

Masarykova univerzita

Filozofická fakulta

Ústav filmu a audiovizuální kultury

Bc. Štěpán Chalupa

(FAV, magisterské prezenční studium)

**Punk, hec a esence tvoření:
Přerovské cesty od amatéra k profesionálnímu filmaři
po roce 1989**

Magisterská diplomová práce

Vedoucí práce: **PhDr. Jaromír Blažejovský, Ph.D.**

Brno

2025

Prohlášení o samostatnosti:

Prohlašuji, že jsem magisterskou diplomovou práci s názvem Punk, hec a esence tvoření: Přerovské cesty od amatéra k profesionálnímu filmaři po roce 1989 vypracoval samostatně. Veškeré prameny a zdroje informací, které jsem při její tvorbě využil, jsou řádně citovány a uvedeny v seznamu použitých pramenů a literatury. V souladu s principy akademické integrity uvádím, že jsem během psaní práce využil nástroje umělé inteligence, konkrétně ChatGPT (verze 4.5 a 4o) a Claude 3.5 Sonnet.

Tyto nástroje mi pomáhaly především s jazykovou korekturou a stylistickým laděním již napsaného textu, prepisem vlastních hlasových poznámek do psané podoby a dohledáváním bibliografických údajů u zdrojů, jejichž obsah jsem si pamatoval, ale přesný původ mi v danou chvíli unikl. Kromě toho jsem s využitím rozšířeného hlasového režimu nástroje ChatGPT vedl brainstorming nad strukturou práce a formováním jednotlivých témat, čímž mi nástroj pomohl ujasnit si základní kompoziční rámec a rozvržení kapitol díky stylizovanému (a předdefinovanému) dialogu.

Do těchto nástrojů jsem nezadával žádná citlivá data, osobní informace ani autorské texty třetích stran. Veškeré výstupy AI byly mnou kriticky posouzeny, upraveny a začleněny do textu s vědomím odpovědnosti za jejich konečnou podobu. Využití umělé inteligence nenahradilo mé vlastní tvůrčí úsilí, ale sloužilo jako podpůrný prostředek v souladu s doporučeními Masarykovy univerzity pro transparentní a odpovědné využívání AI v akademickém prostředí.

V Brně dne 30. 4. 2025

Podpis:

Štěpán Chalupa

Poděkování:

Tato práce zkoumá hranice mezi tvůrci – hranice, které často nejsou vidět, ale přesto formují jejich identitu skrze jazyk, sociální vazby a nahromaděné kapitály. Sleduje, jak pojmy amatér, poloprofesionál a profesionál prostupují individuálními příběhy i širšími narativy audiovizuální kultury. Děkuji všem, kteří se mnou sdíleli nejen své zkušenosti, ale i životní příběhy. Právě ty ukázaly, že žádná definice či kategorie nedokáže vystihnout člověka lépe než jeho vlastní rozhodnutí, vztahy a díla, jimiž se rozhodne vstupovat do světa.

Zvláštní poděkování patří Janě Borškové, Jakubu Krumpochovi a Martinu Jeřábkoví za otevřenost, s níž mi dovolili nahlédnout do svých tvůrčích světů. Nemenší dík patří všem přerovským (audiovizuálním) tvůrcům, kteří mi věnovali svůj čas a podělili se o své příběhy – bez jejich zkušeností by tato práce nemohla vzniknout. Děkuji PhDr. Jaromíru Blažejovskému, Ph.D., jehož vedení, trpělivost a podnětné myšlenky mi pomohly nejen práci dokončit, ale zasadit ji do širšího kontextu. Děkuji přátelům za pochopení mé tvůrčí izolace a rodině za vytrvalou víru v dokončení tohoto projektu.

Tuto práci věnuji všem, jejichž místo ve světě bylo vymezováno hranicemi, které si nezvolili, a hodnoceno měřítky, s nimiž se nikdy neztotožnili. Těm, kdo svou hodnotu neodvozují od institucionálního uznání, ekonomické jistoty ani nahromaděného symbolického kapitálu, ale od významu, který sami přikládají své tvorbě – a času, který jí věnují. Těm, kdo se nenechali vtěsnat do cizích kategorií a dokázali, že smysl tvorby nelze měřit hierarchiemi, tituly ani uznáním – ale silou myšlenek, činů a příběhů, které zůstanou...

Technologia in manibus vulgi – libertas

Obsah

NEŽ ZAPOČNE POUŽÍ: ÚVOD K VÝZKUMU NEPROFESIONÁLNÍ TVOŘIVOSTI	13
1. JAK DOSPÍVÁ FILMOVÝ TVŮRCE: TEORETICKO-METODOLOGICKÝ RÁMEC.....	15
1.1 LZE MĚŘIT HODNOTU?.....	15
1.2 POČÁTEK TVŮRČÍCH CEST: PROSTORY TVORBY.....	15
1.3 V PŮLI CESTY KE HVĚZDÁM: POLOPROFESIONÁLNÍ PROSTOR.....	17
1.4 OZVĚNY, VOLÁNÍ, HLAS: ORÁLNÍ HISTORIE.....	19
1.5 BYL JEDNOU JEDEN FILMAŘ: NARATIVNÍ SEBEPREZENTACE A PARATEXTOVÉ KURÁTORSTVÍ	20
1.6 DOBRODRUŽSTVÍ ZAČÍNÁ: METODOLOGIE	22
2. K OTÁZCE FILMU VE VĚKU DIGITÁLNÍM	25
2.1 CO JE TO VLASTNĚ FILM?.....	25
2.1.1 <i>Tradiční definice filmu: Je film stále filmem?</i>	26
2.1.2 <i>Film 2.0.</i>	27
2.1.3 <i>Co dělá film filmem?</i>	28
2.1.4 <i>Kinematografie a audiovizuální světy</i>	30
2.1.5 <i>Filmovost jako esence filmu?</i>	32
2.2 TVŮRČÍ POHYBY V ČASECH I PROSTORECH.....	34
2.2.1 <i>Od atomární rodiny k „rodině volbou“</i>	34
2.2.2 <i>Remix pod vládou algoritmů</i>	36
2.2.3 <i>Film mezi autonomií a ekonomikou</i>	39
2.2.4 <i>Film existuje! Je ale profesionální?</i>	41
2.3 KATEGORIE, POJMY, TŘÍDY, ŠKATULKY, NÁZVY, PRINCIPY A VŮBEC: UCHOPENÍ KONTEXTU A INTERAKCE 44	
2.3.1 <i>Prostor a kontext</i>	44
2.3.2 <i>Trajektorie a dynamika</i>	46
2.3.3 <i>Rituály a iniciace</i>	48
2.3.4 <i>Intence</i>	49
3. PROMĚNY VZNIKU AUDIOVIZUÁLNÍHO DÍLA A JEHO SVĚTŮ	52
3.1 JAK FILM K ŽIVOTU PŘÍCHÁZEL: TECHNOLOGIE A NÁSTROJE TVORBY.....	52
3.1.1 <i>Na počátku filmu čili preprodukce</i>	52
3.1.2 <i>A přece se točí čili produkce</i>	53
3.1.3 <i>I film se rodil čili postprodukce</i>	55
3.1.4 <i>Konjunkce světů čili hybridní formy a technologické průniky</i>	56
3.2 KDE DIVÁK POTKÁVÁ DÍLO: DISTRIBUCE, PLATFORMY, RECEPCE.....	59
3.2.1 <i>Offline: Tradiční distribuce</i>	59
3.2.2 <i>Online: Digitální distribuce</i>	60
3.3 PROČ BYCHOM SE NETOČILI: SOCIÁLNÍ A EKONOMICKÉ RÁMCE NEPROFESIONÁLNÍHO FILMU.....	63
3.3.1 <i>Staré dobré časy proti deinstitucionalizačním tendencím</i>	63
3.3.2 <i>Od státní podpory k ekonomii (ne)závislosti?</i>	65
4. NOVÁ DOBA TVŮRČÍ V KONTEXTU: PŘÍPAD PRO PŘEROV	67
4.1 KAMERAMAN VE ZPRAVODAJSTVÍ: BOHDAN ŠTĚPÁNEK	67
4.2 SKLADATEL A MISTR TRAILERU: EDUARD JAWOREK.....	70

