně těší chvála od profesionálního porotce. U českých fan filmů nelze hovořit o přímé inspiraci americkými protějšky, tak jako to funguje právě v USA. Češi napodobují stejné vzory, ovšem o přímém vlivu nějakého amerického fan filmu není možné mluvit. Osobně jsem, před psaním této práce, znal z internetu pouze několik málo titulů.²⁷⁵

Pochopitelně fan filmy se u nás neobjevily až po revoluci. Krom zmiňovaných Rychlých šípů natočil Tomáš Vorel ještě jako amatér Zákon samurajů (1978), v němž variuje snímky Akiry Kurosawy. Jeho „sklepácký“ kolega Ondřej Trojan filmem Sedum

²⁷² Oficiální web připravovaného filmu Anotace filmu [online]. *Mafia* [cit. 22. března 2010]. Dostupný z WWW: <<http://mafia.4fan.cz/index.php>>.

²⁷³ Jako příklad poslouží legendární americký fan film *Bambi Meets Godzilla* (1969) Marva Newlanda. Černobílý animovaný snímek trvající minutu a půl ukazuje pasoucího se roztomilého kolouška. Asi minutu přes obraz běží titulky a pak je zvíře zašlápnuto obří tlapou známého japonského monstra. Animovaný vtip připomíná titulky televizního seriálu *Monty Python's Flying Circus* (1969). (YOUNG, Clive. *Homemade Hollywood – Fans behind the camera*. London and New York : Continuum, 2008, s. 41.)

²⁷⁴ Výjimku tvoří fan film Milana Klímy *Strážce duší: Tempus Fugit* (2007) imitující původní český seriál *Strážce duší* (2003).

²⁷⁵ *Batman: Dead End* (2003) a *George Lucas in Love* (1999).

(1989) absolvoval katedru režie na pražské FAMU parodií amerického westernu Sedm statečných (1960). Širší mediální ohlas po revoluci zaznamenala pouze parodie Byl jsem mladistvým intelektuálem (1999) Štěpána Kopřivy a Marka Dobeše.

U nás i ve světě se fanoušci nejčastěji obracejí k sérii Star Wars (1977). Dvojice chlapců zaštitěných názvem Vybiša realizovala v dětském pokoji více než dvacet dílů improvizovaného seriálu. Nejstahovanější díl se jmenuje Star Wars, ale postavy z Lucasovy ságy, světelné meče a jiné odkazy nalezneme i v dalších epizodách. Vybiša je nekoncepční volnočasovou aktivitou bez ambicí, byť prezentovanou na vlastních webových stránkách.²⁷⁶ Spíš než o filmy jde o „video“, v nichž vtipkující chlapci se silným moravským přízvukem vystupují jako aktéři slovních skečů a scének. Ve všech dílech využívají postav robotů postavených z dětské stavebnice.

Naopak nejpropracovanější a nejvěrnější fan filmy stejného fikčního univerza natočil Daniel Pánek z Big Heads Films. Star Wars: Rytíři Staré Republiky (2006) dějově vycházejí ze stejnojmenné PC hry a tvůrci zrealizovali i dvě pokračování: Star Wars: Sithští Lordi (2007) a Star Wars: Jediho válka (2008). Přes herní původ filmy námětově čerpají z novější Lucasovy trilogie (Star Wars: Skrytá hrozba – 1999, Star Wars: Klony útočí – 2002 s Star Wars: Pomsta Sithů – 2005). Postavy mají oproti filmům jiná jména, ale jejich předobrazy jsou snadno rozluštitelné (Obi Wan Kenobi, mistr Yoda, Anakin Skywalker, hrabě Dooku a další). Stejně jako v jiných podobných filmech i Pánek plně využívá postprodukčních efektů jako laserových paprsků u střelných zbraní, barevných čepelí světelných mečů, blesků sršících z prstů. Snímek autoři doplnili množstvím 3D animovaných sekvencí, pomocí nichž zobrazují veškeré scény ve vesmíru (létající lodě, základny, záběry planet), animované roboty klíčkovali do dříve natočených záběrů. Kromě emblematické podoby úvodních titulků tvůrci převzali i hudbu Johna Williamse, mezizáběrovou interpunkci (nejrůznější druhy stíraček), kostýmy, masky a zpřeházený slovosled v mluvě mistra Yody. Nechybí ani dějový motiv války mezi demokratickou republikou a totalitními temnými silami. Rytíř Jedi stejně jako u Lucase propadne temné síle. Jeho herecký představitel byl záměrně vybrán, aby se podobal Haydenu Christensenovi, představiteli taktéž „padlého“ Anakina Skywalkera. Třetí část přináší značný kvalitativní posun v choreografii a snímání soubojů a vylepšené animace.

²⁷⁶ Dostupné z WWW: <<http://fun-robot-team.webnode.cz>>.

Fanoušci do své pocty nezahrnuli legrační a roztomilé vedlejší postavy (Chewbacca a Jar Jar Binks), které provázejí hrdiny v obou Lucasových trilogiích.

Aktivní jsou v České republice i takzvaní „trekkies“, fanoušci „konkurenční“ vesmírné ságy a to Star Treku. Po čtyři roky natáčeli členové klubu CZ Kontinuum Star Trek Fan Klub Pictures hodinový příběh nazvaný Star Trek: Metrénský incident (2007).²⁷⁷ Vzhledem k úzkoprofilovému vymezení klubu nehrozí, že by si režisérka Anna Štefánková neuměřeně vypomáhala intertextově i z jiných děl (jedinkrát si vypůjčí hudební motiv z Terminátora – 1984). Zřejmě nejen pro účely filmu byly vyrobeny věrné repliky kostýmů a zbraní. Scenáristé věrně napodobili i pseudovědecké disputace posádky, která je stejně jako v seriálu rasově promíchaná. Snímek obsahuje množství trikových sekvencí a animací (objekty ve vesmíru), interiér vesmírných korábů se točil před zeleným pozadím a později byl dotvořen v počítači.

