



Alternativní kultura

Nakladatelství
Lidové noviny

Příběh české společnosti 1945–1989

Editor Josef **ALAN**

Tomáš **BITRICH**

Michal **BREGANT**

Martin **ČIHÁK**

Stanislav **DVORSKÝ**

Jiří **GRUNTORÁD**

Lenka **JUNGMANNOVÁ**

Vladimír **JUST**

Marie **KLIMEŠOVÁ**

Martin **MACHOVEC**

Josef **MOUCHA**

Alice **RŮŽIČKOVÁ**

Josef **VLČEK**

Tomáš **VRBA**



Skutečnější než realita

Alternativy v českém filmu

Martin Čihák / Michal Bregant

1. ARCHEOLOGIE

S filmem je odevždy ta potíž, že vznikl jako varietní zábava, jako laciný způsob trávení volného času středních či spíše nižších vrstev. Jako kolektivní rozptýlení. Kinematograf záhy prolul s průmyslem a obchodem a dnes už není snadné je vůbec odlišit. Od doby, kdy se u filmařů objevily umělecké ambice, vine se kinematografickými dějinami konflikt „vysokého“ a „nízkého“, který se dodnes řeší, aniž by v něj kdo ještě věřil. V rodokmenu filmového média je však přítomen také nekomerční, totiž vědecký, badatelský zájem, který se dá účinně kombinovat s fenoménem hry a hravosti, kterýžto stál rovněž u jeho zrodu. Tak se snad dá vysvětlit, kde se vzala subverzivní potence, která se v různých dobách a na různých místech ve filmu objevuje, aby ukázala možné, ale nevídané kvality média a zároveň aby prokázala svou odtrženost od hlavního proudu a nepoužitelnost ke komerčním účelům. Často, a obvykle z nedorozumění nebo z nedostatku vhodnějších pojmů, bývá tato potence nazývána avantgardním nebo experimentálním filmem.

Stejně jako na všechny ostatní druhy umění, i na film byly vždy kladeny také ideologické nároky. Vzhledem ke své působivosti („pohyblivé obrázky“) byl film k těmto účelům zneužíván o něco častěji, otevřeněji a také bezostyšněji. Rozdíl je jen v tom, nakolik byla či je ona ideologie morálně korumpující. Když například v meziválečném období běžná komerční hraná produkce ve své naprosté většině reprezentovala bezkonfliktní ideologii středního stavu a jeho stereotypů, šlo zajisté o značně zkreslující a snad i demoralizující nadvládu mediokrity, ale když pak bylo totéž médium použito k prezentaci totalitní komunistické ideologie po druhé světové válce, kdy šlo o obhajobu zvláště, situace se přece jen proměnila.

Jak se mezi těmito skalisky proplétá ona „subverzivní potence“? Předmětem našeho zájmu jsou tentokrát poválečné dekády kulturního vývoje v českých zemích, a tak vědomě pomíneme podnětný vývoj alternativního filmového myšlení z dvacátých a třicátých let. V té době, která bývá označována jako „historická avantgarda“, se v českém filmu zrodilo několik výjimečných děl, která lze chápat jako alternativu – především estetickou – vůči dobové komerční produkci. Takřka všechny tyto filmy, ať už to byla unikátní *Bezú-čelná procházka* Alexandra Hackenschmieda (Hammida) nebo filmy Čeňka Zahradníčka a Vladimíra Šmejkal, částečně i filmy kritika a teoretika Jana Kučery, vznikaly v amatérských podmínkách. Hranice mezi profesionální a amatérskou scénou lze v té době vyzorovat zejména v technickém zájmu tvůrců. Vždyť osobitost a ojedinělá tvůrčí invence jmenovaných filmařů byly často na vyšší úrovni než většina toho, co se odehrávalo v tzv. profesionální kinematografii.

V letech komunistické nadvlády se dynamika profesionální versus amatérský film vytratila. Film, ten oficiálně vyráběný ve státních studiích, se stal ideologickým nástrojem třídního boje. Pojem avantgarda v jeho estetickém výměru podlehl totální difamacii a přenesl se do sféry ideologického jazyka: „avantgardou“ se stala dělnická třída vedená komunistickou stranou. A alternativy nebylo. Přesněji řečeno: nebyla připuštěna. V této době, kdy se rodily různé proudy neoficiální kultury a umění v podzemí, ozvala se v rámci surrealistického hnutí ozvěna dávného zaujetí pro film, jak se projevil v meziválečném období zejména kolem Svazu moderní kultury Devětsil. Pro Karla Teiga byl film nejen ve dvacátých letech, ale ještě po válce součástí konceptu moderního umění, ale Teige sám se v letech před svou předčasnou smrtí už k němu autorsky nevrátil. Zato mezi mladými básníky, literáty, výtvarníky a teoretiky, kteří se semkli na platformě surrealismu, byl film osvobozujícím fenoménem, médiem na hranici snu a skutečnosti, nástrojem fantaskních a groteskních her. Jak vzpomínal Ludvík Šváb, takto člen surrealistické skupiny a velký milovník i praktik filmu, ke zrodu kolektivních filmových libret v padesátých letech vedla velmi prostá motivace: „V kině nebo v divadle hrajou blbosti, napíšeme si něco sami...“ Pokud se o devětsilských filmových librettech vedou úvahy, do jaké míry byly tyto texty pouhou básnickou vizí filmu a do jaké míry se myslelo na jejich realizovatelnost, pak u surrealistických libret z padesátých let je zřejmé, že o realizaci se dost dobře uvažovat nedalo. Z přelomové doby 1947/1948 se dochovaly prameny k filmu *Studie o zlomku skutečnosti*, který tehdy v produkci Československého filmového ústavu natočil mladý kritik a teoretik Vratislav Effenberger (Effenberger 1997, s. 117–141).¹ Film se bohužel nedochoval, ale z toho, co o něm víme, je patrné, že byl jakýmsi přechodem mezi avantgardním pojetím filmu, jak ho známe z meziválečných let, a snovou inspirací moderními filosofickými a uměleckými směry z let těsně poválečných.² Tento nedochovaný Effenbergerův film byl předehrou k jeho pozdějšímu intenzivnímu zájmu o film, který se projevil nejen v tvorbě tzv. pseudoscénářů (Effenberger 1991), ale také v profesionálním bádání historickém a teoretickém (Bregant 1991, s. 253–262). Effenbergerovy filmové či divadelní texty bychom mohli označit jako „scénické“, protože jistá okázalost, grotesknost až hysteričnost pojmu scéna nejlépe odpovídá jejich vlastní podstatě. V některých případech, a to už u textů těsně poválečných (*Veselohra*, 1946), je patrné jejich filmové zaměření, ale postupem času, jak se Effenbergerovy texty stávaly předmětem kolektivního zájmu v surrealistické skupině, projevila se jistá odchýlení od filmu, a tedy příklon k „divadlu“ či scénickému čtení. Pojem divadlo zde není jistě nejvhodnější, neboť se nejednalo o nějaký institucionální akt, ale spíše o inspirovaný kolektivní zážitek. Když Effenberger komentoval své texty zařazené do cyklu *Surovost života a cynismus fantasie*, pojmenoval jeden podstatný aspekt těchto textů jako ostentativní hravost: „Ostentativnost této hravosti je zde působena afektem odporu, který jsem v jeho nejautentičtější podobě nikdy nepřestal pokládat za tvůrčí faktor. Umožňuje nám na jediný moment spatřit hranice nekonečna, vteřinu i věčnost zahlédnout v jediném záblesku, v jediném za-

chvění. Vyžaduje imaginativní satisfakci. Dosahoval jsem jí ve zvýšené intenzitě teprve tehdy, když se mi podařilo uvidět scénu, která byla stejně absurdní jako reálně možná, která byla esenciální ve vztahu k tomu, o co jsem spolu s ostatními zakopával“ (Effenberger 1991, s. 14).

Implikovaná polarita „amatérský“ versus „profesionální“ je zejména v prostředí totalitní kulturní politiky maximálně problematická. Pokusíme se ji umenšit alespoň tím, že nebudeme brát v úvahu onu „profesionální“ filmovou výrobu, jak ji stát praktikoval a ovládal mocenskými prostředky své kulturní politiky. Zcela obecně a s vědomým rizikem zjednodušení lze říci, že „profesionální“, tedy za státní peníze vyráběné filmy měly poměrně solidní zázemí zejména řemeslné, ale v naprosté většině případů postrádaly duchovní rozměr. Někteří morálně nezkorumpovaní tvůrci se pokoušeli prosazovat své svobodomyšlnější projekty a výsledkem byl v lepším případě zcenzurovaný kompromis. V horším případě, pokud to ovšem autocenzura tvůrcům vůbec dovolila, končily odvážnější projekty v propadlišti tehdejších dějin. Bylo vůbec myslitelné pokoušet se přesvědčit komunistické ideology a dohlázele, aby povolili něco, co by podkopávalo jejich vlastní autoritu? To se dělo v šedesátých letech, kdy si – s nadsázkou řečeno – systém financoval útoky na sebe sama. V éře nové vlny promlouval film velmi rafinovaným, často alegorickým jazykem, jemuž publikum rozumělo jako jazyku společenské kritiky. Stát potřeboval jistou reprezentaci navenek a tzv. mladý film šedesátých let, jemuž se ve světě dostávalo mimořádně kladných ohlasů, byl použit jako důkaz o svobodném založení tehdejší komunistické kulturní politiky. Tím se nedotýkám vlastních estetických a uměleckých hodnot děl české nové vlny, ale je třeba mít na paměti, že i když pak docházelo na domácí scéně k některým groteskním jevům (protest hasičů proti Formanovu filmu *Hoří, má panenko* nebo interpelace poslance Pružince proti *Sedmikráskám* Věry Chytilové), byly filmy nové vlny ve své podstatě nikoliv alternativou vůči dominantnímu proudu, ale jeho součástí mezi mantinely povolenosti.³