4.3	NEZÁVISLÝ DOKUMENTARISTA: JAN POVAŽAN	72
4.4	VIDEOTVORBA NA ZAKÁZKU: MARTIN KŘÍŽKA	74
4.5	DOKUMENTÁRNÍ KAMERAMAN: JIŘÍ DVORSKÝ	76
4.6	ASPIRANT K AUTORSTVÍ: JAROSLAV HRUŠKA	79
4.7	STŘIHAČ PŘENOSŮ: IVO NAVRÁTIL	81
4.8	SPORTOVNÍ KAMERAMAN: MICHAL LÉVY	84
4.9	TECHNIK: PETR LUDÍK	87
4.10	STUDENT: RADIM TOMEK	89
4.11	KINAŘKA A REŽISÉRKA: SVATAVA MĚRKOVÁ	91
5.	SVĚTY SE MĚNÍ, TVORBA ZŮSTÁVÁ: PŘEROVSKÉ PROMĚNY	95
6.	BYLO JEDNOU JEDNO MĚSTO A TO MĚLO TŘI FILMAŘE: TŘI TVŮRCI, TŘI REŽISÉŘI, TŘI STUDIE	99
6.1	HECAŘ V ZÁCVIKU: MARTIN JEŘÁBEK	99
6.1.1	<i>Sídlíště místo rodinného alba: Rodinný a sociální vliv na první tvorbu</i>	<i>99</i>
6.1.2	<i>Skoky do keře a jiné brykule: První pokusy o audiovizuální tvorbu</i>	<i>101</i>
6.1.3	<i>Lekce beze slov: Neformální učení a experimentace</i>	<i>102</i>
6.1.4	<i>Z univerzity na akademii: První organizovaná tvorba</i>	<i>105</i>
6.1.5	<i>Spolehnout se na náhodu: Síťování a mentorská role</i>	<i>106</i>
6.1.6	<i>Křest na place: První kontakt s profesionální sférou</i>	<i>108</i>
6.1.7	<i>Balancování mezi akademií a prací: Stabilizace v profesionálním světě</i>	<i>110</i>
6.2	DRZÝ PANKÁČ: JAKUB KRUMPOCH	111
6.2.1	<i>Fotoaparát v ulicích: Rodinný a sociální vliv na první tvorbu</i>	<i>111</i>
6.2.2	<i>Obrázky v pohybu: První pokusy o audiovizuální tvorbu</i>	<i>113</i>
6.2.3	<i>Pokus, omyl, punk: Neformální učení a experimentace</i>	<i>115</i>
6.2.4	<i>Od náhody k záměru: První organizovaná tvorba</i>	<i>118</i>
6.2.5	<i>Pár přátel a mistrů stačí mít: Síťování a mentorská role</i>	<i>121</i>
6.2.6	<i>Křest ohněm: První kontakt s profesionální sférou</i>	<i>123</i>
6.2.7	<i>Tanec mezi světy: Stabilizace v profesionálním světě</i>	<i>125</i>
6.3	SPŘÍZNĚNÍ TVORBOU: JANA BORŠKOVÁ	127
6.3.1	<i>Pařížský ateliér: Rodinný a sociální vliv na první tvorbu</i>	<i>127</i>
6.3.2	<i>Z veršů povstal film: První pokusy o audiovizuální tvorbu</i>	<i>129</i>
6.3.3	<i>Napříč formami: Neformální učení a experimentace</i>	<i>131</i>
6.3.4	<i>Na filmové škole: První organizovaná tvorba</i>	<i>133</i>
6.3.5	<i>Spolužáci, kolegové: Síťování a mentorská role</i>	<i>134</i>
6.3.6	<i>Na cestě: První kontakt s profesionální sférou</i>	<i>136</i>
6.3.7	<i>Cesta místo cíle: Stabilizace v profesionálním světě</i>	<i>137</i>
7.	V TOKU DAT NA ODIV: MEDIÁLNÍ OBRAZ A KURÁTORSTVÍ JAKO IDENTITA	139
7.1	NEVIDITELNÝ: MARTIN JEŘÁBEK	139
7.1.1	<i>Ve stínu reflektorů: V médiích</i>	<i>139</i>
7.1.2	<i>Ticho na síti: Sebe prezentace</i>	<i>141</i>
7.1.3	<i>Řemeslník a experimentátor: Mezi dvěma světy</i>	<i>143</i>
7.2	KRVÁKOVÝ BĚČKAŘ: JAKUB KRUMPOCH	146
7.2.1	<i>Klasika potkává brak: V médiích</i>	<i>146</i>
7.2.2	<i>Vizuální deník místo značky: Sebe prezentace</i>	<i>147</i>

7.2.3	<i>Vícero životů: Mezi dvěma světy</i>	150
7.3	JEN TAK SE TOULAT: JANA BORŠKOVÁ.....	152
7.3.1	<i>Esence žití: V médiích</i>	152
7.3.2	<i>Bez retuše: Sebe prezentace</i>	154
7.3.3	<i>Filmující cestující: Mezi dvěma světy</i>	158
8.	VŠICHNI MOJI FILMAŘOVÉ	162
9.	NOVÝ ČLO_VĚK TVŮRČÍ	165
10.	ANGLICKÉ RESUMÉ / SUMMARY	167
11.	ZDROJE	168
11.1	PRAMENY	168
11.1.1	<i>Archivní prameny</i>	168
11.1.2	<i>Publikované prameny</i>	169
11.2	BIBLIOGRAFIE	172
11.2.1	<i>Citované zdroje</i>	172
12.	POUŽITÉ ZKRATKY	177
13.	CITOVANÁ AUDIOVIZUÁLNÍ DÍLA	178
14.	PŘÍLOHY	180