Jako nejcitovanější film po Hvězdných válkách (1977) shledávám akční sci-fi Matrix (1999). O snímku The Mission (2005) Radka Hochmana napsali pořadatelé Fanfestu: „Skvěle technicky zpracovaná záležitost, s jejíž úrovní jsme se doposud mohli setkávat jen u zahraničních fan filmů. Je vidět, že ani Matrix fan filmy se nemusí nutně omezit na černé brýle a kabáty – najdete tu téměř vše, jako v originální trilogii – až na horší angličtinu (muselo to skutečně být?), díky tomu i nepřesvědčivé herecké výkony a skrytou symboliku.“²⁷⁸

Fanouškovská parodie na seriál Lost (2004) nazvaná Found (2007) vůbec nezačíná jako pocta známému seriálu J. J. Abramse. Učitelka v černém kostýmku, doprovázena hudebním motivem Dartha Vadera z Hvězdných válek (1977), si prohlíží třídu. Subjektivní pohled prozrazuje její humanoidní původ, vidí červeně s patřičnými údaji jako Terminátor T – 800. Oznámí žákům, že druhý den pojedou na výlet. Autobus má

²⁷⁷ Na stránkách projektu je zveřejněna synopse: „Příběh posádky lodi USS Avatar, která se pod velením kapitána Talisy Ren odvázně pouští na záchranou misi, kde ne všechno se odehrává podle plánů posádky (a někdy i scénáristů). Profesorka T'Prill byla z neznámého důvodu unesena až dosud nekonfliktními obyvateli planety Metrén. Jak posádka v čele s kapitánem zjišťuje, k jejímu vysvobození diplomacie stačit nebude.“ (Anotace filmu Metrénský incident [online]. *Kontinuum* [cit. 8. února 2010]. Dostupný z WWW: <http://www.kontinuum.cz/index.php?location=/fanfilm/cz_index.php>.)

²⁷⁸ Vyhlášení výsledků 1. ročníku Festivalu amatérských filmů FANFEST 2006. *Videohobby* 46, 2006, č. 4, s. 19. Autor neuveden.

nehodu a následuje věrná kopie úvodní scény z pilotního dílu seriálu těsně po zřícení letadla. Zbytek děje je vyprávěn formou traileru (rekapitulace děje).

Parodí a fan filmem v jednom je i snímek Jana Jirsáka a Tomáše Dvořáka (JD Film Company) pojmenovaný 2008 Vinnetouova odyssea (2008). Dílo nevychází z literárních předloh Karla Maye, ale jeho německých a u nás dodnes populárních adaptací s Pierrem Bricem a Lexem Barkerem z šedesátých let. Zjednodušenou dějovou kostru film přebírá z Vinnetoua – Rudého gentlemana (1964) a půjčuje si scény i z jiných částí série.²⁷⁹ Tvůrci použili stejnou hudbu a kostýmy. Parodování spočívá v implantaci moderních prvků. Hrdinové místo na koních jezdí na kolech. Vinnetou například respektuje neklid svého bicyklu, který vycítí chystanou léčku banditů. Padouši si volají mobilními telefony, Old Shatterhand je gay...

Pod zvláštním názvem Vyblonduj (2007) se skrývá fanouškovská parodie seriálů Herkules (1995) a Xena (1995). Skupina, pod jejíž hlavičkou hodinové dílo, režiséra a představitele hlavní role říkajícího si Kuballa, vzniklo, se nazývá Xena Fan Films. Podobně jako v seriálu prochází Herkules s parťákem lolaosem řadou nástrah, které na ně nachystali zlomyslní bohové. Tvůrci se neváhají intertextově vztahovat i k dalším seriálovým počinům (Pobřežní hlídka – 1989). Ve Vyblonduj si autoři vypomáhají i záběry z původního snímku. Své záběry prostřihávají záběry lodí plovoucích po moři a úvodní seriálová znělka je dokonce původní, jen záběry s Herkulem filmaři dotočili vlastní.

Záběrů ze svého předobrazu využívají i autoři snímku Lovec (2007). V tomto případě ovšem není, až do poloviny rovněž hodinového počínu, zřejmé, o jaký slavný titul jde. Na začátku filmu Zdeňka Volfa sice vidíme jednoduchou animaci vesmírné lodi, která vysadí modul na Zemi, ale v následné pasáži plné vulgárního a předvídatelného humoru se dává dohromady starý zabijácký tým po vzoru Sedmi statečných (1960). Po přesunu komanda do lesů se před námi odehrává parodický remake filmu Predátor (1987). Zůstala zachována jména postav (Dutch, Dillon, Pancho...), hudba Alana Silvestriho a autoři z původního filmu vystřihli i záběry simulující mimozemšťanovo subjektivní infračervené vidění a použili je v Lovci. Zápletka se sice namísto vojenských vzbouřenců točí kolem vandalských trampů, ale zabijácký mimozemšťan sehrává

²⁷⁹ Scéna, v níž Vinnetou schválně vjede do nastražené léčky, pochází z filmu Vinnetou – Poslední výstřel (1965).

dominantní roli i zde. Z Predátora tvůrci převzali několik scén (zběsilé střílení do džungle, zlomený holicí strojek a mnoho dalších) i dialogů („Viděls ho? Jeho oči jsem viděl,“ nebo „Tohle snad nemohl udělat člověk!“ a další).

Mysteriózní horor *The Daydreaming Project* (2008) Tomáše Žáka a Aleše Frantála rozšiřuje svět herní série *Silent Hill*, podle níž už stejnojmenný film vzniknul v roce 2006. Dějově věrnou parodii hororu *Záhada Blair Witch* (1999) natočil Martin theHamster (Oldov Pictures) pod názvem *Záhada Hněvošického pralesa* (2005).

David Březina ze *Sunsetfilmu* vytvořil remake epizody *Darknes Falls* (1994) ze seriálu *Akta X*. Podobný pokus zrealizoval i Gus van Sant s Hitchcockovým *Psychem* (1960, 1998). Iluzi amerického prostředí narušují pouze typicky české myslivecké motivy (paroží nebo dečky s jeleny nalézající se v interiérech). V duchu seriálu *Akta X* se nesla i další díla jako *Resurrection* (2002) nebo *Area 1977* (1997). *Sunsetfilm* natočili i věrnou předělávku Fincherova thrilleru *Sedm* (1996) s názvem *The Case* (1998) a v roce 1994 *Den ožvlých mrtvol*, jenž čerpá z Romerova snímku *Den mrtvých* (1985). David Březina projevuje cit pro sebemenší detail, když v *The Case* ztvárňuje policistu, kterého hrál Brad Pitt a napodobuje jeho držení těla i sklon držení pistole.

Někteří amatéři točí fan filmy odkazující k několika vzorům najednou. Ve snímku *Jana Vani (Productions Improved)*.²⁸⁰ Stárgejt: *Time Raider* najdeme snadno identifikovatelné narážky k sériím *Indiana Jones* (1981), *Hvězdná brána* (1994), *Star Wars* (1977), *Star Treku* (1966), *Návratu do budoucnosti* (1985) či *Laře Croft: Tomb Raiderovi* (2001), ale i k českému filmu *Mazaný Filip* (2003). Odkazy najdeme nejčastěji v kostýmech, zbraních a trikových sekvencích (nechybějí světelné meče z Lucasovy ságy). Náměty čerpají většinou z žánru sci-fi, přičemž je shazují humornými scénami, někdy operujícími s „cílenou“ trapností. Cestování časem převzaté ze seriálu *Hvězdná brána* umožňuje nečekaná setkání. Hrdinové (jeden nese jméno Henry, což je jméno Indiany Jonese, čemuž odpovídá i kostým, stejně tak identifikovatelná je i *Lara Croft*) se ve starověkém Římě potkávají s císařem Antoniem, přičemž se do děje zcela dadaisticky přimotá nájemný lovec *Boba Fett* ze *Star Wars*, z něhož se posléze vyklube český prezident *Václav Klaus* (herec převlečený do volně prodejné „gumácké“ masky) atd. Skupina poetikou nonsensu míchá oblíbené popkulturní vzory podle momentální libosti.