Úkolem normalizace v československé kinematografii bylo vymazání některých děl i tvůrců z dějin filmu. Někteří emigrovali, jiní byli profesionálně likvidováni. Řada filmů byla uzamčena v trezoru a některé měly beze stopy zmizet. Tato okolnost vedla mj. k absurdním situacím, když se například na Vysoké škole politické při ÚV KSČ promítal ve vrcholném období normalizace Kachyňův film *Ucho*, který se nikdy neuváděl ve filmografii režiséra ani herců (J. Bohdalová a R. Brzobohatý), o němž se nesmělo veřejně mluvit a o němž většina lidí ani nevěděla. Některé filmy se staly neviděnými legendami, někdy přečeňovanými. I když pomineme vyhocený problém s díly ze samého konce šedesátých let, už sama okolnost, že určitý film vznikl v tomto desetiletí, byl pro řadu diváků, a to zejména ve filmových klubech, lákadlem a bezmála známku kvality. Z širšího hlediska filmové kultury jako celku byly právě filmové kluby i v době normalizace mimořádně významnými kulturními centry, protože se v nich scházeli lidé, kteří odmítali zdevastovanou domácí kinematografii té doby. Obraceli se tedy k alternativnímu programu, který nabízel filmové hodnoty a inspirace, nikoliv ideologickou manipulaci, jež ovládala soudobou produkci i distribuci filmů.

2. REÁLNÁ ALTERNATIVA

V podmínkách tzv. reálného socialismu se ukázalo, že amatérský film, který bude hlavním předmětem našeho zájmu, byl vlastně optimální filmovou alternativou. Nebyl podřízen žádnému schvalovacímu řízení, žádné ideologické doktríně, nebyl manipulován mocensko-ekonomickými nástroji, jimiž byla řízena státní profesionální kinematografie. Zajisté že amatérské filmy měly nesrovnatelně užší spektrum diváků, ale to byla přiměřená cena za svobodu, kterou tito tvůrci měli.

V letech tzv. normalizace se dá mluvit o alternativním filmu také ve spojení s okruhem *The Plastic People of the Universe*, ale v tomto případě, podobně jako později při organizování neoficiálních výstav, koncertů, performancí apod., šlo obvykle spíše o využití filmu jako dokumentačního média, což, jak se ukázalo, mělo svou nedocenitelnou hodnotu. I zde film sloužil jako médium svobodného výrazu, ale nikoliv s estetickými a uměleckými ambicemi, jaké nacházíme mezi amatérskými filmaři. Mezi „krajní“ a „reálnou“ alternativou, tedy mezi filmem v undergroundu a kinoamatérským hnutím, však leží ještě jeden zásadní rozdíl. Kinoamatéři, pokud chtěli, mohli svá díla veřejně prezentovat, byť na samém okraji oficiálního zájmu. Dokumentární filmy z prostředí undergroundu nebyly limitovány vlastně ničím jiným než technikou a řemeslnou zručností. Tento limit byl vlastní i kinoamatérům, rozdíl ovšem byl v tom, že kinoamatéři se jej snažili cílevědomě překonávat.

Na přelomu let sedmdesátých a osmdesátých se objevila nová vlna mladých tvůrců, kteří zásadním způsobem proměnili tvář tehdy poněkud stereotypně vyhlížejícího kinoamatérského hnutí.⁴ Projevil se u nich zájem o hraný film, provázený potřebou závažného myšlenkového sdělení, jakož i hledáním nových výrazových prostředků. Byla v tom návaznost nejen na tradici nové vlny profesionální kinematografie šedesátých let, silná inspirace přicházela rovněž z bohatého odkazu filmových avantgard.

Málokterý z filmů, o nichž tu bude řeč, je dnes možné vidět, což dále ztěžuje možnost, jak přiblížit tento jedinečný úkaz v naší kinematografické historii.⁵ Čím „filmovější“ tato díla jsou, tím nesnadnější je zachytit jejich myšlenkové poselství, výraz a tvar slovním opisem. Jednoznačná interpretace je vyloučena a snaha překládat mnohoznačnost obrazů do přímočarých symbolických výkladů je obvykle mrzačením díla. Právě jedinečnost v použití filmových výrazových prostředků je tím, co tuto generaci výrazně odlišuje nejen od předcházející amatérské kinematografie, ale co jí rovněž výrazně odlišuje od tehdejší kinematografie profesionální. O volbě námětů ani nemluvě, neboť amatérská tvorba nebyla řízena autocenzurou strachu. I pro takto svobodnou formu uměleckého vyjádření bylo v Československu osmdesátých let několik příležitostí, kde tvůrci vstupovali do širšího nejen kinoamatérského, ale i myšlenkového kontextu. Nejvýznamnějšími ohnisky byly soutěže Brněnská šestnáctka (B 16), specializovaná na hraný film, a Mladá kamera (MK) v Uničově, určená všem žánrům, ale věkově omezená na autory do třiceti let.

Brněnská šestnáctka vznikla v roce 1960 původně jako soutěž specializovaná na „malé filmové formy“ a ve svých počátcích se omezovala na dva žánry:

agitku a satiru. Navzdory tomu, že zpočátku byla omezena rovněž formátově – pouze na 16mm filmy – po nástupu formátu Super 8 (u nás na přelomu šedesátých a sedmdesátých let) bylo toto omezení zrušeno a B 16 se otevřela všem žánrům hraného filmu. Od roku 1970 pak měla charakter mezinárodní soutěže pod patronací mezinárodní organizace filmových amatérů UNICA, což znamenalo účast zahraničních filmů i porotců (z Německa, Rakouska, Sovětského svazu aj.).⁶ Přesto byla B 16 svobodomyšlným místem, kde bylo možné prezentovat amatérské filmy bez ohledu na panující ideologii, a to zejména vzhledem k tomu, že z mocenského hlediska bylo filmové amatérské hnutí vnímáno jako neškodné hobby.

Soutěž Mladá kamera byla založena v roce 1975 v severomoravském Uničově a o jejím významu svědčí skutečnost, že v průběhu prvních čtyř ročníků pak dosáhl počet přihlášených filmů na dvojnásobek. V době vrcholu, v roce 1983, opravdovou oázou, neboť vlastní soutěž a rozborový seminář za účasti porotců i tvůrců byly v tehdejší Československu jednou z nejsvobodnějších veřejných příležitostí pro vyjadřování názorů, a to nejen na film.⁷ I tato okolnost měla podíl na vytváření generačního, myšlenkového a výrazového spříznění autorů. Vzniklo zcela zvláštní duchovně-tvůrčí klima, které ve svém důsledku přineslo zvýšení úrovně i četnosti promítaných filmů.⁸ Přelomovým bodem se stal rok 1979, kdy v tzv. předvýběrové komisi poprvé zasedl Josef Valušiak, barrandovský střihač a pedagog FAMU. Od roku 1980 byl již pravidelným členem poroty (mimo jiné byl rovněž mnohokrát členem poroty B 16). Těžko bychom našli druhou podobnou osobnost, jež by natolik výrazně ovlivnila kinoamatérské hnutí osmdesátých let. Josef Valušiak v rámci rozborových seminářů nejen zasvěceně analyzoval předváděné filmy, ale byl také schopen upozorňovat na nedostatky ve filmovém řemesle, přičemž vždy upřednostňoval autenticitu autorské výpovědi proti sterilní řemeslné dovednosti. Svou osobní statečností dokázal mnohá díla důsledně bránit a obhajovat před řadou kulturně-politických činovníků, kteří byli do porot a předvýběrových komisí jmenováni jako „ideologický dozor“. Rok 1979 byl však zlomový také díky účasti Pavla Dražana s filmem *Stěna*. Později se s filmy *Propast*, *Jarmareční bouda*, *Tarsidan* či *Choma Brut* stal jednou z nejvýznamnějších a nejosobitějších postav let osmdesátých.

3. PŘEDZVĚST

Předzvěstí budoucího rozmachu se stal už rok 1978, kdy na Brněnské šestnáctce získali ocenění Miroslav Janek za *Katarzi*, Jan Matiašek za *Objektiv skutečnosti*, Rostislav Bezděk za *Podivné odpoledne Josefa M.* Tyto tři filmy zároveň předznamenaly základní směry, kterými se ubírala mladá generace amatérských filmařů v nadcházejícím desetiletí.

Miroslav Janek na sebe upozornil již dříve svým filmem *Euphony* (B 16 1973).⁹ Formálně je *Euphony* zajímavé využitím velkých detailních záběrů a pohyblivou kamerou, která na nás přenáší neklid hrdinova nitra. Použitím

širokouhlého objektivu zdůrazňuje protikladnost jednotlivých plánů a podtrhuje rozpor protagonistů. Do sféry čistě obrazného vyjadřování nás uvádí Janek i svým filmem *Katarze* (B16 1978; MK 1979), jehož základní dějovou linií tvoří motiv fotografování: dívka je vlákána do fotografického ateliéru, brání se fotografování, odstrčí fotografa, je pronásledována jeho přáteli a dostižena v tělocvičně. Film končí záběrem hrdinky houpající se na kruzích, zatímco její šála poletuje vzduchem. Prvořadý zde ovšem není děj ani psychologizace postav, ale sdílení určitého životního pocitu. Postavy filmu nejednají realisticky, ale zároveň není jejich stylizace natolik obecná, aby se mohly stát symbolem. Divák není příběhem veden. Díky své vlastní fantazii a obrazotvornosti se stává aktivním spoluvůrcem díla. Janek zde přesně zvolil herecké typy (některé známe již z jeho předchozích filmů – to je ostatně pro amatéry charakteristické), výborně využívá ruchy a tradičně vynikající je především jeho práce s kamerou a střihem. To vše vytváří působivý tvar, který se od základu vzpírá jednoznačnému výkladu, ale o to více provokuje diváka k vlastním úvahám o možných stavech lidské bytosti. Janek tehdy v časopise *Amatérský film* řekl: „Vytvořím si představu o tom, co chci natočit. Vzrušující představa, která se rozkošnický kolébá v barevném kalichu květiny. Potom jako by filmový proces otřásl lodyhou a představa padá dolů a nakonec se schoulí u kořene nejspodnějšího lístku. Jde o to, aby z posledního lístečku nespadla ještě níž, třeba až na zem a tam tiše neshnila“ (Janek 1979, s. 60).