NEŽ ZAPOČNE POUŽÍ: ÚVOD K VÝZKUMU NEPROFESIONÁLNÍ TVOŘIVOSTI¹

Na sklonku osmdesátých let minulého století zažívala přerovská amatérská filmová scéna období nebyvalého rozkvětu pod ochrannými křídly státem podporovaných klubů, či kroužků filmových amatérů.² U místních podniků – od Přerovských strojíren přes Meoptu až po železničářský závodní klub – fungovala rozsáhlá síť filmových kroužků, které poskytovaly začínajícím tvůrcům technické zázemí, finanční podporu i možnosti distribuce jejich snímků.³ V rámci těchto kolektivních struktur se rodily první tvůrčí pokusy a rozvíjely audiovizuální dovednosti; klubová činnost sloužila jako líheň talentů, v níž se nadšenci pohybovali na pomezí amatérské a poloprofesionální tvorby, a její existence byla neoddělitelně provázána se státem podporovaným systémem amatérského filmu.

Na prahu devadesátých let se však tento zavedený svět náhle zhroutil. Sametová revoluce přinesla privatizaci dosavadních patronátních podniků a přesměrování veřejné podpory kultury – opěrné pilíře přerovských filmových klubů se rozpadly takřka přes noc.⁴ Již v květnu 1990 sice zareagoval přerovský filmař Petr Chmela založením Nezávislého svazu pro film a video, který měl nahradit původní zastřešující systém amatérské tvorby, avšak podmínky, za nichž v Přerově vznikala audiovizuální díla, se proměnily k nepoznání.⁵ Namísto institucemi zaštiťovaných klubů se do popředí dostaly individuální iniciativy a nové formy produkce – takové, které již nespádají do rámce státní kulturní politiky, ale opírají se o soukromé financování, nadšení tvůrců a jejich osobní kontakty. Na přerovské scéně se tak zrodila nová generace filmařů, která musela své tvůrčí cesty hledat autonomně, vedena spíše intuicí a „punkovou“ improvizací než jasně vytyčenými institucemi.

Předkládaná diplomová práce navazuje na předchozí výzkum, jenž mapoval přerovský amatérský film do roku 1990. Svou pozornost však obrací k nastupující a po revoluci vzniklé generaci přerovských tvůrců, kteří začali tvořit v podmínkách transformované audiovizuální kultury devadesátých let a dál. Výzkum sleduje, jak se jejich kariérní trajektorie vyvíjely a jaké

¹ V této části byla využita asistence nástrojů umělé inteligence ChatGPT (verze 4.5/4o, OpenAI) a Claude 3.5 Sonnet (Anthropic) zejména pro [stylistickou korekturu; brainstorming; přepis hlasových poznámek; pomoc se strukturou textu]. Výstupy byly kriticky upraveny autorem.

² CHALUPA, Štěpán. *Přerovský amatérský film v letech 1969–1990*. Brno, 2021. Bakalářská diplomová práce. Filozofická fakulta Masarykovy univerzity. Vedoucí práce PhDr. Jaromír Blažejovský, Ph.D., s. 66.

³ Tamtéž, s. 11–12

⁴ Tamtéž, s. 65

⁵ Tamtéž, s. 15–16

strategie volili při překračování hranic mezi amatérskou zálibou, poloprofesionálními projekty a profesionální filmovou sférou. Zkoumá také, jak se v průběhu následujících dekád proměnily možnosti nezávislé tvorby vlivem rozsáhlých technologických inovací, institucionálních změn a proměn ekonomických podmínek. K zásadní proměně totiž nedošlo jen v rovině organizační: s přechodem od klasického filmového materiálu k videu a posléze k digitálním médiím se radikálně proměnily i samotné produkční a distribuční modely. Během krátké doby se pravidla hry změnila – objevily se nové svobody projevu a šance oslovit diváky napřímo, zároveň však i nové nejistoty pramenící z chybějícího zázemí a přetlaku vznikajícího obsahu.

Abychom porozuměli těmto posunům, nahlíží práce na fenomén neprofesionální, či nezávislé tvorby skrze teoretickou perspektivu, jež vnímá amatérskou a profesionální kinematografii jako kontinuitu spíše než ostrý předěl. Tato perspektiva čerpá inspiraci z konceptu francouzského filmového teoretika Rogera Odina: ten vymezuje pomyslnou osu sahající od rodinného filmu přes amatérskou tvorbu až k profesionální audiovizí. ⁶ Tento model je v této práci dále rozšířen o pojem „poloprofesionála“ podle badatelky Veroniky Jančové, aby bylo možné postihnout i mezistupně na této ose – onen nejednoznačný prostor mezi čistým amatérstvím a plnou profesionalizací, ⁷ v němž se mnozí přerovští tvůrci mnohdy pohybovali. Neméně důležitou perspektivu přinášejí do výzkumu samotní aktéři prostřednictvím metody orální historie: ⁸ jejich vzpomínky a osobní svědectví umožňují rekonstruovat individuální zkušenosti a odhalit, jak tvůrci sami chápou své místo na proměnlivé tvůrčí mapě. ⁹

Spojením těchto teoretických a empirických východisek si práce klade za cíl nejen vylíčit vývoj přerovské audiovizuální scény po roce 1989, ale především odhalit klíčové faktory ovlivňující přechody mezi různými režimy tvorby. Zvláštní pozornost je věnována úloze nových technologií, proměnám institucionálního kontextu, významu osobních vazeb a sociálního kapitálu tvůrců i nástupu distribučních platforem – od lokálních médií až po internet a sociální sítě. Právě skrze tyto proměnné lze pochopit, jak nová generace přerovských filmařů dokázala rozvíjet svou kreativitu a tvořivého ducha v prostředí, které se od devadesátých let dramaticky proměnilo – a jak přitom překračovala hranice mezi kdysi relativně pevně vymezenými světy amatérské a profesionální tvorby.

⁶ ODIN, Roger. Otázka amatéra v trojím prostoru natáčení a šíření. *Illuminace*. 2004, roč. 16, č. 3. [Online databáze Kramerius NFA].

⁷ JANČOVÁ, Veronika. Poloprofesionál nebo „profesionální amatér“?. *Illuminace*. 2016, roč. 28, č. 2. [Online databáze Kramerius NFA].

⁸ VANĚK, Miroslav, Pavel MÜCKE a Hana PELIKÁNOVÁ. *Naslouchat hlasům paměti: teoretické a praktické aspekty orální historie*. Praha: Ústav pro soudobé dějiny AV ČR, 2007.