²⁸⁰ Sdružení fungovalo v letech 2003-2006 a jejich tvorbě byl věnován 9. díl pořadu *Profilm* (2009).

České fan filmy se od zahraničních odlišují zejména v rozpočtových a jazykových možnostech, které brání proniknout některému z našich fan filmů do zahraničí.

VII.3.10. „Artový“ film

Pokud přistoupíme na definici žánru jako souboru konvencí a pravidel (typ fikčního světa, typy postav a situací, vyvolání emocí, způsob vyprávění atd.), jejichž splnění a dodržení uživatel očekává, pak můžeme vytvořit i žánrovou kategorii pro filmy, které se cíleně snaží vyhnout tradičním žánrovým škatulkám.²⁸¹ Podle amerického teoretika Andrewa Tudora můžeme hovořit na základě tohoto přístupu o kategorii takzvaného „uměleckého“ filmu. V této souvislosti píše o filmech Ingmara Bergmana, Michelangela Antonioniho, Alana Resnaisa a Federica Felliniho.²⁸²

Od počátku amatérské kinematografie filmaři napodobují avantgardní tendence, respektive se amatérský film prolíná s avantgardním, hledá se filmový ekvivalent poezie.²⁸³ Pražan hovoří v dokumentu *Zblízka – Amatérský film* (1998) o kategorii takzvaných „filmových poezií“, v nichž jde o souhru hudby a obrazu, což údajně v profesionální praxi není. Oblíbené byly i symbolistické vyprávěcí konvence. „Hranice mezi profesionální a amatérskou scénou lze v té době vyzorovat zejména v technickém zázemí tvůrců. Vždyť osobitost a ojedinělá tvůrčí invence jmenovaných filmařů byly často na vyšší úrovni než většina toho, co se odehrávalo v tzv. profesionální kinematografii,“ píše Martin Čihák s Michalem Bregantem ve studii *Skutečnější než realita*.²⁸⁴

Pro skupinu avantgardních a experimentálních umělců na západě a v posunutém významu i u nás bylo charakteristické myšlení o amatérském filmu jako opozici k

²⁸¹ GRANT, Barry Keith (ed.). *Film Genre Reader*. Austin : University of Texas Press, 1986, s. 2.

²⁸² TUDOR, Andrew. Genre. In GRANT, Barry Keith (ed.). *Film Genre Reader*. Austin : University of Texas Press, 1986, s. 9.

²⁸³ ANDĚL, Jaroslav, SZCZEPANIK, Petr. České myšlení o filmu do roku 1950. In *Stále Kinema*. Praha : NFA, 2008, s. 50.

²⁸⁴ BREGANT, Michal, ČIHÁK, Martin. Skutečnější než realita. Alternativy v českém filmu. In TRYHUKOVÁ, Šárka. *Padesát let Brněnské šestnáctky*. Brno : BKC, 2009, s. 37.

mainstreamu.²⁸⁵ O amatérském filmu se ve světě i u nás uvažovalo jako o svobodném vyjadřovacím prostoru. Pochopitelně českoslovenští tvůrci pociťovali jiné vnější tlaky než jen tržní.

Experimentálním filmům se před válkou a krátce po ní říkalo „absolutní“.²⁸⁶ „Soutěžní kategorie ‚absolutní film‘ byla určena pro soutěžní tituly, jejichž autoři kladli důraz především na zvláštní poetickou atmosféru svého díla a nekonvenční práci se specifickými výrazovými možnostmi filmu. V určitých obdobích bylo pro stejnou kategorii filmů používáno označení ‚žánrový film‘, a to paradoxně proto, že tato díla se vymykala jakémukoliv žánrovému zařazení.“²⁸⁷

V každé generaci se najde několik tvůrců s uměleckými ambicemi. Pokoušejí se vyprávět netradičními způsoby, hledají nevšední postupy. Neznamená to však automaticky, že by tyto snímky byly kvalitnější nebo hodnotnější než žánrová díla. I v této kategorii se opakují stereotypy, klišé, předstírá se myšlenková hloubka nebo estetická invence.

V minulosti se velkému zájmu těšily „symbolistní“ filmy. Vyskytují se občas dodnes, ale v divácích, kteří jsou navyklí jiným vyjadřovacím prostředkům, vyvolávají úsměv.²⁸⁸ Například už Karel Smrž kritizuje laciné používání symbolů, jako třeba květy představující dívčí nevinnost, které většinou pošlape nějaký muž.²⁸⁹

Ke klišé amatérského filmu už za první republiky patřily výjevy ze snů. „Žádná soutěž, pokud se pamatuji, tedy ani tato se nevyřídila, aniž se odehrál na plátně sen. Tentokrát se snilo dvakrát či třikrát. Už to asi jiné nebude.“²⁹⁰ Snové sekvence nebo narativní nejistota, jestli to, co sledujeme, je skutečnost, nebo sen se hojně vyskytuje i v současném amatérském filmu. Už v roce 1936 ve filmu *Zámek na konci cesty* odehrávajícím se za první světové války se vyskytuje podobný motiv. Vojáci v zákopu

²⁸⁵ ZIMMERMANOVÁ, Patricia R. Hollywood, rodinné filmy a zdravý rozum. Estetická měřítko jako kontrolní mechanismus. *Illuminace* 16, 2004, č. 3, s. 65.

²⁸⁶ PRAŽAN, Emil a kol. *Kronika českého amatérského filmu*. Praha : NIPOS, 2005, s. 98.

²⁸⁷ HORNÍČEK, Jiří. Rodinný film v rukou filmových amatérů. *Illuminace* 16, 2004, č. 3, s. 96.

²⁸⁸ Jako příklad uvádím videoklip Adama Krůpy *Balada o smutný holce* (kapela Emoce), v němž vystupují černě a bíle oděné postavy, symbolický obsah nese i růže, kterou dívka předává mužům.

²⁸⁹ SMRŽ, Karel. *Filmová publicistika Karla Smrže (3. část)*. Olomouc : Univerzita Palackého, 2004, s. 70.