Ústředním tématem Matiaškova filmu *Objektiv skutečnosti* (B 16 1978) je hledání odpovědnosti za vlastní činy a vytyčení jisté morální hranice, či přesněji profesionální etiky. Hlavní postavou je fotograf, který se skrze konfrontaci se sebevraždou mladé dívky mění a tento původně bezohledný lovec, odhalující soukromí druhých, dospívá k uvědomělému rozhodnutí nést odpovědnost za své činy. Film má lineárně chronologickou stavbu, vyjma úvodní scény, která předjímá proměnu jeho charakteru a v níž vytahuje z fotoaparátu exponovaný film a zahazuje jej. Zajímavě je v *Objektivu skutečnosti* vyřešena práce s dialogem, který byl v amatérských podmínkách (navíc na formátu Super 8 mm) obtížně realizovatelný. Podstatnou část dialogů umístil Matiašek do telefonického rozhovoru, čímž se vyhnul problematické synchronizaci mluveného slova s obrazem. Svým dalším filmem *Svět hledačů* (B 16 1979; MK 1980) pokračuje v linii civilismu a zaobírá se rozpadem mladého manželství. Vynikající je především Matiaškova práce s kamerou – ostatně tento kinoamatér byl jedním z těch, kdo byli posléze přijati na FAMU.

Třetí z autorů, Rostislav Bezděk, vytvořil pocitový film na pomezí snu a skutečnosti *Podivné odpoledne Josefa M.* (B 16 1978; MK 1979). Vesnický muzikant se vrací rozjařen ze zábavy, dospívá na mezi a ocitne se ve světě přeludů a snů. Jde o symbiózu poezie a skutečnosti, v níž uvěříme i těm nejpodivnějším setkáním a nejbizarnější fantazii. „Snažil jsem se, aby můj příběh byl reálný, i když ne docela, tak asi deset centimetrů nad zemí,“ prohlásil tehdy Bezděk (Bezděk 1979, s. 60). Film v rukou mladých talentovaných amatérů nesloužil ke sdělování literárních fabulí či moralií, ale stal se svébytným kouzelným světem, plným obrazových metafor, podobenství a poetic-

kých snových nálad. Šlo o formu, která se pak v nejrůznějších obměnách hojně používala po celá osmdesátá léta. Dalším Bezděkovým filmem byla *Lakovská Barka* podle pohádky Jana Wericha. Později do vývoje amatérského filmu svou tvorbou už Bezděk příliš nezasáhl, nicméně organizačně a lektorsky působil v kinoamatérském hnutí i nadále – především na B 16.

4. POČÁTKY

Na začátku osmdesátých let vstoupili do kinoamatérského hnutí noví autoři, kteří je obohatili a zásadním způsobem přispěli k jeho rozvoji v poslední dekádě před pádem komunismu v Československu. Byli to především Pavel Bárta, Pavel Dražan a autorská dvojice Petr Slabý – Jaromír Kačer.

Film Pavla Bárty *Podivná hostina* (B 16 1981) nás v čistě stylizované rovině uvádí do situace, kdy se veškeré postavy mají podřídit zvětšujícímu vnuceným okolnostem, jež se jim jeví jako nezměnitelné a nutí je na danou situaci reagovat. Modelový příklad hostiny s prázdnými talíři je jakousi novou verzí staré pohádky o císařových nových šatech, která však sevřeností místa a času (zšedělá místnost a průběh tajemné hostiny) získává na dramatickosti a bezvýchodnosti. Film zcela zákonitě končí mrtvolou muže, který se rozhodne jednat podle svého přesvědčení, vytáhne z kapsy vlastní svačinu a zakousne se do ní. Tento film nejen zahájil vlnu „velkých témat“, ale do jisté míry odrážel tradici let šedesátých. Koho z nás tehdy nenapadla souvislost s filmem *O slavnosti a hostech* Jana Němce z roku 1965? Pavel Bárta k tomu tehdy řekl: „Námět filmu vznikl mimo jiné na základě zkušeností z různých amatérských přehlídek. Zdá se mi, že filmy na nich promítané opatrně kloužou po hladině složitých mezilidských vztahů, které by si zasloužily mnohem hlubší studii. Avšak většina autorů se z nějakého důvodu nechce ponořit trochu více pod hladinu a vzít s sebou po takové koupeli toužícího diváka“ (Bárta 1982, s. 37).

Kdybychom měli vybrat jeden jediný film, který by charakterizoval kinoamatérské hnutí počátku osmdesátých let, pak by jím byla bezpochyby Dražanova *Jarmareční bouda* (MK 1982). Jednak tím, že celé desetiletí nejen otevírá, ale paradoxně je také i uzavírá – neboť kvůli nařčení z nihilismu nebyl tento film připuštěn do jinak velmi svobodomyšlné soutěže B 16 a svého úspěchu tam dosáhl až po pádu totality. *Jarmareční bouda* byla zároveň jedním z děl, o kterém se mnoho mluvilo a jenž se stal doslova kultovním dílem amatérského filmu osmdesátých let. Jedná se o dvoudílný čtyřicetiminutový epos, první část mu osmdesátých let. Jedná se o dvoudílný čtyřicetiminutový epos, první část nese název *Bud pozdraven, člověče*, druhá *Hořké lízátko*. Dražan v nich v několika paralelních liniích rozvíjí myšlenku cyklického návratu násilí. Ideovým tvůrčím rozmachem lze toto dílo srovnat jedině s Griffithovou *Intolerancí*. Mířem a morádností *Jarmareční boudy* spočívá především v tom, že dalece přesahuje dobový kontext a nastoluje otázku postavení člověka tváří tvář věčnosti i jeho odpovědnosti za jedinečnost prožívaného života. Dražan tak pokračuje v linii započaté jeho předcházejícími filmy *Ústup ze slunečního paprsku* (B 16 1981; MK 1980) a *Propast* (B 16 1982; MK 1981), ve kterých zpracoval své ústřední

téma „střetávání dobra se zlem, reprezentovaným násilím, a z toho vyplývající úvahy o smyslu života a budoucnosti lidstva“ (Dražan 1988, s. 151). Film *Jarmareční bouda* je vybudován na řadě cyklicky se vracejících paralelních epizod – podivní hudebníci s rodinou a děckem uprostřed řídkého lesa, dva chlapci u rybníka metají kotouly, samozvaný falešný prorok v rádiovce uzurpuje vůkolní svět svou snahou po jeho permanentním „zlepšováním“. S každým návratem na scénu vzrůstá vzájemné neporozumění postav, ústící nakonec v násilí. Leitmotivem celého filmu je muž ženoucí se na motorce zasněženou plání, doprovázený ironickým komentářem: „Ó lidstvo, jak jsi smělé a skvělé!“

Typickým znakem Dražanova rukopisu je jakási „kostrbatost“. Nesmíme ji však zaměňovat s neumětelstvím či svévolí, neboť jde o výraz spontánní touhy po vyjádření, která překračuje klasické zákonitosti a akademické poučky o filmové skladbě, přičemž to nepůsobí jako chyba, nýbrž jako stylový prvek. Těkavý obraz dává pocit žité skutečnosti, třebaže tato není zasazena do konkrétního historického času, ale stává se časem mytickým, uzavřeným do navracející se skutečnosti. Čas tu není chápán jen jako plynoucí – chronos, nýbrž jako čas zralosti – kairos. Ukazuje se, že člověk tváří v tvář této možnosti sice roste, ale nezraje. Kromě sporých dialogů je film protkán komentářem, který i přes svůj zdánlivý patos nesklouzává k prázdnému rétorickému předkládání tezí, ale je logickým vyústěním předváděných výjevů. Komentář se tak ve vrcholné scéně filmu obrací nejen k hlavní postavě „falešného proroka“, ale ke každému z nás i k lidstvu jako celku a vyzývá k odpovědnosti: „Kam se poděla všechna tvá pýcha... chtěl jsi dobýt celý vesmír, a najednou jsi sám a bojíš se. Myslel jsi, že vidíš, a domníval se, že slyšíš – ubohá bezmocná bytosti..., všechny tvé činy zmizely v prázdnotě, neboť zmizel pojem času a splynul začátek každé věci s jejím koncem. Teprve se rodíš a zároveň se tvé tělo už rozpadá. Na místě, kde jsi byl, je pusto a v objetí prázdnoty se chvěje ztracený člověk před hrůzami věčnosti.“

Navzdory tomu, že v *Jarmareční boudě* jsou scény násilí podány až s neuvěřitelnou přesvědčivostí, krutostí a brutalitou, není jejich použití samoúčelné, nýbrž je vedeno snahou vyburcovat diváka a dotknout se samé podstaty jeho lidství. Výjevy tuposti a násilí paralelně doprovází linie milenců táhnoucí se celým filmem. Ta se může zpočátku jevit jako zbytečně idealizovaná protiváha společenského zla, leč Dražan dotáhl v závěru filmu i tuto linii k totálnímu rozkladu a rozpadu – dotyk s druhým, byť blízkým člověkem je nemožný. Člověk zůstává provždy sám. Film uzavírá stylizovaný obraz ptáka na pozadí bezedné, hvězdami poseté oblohy: „A nad tím vším se vznášel jakýsi pták, jedno mávnutí křídel, a na zemi uplynuly tisíce let. Vystřídaly se stovky generací: lidé válčili, milovali se a pronikali do tajů své planety, ale pro něj to byly věci tak nepatrné, že se ani nepodíval dolů.“