⁹ *Zvukové záznamy rozhovorů jsou uloženy v soukromém archivu autora této práce. S radostí budou ale poskytnuty všem, kdo se rozhodnou badatelsky zajímat o výzkum neprofesionální, lokální, amatérské, nezávislé, či kterékoliv jiné tvořivosti – a samozřejmě hodnotitelům této práce.*

1. JAK DOSPÍVÁ FILMOVÝ TVŮRCE: TEORETICKO-METODOLOGICKÝ RÁMEC¹⁰

1.1 Lze měřit hodnotu?

Můj předchozí výzkum, bakalářská práce o přerovském amatérském filmu (1969–1990), využil teoretické modely Rogera Odina a Veroniky Jančové a metodu orální historie.^{11,12,13} Tyto nástroje umožnily nahlédnout, jak amatérský film fungoval jako součást širšího spektra audiovizuální kultury. Závěr zmíněné práce naznačil, že přerovští amatérští filmaři se svým snažením blížili poloprofesionalitě, což vyvolalo otázku, co takové přiblížení konkrétně znamená.¹⁴ Tato práce proto na uvedené teoretické rámce navazuje a dále je rozvíjí s důrazem na trajektorie tvůrců, jejich přechody mezi sférami amatérské a profesionální tvorby, iniciační momenty, ale i rituály na jejich cestě a dynamické proměny těchto procesů v čase i prostoru.

Cílem je popsat a analyzovat vývoj nové generace přerovských audiovizuálních tvůrců po roce 1989, kdy došlo k zásadním společenským a technologickým změnám, jež ovlivnily možnosti amatérské i profesionální tvorby. Metodologický postup kombinuje teoretické koncepty s empirickým přístupem: vychází z modelu osy amatér–profesionál, který dále rozšiřuji, jako pomůcku pro vymezení rámců tvůrčích úrovní, zároveň však zkoumá dynamiku individuálních příběhů a cest tvůrců pomocí orální historie a analýzy jejich sebeprezentace. Tato kombinace umožňuje nahlédnout nejen na strukturní podmínky tvorby, ale i na subjektivní strategie a reflexe samotných tvůrců a na jejich přístup k tvorbě, životu a vůbec.

1.2 Počátek tvůrčích cest:

Prostory tvorby

Jako výchozí teoreticko-metodologický základ slouží koncept Rogera Odina, který pojímá

¹⁰ V této části byla využita asistence nástrojů umělé inteligence ChatGPT (verze 4.5/4o, OpenAI) a Claude 3.5 Sonnet (Anthropic) zejména pro [stylistickou korekturu; brainstorming; přepis hlasových poznámek; pomoc se strukturou textu]. Výstupy byly kriticky upraveny autorem.

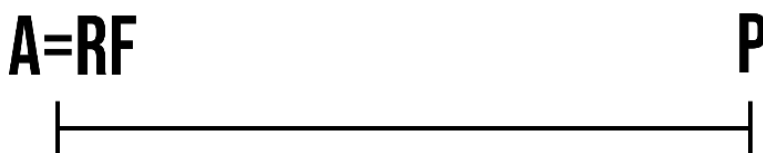
¹¹ ODIN, Roger. Otázka amatéra v trojím prostoru natáčení a šíření. *Illuminace*. 2004, roč. 16, č. 3. [Online databáze Kramerius NFA].

¹² JANČOVÁ, Veronika. Poloprofesionál nebo „profesionální amatér“?. *Illuminace*. 2016, roč. 28, č. 2. [Online databáze Kramerius NFA].

¹³ VANĚK, Miroslav, Pavel MÜCKE a Hana PELIKÁNOVÁ. *Naslouchat hlasům paměti: teoretické a praktické aspekty orální historie*. Praha: Ústav pro soudobé dějiny AV ČR, 2007.

¹⁴ CHALUPA, Štěpán. *Přerovský amatérský film v letech 1969–1990*. Brno, 2021. Bakalářská diplomová práce. Filozofická fakulta Masarykovy univerzity. Vedoucí práce PhDr. Jaromír Blažejovský, Ph.D., s. 66.

amatérskou a profesionální tvorbu nikoli jako pevně oddělené kategorie, ale jako kontinuum na pomyslné ose mezi amatérstvím a profesionalitou. Odin ve stati *Otázka amatéra v trojím prostoru natáčení a šíření* zdůrazňuje, že každý tvůrce si nachází místo na této ose podle určitých parametrů své činnosti, jakými jsou například: status, příjmy, vzdělání, dovednosti, používaný formát, čas – kdy rozhoduje to, jestli se člověk této činnosti věnuje ve svém volném čase, či je součástí jeho zaměstnání, omezení, možnosti distribuce a tak dále.¹⁵ Zohledňuje přitom, že pojem amatér má různé konotace – může označovat jednak diletanta (laika postrádajícího odbornost), jednak nadšence, který tvoří z lásky jako koníček.¹⁶ Odin rozlišuje také dvojí hledisko: osu vztahu k profesionální sféře (míra provázanosti s profesionálním filmovým průmyslem) a osu psychologické pozice subjektu (vnitřní postoj tvůrce k vlastní tvorbě).¹⁷ Tento rámec ukazuje, že amatérství a profesionalita nejsou striktní protiklady, ale krajní body spektra, mezi nimiž existuje množství přechodných stupňů.



Obrázek 1.1 (Osa amatér-profesionál)

Pro názornost práce přebírá Odinovu metaforu osy a na začátek ji schematicky znázorňuje. Tato osa zatím obsahuje pouze počáteční a koncový bod – pomyslného „rodinného“ či domácího filmaře na jednom konci, který náleží počátku amatérského prostoru a plně profesionálního tvůrce na druhém. Podle Odina spadá rodinný film a amatérská tvorba do jiného prostoru komunikace než film profesionální; amatérský filmař zpravidla natáčí ve volném čase, s nižšími náklady a pro úzké publikum rodiny či komunity, zatímco profesionál tvoří na zakázku, za honorář, pro veřejné publikum. V potaz zároveň musíme brát nejen sociální kontext, ale i institucionální.¹⁸ Právě institucionální zakotvení – ať už v podobě podpory filmových klubů, přístupu k technice či participace na soutěžích – výrazně ovlivňuje nejen možnosti tvorby, ale i to, jak sám tvůrce chápe svou roli a kam se na pomyslné ose situuje.

Postupně bude tato abstraktní osa v průběhu metodologické kapitoly doplňována konkrétními body a intervaly tak, aby sloužila jako orientační nástroj pro zachycení úrovně a dráhy toho kterého tvůrce. Odinův model totiž poskytuje užitečný rámec pro pochopení, jak amatérský filmař

¹⁵ ODIN, Roger. Otázka amatéra v trojím prostoru natáčení a šíření. *Illuminace*. 2004, roč. 16, č. 3, s. 5. [Online databáze Kramerius NFA].

¹⁶ Tamtéž, s. 5.