²⁹⁰ BERT, Michael. Který je nejlepší? *Československý kinoamatér* 11, 1947, s. 35.

hrají karty (opět s důrazem na jejich symboličnost), po náletu se tři z nich schovají do starého opuštěného hradu a ve sklepení při svíčkách opět hrají karty. Zjeví se jim přízrak v podobě ženy s černým závojem, hraje s nimi partii a pak zmizí. Na konci příběhu zjistíme, že šlo o sen vojáka zabitého při náletu ze začátku filmu.

Podobné snímky se natáčely i v zahraničí, jak poukazuje Roger Odin: „(...) narativní filmy často ukazují sny, fantazmata (erotičnost je přípustná jen v jemné podobě), fantasmagorie, příběhy založené na úniku ze skutečnosti (...) A když se tyto příběhy dovolávají každodenního života, pak zpravidla z psychologizujícího hlediska zpracovávají mezilidské vztahy.“²⁹¹ Faktem je, že „snové“ a únikové filmy zůstávají v oblibě u mladých tvůrců dodnes.

Muž a žena se ve snímku Petra Sládečka *Cizení* (2008) vzájemně odcizují, což je vyjádřeno narativním experimentem, v němž sledujeme muže v identických verzích situací, v nichž se ocitá sám a poté s partnerkou. Film je vyprávěn beze slov na hudbu, tedy tradičním „poetizujícím“ způsobem.

Tematizace natáčení a prolínání realit zpřítomňuje krátký film Jonáše Svobody *Strach a hnus v HD* (2008). Mladíci utíkají a přitom se natáčejí, doběhnou do letního kina, kde promítají jejich běh a oni jej komentují.

Hledání smyslu života a nejrůznější depresivní výjevy a splíny charakterizují mnoho náctiletých a dospívajících filmařů, kteří se najednou s dospělostí potýkají se složitými filozofickými otázkami. K tomu se přidávají první divácké zkušenosti (a nezdá se, že by to bylo okouzlení) s náročnějšími filmovými díly, v nichž se podobné otázky řeší. Už v patnácti letech natočil Jakub Zvoníček film *Hledání?* (2008): „Symbolický příběh ukazuje mladíka, jenž si do rozříznuté hrudi, v níž chybí srdce, vkládá cigarety, alkohol, CD apod. Až přicházející dívka mu do rány vloží masité srdce. Možná až příliš idealistické a doslovné *Hledání?* se však celé odehrává v neutrálním zakouřeném prostoru, v němž dým navozuje neurčitou a nejistou atmosféru připomínající počiny Davida Lynche. Tematizace těla a tělesnosti zase dává vzpomenout filmy Davida Cronenberga.“²⁹² Autorskou sebestřednou stvrzuje režisérova anotace k následujícímu filmu *Já* (2009): „Ponořte se do hlubin mé duše, kterou jsem se snažil zaznamenat ve své čisté podobě, i

²⁹¹ ODIN, Roger. Otázka amatéra v trojím prostoru natáčení a šíření. *Illuminace* 16, 2004, č. 3, s. 16.

²⁹² KAMENÍK, Miloš. *Mladá kamera Uničov 2009* [online]. 25fps [cit. 2. dubna 2010]. Dostupný z WWW: <<http://www.25fps.cz/clanek/nazev:mlada-kamera-unicov-2009>>.

když symbolicky, metaforicky a nepřímě. Najít v sobě ony důležité prostory a být schopen je ukázat. Rozpoznat problémy schované za pýchou, ukázat nejcitlivější city. Je to intenzivní roadmovie napříč mým nitrem.“²⁹³

Teenager Radim Svoboda ukazuje ve filmu *Život V.* (2009) výjevy ze života chlapce (chodí se psem, jí, okopává brambory apod.) doplněné o jeho vnitřní filozofující monolog. Typickým rysem těchto snímků je, že autoři nevytvářejí reálné ani „žánrové postavy“, ale jakási alter ega beze jména bloudící prostorem, přemítající o filozofických otázkách způsobem odpovídajícím jejich věku a vývoji.

Mirek Valeš natočil psychodrama *Metro* (2008) o mladíkovi, který šel na operaci mozku. Následuje psychotická jízda metrem. Není jasné, jestli se mu vše zdá, nebo ne, ale bloudí opuštěným metrem, pokouší se oběsit, krvácí, směje se jak šílenec apod. Na konci se ukáže, že se operace nepovedla a má trvale poškozený mozek.

Na prolínání reality, vizí a snů vystavěl film *Mezi světy* (2009) i František Vaculík. Chlapec si v čekárně u lékaře listuje komiksovým magazínem *Crew*, jenž ležel na stolku mezi časopisy *Chvilka pro tebe* a *Strážná věž*. Jiný chlapec v lese elektrickou kytarou tluče monstrem (zombie) za doprovodu metalových rifů a v do modra zabarveném obraze, jenž občas problikne na „reál“. Nechybí charakteristická scéna podobných filmů a to motající se kamera namířená mezi koruny stromů.

Alenka in Wonderland (2009) Pavla Hejného poetickým způsobem v kombinaci pixilaxe a různě zrychlovaného obrazu ukazuje putování smutné dívky Prahou. Vše se kolem ní zběsile řítí. Vidí bezdomovce, kolony aut, supermarketů... Snímek stavící do kontrastu uspěchanou a hektickou dobu a nezkaženou duši mladé dívky po celou dobu doprovází hudba Philipa Glassa. Nakonec se klišovitě ukáže, že šlo o hrdinčin sen. Název filmu neodkazuje ke knize (snad jen postavou hrdinky), ale pouze k jejímu přenesenému názvu. Říší divů není svět fantazie, ale reálný svět, jenž nás obklopuje.

Musím zmínit i žánrovou odnož „poetry film“. Nelze zaměňovat s takzvanou filmovou básní, což byly v minulých dekadách hojně se vyskytující snímky pokoušející se o kinematografický ekvivalent poezie jako literárního žánru. Převážně šlo o hudební skladby ilustrované „poetickými“ záběry krajiny apod. „Poetry film“ naopak čerpá

²⁹³ Anotace filmu *Já* [online]. *Muvi* [cit. 9. března 2010]. Dostupný z WWW: <<http://www.muvi.cz/aerokratas/225-ja.htm>>.

z konkrétní básně, ať už v psané nebo verbální podobě. Jde o dílo známého básníka, básnický pokus režiséra filmu nebo koláž textů různých autorů. Za typickou ukázkou této tvorby můžeme považovat *Destrukci* (2009) Víta Šarouna. Černobílý film s důrazem na vizuální atmosféru asociativně vrší motivy obsažené ve verších. Žánrové označení „Poetry Film“ se používá i v zahraničí a ve Velké Británii existuje festival na tyto filmy zaměřený.