Film Petra Slabého a Jaromíra Kačera *Na konci tisíciletí* (B 16 1981) bývá zařazován do žánru tzv. pocitového filmu. Skládá se v podstatě ze tří částí: gestický rozhovor hlavního hrdiny (hraje ho sám Petr Slabý) s kamarádem nad děvčátkem skákajícím panáka, chvíle s dívkou od romantického procházení se po zábradlí, přes intimní požívání nanukového dortu na stráni, až po setkání s bab-

kou na refýži, která se pohoršuje nad objímající se mladou dvojicí. Třetí část leitmotivicky navracejí obrazy pohoršené stařeny i děvčátka skákajícího panáka. Navzdory tomu, že tento film vznikl ještě v době gymnaziálních studií obou autorů, jedná se o dílko prokazující jejich bezesporný talent. Vynikající je především kameramanská a střihová práce Jaromíra Kačera, pozdějšího profesionálního kameramana, jakož i neschematické využití kombinace černobílého a barevného materiálu. V průběhu celého filmu se objevují mezititulky typu „slova láska, síla, nenávisť... nic neznamenají“, které jsou vlastní básnicko-filozofické vřebec. Proto se také mladá dvojice domlouvá pouze gesty v obavě, aby je slova vzájemně neodcizovala. Film začíná ručně proškrábaným černým pásem, v němž se původní jednoduchá linie bílé postupně zvrstňuje, rozšiřuje a narůstá, přesně v duchu úvodních slov scénáře: „Na začátku bylo jenom světlo. Jednoduché monotónní světlo. Až po nějaké chvíli se začalo vlnit a potom lámat a štěpit“ (Slabý 1982, s. 180). A pak nás již film zavádí do scénérie městského parku, kde vidíme na asfaltovém chodníku křídou namalovaného panáka.

Na této zmíněné trojici filmů můžeme pozorovat tři zcela odlišné skladebné postupy, které se ukázaly jako typické pro amatérský film osmdesátých let. Podivná hostina představuje v podstatě lineární montáž, při níž se film odvíjí v logických návaznostech (a to i v rovině absurdity) a důraz je kladen na události, ze kterých může, ale nemusí vyplývat vnitřní, psychologická či alegorická informace. Dražanova *Jarmareční bouda* je příkladem paralelní dějové výstavby, kde mezi jednotlivými liniemi vznikají četné analogie, jež se vzájemně významově obohacují. Celý film se tak dostává do obecné roviny, která přesahuje rámec předváděných paralelních linií. A do třetice představuje *Na konci tisíciletí* kolážovitou montáž, která pracuje s nelineární časovou strukturou, přičemž mnohdy silně subjektivní posláním filmu je výslednicí vrstevnaté a víceznačné konfrontace postav, situací, symbolů atp.

5. ROZKVĚT

Už v první polovině osmdesátých let se objevila nová jména, nové přístupy a nové způsoby čistě filmového vyjádření, což znovu připomíná, jak vratká a terminologicky vyprázdněná je polarita mezi amatérským a profesionálním filmem.¹⁰ Za jedno ze stěžejních děl té doby lze považovat film Pavla Dražana *Tarsidan* (B 16 1983; MK 1983), který bývá často zařazován do žánru sci-fi, neboť – jak se dozvídáme v úvodním komentáři – se ocitáme v době po celosvětové pustošivé válečné katastrofě. Hrstky přeživších obyvatel se pokoušejí znovu postavit na nohy zmrzačené lidstvo, zjišťují však, že se rozšířila zvláštní epidemie, která dostala název Tarsidan: „Lidé začali podléhat malomyslnosti, nejhorší bylo, že se navzájem se podezírali a na všechny sedl zvláštní strach. Epidemie dostala název nedalo přesně poznat, kdo je zdravý a kdo nemocný. Epidemie dostala název Tarsidan. Situace byla čím dál horší. Nikdo neznal podstatu té nemoci a ni-

kdo nevěděl, jak se bránit. Začaly se dít podivné věci. Bylo na čase se rozhodnout. A tak se vydali na cestu, která by je měla zachránit..." Lidé, kteří přežili, se rozdělili na malé skupinky a my sledujeme osudné putování jedné z nich. Dva muži a jedna žena se mají stát zárodkem nového nenakaženého lidstva. „Ti, kteří jsou nakaženi, nedojdou...“, praví se v úvodním komentáři.

Tarsidan je však, stejně jako jiné Dražanovy filmy, zasazen do „onoho“ času, do času, na nějž nelze vztáhnout žádné dějinné měřítko. Uvádí nás do základní, řekněme archetypální lidské situace. Rovněž postavy v *Tarsidanovi*, podobně jako v *Jarmareční boudě*, nevystupují přímo jako psychologicky propracovaní jedinci, ale jako nositelé určitých tezí či idejí. Právě toto pojetí filmu jako filozofické alegorie à la thèse nachází bezesporu své předchůdce v dílech francouzského filmáře Roberta Bressona. Ovšem právě v *Tarsidanovi* se Dražanovi podařilo neobyčejně umně skloubit intelektuální nárok na diváka s nárokem emocionálním. Celý film je totiž strhujícím pronásledováním jakousi „postavou“ s ostrou ostnatou helmicí, která se neustále objevuje. Teprve v samém vrcholu filmu je divákovi odhaleno, že to, před čím prchají, je zlo v každém z nás, touto „postavou“ personifikované. Vnitřnímu zlu nelze uniknout žádným pohybem ve vnějším prostoru. A tak skupinka se i nadále vydává na cestu ke vzdálenému místu, které má být kolébkou nového lidstva. Dva muži a žena mizí v hustém porostu a slyšíme již jen slova komentáře: „...A když pak pohlédli do tváří jejich jako do tváří těch, kteří přinášejí světlo, ale oni nebyli jimi, nýbrž sběří Satanovou.“

V tomto filmu Dražan snad nejdůsledněji využívá stylové jednoty dlouhých jízd po skomírající podzimní přírodě, po rozvalinách zašlé civilizace, tolik připomínajících Tarkovského *Stalkera*. Příznačná je pro Dražana práce s hudbou, především klasickou. Zatímco většina autorů starší generace pracovala s hudbou jako s pouhým popisným doplňkovým podkresem, dává Dražan hudbě významově dramatickou funkci. Naopak spornou částí tohoto filmu je použití dialogů. Velmi precizně vybral jednotlivé herecké typy, dokonale je okostýmoval a našel pro každou postavu přesná charakterizační gesta – např. jedna z hlavních postav je němá, čehož si mnohý divák napoprvé často ani nevšimne, ale vytváří to od počátku pocit komunikační bariéry uvnitř putující skupiny. Ovšem ve chvíli, kdy tito neherci promluví, ztrácíme důvěru ve skutečnost, kterou předtím Dražan pomocí výsostně filmových prostředků vybudoval.

Choma Brut (B 16 1984) je dalším vynikajícím Dražanovým filmem, tentokrát volně inspirovaným povídkami Leonida Andrejeva a I. S. Turgeněva. Dražan dokázal na půdorysu příběhu sváru dobra a zla, žité víry a fanatismu, osobní odvahy i hledání vnitřního světla skvěle evokovat atmosféru i realie Ruska na konci devatenáctého století. Málakoho napadne, že závěrečná scéna, odehrávající se na zápraží dřevěného kostelíka, je natáčena na pražském Petříně.

Pavel Bárta se stal jedním z nejpłodnějších tvůrců celého desetiletí. Úvodním záměrem jeho filmu *Mat* (B 16 1984) byla kritika masových sdělovacích prostředků a jejich ohlupujícího vlivu na člověka. V průběhu realizace však film získal tvar, kterým dalece přerostl prvotní záměr a stal se obžalobou jakékoli manipulace s lidským vědomím. Toho Bárta dosáhl asociativní skladbou, kterou základní dějovou linii obohacuje o další vrstvy. Malý chlapec je svědkem „nátlaku“

ku“ na obyvatele pomocí zaměřovače umístěného v kameře ztělesněného zničeným obrazem a shlukem vynuceně opakovaných prapodivných slov. Větelcem mu se podaří z tohoto vlivu uniknout. I přes určitou schematičnost je film nápaditě vybudován především ve výběru typologie a aranžování jednotlivých obyvatel manentního ohrožení a neklidu. Ruční kamera svým pohybem navozuje dojem perverznil v době, kdy brigádně pracoval jako noční hlídač: „Když jsem v nočním tiketu procházel s baterkou v ruce odlehlou halou, uslyšel jsem náhle vrčivý zvuk, který jako by měnil polohu. Kromě podivného pocitu úzkosti ve mně vzbudil i zvěspatřil malý větráček, visící ze stropu na elektrické šňůře. Jeho vrtule se točila a opisovala v prostoru jakýsi nepravidelný ovál. Tato příhoda mě přivedla na myšlenku využít podobného pocitu, jaký jsem tu zažil, jako základní linie budoucího filmu. Vrchivý hluk větráku mi připomínal zvuk kamery, v tomto případě skryté, a já sám jsem si připadal jako sledovaný objekt“ (Bárta 1984, s. 185).