¹⁷ Tamtéž, s. 6.

¹⁸ Tamtéž, s. 6–7.

vzniká, konstituuje se a tvoří – tedy jak se může posouvat na škále směrem k poloprofesionální či profesionální činnosti, či naopak stagnovat. Je však třeba jej rozšířit o další dimenze, neboť Odin se ve svém výkladu méně věnuje oné prostřední zóně mezi amatérem a profesionálem. Právě tato mezilehlá sféra bude dalším předmětem zkoumání v této teoreticko-metodologické odyseji. Pro začátek si ale řekněme, že Odin rozlišuje tři hlavní prostory, které jsou pro nás nosné: rodinný prostor, amatérský prostor, profesionální (či kinematografický) prostor...¹⁹

Odinův přístup v neposlední řadě upozorňuje i na důležitost kontextu, v němž je označení amatér použito – význam pojmu se mění v závislosti na rámci (diskurzu), ve kterém se o amatérech hovoří.²⁰ Pro naši studii to znamená, že historický a společenský kontext (např. podmínky 90. let vs. pozdější digitální doby) ovlivňuje, jaké atributy jsou s amatérskou či profesionální tvorbou spojovány. Odinova teorie tak bude sloužit jako odrazový můstek: nabídne základní osu a pojmosloví, definování atributů amatérského filmu, přičemž další výzkum ji dále zasadí do konkrétního časoprostoru přerovské audiovizuální scény rozvíjející se po roce 1989.

1.3 V půli cesty ke hvězdám:

Poloprofesionální prostor

Další metodologický pilíř představuje koncept poloprofesionála podle Veroniky Jančové.²¹ Jančová se zaměřuje právě na onen středový bod pomyslné osy – na tvůrce a tvorbu, které nelze jednoznačně označit ani jako amatérské, ani jako profesionální.²² Ve studii „Poloprofesionál nebo „profesionální amatér“?“ zkoumá specifický přechodový prostor mezi oběma světy, čili prostory. Na příkladu tzv. podnikových filmů z éry socialismu ukazuje existenci autonomního módu audiovizuální tvorby: filmy realizované zaměstnanci v rámci podnikových studií, tedy za institucionální a finanční podpory podniku, avšak mimo hlavní profesionální kinematografický svět.²³ Tento specifický režim poukazuje na to, že mezi amatérskou a profesionální sférou může existovat institucionálně ukotvený, ale zároveň esteticky i produkčně hybridní prostor, který problematizuje jednoduché dělení podle míry profesionality.

Tvůrci v této sféře nebyli čistě amatéry (tvořili v rámci zaměstnání a měli k dispozici profesionální techniku), ale zároveň nebyli plnohodnotnými profesionály v pravém slova smyslu

¹⁹ ODIN, Roger. Otázka amatéra v trojím prostoru natáčení a šíření. *Illuminace*. 2004, roč. 16, č. 3, s. 6. [Online databáze Kramerius NFA].

²⁰ Tamtéž, s. 6

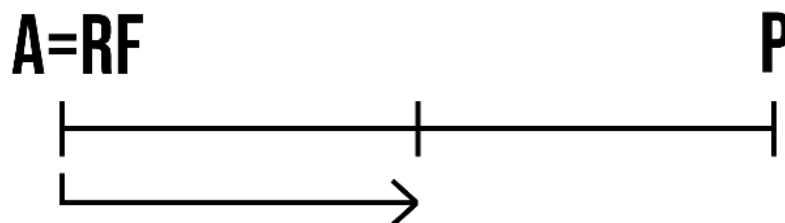
²¹ JANČOVÁ, Veronika. Poloprofesionál nebo „profesionální amatér“?. *Illuminace*. 2016, roč. 28, č. 2. [Online databáze Kramerius NFA].

²² Tamtéž, s. 45.

²³ Tamtéž, s. 45.

(neměli svobodu nezávislých umělců ani plný status filmových pracovníků mimo podnik). Jančová tak definuje poloprofesionální tvorbu jako ambivalentní prostor na pomezí veřejného a soukromého sektoru, kde se prolínají prvky obou sfér.²⁴ Tento přechodový pás umožňuje porozumět průnikům mezi amatérskou a profesionální kulturou: zkušení amatéři se často uplatňovali v podnikových studiích, zatímco profesionální přístupy a estetika zároveň pronikaly zpět do amatérské sféry. Obě prostředí se tak navzájem ovlivňovala a přetvářela.

Pro náš účel je klíčové, že Jančová zvažuje dvě možné perspektivy vztahu amatérské a profesionální tvorby: jednak jejich paralelní koexistenci jako oddělených „světů“, jednak přechodové pásmo, kde se oba módy prolínají.²⁵ Právě přechodová tendence – tedy představa kontinua a vzájemné prostupnosti – dává lepší smysl v kontextu Odínovy osy i mého výzkumu. Umožňuje totiž plynule navázat na Odínův kontinuální model a doplnit jej o detailní zkoumání tohoto mezistupně. Jančové pojetí potvrzuje, že neexistuje ostrá hranice mezi amatérskou a profesionální tvorbou; místo toho lze hovořit o širokém pásmu přechodu, v němž se obě sféry střetávají a vzájemně ovlivňují.²⁶ Tento předpoklad zároveň umožňuje uvažovat o plynulé kontinuitě na mé analytické ose, kde mezistupně nevznikají jen jako teoretické konstrukty, ale jako empiricky podložené segmenty vycházející z konkrétních příkladů tvorby.



Obrázek 1.2 (pohyb po ose a prostřední bod na ní)

Z konceptů Veroniky Jančové přebíráme především samotnou existenci poloprofesionálního prostoru a jeho charakteristiky. Ukazuje se, že některé tradiční rozlišovací znaky amatéra a profesionála, které definuje Odín, je nutné přehodnotit. Například finanční odměna za tvorbu či užívání profesionální techniky nejsou jednoznačným identifikátorem profesionality – v poloprofesionální sféře totiž tvůrci mohou pobírat plat a pracovat s kvalitním vybavením, aniž by dosáhli statusu plně profesionálních filmařů.²⁷ Pokud si tedy amatér začne vydělávat filmováním, neznamená to automaticky přerod v profesionála; aby tvůrce překročil práh

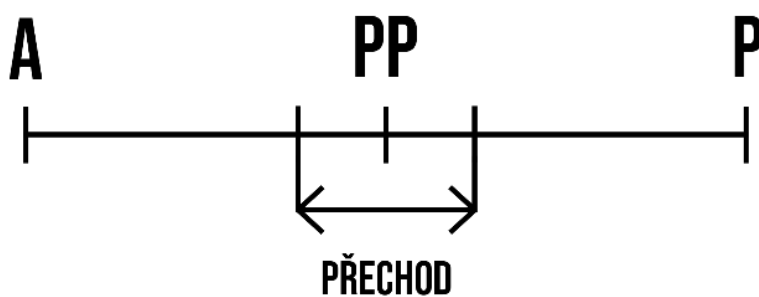
²⁴ Tamtéž, s. 46.