Nevznikají však jen depresivní a vážné počiny. *Den odplaty kululačkám* (2009) Michaila Nenkova hravostí připomene filmy nebo videoklipy Michela Gondryho (např. *Nauka o snech* – 2006). „Film sleduje předvečer završení dlouho plánované pomsty mladého člověka vůči světu, ve kterém, zdá se, všichni mluví jen v číslech,“ píše autor v anotaci.²⁹⁴ Celý film byl natočen na půdě a podobně jako v Trierově *Dogville* (2003) jsou místnosti (byt, výtah, řeznictví, kadeřnictví atd.) vytvořeny podle jednoduchých divadelních kulis. I rekvizity byly vytvořeny pomocí divadelního znaku. Všichni lidé se vyjadřují pouze v číslech (o sexu se nehovoří, stačí říct 69, kadeřnice řekne jen cenu – 33 apod.).

Za narativní a zejména autorský experiment lze považovat celovečerní projekt s názvem *FAFU* (2006), celovečerní amatérský film natočený deseti společnostmi (*Polofilm*, *Mirax movies*, *Heimdall*, *Taranis*, *Blues film*, *Bujo Brothers*, *CHaD Movies*, *Screenhit*, *3 Cows*, jedna společnost byla vyřazena) bez předem daného scénáře. Skupiny na sebe navazovaly podle svého úsudku. Nebyla určena ani základní dějová linie ani jednotlící postavy. Tvůrci se dohodli jen na několika základních pravidlech natáčení.²⁹⁵

²⁹⁴ Anotace filmu *Den odplaty kululačkám* [online]. *Muvi* [cit. 12. března 2010]. Dostupný z WWW: <<http://www.muvi.cz/aerokratas/206-den-odplaty-kululackam.htm>>.

²⁹⁵ „Pravidla FAFU 06:

1. Jednotlivé společnosti natáčejí své příspěvky podle stanoveného pořadí. Každá část by měla končit akcí tak, aby na ni mohla následná společnost navázat. (Analogicky jako, když účastníci společenské zábavy navazují v příběhu větu po větě. Například poslední záběr může vypadat takto: Hlavní hrdina bere telefon a řekne, že někam – někomu zavolá a následuje stříh. Pokračuje další společnost.)
2. Společnost *FreeCows* (Kráva) provede konečné sesazení jednotlivých částí, titulkování a video – audio mastering. Jiné zásahy do dodaného materiálu účastníků projektu nejsou přípustné.
3. Řetězová technologie natáčení FAFU: Společnost obdrží poštou již natočenou část od předcházející společnosti dle vylosovaného pořadí. Společnost naváže na tuto část, jakýmkoliv způsobem. (Styl, výraz a

Výsledný tvar obsahoval přešel motivů, postav, žánrových poloh (včetně hororu a akčního filmu) i realistického, nestylizovaného vyprávění a dokonce i animovaných sekvencí. Se znalostí předchozí tvorby jednotlivých uskupení může být pozoruhodné, jak tvůrci kombinují autorský přístup s „dědictvím“ předcházejícího děje, na nějž navazují. „(...) po stránce dramaturgické je vjem podobný chaotickému přepínání televizních kanálů nebo přecházení mezi sály multikina. Divák by se neměl snažit pochopit děj jako takový, neboť některé vývojové linie dokazují, že jej zřejmě nepochopili ani samotní autoři. To dokládá např. postava docenta Slezáčka, který ačkoliv je v pátém díle zavražděn, bez větších problémů se objevuje v následujícím díle zcela zdráv“.²⁹⁶

V novém českém amatérském filmu se takřka nevyskytují symbolistní filmy a snímky, jimž se dříve říkalo „filmová poezie“. Naopak stále zůstaly v oblibě snové motivy, přibyly

žánr jsou ad libitum.) Společnost hotový materiál ve formátu AVI (!) zašle jedenkrát na adresu FreeCows (aby v předstihu mohlo dojít k odstranění eventuelních technických nedostatků) + titulky v digitální podobě (Word, poznámkový blok) a jedenkrát na adresu společnosti následující podle pořadí ve formátu DVD. Pochopitelně spolu s ostatními DVD z řetězce, které před tím obdržela od předchozích účastníků. Tímto způsobem bude zaručena kontinuita díla.

4. Po obdržení předchozích dílů do odeslání by nemělo uběhnout více jak 14 dnů.
5. Společnosti, které natáčení zdrží nebo přímo zastaví, budou vyloučeny.
6. Jednotlivé společnosti mohou své pořadí ještě mezi sebou vyměňovat, ovšem pouze tak, aby nedošlo k přerušení řetězce.
7. Společnost, která obdrží DVD s již natočeným materiálem od předchozí společnosti, tato díla zálohuje pro případ, že by došlo k výpadku u společnosti následující a bylo tudíž třeba poslat DVD společnosti, která se nachází na dalším místě v pořadí.
8. Technické požadavky: Formát záznamu 4:3 s vodorovnými pruhy (režim cinema), prokládaně. Min. délka 6 sekund, maximální 10 minut. Záznam pro závěrečný mastering AVI na DVD nebo DV.
9. Hudbu lze používat pouze s ošetřenými autorskými právy.
10. Výměna herců, techniky a nájem lokalit závisí výhradně na vzájemné dohodě mezi společnostmi.
11. Natočený snímek se jednotlivě a ani jeho část nesmí použít jinak než k FAFU filmu jako celku. Prezentovat lze pouze krátký šot jako upoutávku. V případě porušení VYLOUČENÍ.
12. Jakákoliv netradiční změna, rozsáhlý nápad apod. musí podstoupit hlasování členů FAFU, (stačí lídrů společnosti) a navrhovatel se musí rozhodnutím většiny podřídit.
13. Netradiční postupy jsou vítány.“ (Pravidla projektu FAFU [online]. FAFU [cit. 19. března 2010]. Dostupný z WWW: <<http://www.fafu.unas.cz/novinky.html>>)

²⁹⁶ VAN ECK, Pjeer. film1.cz uvádí FAFU – film amatérských filmových uskupení. *Videohobby* 47, 2007, č. 11, s. 18-19.

halucinační a expresivní vize, při nichž si autoři mohou vyzkoušet různé formální postupy (odlišné rychlosti obrazu, barevné deformace apod.). Narativně volné útvary se odehrávají v nekonkrétních prostorách a pohybují se v nich nekonkrétní, vyabstrahované postavy. Filmy jsou prosty explicitních významů, zaměřují se na atmosféru a divákovy pocity.

Závěr

V oblasti institucionální organizace, technologie a distribuce došlo v uplynulém dvacetiletí v oblasti amatérské kinematografie k natolik výrazným změnám, že by bylo možné pojem „nový“ český amatérský film použít pro pojmenování veškeré produkce, nejen tvorby mladé generace čerpající z popkultury.