Pavel Bárta se jako spoluautor podílel i na dalších filmech některých pražských filmařů. Jmenujme alespoň *Snídani* Michala Hýbka (B 16 1984) a *Inkarnaci* Zdeňka Lorenze (1984). Film *Snídane*, inspirovaný stejnojmennou básní Jacquesa Préverta, je postaven na zdánlivě banální situaci snídane. Bez jediného dialogu sledujeme rozpad partnerského vztahu, který není prvoplánově vyprávěn, ale pouze naznačen řadou drobných gest, doprovázených tísnivě monotónním rozhlasovým hlášením o stavu vody na českých tocích. *Inkarnace* Zdeňka Lorenze (1984) je působivou kafkovskou sondou do podvědomí člověka ztrácejícího všechny životní opory a jistoty. V profesionálních podmínkách realizovaný remake tohoto filmu (počátkem devadesátých let) v sobě nese všechny znaky problematičnosti takového počínu. Je-li spontaneita původní verze *Inkarnace*, která prosakuje do práce se všemi filmovými výrazovými prostředky, nahrazena snahou „udělat film profesionálně dobře“, stává se mrtvou a původní úsilí po zpřítomnění tíživého životního pocitu se mění v deklamativní prvoplánové sdělení.

První polovinu osmdesátých let uzavírá Pavel Bárta poměrně jednoduchým, leč precizně provedeným filmem *Poslední služba* (B 16 1985), uvádějícím nás do světa iracionality. „Na začátku *Poslední služby* je obyčejná úřední obřadní sílka, kterou muž najde v poštovní schránce, pak slavnostní holení, oblékání a cesta městem. Na konci je absurdní úředník rozložený se svou kartotékou na pavlači a klientova poprava v igelitovém pytli mezi popelnicemi“ (Valušiak na pavlači a klientova poprava v igelitovém pytli mezi popelnicemi“ (Valušiak 1986, s. 28). Přímočará dějová linka je skvěle doplněna směsicí ruchů a živě nasnímaných hlasů z niter dvorků a pavlačí, které se stávají nositelem myšlenky lhostejnosti a bezcitnosti k osudu druhých.

Žánr temně poetického filmu rozvíjí Michal Bruna ve svém snímku *Kotelna* (B 16 1983). Bez jediného slova dialogu se tu před námi odehrává obraz útržkovitých výjevů rozkladu citového vztahu. Znovu a znovu se vracející motiv souložení na hromadě uhlí se stal tíživou mûrou nejen hlavního hrdiny, ale i řady porotců, kterým se tato scéna jevila až příliš obscénní. Avšak právě vyhocenost konfliktu

umocněná filmovými prostředky je jedním z typických znaků celé řady dalších filmů tohoto období, včetně Brunova následujícího snímku *Vzor 34* (1985).

Zcela osobitým rukopisem se vyznačuje tvorba brněnského autora Jiřího Smýkala-Donné, který ve svých filmech čerpá z poetiky surrealismu a dadaismu. Sám sebe považuje spíše za teoretika a archiváře než tvůrce a umělce. Od svých čtrnácti let se věnoval sbírání filmových týdeníků, starých celovečerních i krátkých filmů. V roce 1978 stál u zrodu brněnské tvůrčí skupiny Esenc.¹¹ Nejznámějším Smýkalovým filmem je surrealistická burleska *Porcelánová opera* (B 16 1982), rozehraná na půdorysu vztahu ženy-vampa a vyděšeného muže, kterého dožene až k demenci. Jedná se o dílko v dobrém slova smyslu manýristické, jež vyniká především stylovou čistotou (od svícení, záběrů, přes volbu hereckých typů a jejich stylizované líčení až po práci s rekvizitami). Na výpravě filmu se výrazně podílela brněnská filmařka Tereza Babrajová, která vtiskla filmu jednotné výtvarné řešení. Do okruhu tvorby skupiny Esenc lze zařadit rovněž její film natočený spolu s Vladimírou Smýkalovou *Návrat* (MK 1983), líčící údiv dívky nad bizarností lidí i předmětů vůkolního světa a marnou touhu po vzájemné komunikaci.

Do třetice zmiňme ještě film Jiřího Smýkala-Donné (natočený s Ladislavem Myslivcem) *Fantomea* (B 16 1985), který zpracovává klasický frankensteinovský motiv umělého oživení reklamní figuríny, tentokrát ve stylotvorném ozvláštnění reality, jež je pro autorův rukopis charakteristické.

Vedle filmů Smýkalových představuje ojedinělou snahu o čistě manýristický film také půlhodinový snímek pražských autorů Alexeje Guhy a Petra Ryby *Momentální indispozice Kristiny Bojarové při nedělním obědě v kruhu rodiny* (B 16 1985). Podle novely Jiřího Weisse *Tři sny Kristiny Bojarové* budují tvůrčí svět, který podléhá vlastním zákonům vyprávěcím i stylizačním. Předností filmu není myšlenková hloubka, nýbrž vizuální pojetí (zasvětlení prostor starozitnictví, volba kostýmů a hereckých typů, využití rekvizit) a odvážná práce s nebývale stylizovanými dialogy.

Představiteli zcela opačného směru, totiž civilismu, tu více, tu méně stylizovaného, jsou Jiří Hanych, Tomáš Vorel a Václav Koubek. Jiří Hanych debutoval na B 16 již v roce 1981 snímkem *Černobílé obrazy*, v němž se zabývá vztahem matky a umírající dcery. O dva roky později zvítězil na MK filmem *Pěkná ústa, oči zelené* (MK 1983), ve kterém vychází ze Salingerovy povídky, přičemž základní situaci manželského trojúhelníku dramaturgicky upravuje (např. stříbrovlasý právník je nahrazen mladíkem) a přizpůsobuje svým režijním záměrům. Hanych je především schopným realizátorem, vybírá si tým spolupracovníků (kameramana, střihače ap.) a do svých filmů obsazuje osoby s hereckou průpravou. Tím se poněkud vymyká dobovému standardu v autorském filmu. Jeho pojetí rezignuje na obrazovou vícevýznamovost a usiluje především o řemeslnou dokonalost. Rovněž jeho další film, zabývající se otázkou osobní svobody člověka vstupujícího do manželství *...A trochu strach*, který získal v roce 1984 hlavní cenu na uničovské MK, není autorským filmem v pravém slova smyslu – vznikl podle předlohy tehdy začínajícího scenáristy Ivana Arsenjeva.

Tomáš Vorel je jedním z mála představitelů komediálního žánru v našem amatérském filmu osmdesátých let. Přestože na jeho filmech vždy pracovalo několik dalších lidí, jeho režijní rukopis je mnohem zřetelnější než Hanychův. Mimo jiné proto, že většina Vorlových filmů vznikla ve spolupráci s divadlem Sklep a vychází z jeho poetiky. V jeho filmech se tak můžeme poprvé setkat s řadou budoucích profesionálních herců: Jitkou Asterovou, Evou Holubovou, Milanem Šteindlerem, Davidem Vávrou ad. Film *Kašpárek* (B 16 1983) je vystavěn na jednoduchém příběhu, ve kterém si mladá – protřelá a atraktivní – dívka „vystřelí“ z důvěřivého „naivky“ poněkud ošuntělého vzezření. Prostý půdorys dovoluje Vorlovi rozehrát celý řetězec gagů a humorných situací, to vše v čistě němém, gestickém provedení. Kontrapunktické využití ruchů ještě podtrhuje komediální vyznění celého příběhu. Základ dalšího Vorlova filmu *Tomáš Láďa* (B 16 1984) tvoří vnitřní monolog ženy, který je navíc pro zvýšení komediálního účinku veden střídavě v první a druhé osobě. Takřka banální linie jednoho nákupu, doplněná fantazijními vzpomínkami ženy na milovaného Láďu, tak představuje Vorla jako brilantního inscenátora realismu všednosti, oděného hávem „sklepácké“ nadsázky.

Film *Odjezd* (B 16 1983) natáčel Václav Koubek původně k přijímacím zkouškám na FAMU, kam ovšem nebyl nikdy přijat. Hlavní konflikt filmu je soustředěn v podstatě na jedinou situaci: odjezd přeplněného autobusu. Dveře nejdou zavřít, a průvodčí proto rozhodne, že ten, kdo přišel poslední, musí vystoupit. Příkaz je ignorován a nádražní dispečer odchází hledat policejní posilu. Mezitím doběhne k autobusu opozdilec a vmáčkne se dovnitř. Po příchodu příslušníka VB je nucen jako poslední příchozí opustit autobus, který se konečně v klidu zavře a odjíždí. V tomto filmu není žádný hlavní hrdina a všechny postavy jsou jen bezejmennými aktéry absurdní situace. Osobitost Koubkova přístupu tkví především v jeho schopnosti inscenovat banální výjevy přesně odpozorované ze života a posunout je do polohy hořké komiky totalitní každodennosti.