²⁵ Tamtéž, s. 45.

²⁶ Tamtéž, s. 45.

²⁷ Tamtéž, s. 55.

profesionalitu, musí zpravidla přidat další „kroky“ či iniciační prvky – například získat formální odborné vzdělání, vstoupit do profesionálních struktur filmového průmyslu či se prosadit v celostátním měřítku.²⁸ Tato zjištění pomáhají zpřesnit kritéria na ose amatér–profesionál: naznačují, jaké atributy a mezifáze mohou existovat mezi oběma póly. Naše osa, tudíž v orientační rovině, získává tři hlavní prostory, tři hlavní orientační body. Vzniká nám osa, která znázorňuje nejen cestu časem, prostorem, ale i metafyzickou konstituci mentálního obrazu, do značné míry „jiného člověka“.



Obrázek 1.3 (poloprofesionální prostor jako přechodové pásmo)

Jančová ve svém výzkumu rovněž sleduje, co umožnilo vznik poloprofesionální scény a jak byla organizována, což poskytuje historický kontext (například roli podnikových studií či specializovaných amatérských soutěží) pro pochopení vývoje přerovské scény po roce 1989. Její poznatek, že amatérská filmová kultura si vytvořila paralelní, avšak propustný svět vedle profesionální kinematografie,²⁹ naznačuje, že i po zániku někdejších klubových struktur mohly vznikat nové hybridní formy organizace a tvorby. Tento čtvrtý prostor (vedle rodinného, amatérského a profesionálního) se stane předmětem zkoumání v analytických kapitolách, kde bude ilustrován konkrétními příklady přerovských tvůrců.

1.4 Ozvěny, volání, hlas:

Orální historie

V předchozích podkapitolách jsme vytvořili teoretický rámec pomyslné osy a jejich mezistupňů a pomyslných hlavních orientačních bodů. Nyní se metodologicky přesouváme k empirické rovině – ke způsobu získávání dat o konkrétních tvůrcích a jejich zkušenostech. Zde je hlavním nástrojem metoda orální historie. Prostřednictvím orálně-historických rozhovorů jsou shromažďovány osobní výpovědi přerovských audiovizuálních tvůrců, které umožňují rekonstruovat jejich individuální příběhy, motivace, rozhodovací momenty i vnímání vlastních kariérních zvratů. Metodologii orální historie vymezují Miroslav Vaněk, Pavel Mücke a Jana

²⁸ Tamtéž, s. 55–56.

²⁹ Tamtéž, s. 45–46.

Pelikánová ve své publikaci *Naslouchat hlasům paměti: teoretické a praktické aspekty orální historie*, jež poskytla potřebné vodítko pro realizaci rozhovorů.³⁰ Jejich přístup mi pomohl formulovat otázky tak, aby rozhovory nefungovaly pouze jako sběr dat, ale jako prostor pro narativní strukturování životních příběhů, v nichž se odrážejí jak osobní motivace, tak širší dobový kontext.

Tato metoda totiž považuje narátory (pamětníky, účastníky) za svébytné zdroje informací a jejich vzpomínky za hodnotný historický pramen, který je třeba interpretovat s ohledem na kontext a subjektivitu.³¹ Narativní výpovědi nejsou brány jen jako nositelé faktických údajů, ale také jako odraz osobních významů a interpretací událostí. Díky tomu může výzkumník odhalit jemné nuance v životních drahách tvůrců, pochopit jejich perspektivu a reflexi dané doby, či kontextu. Zároveň orální historie nabádá ke kritické práci s pamětí: uvědomuje si selektivitu a konstrukci vzpomínek, nesnaží se jejich obsah zobecňovat, ale naopak oceňuje jedinečnost každého příběhu.³² V kontextu tohoto výzkumu tak rozhovory s tvůrci neslouží jen k získání dat o datech a událostech, nýbrž odhalují i to, jak sami aktéři vnímají a vyprávějí svou cestu od svých audiovizuálních začátků až k momentům, kdy se stali takovými lidmi, tvůrci, jaké jsem měl tu čest při svých rozhovorech poznat.

1.5 Byl jednou jeden filmař:

Narativní sebeprezentace a paratextové kurátorství

Kromě samotných rozhovorů je pro komplexní pochopení trajektorií tvůrců podstatné zkoumat, jakým způsobem se tito tvůrci prezentují navenek a konstruují vyprávění o sobě samých. Jinými slovy, metodologie zahrnuje analýzu self-narátorství (narativní sebeprezentace) a paratextové (sebe)prezentace (kurátorství) tvůrců. V tomto ohledu vycházím z konceptu „prezentace já“ Ervinga Goffmana, jak jej rozvíjí ve své knize *The Presentation of Self in Everyday Life*, jejíž titul bývá do češtiny příhodně překládán jako *Všichni hrajeme divadlo*. Goffman ukazuje, jak lidé v sociálních situacích strategicky inscenují své jednání tak, aby působily v souladu s obrazem, který chtějí o sobě zanechat,³³ což lze aplikovat i na způsob, jakým tvůrci vyprávějí o vlastní dráze a formují iniciační momenty – a to nejen ve světě fyzickém v kontaktu člověk s člověkem.

³⁰ VANĚK, Miroslav, Pavel MÜCKE a Hana PELIKÁNOVÁ. *Naslouchat hlasům paměti: teoretické a praktické aspekty orální historie*. Praha: Ústav pro soudobé dějiny AV ČR, 2007.

³¹ Tamtéž, s. 16.

³² Tamtéž, s. 16.

³³ GOFFMAN, Erving. *The Presentation of Self in Everyday Life*. Edinburgh: University of Edinburgh, Social Sciences Research Centre, 1956.

Goffman říká, že každý respondent si při vyprávění svého příběhu vybírá určité iniciační momenty, které uspořádává tak, aby před ostatními působily srozumitelně a v souladu s obrazem, který chce o sobě vytvořit. Skrze tuto výběrovou prezentaci sebe sama formuje dojem, jenž má dávat smysl nejen jeho vlastní (tvůrčí) dráze, ale i očekáváním okolí.³⁴ Tyto iniciační momenty mohou mít podobu „rituálů přechodu“, které signalizují posun na vyšší úroveň: například první veřejná projekce filmu, vítězství v soutěži, přijetí na filmovou školu či získání (polo)profesionální zakázky.³⁵ V rámci narativní sebeprezentace je důležité sledovat, jak tvůrci těmito událostem ve svém vyprávění přiřkládají význam a jak je využívají k vymezení své identity³⁶ („Tehdy jsem si poprvé připadal, že to, co dělám, má váhu. Že už nejsem jen kluk s kamerou, co něco zkouší.“ apod.). Z metodologického hlediska tak přistupuji k rozhovorům nejen jako ke zdroji faktů, ale také jako k textům, které podléhají narativní analýze – zkoumáme strukturu a motivy vyprávění samotných tvůrců. Tato reflexivní strategie nám umožňuje odhalit, jak si aktéři vědomě či nevědomě utvářejí obraz sebe sama coby tvůrců na pomezí, nebo vně, amatérské a profesionální sféry.