Video vytěsnilo filmovou surovinu hned zkraje devadesátých let, ale až po roce 2000, s příchodem digitalizace, s níž kromě zlepšení obrazových kvalit přišla možnost postprodukčních úprav v počítači, se technologie masově rozšířila a stala se i díky snížení cen dostupnou téměř komukoliv. Šlo o změnu doslova revoluční. Na filmovou surovinu amatéři natáčeli od počátku kinematografie a všechny dosavadní proměny (nástup super 8 mm, zvuku, barvy apod.) znamenaly kvalitativní posun média, ale ne změnu technologického principu. S videem odpadly potíže se synchronizací, výrobou kopií, nedostatkem drahé suroviny, s čímž souvisí i množství filmů s celovečerní metráží a zmizela laboratorní výrobní mezifáze. S digitalizací se objevila možnost nekonečného upravování pořízeného záznamu. Skoro žádný akční film, sci-fi, horor, gangsterský film nebo fan film se neobejde bez digitálních efektů. Střelné zbraně šlehaají postprodukčně dodané plameny, v desítkách filmů se odehrává souboj se světelnými meči z Hvězdných válek (1977). Pro amatéry už není problém ani klíčování. Hojně se vyskytují přidané 3D animace objektů, zejména vesmírných korábů. Dramaturgicky nadužívané bývá přejímání symfonických soundtracků z hollywoodských titulů doplňujících nepřiměřeným způsobem obraz. Autorská práva většina mladých tvůrců neřeší, festivaly promítají filmy v tomto směru bez omezení. Nevím o jediném případě právního postihu v souvislosti s užitím hudby.

Neméně dramatické posuny zaznamenala distribuce. Už před rokem 1989 hustá festivalová síť se rozrostla na několik desítek akcí. Po roce 2000 se v domácnostech masově šíří rychlé internetové připojení umožňující autorům poskytovat svá díla komukoliv a kdykoliv. S rokem 1989 také skončila shora řízená klubová činnost. Tvorba není jakkoliv kontrolována.

Amatérský film musíme odlišit od filmu rodinného, experimentálního a takzvaných „videí“. Vymezení pojmu „video“ v kontextu filmových druhů se věnuji

v první kapitole a pojmenovávám tak aktuální fenomén rozšířený pomocí internetu. Amatérský film nelze od výše zmíněných pojmů stoprocentně oddělit, ale kategorizace je v zásadě možná a praxí běžně zavedená. Alternativní označování amatérské kinematografie (neprofesionální, nekomerční nebo nezávislý) shledávám jako nepřínosná a nadbytečná.

K nástupu nové generace, kterou nazývám „nový“ český amatérský film, dochází už v devadesátých letech a její režiséři se inspiroují v popkulturních dílech, jejichž přísun byl před revolucí v roce 1989 regulován a cenzurován. Starší generace vycházela z jiných tradic a dodnes na tvorbu mladých filmařů inspirovanou hollywoodskými díly pohlíží s despektem. V kapitole Generační obměna popisuji generační rozkol na několika příkladech z historie jako přirozenou součást společenského vývoje. Aktuální rozpor vystihují spory spíše o etické než estetické vyznění děl a nepochopení spočívá v odlišeném chápání uměleckého díla a jeho úlohy ve společnosti. Dělení umění na vysoké a populární, kde na populární nahlížíme jako na podřadné, je, jak dokládá například kniha Pavla Zahrádky, přežitý diskurs vyvrácený hned v několika ohledech.²⁹⁷ Mezi začínajícími autory a filmaři, kteří točili ještě na celuloid a čerpají z „humanistických ideálů“ se zmítá kvantitativně slabší střední generace, která neví na čí stranu se přiklonit.

V žádném případě nechci označovat současné filmy za „umělecky“ hodnotnější nebo naopak. Ani v této práci mně nešlo o výčet nejlepších amatérských děl. Považuji východiska a postoje nastupující generace za natolik odlišné, že označení s přídomkem „nový“ lze použít.

„Nový“ český amatérský film se na první pohled odlišuje od tvorby předchozích generací v žánrové orientaci. Oproti minulosti narostl počet sci-fi, hororů, pokusů o válečný či akční film a různých variací na kriminální žánr. Velmi populární parodie bývaly oblíbené i v minulých desetiletích. Zcela novou skupinou jsou fan filmy, jejichž rozvoj souvisí s trendem intertextových odkazů. Hojnost odkazů k jiným dílům rovněž charakterizuje „nový“ český amatérský film. Naopak pozvolna zanikají tradiční amatérské žánry jako filmová písnička, anekdoty neboli black-outy či grotesky. Na okraji zájmu stojí animovaný film, mladí režiséři takřka nenatáčejí dokumentární a experimentální filmy. Sporadicky se vyskytují adaptace literárních děl, autoři se obrací ke

²⁹⁷ Zahrádka, Pavel. *Vysoké versus populární umění*. Olomouc : Periplum, 2009.

stylovým postupům a schématům převzatých z počítačových her. Narativní struktura bývá jednoduchá nebo naopak nepřehledně zamotaná s logickými nejasnostmi. Spíše než na příběh a jeho interpretační možnosti se režiséři zaměřují na stylistické postupy.

Mnoho tvůrců pojímá film jakožto volnočasovou aktivitu bez „uměleckých“ ambicí a celý proces bere jako formu hry. Pro autory bývá přednější pobavit se a užít si, než vytvořit iluzivní a funkční fikční svět. Ke hře na profesionální film se vztahují i fenomény jako trailery, plakáty nebo názvy produkčních skupin, jejichž existence neplní původní praktickou funkci. S hrou na film souvisí i míra nadsázky, která je v mnoha snímcích přítomna. Ne vždy je nadsázka záměrem od počátku, ale může být dodána v průběhu procesu poté, co tvůrci zjistí, že buď daný žánr nedovedou umně vybudovat, nebo jim chybí prostředky, jež by pomohly navodit vlastnosti zmíněných žánrů.

Herci nezvládají základní techniky hereckých profesionálů a jejich výkony tudíž nejsou věrohodné. Nelze hovořit ani o takzvaných „nehereckých“ výkonech, neboť nejsou patřičně režijně vedené. Navíc se ani nepokoušejí o neohrabanost vyvolávající realistickou autentičnost, o níž usilují profesionální režiséři obsazením „neherců“. Amatérští herci se neúspěšně pokoušejí hrát ve stylizaci vztahující se ke zvolenému žánru. Mohli bychom hovořit o „hře na hraní“. Neplatí zde Diderotova myšlenka popsaná v Hereckém paradoxu, že nápodoba vášně je účinnější než vášeň na jevišti prožitá.²⁹⁸ V mnoha případech lze hovořit o nápodobě nápodoby. Herci ve fan filmu stojí před dvojím úskalím, ztvárněním postavy a hereckého výkonu předobrazu. Touto problematikou se okrajově zabývá i Karel Thein v eseji Tajemství nápodoby. Gus Van Santovo Hitchcockovo Psycho.²⁹⁹ Mnoho snímků je legračních bezděčně, což ovšem nejde vždy přesně určit, na což poukazuje například i záměrně špatně udělaný počin Petra Marka České Pulp fiction a Blair Witch (2000).