V roce 1981 se MK účastnil prvně také mladičký Petr Hvižd se svou hororovou prvotinou *Záhada freyského opatství* (natočil ji ještě s Bronislavem Kusým). V průběhu osmdesátých let se Hvižďův filmový rukopis vyhranil a těžiště jeho zájmu se přesunulo k myšlenkově náročným tématům. Hvižďovy filmy byly ryze autorské – od napsání scénáře přes výtvarné řešení scén a kostýmů, práci kameramanskou až po střih. Jen málokterý z amatérských tvůrců byl natolik všestranný a řemeslně zdatný. Hlavní postavou filmu *Stínohra* (B 16 1985; MK 1986) je mladík prchající nazdařbůh před morovou nákazou. Mor se stává jakýmsi situačním katalyzátorem, v němž se vyostřují a obnažují charaktery všech lidí. Lze jej pojímat i jako symbol choroby zachvacující vůkolní svět. Tváří tvář této holé skutečnosti je hrdina nucen tázat se po skutečném smyslu svého útěku: „Je ale útěk cesta, nebo jen její hledání? Útěk je snahou něco v sobě zachránit, něco, co bych před nimi musel bránit přetvářkou. Ale co dál? Čekat a jít.“ Právě ono permanentní napětí – jakési paradoxní čekání v pohybu – se stává hlavním tématem většiny Hvižďových filmů. Nečinně čekat nelze, je třeba aktivity činu, ale pohyb sám je bezcílný, neboť není možné dojít tam, kde by ono hledané mohlo být nalezeno. Hvižd se v tomto více jak čtyřicetiminuto-

vém filmu projevuje nejen jako skvělý režisér, kameraman a střiháč, ale obdivuhodná je především jeho schopnost evokovat v amatérských podmínkách realie pozdně středověkého světa. Velmi typická je rovněž Hvižďova práce s postavami. Nestaví je totiž pouze jako kladné a záporné typy, ale pokouší se o jejich vnitřní psychologizaci. Každá figura v sobě nese svár obou těchto složek, zlo a dobro není v člověku oddělitelné a postavy jsou nuceny jednat pod tlakem tohoto vnitřního napětí. Právě z nejednoznačnosti charakteru vyplývá i častý, jakoby náhlý přerod některé z postav. Ve *Stínohře* je takovou postavou zprvu bláznivý lkar toužící létat, z něhož se stane pragmatický správce tvrze. Jistou slabinou Hvižďova filmu jsou některé dialogové sekvence, které kvůli neherecké dikci vyznívají přece jen poněkud deklamativně.

V oblasti filmového dokumentu byl v letech před pádem komunismu bezpochyby nejavantgardnějším tvůrcem Ivan Tatiček. Upozornil na sebe v roce 1982 stylizovaným kolektivním portrétem spolužáků stavební fakulty ČVUT nazvaným *Kruh D* (MK 1982). O rok později zvítězil na MK filmem *O ničem jiném* (MK 1983), který svým názvem parafrázuje známý novovlnný snímek Věry Chytilové, uvedený právě o dvacet let dříve. Tatiček srovnává životní přístupy dvou svých spolužáků. Ivan je již inženýrem a žije spořádaným rodinným životem, Petr je posluchačem čtvrtého ročníku Stavební fakulty a tráví většinu času po hospodách a vasedáváním s přáteli. Tatiček s dokumentaristickou bezprostředností (danou i tím, že natáčel na formát Super 8 mm) proniká přímo do života postav, přičemž nikterak moralistně nehodnotí, který z životních přístupů je lepší. Nezůstává pouze u věrného zachycení životních situací, ale občas je doplňuje aranžovanými prvky, které jsou výrazem jeho fantazijního uchopení právě sledované reality.¹² Neobvyklá je rovněž jeho práce s kombinováním černobílého a barevného materiálu, které nevyhází z nějakého předem schematizovaného plánu, ale tvoří v průběhu celého filmu jakési interpunkční pauly či přeryvy. (Například barevný záběr pivního tácku, který je na sotva postřehnutelný okamžik vestřícen do černobílé sekvence v hospodě; obdobné je využití barevného městského znaku na boku tramvaje.) Kromě dvou protagonistů začlenil Ivan Tatiček do filmu i jakýsi kolektivní portrét soudobého českého člověka. „Pracovali jsme vždy nejméně ve tříčlenné skupině: dva pomocníci (s prostěradlem v rukou) vytvářeli pozadí za vybranými osobami, které s naším filmováním souhlasily, a já s kamerou. Lidé nám většinou vycházeli vstříc. Potíže nastávaly jen s pubertálními děvčaty, která před námi utíkala. Dost nedůvěřivá je také střední generace. Jeden pán nám dokonce nabízel 20 korun, když ho nebudeme filmovat“ (Tatiček 1983, s. 157).

Jiným příkladem dokumentaristického uchopení soudobého života je film ostravské skupiny Konglomerát *Případ Tomáš* (MK 1983), který se vyznačuje úsilím o co největší autenticitu. Jde o portrét mladého člověka, který neodpovídá přesně profilu občana socialistické společnosti. Živé, drsné, nearanžované prostředí ostravských hospod a diskoték i ponurého města nejsou jen kritickým pohledem na postavu hlavního aktéra, ale i jistou obžalobou společnosti, která není schopna vytvořit smysluplné podmínky pro život člověka. Film ve svém

úsilí o co největší bezprostřednost využívá často nesrozumitelný kontaktní zvuk a rovněž řada záběrů, ve snaze zachovat atmosféru prostředí, ztrácí kvůli podexpoziční čitelnosti. Navzdory technické nevyrovnanosti zůstává ovšem film věrným obrazem života mládeže na Ostravsku v období reálného socialismu.

K neobvyklým počínům tohoto období patří i dvouhodinový dokument autorské trojice Guha – Ryba – Burda *Hudba 85* s podtitulem *Dokumentární hudebně zábavný film*, který je v podstatě průřezem naší tehdejší rokové scény (OZW, Hudba Praha, Babalet, STP aj.). Přestože film byl natočen na šestnáctimilimetrovém formátu, byl z finančních důvodů dokončen a promítán pouze z videa. Význam tohoto filmu, který trpí přece jen určitou zdouhlostí, netkví ani tak v jeho přínosu filmařském, i když forma kratičkových videoklipů byla na svou dobu novátorská, ale spíše v subjektivním mapování tehdejší rockové scény.

Animovaná tvorba byla v amatérském (neoficiálním) filmu období konce totalitativity zastoupena poměrně řídko. Kreslené filmy Zdeňka Junka z Horažďovic *Krmte myši* (1979), *Jak dělíme lidi* (1980) či *Pojednání o psech* (1982) se vyznačovaly osobitým humorem, kontrapunktickým komentářem i kvalitní pointou. Také tu byly co do bohatosti animačních postupů, výtvarné kultivovanosti i myšlenkové závažnosti pozoruhodné filmy brněnského malíře a učitele Michaela Vystavěla. Jeho film *Klec*, uvedený na Mladé kameře 1983, je výsostným výtvarným i animátorským počinem, plným obrazových metamorfóz a nejrůznějších asociativních odkazů na kulturní historii lidstva. Není v něm jediného střihu či pohybu kamery, vše je řešeno přímo v kresbě, a to včetně tvarových proměn obrazu i „pohybů“ kamery. „Klec pojednává o člověku, který si zpočátku vymezí kolem sebe určitý prostor. Nejprve se ze svého díla raduje, posléze zatouží uniknout, ale nejde to. Činí marné pokusy. Ve snaze o únik se mění ve vše možné, stále bezvýsledně. Když se konečně nenáviděný prostor rozpadne, hrdina šťastně odchází k horizontu. Kamera jakoby odjíždí (provedeno v kresbě), a tím se divákovi otevírá pohled na celý složitý komplex uzavřených prostorů – klecí“ (Vystavěl 1983, s. 133).

Ve svém následujícím filmu *Studie jednoho snu* (1984) uplatnil autor zcela odlišný přístup, a sice techniku postupného vytváření či lépe přetváření obrazu přímo před kamerou a snímání jeho jednotlivých fází. Tento postup, který v sobě skrývá řadu úskalí, totiž náročnost na představivost a preciznost při realizaci (při jakékoli chybě již nelze záběr opakovat), však mnohem lépe vyhovuje pomalému toku snové imaginace.

6. ZLOM

V polovině osmdesátých let už bylo zřejmé, že amatérský film tvoří nejen osobitou hodnotu z hlediska estetického nebo uměleckého, ale také kolem sebe soustřeďuje pozoruhodné osobnosti s poměrně jasným společenským angažmá. Kinoamatérské hnutí mělo tehdy v Československu jistou oficiální podporu, a tak úředním místům nemohlo uniknout, že pod svícnem osvětové činnosti se líhne jakási alternativa nejen estetická, ale latentně také společenská.¹³ Úřední místa

tedy musela zasáhnout – tj. pokusila se rozbit a zlikvidovat to nejcennější, co se v kinoamatérské „reálné alternativě“ dělo. Je to naprosto absurdní situace, protože ve filmové tvorbě tehdejších amatérů nešlo o politický program, ale právě o filmovou tvorbu. To, že se někteří autoři dotýkali obecných problémů, které byly v dané době aktuální, není důkazem jejich politického zaměření, ale svědčí o citlivosti a vnitřní pravdivosti. Podobně jako v jiných uměleckých sférách i v amatérském filmu docházelo k dodatečné politizaci. Publikum reagovalo velmi zjištěně na cokoli, co mohlo být chápáno jako politická narážka, skrytá kritika režimu apod. To však byl jen jakýsi vedlejší účinek imanentní filmové tvorby.

V roce 1984 došlo ke změně hlavního pořadatele uničovské Mladé kamery. Stal se jím Ústřední výbor Socialistického svazu mládeže (ÚV SSM). Zatímco dřívější organizátoři (Krajské kulturní středisko Ostrava, Okresní kulturní středisko Olomouc, Závodní klub ROH Uničovské strojírny) chápali předvýběr jako nezbytnou součást eliminace děl řemeslně či technicky nezpůsobivých, pracovníci ÚV SSM se chopili ideologického dohledu a již v předvýběru vyřazovali díla myšlenkově bohatá, která zobrazovala člověka v plnosti jeho života vnějšího i duchovního. Proti nápaditosti formálního provedení upřednostňovali schematicismus a kliše. Proměnilo se nejen tematické, ale i druhové a žánrové spektrum přehlídky: zatímco dříve byl poměr dokumentárních a hraných filmů 1 : 3, nyní se tento poměr prakticky obrátil a do popředí se dostaly řemeslně neumětelské reportáže z cest na Světový festival mládeže v Moskvě, cestopisy z Artěku, dokumenty o výměně kola na těžební věži či snímky popisující technické zařízení elektrárny. Uničovský sál, kde se ještě před dvěma roky sedělo na zemi, neboť nebylo pro všechny dost židlí, se vyprázdnil. Porotám vévodili funkcionáři (někteří dokonce ve svazáckých košilích), kteří měli otevřený účet u baru a využívali ho natolik, že často nebyli přítomni ani na projekci filmů, které měli hodnotit. Diskusní charakter rozborových seminářů vzal rychle za své. Autoři byli s příslovečnou arogancí vyzváni k tomu, aby nejprve vysvětlili, „co chtěli filmem říci“. Fundované analýzy filmových děl, opřené o znalost specifiky výrazových i technických prostředků amatérské kinematografie, nebyli činovníci ze SSM schopni. Tato svévole zcela ochromila nejživější a nejspontánnější prostředí pro prezentaci amatérské tvorby. Nastal odliv „starých“ autorů – a to nejen kvůli věkovému limitu třiceti let – ale především pro neochotu participovat na ideologicky a odborně zmrzačené akci.