Vedle obsahu rozhovorů je zkoumána i širší veřejná sebeprezentace dotyčných osob. Mnozí tvůrci aktivně prezentují svou práci a personu, ve smyslu goffmanova pojetí prezentace „já“ jako inscenovaného výkonu na „stage“,³⁷ prostřednictvím různých médií, která můžeme označit jako paratexty, jak je nazývá Jonathan Gray. Pojem paratext obvykle označuje materiály doprovázející hlavní dílo (např. trailery, rozhovory, profily autorů), které ovlivňují interpretaci díla a image tvůrce.³⁸ V našem kontextu sem spadají například osobní webové stránky tvůrců, profily na sociálních sítích, making-of videa, rozhovory v médiích nebo anotace filmů na festivalech – zkrátka všechny sebedokumentující a propagační materiály, které tvůrci (případně jejich okolí) produkují.³⁹ Metodologie práce proto zahrnuje i obsahovou analýzu těchto paratextů. Zkoumá, jak se tvůrci navenek stylizují, jaký příběh o sobě komunikují publiku a profesionální komunitě a jakými prostředky budují svou „osobní značku“.

V digitální éře se totiž strategie self-brandingu staly téměř nutností pro aspirující tvůrce – mnoho autorů v prostředí sociálních médií, jak píše Alice E. Marwick, cíleně kurátoruje svůj

³⁴ Tamtéž, s. 1–3.

³⁵ ODIN, Roger. Otázka amatéra v trojím prostoru natáčení a šíření. *Illuminace*. 2004, roč. 16, č. 3, s. 14–18. [Online databáze Kramerius NFA].

³⁶ GOFFMAN, Erving. *The Presentation of Self in Everyday Life*. Edinburgh: University of Edinburgh, Social Sciences Research Centre, 1956, s. 155–156.

³⁷ Tamtéž, s. 13–19.

³⁸ GRAY, Jonathan. *Show Sold Separately: Promos, Spoilers, and Other Media Paratexts*. New York: New York University Press, 2010, s. 1–2, 6–7.

³⁹ Tamtéž, s. 113–115.

veřejný obraz a pěstuje tzv. mikro-celebritu, aby získali publikum a příležitosti ke své profesionalizaci, nebo ukotvení své aktuální pozice.⁴⁰ Tito tvůrci na pomezí amatérství a profesionality tak často vystupují jako podnikatelé se svou kreativitou, kteří musí nejen tvořit díla, ale současně *prodávat* sami sebe, budovat síť kontaktů a udržovat, do nějaké míry, zájem publika.⁴¹ Analýza paratextové sebeprezentace umožní odhalit, jak se lokální tvůrci z Přerova adaptovali na tyto nároky současné kulturní ekonomiky a digitální produkce. Neznamená to však, že by nutně usilovali o dosažení statusu celebrit či širokého publika – mnohdy jde spíše o cílenou viditelnost v rámci menších sítí přátel, kolegů nebo potenciálních spolupracovníků. Paratexty v tomto pojetí slouží jako prostředky kurátorského utváření tvůrčí identity, jejímž prostřednictvím mohou autoři artikulovat svou roli v oboru, oslovit specifické publikum nebo aktivovat svůj sociální a symbolický kapitál.

Někteří tvůrci například využívají platformy jako YouTube či Facebook k distribuci svých snímků a komunikaci se sledujícími, čímž rozšiřují pole svého působení mimo tradiční místní, nebo kinematografický rámec.⁴² Jiní se profilují skrze regionální média nebo spolupráci s lokálními institucemi, kde zdůrazňují svůj původ a komunitní zakotvení. Všechno to má ale jedno společné: Všechny tyto formy sebe-prezentace jsou důležitým doplňkem orálně-historických výpovědí – tvoří *veřejnou tvář* tvůrců a mohou ovlivňovat jak jejich vlastní kariérní směřování, tak percepci ze strany okolí (diváků, potenciálních partnerů či podporovatelů). Zahrnutím této paratextové roviny do metodologie tak získáváme komplexnější obraz o tom, jak se amatérští, poloprofesionální, nebo dokonce i profesionální tvůrci sami situují na ose mezi amatérstvím a profesionalitou a jak tuto osu vědomě či podvědomě komunikují směrem ven.

1.6 Dobrodružství začíná:

Metodologie

Kombinací výše uvedených přístupů máme k dispozici jak teoretický, tak empirický nástroj k uchopení problematiky. Pomyslná osa amatér–profesionál slouží jako základní orientační rámec, který vymezuje několik klíčových prostorů tvůrčí činnosti. Pro potřeby této práce identifikujeme na této ose tři hlavní prostory: Prostor rodinného filmu, který je v podstatě ukotven v rovině domácího amatérismu, představuje počáteční bod, kde tvorba probíhá v intimním kruhu rodiny či přátel a slouží především k uchování vzpomínek, často jako součást osobních rituálů.⁴³ Na něj

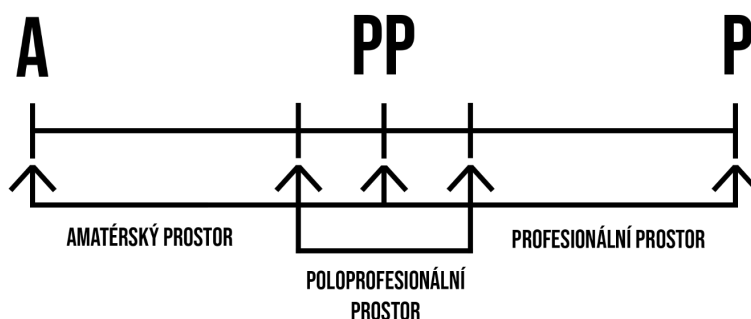
⁴⁰ MARWICK, Alice E. *Status Update: Celebrity, Publicity, and Branding in the Social Media Age*. New Haven: Yale University Press, 2013, s. 9.

⁴¹ Tamtéž, s. 4, 135, 154–155.

⁴² Tamtéž, 96–97, 226.