Filmografie sdružení Sunsetfilms nebo Big Heads Films názorně ukazuje, jak se žánrová orientace proměňuje s věkem režisérů. Zatímco první počiny těchto uskupení tvoří fan filmy (Star Wars: Rytíři staré republiky, Den ožvlých mrtvol atd.), novější filmy často spadají pod skupinu melodramatických romantických příběhů. Tvůrci už neběhají s pistolemi v lese, ale řeší partnerské vztahy. Přestože už nenapodobují cizí vzory a

²⁹⁸ DIDEROT, Denis. *Herecký paradox*. Olomouc : Votobia, 1997.

²⁹⁹ Touto problematikou se okrajově zabývá i Karel Thein v eseji Tajemství nápodoby. Gus Van Santovo Hitchcockovo Psycho. (THEIN, Karel. *Rychlost a slzy*. Praha : Prostor, 2002.)

natáčejí původní autorskou tvorbu, uchyluje se jejich dílo ve výsledku k větší stereotypnosti a kýčovitosti.

Skrze žánrový film tvůrci kritizují společenské poměry jen výjimečně. Například v gangsterském filmu *Život není krásný* (2008) se vedlejší dějovou linkou stala vysoká míra korupce. Nelze však zároveň tvrdit, že by české žánrové amatérské filmy vyzněním svých příběhů podporovaly společenský status quo. Autoři většinou neřeší postavení dobra a zla apod., vedou spíš dialog se svými předobrazy. Jejich filmy jsou poctami a komentáři k dílům, která jim jako divákům přinášela potěšení.

V diplomové práci jsem se pokusil o komplexní pohled na soudobý český amatérský film. Věnoval jsem se aktuálním proudům a tendencím a tvorbě nastupující generace, kterou jsem v úvodu označil pojmem „nový“ český amatérský film.

Text může posloužit jako výchozí bod pro rozšířený a hlubší popis nastíněných fenoménů z historického i teoretického hlediska. Jako problematická a prozatím neřešitelná se však jeví budoucí dostupnost internetových zdrojů, především webových stránek festivalů i jednotlivých tvůrčích skupin. Bylo by také možné „nový“ český amatérský film komparovat s obdobnými proudy v zahraničí.

Soupis pramenů a literatury

LITERATURA:

- ANDĚL, Jaroslav, SZCZEPANIK, Petr (eds.). *Stále Kinema*. Praha : NFA, 2008.
- BEDNÁŘ, Vojtěch. *Český amatérský film po roce 1989*. Bakalářská diplomová práce, Filozofická fakulta MU Brno. Brno : Masarykova univerzita, 2007.
- BERNARD, Jan, FRÝDLOVÁ, Pavla. *Malý labyrint filmu*. Praha : Albatros, 1988.
- BORDWELL, David, THOMPSON, Kristin. *Film Art: An Introduction*. New York : A. A. Knopf, 1986.
- DERRY, Charles. *The Suspense Thriller: Films in the Shadow of Alfred Hitchcock*. Jefferson : MacFarland, 1981.
- ECO, Umberto: *Jak napsat diplomovou práci*. Olomouc : Votobia, 1997.
- GRANT, Barry Keith (ed.). *Film Genre Reader*. Austin : University of Texas Press, 1986.
- HIRSCH, Foster. *Film Noir: The Dark Side of Hollywood*. New York : Da Capo, 1981.
- HOLUB, David. *Cesta z města Tomáše Vorla*. Praha : Primus, 2000.
- KRÁLOVÁ, Hana. *Zdeněk Junek – amatérská filmová tvorba*. Oborová práce, Filozofická fakulta UP Olomouc. Olomouc : Univerzita Palackého, 2006.
- MONACO, James. *Jak číst film*. Praha : Albatros, 2004.
- NEALE, Steve. *Genre and Hollywood*. London and New York : Routledge, 2000.
- NEJEDLÝ, František. *Český amatérský film 70. a 80. let*. Diplomová práce, Filozofická fakulta UK Praha. Praha : Univerzita Karlova, 1994.
- PTÁČEK, Luboš (ed.). *Panorama českého filmu*. Olomouc : Rubico, 2000.
- PTÁČKOVÁ, Brigita (ed.). *Žánr ve filmu*. Praha : NFA, 2004.
- THEIN, Karel. *Rychlost a slzy*. Praha : Prostor, 2002.
- TRYHUKOVÁ, Šárka (redig.) *Padesát let Brněnské šestnáctky*. Brno : BKC, 2009.
- YOUNG, Clive. *Homemade Hollywood – Fans behind the camera*. London and New York : Continuum, 2008.
- WARSHOW, Robert. *The Gangster as a Tragic Hero. In The Immediate Experience: Movies, Comics, Theatre And Other Aspects of Popular Culture*. New York : Atheneum, 1962.
- ZAHRÁDKA, Pavel. *Vysoké versus populární umění*. Olomouc : Periplum, 2009.

PRAMENY:

- ADLER, Rudolf, MYSLÍK, Jiří. *ABCD ... pro všechny: film a video*. Hradec Králové : Východočeské volné sdružení pro amatérský film a video: Středisko amatérské kultury Impuls, 2006.
- ANDRIKANIS, Ekaterina. *Homevideo I. aneb Sám sobě režisérem*. Praha : Grada, 2008.
- ANDRIKANIS, Ekaterina. *Homevideo II. aneb Sám sobě kameramanem*. Praha : Grada, 2008.
- ANDRIKANIS, Ekaterina. *Homevideo III. aneb Sám sobě střihačem*. Praha : Grada, 2008.
- DAŠEK, Ivo. *Škola kreativního ozvučování videofilmů*. Praha : SET OUT, 2004.
- DĚD, Jiří. *Než stisknete spoušť*. Praha : Merkur, 1983.
- DIDEROT, Denis. *Herecký paradox*. Olomouc : Votobia, 1997.
- HOLLÓ, Dénes, KUN, Miklós, VÁSÁRHELYI, István. *Příručka filmaře amatéra*. Praha : SNTL, 1982.
- JANČÁREK, Petr. *Černá sanitka a jiné děsivé příběhy*. Praha: Plot, 2006.
- KAMENÍK, Karel. *Amatérský film od A do Z*. Praha : Orbis, 1950.
- KAMENÍK, Karel. *8mm film standard a super v praxi amatéra*. Praha : Práce, 1969.
- KANT, Imanuel. *Kritika soudnosti*. Praha : Odeon, 1975.
- KREYSER, Ryszard. *Filmujeme bez chyb*. Praha : SNTL, 1986.
- KUČERA, Jan. *Filmová tvorba amatéra*. Praha : Orbis, 1961.
- KUČERA, Jan. *Publicistický amatérský film*. Praha : Ústav pro kulturně výchovnou činnost, 1972.
- KUČEROVÁ, Alena. *Poválečná amatérská kinematografie*. Praha : Ústav pro kulturně výchovnou činnost, 1975.
- MALTIN, Leonard. *Movie and Video Guide 1998*. USA : Penguin Group, 1997.
- NĚMEČEK, Zdeněk, SUCHÝ, Jiří. *Jak se točí filmová písnička*. Ostrava : Krajské kulturní středisko, 1988.
- PRAŽAN, Emil a kol. *Česká filmová padesátka*. Praha : IPOS, 2003.
- PRAŽAN, Emil a kol. *Kronika českého amatérského filmu*. Praha : NIPOS, 2005.
- PRAŽAN, Emil. *Problematika amatérského dokumentárního filmu*. Ostrava, 1981.
- PRAŽAN, Emil. *Rukověť filmového amatéra*. Praha : Ústav pro kulturně výchovnou činnost, 1986.

PRAŽAN, Emil. *Základní orientace v tvorbě amatérského filmu*. Ostrava : Krajské kulturní středisko, 1987.

ŘEHOŘEK, Jiří. *Nová škola amatérského filmu*. Praha : Orbis, 1962.

SMRŽ, Karel. *Amatér točí hraný film*. Praha : Československé filmové nakladatelství, 1948.

SMRŽ, Karel. *Amatérská kinematografie*. Praha : Kočí, 1932.

SMRŽ, Karel. *Film v rukou amatéra*. Praha : Šolc a Šimáček, 1928.

SMRŽ, Karel. *Filmová publicistika Karla Smrže (3. část)*. Olomouc : Univerzita Palackého, 2004.

TABERY, Karel (ed.). *Karel Smrž (1897 – 1953): sborník ze semináře AFO 2003*. Olomouc : Univerzita Palackého, 2004.

NOVINY A ČASOPISY:

Amatérský film a video: 1990

Cinepur: 2001, 2005, 2009

Československý kinoamatér: 1947

Donašeč dobrých filmových zpráv: 2009

Genre: 1988

Iluminace: 2004

Image et Son: 1964

Premiere: 2008

Videohobby: 2006 - 2009

INTERNETOVÉ ZDROJE:

www.25fps.cz

www.amaterskefilmy.cz

www.underfilm.cz

www.csfd.cz

www.film1.cz

www.underfilm.cz

Shrnutí

Cílem diplomové práce je komplexním způsobem uchopit oblast novodobého českého amatérského filmu.

V úvodní kapitole se text zabývá vymezením pojmu amatérský film. Odděluje jej nejen od profesionálního, ale i „rodinného“, „experimentálního“ a tzv. „videí“, což je kategorie, kterou zavádí a vymezuje sám autor. Práce se zabývá nejasnou koncepcí používání alternativních označení amatérského filmu, tedy pojmy jako neprofesionální, nekomerční a nezávislý.

Samostatné kapitoly se věnují vývoji technologií a distribuce po roce 1989. Zaznamenávají odchod filmové suroviny (super 8 mm, 16 mm) a nástup videotechnologií a její následnou digitalizaci. Amatérské snímky lze stejně jako v minulých desetiletích distribuovat na festivalech a v posledních letech i na internetu.

Další kapitola přibližuje generační rozkol, který rozděluje i střední generaci. Kapitola obsahuje i stručný exkurz do generačních obměn uplynulých desetiletí. Následně práce přibližuje aktuální tendence české amatérské kinematografie. Mezi specifika „nového“ českého amatérského filmu se řadí pseudonymy tvůrců, názvy jejich produkčních skupin, titulkové sekvence, trailery, plakáty atd.

Tvorba konkrétních autorů se v textu dělí do kapitol podle žánrů, k nimž přísluší. Vedle obecného úvodu k žánrovým teoriím se práce zabývá svébytnými žánry amatérské kinematografie, jako jsou filmová písnička, anekdota a groteska. Jelikož se mladí tvůrci vztahují k hollywoodské produkci, vychází i badatelský přístup ze statí zámořských teoretiků. Autor se rozepisuje pouze o žánrech, které se v „novém“ českém amatérském filmu prosadily (akční film, horor, válečný, kriminální, komedie, parodie, muzikál a melodrama). Připojuje oddíl o fenoménu fan filmu. K žánrům se řadí i skupina tzv. „artových“ snímků.

Práce se zaměřuje na hledání nové generační poetiky, určení inspiračních zdrojů tvorby, kategorizaci tvorby nastupující generace a popisuje ji ze stylového hlediska. Důležitou součástí je analýza výrazně intertextuálního charakteru popkulturní tvorby.

Summary

The aim of this thesis is to comprehensively grasp the area of modern Czech amateur film.

In the introductory chapter the text deals with the definition of the concept of the amateur film. The category of amateur film is being separated from not only professional production but also from the categories of „home-video“, „experimental films“ and so called „videos“, category introduced and defined by author of the thesis himself. The work deals with vague usage of alternative labels for amateur films, such as „unprofessional“, „non-commercial“ and „independent“.

Individual chapters focus on technology development and film distribution after 1989. They describe the decline of film material (Super 8 mm, 16 mm) and rise of video technology followed by consequent digitalization. As in the past decades the amateur films can be distributed through festivals and in recent years also through internet.

The next chapter looks closer on a generation gap which separates the middle generation. It also contains a brief look on the generational changes of the past decades. Then the thesis focuses on current tendencies of the czech amateur film. The specific features of the „new“ czech amateur film are pseudonyms of the filmmakers, names of their production companies, titles, trailers, posters, etc.

Work of particular author is divided in the text into chapters according to genres that they represent. Besides general introduction to the genre theories the thesis deals with specific genres of amateur films as well – e.g. film song, anecdote and slapstick. Because young filmmakers themselves relate their work to hollywood production, author of this text uses the scholar approach based on the essays of the overseas theorists. Author describes in detail only the genres which dominate the „new“ czech amateur film (action film, horror, war, criminal, comedy, parody, musical and melodrama). One section describes the phenomenon of fan film. So called „art films“ also belong to the genre list.

This thesis tries to search for new generation poetics, to identify inspirational sources, categorize work of the new generation of amateur filmmakers and to describe

their films style-wise. Last but not least one of the important sections analyze the highly intertextual character of popculture.