Situace na MK se zlepšila po roce 1986, kdy se v důsledku všemožných tlaků přece jen podařilo oslabit vůdčí úlohu SSM. Rok 1987 se stal poslední ozvěnou starých časů Mladé kamery z počátku desetiletí. Hlavní cenu získaly dva filmy: *Útočiště* Petra Hviždě a dokument Ivana Tatíčka *Všude doma, dobře nejlíp*. Hvižďův film (MK 1987; B 16 1986) je vybudován na poměrně přehledném půdorysu: „Příběh sám, rozpracovávající myšlenku ‚permanentního útěku‘, není jistě zcela původní. Ve filmu jsem se snažil ukázat celý proces vzniku násilí – od téměř neznamenných projevů na počátku (kdy je ještě možno je omluvit s ohledem na situaci) až k závěrečné fázi, kdy se navíc násilí nevyskytuje jen vně malé skupinky lidí jako na počátku filmu, ale přímo uvnitř ní, kde vzniklo vlastně ze strachu“ (Hvižď 1987, s. 36). *Útočiště* nás zavádí do období výji-

mečného stavu v blíže neurčeném městě, odkud se za dramatických okolností vydává na útěk skupinka čtyř lidí. Strhující scéna útěku vyniká nejen využitím dynamické kamery, ale především tím, že vidíme pouze uprchlíky, zatímco o pronásledovatelích nevíme zhora nic. O to větší pocit ohrožení představují. Skupinka nachází „útočiště“ v opuštěném zámku. Prudký akční děj se tu láme tarzní osvobození se od muže, který skupinku tyranizuje, se však stává jen krokem k další eskalaci násilí. Hvižď dokázal v tomto filmu skloubit dva na první pohled protichůdné styly vyprávění, vnějškově dramatický akční úvod s psychologickou analýzou postav. Obě tyto linie se slévají v závěrečné scéně, v níž prchající chlapec s dívkou dorazí k drátěnému plotu: „Dostali jsme se ven, nebo jsme uvnitř?“ – „Copak nechápeš, že na tom někdy nezáleží?“

Přestože do hlavních rolí obsadil Petr Hvižď jako vždy neherce, svěřil při postsynchronech jejich dialogy profesionálním hercům, čímž se vyhnul nerozumitelnosti a deklamativnosti některých dialogů dřívější *Stínohry*.

Tatíčkův film *Všude doma, dobře nejlíp* je „aranžovaný dokument“ o hudební skupině Nahoru po schodišti dolů band a divadelní skupině Vrata. Mísí se v něm autentické záběry s inscenovanými klipy a tanečními výstupy. O rok později Ivan Tatíček ještě naposledy zazářil v amatérském filmu dílkem *Miss Rock'n'roll* (B 16 1988), natočeném ovšem již nikoli na film, ale na video. Spojil tu žánr hudebního filmu a muzikálu, čímž předznamenal svoji budoucí profesionální praxi.¹⁴ Vynikající je nejen jeho tradičně kvalitní práce s kamerou a střihem, ale pozornost zasluží především evokace amerických reálií (včetně věčně živého Elvise) ve skromných českých podmínkách, a to v nebývale přesném režijním provedení, dokonale odpozorovaném z amerických filmů tohoto žánru.

V roce 1987 uvedl Pavel Bárta na Brněnské šestnáctce svůj ambiciózní projekt *Hledání* (B 16 1987), který natočil s Hanou Hrabětovou. Přestože Bárta v řadě svých filmů prokázal schopnost vytvářet fantaskní, snově či jinak stylizovanou skutečnost, nedosáhlo toto rozsáhlé (padesátiminutové) dílo metaforické obraznosti jeho předchozích opusů. Osu tvoří monolog muže uprostřed životní krize (hraje ho sám Bárta), jenž se snaží dobrat základních otázek smyslu lidské existence – a končí jako lidská troska. Film je více méně ilustrací jakéhosi rétorického traktátu, jehož ideová sdělení jsou pouze pronášena, místo aby byla vyjádřena filmovými prostředky. Celek proto působí značně vykonstruovaně a stejně tak domnělá závažnost mnohých problémů, jejichž řešení se snaží hledat.

V oblasti filmového dokumentu bychom našli v druhé polovině osmdesátých let řadu mladých autorů, kteří však využívají více méně tradiční výrazové prostředky. Připomeňme zde alespoň Ivana Stříteského a jeho společensky apelativní filmy s ekologickou tematikou *Proměny pod horou Venušinou* (1984), *Chvála bláznovství* (1986), *Jak se do lesa volá* (1987), *Horenka Chabová* (1987). Jejich předností byla především volba samého námětu (záchrana ohrožených rostlin ze dna budoucí Novomlýnské přehrady či devastace lesa při úpravách brněnského závodního okruhu aj.). Tyto filmy se opíraly o obrazový záznam situace doplněný faktograficky zajímavým, leč zbytečně rétorickým komentářem.

Formou čistě obrazové výpovědi pracoval Jiří Zeiner v dokumentárním eseji o odcizení člověka uprostřed panelového sídliště. Jeho film *Jižák* získal jedno z ocenění na MK 1988, a to zejména pro kvality kameramanské a střihačské.

Hraný dokument Václava Koubka *Šatna* (B 16 1987), pod kterým je jako spoluscenárista podepsán i Jan Rejžek, spojil čistě dokumentární záběry ze setkání folkových zpěváků v pražské Lucerně s poněkud křečovitě naaranžovanými hranými scénkami ze zákulisí.

Animovaná tvorba druhé poloviny osmdesátých let nachází svůj vrchol ve dvacetiminutovém kresleném filmu Evy Macholánové a Petra Hviždě *Balada o jablku a tůni*, oceněným rovněž na MK 1987. Vypráví příběh mladého krále, který se pokusí vzdorovat tradici, podle níž má vrhnout do černé tůně uprostřed hlubokých lesů kouli z ryzího zlata, aby tím zajistil svému království přízeň přírody a zabránil příchodu kruté zimy. Namísto zlaté koule však mladý král vrhá do tůně jablíčko od malé dívky. Přejde krutá zima a on je vyhnán do nekonečných lesů.

Film je řešen technikou totální animace, v níž kresba plynule mění svůj tvar v symbolických transformacích. Problémem ovšem zůstává určitý nesoulad mezi literárně-poetickými a dramaticko-akčními prvky a nepříliš propracovaná motivace hlavního hrdiny. Velmi obsáhle se tomuto dílu věnoval na stránkách časopisu *Amatérský film* Jan Poš, který analyzoval nejen výchozí Hviždův text, ale rozebral i stránku výtvarnou: „Otázka správnosti či nesprávnosti revolty je v ‚legendě‘ zamlžena poetizujícími schémata [...]. Poněkud hamletovský typ mladého hrdiny je volen správně, jeho postava však výtvarně i animačně oslabena nezdůvodněností jeho jednání. [...] Pro realizaci volí výtvarnice Eva Macholánová černou lineární perokresbu, sympatickou ve své výtvarné stylizaci, osobitou a nekonvenční. Tato kresba záměrně osciluje. V profingingu se tomu říká nespisovně, leč výstižně cukatura. Kdysi to bývala jen chyba v přesném spasování následných fází kresby. [...] funkčně bývá využívána zejména tam, kde chce vyjádřit horečnost, chvat, nejistoty a rozpory v životních pocitech dnešního člověka. Z oblasti baladické poetiky ji a priori vyloučit nelze. Zbývá však otázka vhodnosti a míry jejího použití“ (Poš 1987, s. 179). Přestože se tato baladická legenda vyznačuje rozvláčným vypravěčským tempem a nevyhne se jisté patetické gradaci, patří tato úvaha o míře osobní svobody a odpovědnosti vůči tradici k tomu nejlepšímu v našem amatérském animovaném filmu.

7. DOHRA

Konec osmdesátých let se nesl ve znamení jisté vyčpělosti. Řada autorů byla postupně přijata na FAMU a vlastní tvořivé amatérské činnosti tudíž zanechala, popřípadě překročila věkovou hranici třiceti let (limit pro účast na Mladé kameře). Objevili se sice noví mladí filmaři, ale mnozí z nich chápali amatérskou tvorbu pouze jako předstupeň k praxi profesionální, což se podstatnou měrou projevilo na tvářnosti jejich filmů. Ačkoli dokázali provést své filmy po řemeslné stránce povětšinou brilantně, postrádali často spontaneitu autorského vyjádření a chybělo jim i úsilí o hledání osobitých výrazových prostředků. V roce 1989 za-

sedl v porotě Mladé kamery, po pětileté odmlce, opět Josef Valušiak. Tvořivý duch rozborových seminářů se vrátil, leč většina z pětatřiceti přihlášených filmů (což je pouhá třetina oproti létům 1983 či 1984) postrádala formální nápaditost i myšlenkovou hloubku, které by vůbec bylo možné rozebírat.

Hlavní cenu získala psychologická etuda Jaromíra Polišenského *Portrét* o citovém vztahu malíře a portrétované dívky. Film se vyznačoval stylovou jedynou a na podmínky amatérské kinematografie i výbornými hereckými výkony, promyšlenou prací s dialogem, vnitřním monologem i reálnými ruchy. Navzdory tomu, že celý příběh byl sevřen do prostoru podkrovního ateliéru, oplýval bohatostí výtvarného řešení záběrů. Ve stejném roce si odnesl jednu z cen mladičkový Libor Hlavatý za svůj klasicky pojatý dokument o životě spisovatele Oty Pavla *Slzy na stoncích trávy*.

V roce 1989 získal zlatou medaili UNICA v německém Baden-Badenu film *Snaživec*, natočený Pavlem Bártou a Hanou Hrabětovou. Tento v podstatě klipově pojatý film s Michaelem Kocábem v hlavní roli je sice dramaturgicky sevřený, divácky snadno pochopitelný, ale až příliš schematický a zdaleka nedosahuje myšlenkové vrstevnatosti ani filmařské nápaditosti předcházející Bártovy tvorby.

Z celé kinoamatérské tvorby osmdesátých let je patrně nejznámější dílo pražské filmařské skupiny Bulšitfilm s jejími hlavními představiteli Pavlem Markem a Romanem Včelákem, a to i díky opožděnému uvedení jejich filmů ve filmové distribuci pod názvem *Mrtvý les a jiný bulšit* začátkem roku 2000. *Kotelna* (1984), ale hlavně *Narozeniny v parku* (1987) a *Vychovatel ke strachu* (1989) jsou díla jedinečná svou poetikou, využitím pixilace i vynikající prací kameramanskou a střihačskou. Do vývoje našeho amatérského filmu let osmdesátých však Bulšitfilm nijak výrazně nezasáhl, protože se zúčastnil několika přehlídek až po roce 1989. Co je však na tvorbě tohoto sdružení ojedinělé, je důsledná stylizační hra, která připomíná animační postupy Jana Švankmajera. Filmy Bulšitfilmu jsou zcela osobitými variacemi na velká témata, humor je jejich stálou ingrediencí, a tak ani po letech nepůsobí nevěrohodně. Odehrávají se nikoliv na pomezí snu a skutečnosti. Právě skutečnost co možná nejskutečnější je pro ně živným roztočkem, ale je to skutečnost, již jsou vize, sny, představy a fantazie řádnou součástí. Počátky Bulšitfilmu, které sahají do první půle osmdesátých let (vznik přátelství mezi P. Markem a R. Včelákem), jsou generačně příznačné totální apolitičností, odtržeností od společenské a politické reality té doby. Tato „radikální alternativa“ odtrženost od nějaké programové apolitičnosti, byla to spontánní nezávislá existence bez ambicí a vzdálená jakékoliv kariéře. Autoři Bulšitfilmu nevnímali sami sebe během osmdesátých let jako součást kinoamatérského hnutí. Podobně jako řada významných filmových amatérů, o nichž tu byla řeč, ani oni v něm nebyli organizováni, což můžeme také chápat jako znamení alternativy oné doby.

Březnová Mladá kamera 1990 uzavřela celé námi sledované období. Před sedou poroty se stal novinář (a pozdější producent) Pavel Melounek, zatímco Josef Valušiak přijel do Uničova pouze jako soukromá osoba. Co naplat, že v bulletinu Mladé kamery se dočteme rádoby vtipnou poznámku: „...poprvé v žádný z hostů není příslušníkem StB.“ Už jich ostatně není třeba, přestává léta neseme v sobě více, než si je kdokoli ochoten přiznat.

- 1) Zde je kromě scénáře poprvé publikován také obrazový výběr z dochovaného torza filmu.
- 2) Autorským záměrem bylo interpretovat skutečnost a vyhnout se popisnému realismu příběhu. Film zpřítomňoval subjektivní snové vnímání reality, jak ji prožívá šestnáctiletý chlapec.
- 3) Z tohoto kontextu se vymyká osobnost režiséra Karla Vachka, který debutoval filmem *Moravská Hellas*. Tento i následující film *Spříznění volbou* byl zakázán. Když se Vachek po vynucené pauze vrátil v devadesátých letech k filmu, jeho díla už zakazována nebyla, ale jejich přijetí bylo poznamenáno tím, že režisér jako důsledný a svobodný autor nepřijal dobovou estetickou normu – jinými slovy byl tím, kdo bez jakýchkoli ideologických programů opět tvořil v souladu se sebou samým svou alternativu vůči komerční filmové produkci. I to jej odlišuje od osudu většiny tvůrců nové vlny šedesátých let.
- 4) Předmětem této studie není, jak patrně, vývoj amatérského filmu jako celku. Soustředíme se pouze na vlnu mladých tvůrců v osmdesátých letech, přesněji řečeno na určitou věkově, myšlenkově a více méně i formálně spřízněnou „neskupinu“.
- 5) V rámci tehdejšího Ústavu pro kulturně výchovnou činnost (ÚKVČ) v Praze sice existoval archiv amatérských filmů, nicméně z finančních důvodů a pro značné technické obtíže, spojené s výrobou kopií z inverzních originálů, o formátu Super 8 ani nemluvě, však nebyl příliš rozšiřován, a tak bychom tam díla mladé nastupující generace sotva našli. Filmy, o nichž tu bude řeč, existovaly zpravidla v jediné kopii, resp. v originálu, který se promítal doslova do roztrhání. O to více zde fungovala ústní tradice. Jistěže mýtus mnohdy předčil kvality díla samého, ale to patřilo k jistému charakteru těchto setkání a ke spoluvytváření fenoménu našeho amatérského filmu osmdesátých let.
- 6) Roku 1978 zavedla B 16 novinku – dvoustupňovou soutěž. V první, národní části se předvedl maximální počet filmů domácích a následující den se konalo mezinárodní kolo.
- 7) V Uničově bylo po dobu festivalu zřízeno tzv. konzultační středisko, kde odborní lektori hovořili s autory o filmech do soutěže nepřijatých a o filmech (často i polotovarech), které autoři přivezli na ukázkou ke konzultaci. Nelze pominout ani ediční činnost MK. V průběhu let zde vyšla řada příruček věnovaných jednotlivým oborům filmové činnosti, jejichž úroveň je mnohdy srovnatelná se skripty pro „profesionály“.
- 8) Další zvláštností MK byla skutečnost, že mnozí „odrostlí“ amatéři zasedali v průběhu osmdesátých let v porotě, čímž docházelo k bližšímu sepětí s autory, a to právě díky znalosti specifik amatérské tvorby, kterou profesionální filmaři nezdědili postrádali.
- 9) V závorce uvádíme zkratku jednoho z festivalů a rok, kdy tam byl film uveden. Vzhledem k tomu, že u mnohých amatérských snímků je obtížné určit rok vzniku, uvádíme orientačně alespoň tento údaj.
- 10) Mezi osobnostmi mladých filmařů, které se objevily, vyniká Martin Čihák, spoluautor této studie. Zde je třeba zmínit alespoň jeho význam pro uchování paměti amatérského hnutí i pro rozvoj a rozšíření filmového dění v letech devadesátých, kdy se Čihák značně uplatnil v tzv. experimentálním proudu. První filmy točil Čihák od roku 1982 na formátu S8 a získával ceny na amatérských festivalech (např. hraná „Hra“ na slepou bábu na Rychnovské osmičce 1983). Jeho první hrané filmy (*Chleba, Filtrace*) byly protikonvenční výrazné filmové pokusy o propojení provokativního audiovizuálního stylu a filosofických úvah v alegorickém klíči. V roce 1985 přešel na šestnáctimilimetrový formát a věnoval se dokumentům, např. *Jazzová sekce* (1984), *AAA Omastek* (1985), *Jan Žufan* (1985) ad. Vrcholem Čihákovy hrané tvorby v osmdesátých letech byl *František* (1988), třicetiminutový film inspirovaný myšlenkami a životem sv. Františka z Assisi o nutnosti chudoby a o vnitřní svobodě. „Světlo-pisná trilogie“ (*Neustadt, Naše zahrádka, Adam Kadmon*), již Čihák natočil spolu s Janem Daňhelem v letech 1991–1994, už nespadá do rámce amatérského filmového hnutí, což ještě podtrhuje její formální a systémovou nezakotvenost v současném kinematografickém provozu (pozn. M. Bregant).
- 11) V roce 1986 uvedl brněnský filmař Martin Vašica na Festivalu amatérského filmu v Hradci Králové dokumentární film *Údržbář*, který je portrétem Jiřího Smýkala-Donné. Je to prakticky jediný dokument, natočený o některém z filmařů generace osmdesátých let.

- 12) Tatíčkův film např. zcela rezignuje na reálnou zvukovou složku, a to jak v rovině ruchů, tak v rovině výpovědí obou aktérů, a je doprovázen pouze hudbou. Nezbytné (ale i záměrně zbytné) informace se dozvídáme z mezititulků vyhotovených dětskou tiskárničkou.
- 13) Především tu byla silná tradice: Čs. klub kinoamatérů měl na vrcholu své činnosti asi tři sta klubů a sedm tisíc členů. V ČSSR se v osmdesátých letech konalo každoročně na pětadvacet přehlídek, většinou však úzce tematicky zaměřených, především pro tradiční kinoamatéry. Pracovalo asi sto padesát klubů a v nich zhruba tři a půl tisíce kinoamatérů. Časopis *Amatérský film* (resp. *Amatérský film a video*) měl šest tisíc abonentů.
- 14) Ivan Tatíček se stal „profesionálem“ (zejména v oblasti videa), aniž by prošel školením na FAMU.