⁴³ ODIN, Roger. Otázka amatéra v trojím prostoru natáčení a šíření. *Illuminace*. 2004, roč. 16, č. 3, s. 6–11. [Online databáze Kramerius NFA].

navazuje prostor amatérské tvorby, který zahrnuje širší nekomerční sféru – zde tvůrce působí z vlastní iniciativy, obvykle ve volném čase, často v rámci amatérských spolků nebo neformálních skupin, přičemž chybí přímé napojení na profesionální infrastrukturu, vzhledem ke které se ale filmař situuje.⁴⁴ Mezi těmito dvěma póly a prostorem profesionálního filmu se nachází prostor poloprofesionální tvorby – přechodová sféra, v níž tvůrce získává některé atributy profesionality, jako jsou finanční odměna, kontakty s odborníky nebo vyšší technická kvalita produkce, avšak současně si zachovává určitou míru nezávislosti a spontaneity typické pro amatérské prostředí.⁴⁵



Obrázek 1.4 (osa a tři vzájemně prostupné prostory)

Každý z vymezených prostorů lze dále členit na jemnější intervaly – stupně vývoje, které odrážejí další faktory ovlivňující dráhu tvůrce. Tyto intervaly představují různé fáze iniciace, konstituování, motivace a příležitostí, jež buď napomáhají dalšímu postupu tvůrce vpřed, nebo naopak vedou k jeho setrvání v daném prostoru. Například amatérský prostor může zahrnovat fázi začátečnické euforie, fázi hledání stylu, či fázi první konfrontace s publikem – a každý tvůrce může těmito etapami procházet odlišně rychle či intenzivně. Trajektorie konkrétního jedince pak vzniká jako průchod těmito prostory a intervaly: někteří plynule přecházejí z rodinného amatéra v široce uznávaného amatérského tvůrce a následně do poloprofesionálních vod, jiní zůstávají zakotveni v určitém segmentu amatérské sféry, případně vykazují cyklický pohyb tam a zpět. To se může projevovat například dočasným odskokem k profesionální práci a návratem k nezávislé tvorbě.

Důležité je, že takto pojatá osa není statická ani univerzální; jedná se o dynamický model, který se v průběhu zkoumaných tří dekád podstatně proměňuje. Technologické inovace (přechod od analogu k videu a digitálu), společenské změny (transformace kulturních institucí, vznik nových platforem), politické změny (přechod od státem řízené ekonomiky ke kapitalismu a následný rozvoj neoliberalismu i jeho narativů) i generační obměna tvůrců způsobily, že jednotlivé mezníky na ose se posouvaly a měnily svou váhu. Například v 90. letech mohlo

⁴⁴ Tamtéž, s.11–20

⁴⁵ JANČOVÁ, Veronika. Poloprofesionál nebo „profesionální amatér“?. *Iluminace*. 2016, roč. 28, č. 2, s. 45–46, 51–55. [Online databáze Kramerius NFA].

představovat vlastnictví kvalitní videokamery pro amatéra významný posun směrem k poloprofesionální úrovni, zatímco v roce 2020 je kvalitní digitální kamera dostupná běžně a rozdíly se přesunuly spíše do oblasti distribuce a audience (schopnost oslovit publikum online apod.). Proto bude každá trajektorie analyzována v kontextu doby a prostředí, v němž se odehrávala – jen tak lze pochopit, jak časoprostorové rámce ovlivňují možnosti a limity postupu na ose.

Závěrem tato metodologická koncepce – propojující teoretickou osu s empirickými příběhy – umožní odpovědět na otázku, co znamená „přechod od amatérství k poloprofesionalitě“ v konkrétních podmínkách přerovské audiovizuální scény. Na základě konkrétních případových studií tvůrců z Přerova budeme moci postupně zpřesňovat a aktualizovat původně hypotetickou osu a její intervaly. Od rodinného filmaře se tak dostaneme k amatérovi, od amatéra k poloprofesionálovi a v některých případech i od poloprofesionála k profesionálovi – přičemž uvidíme veškeré odchylky a výjimky, které se na této cestě objevují. Výsledkem bude ověření, že rámec osy amatér–profesionál může sloužit jako funkční nástroj pro analýzu kariérních drah tvůrců, ovšem pouze tehdy, pokud jej chápeme jako proměnlivý a adaptabilní.

V posledních třiceti letech – tedy od chvíle, kdy se s koncem centrálně řízené kultury do českého prostředí začaly promítat síly kapitalismu, tržního uvažování i individualizovaného přístupu k tvorbě – se osa mezi amatérstvím a profesionalitou začala dynamicky proměňovat. Byla ovlivněna nejen technologickým pokrokem, ale i postupnou deinstitucionalizací, vznikem nových platforem, proměnou kulturní politiky i tím, jak se měnila představa hodnoty audiovizuální tvorby. Tlak na efektivitu, viditelnost a návratnost začal redefinovat samotné podmínky, za kterých lze tvořit, a tím i to, kdo se může stát tvůrcem. Zároveň však tento vývoj otevřel nové přechodové zóny – prostory mezi definicemi, kde vznikají jiné způsoby uchopení tvorby, jiné důvody, proč tvořit, i jiné příběhy, jak se stát filmařem. Výzkum, který následuje, se proto nesnaží pouze zmapovat trajektorie přerovských autorů – zve k cestě, která sleduje, jak se v proměnlivých podmínkách posledních tří dekad vyvíjely strategie, rituály a intence těch, kdo se rozhodli po sobě zanechat tvůrčí otisk, artefakt ve fyzické realitě, ale i v metafyzickém kosmosu nesmrtelných příběhů, legend, bájí a mýtů...

2. K OTÁZCE FILMU VE VĚKU DIGITÁLNÍM⁴⁶

2.1 Co je to vlastně film?

Tato kapitola slouží jako úvodní zamyšlení nad otázkou „Co je to vlastně film?“, která tvoří nezbytné východisko pro analýzu audiovizuální tvorby v této práci. V době, kdy je audiovizuální obsah všudypřítomný napříč digitálními platformami, je potřeba znovu promyslet, co dnes film znamená a jakou roli hraje v současné kultuře. Proč je ale právě tato otázka tak důležitá? Nejde totiž jen o terminologický spor, ale o zásadní určení rámce, v němž se pohybuje jak samotná tvorba, tak její reflexe a hodnocení. Bez jasného uchopení pojmu „film“ totiž nelze adekvátně uvažovat o tom, kdo je „filmař“, jaká tvorba spadá do zkoumaného pole a kde se nachází hranice mezi amatérstvím, poloprofesionálností a profesionálností.

Práce se soustředí na analýzu trajektorií audiovizuálních tvůrců a jejich pohyb na ose od amatérů k profesionálům. Abychom však mohli sledovat tuto trajektorii, musíme nejprve pochopit, jak film vzniká, kdo jsou jeho tvůrci a jaké procesy ovlivňují jeho podobu. Film zde nebude chápán pouze jako médium, ale i jako prostředek pro komunikaci a sdílení myšlenek – od uměleckého vyjádření po reklamní sdělení. Budeme se tedy hlavně tázat: Co dělá film filmem? A zároveň: V jakém okamžiku film vlastně vzniká – je to při prvním záběru, během střihu, při zveřejnění, nebo až ve chvíli, kdy je vnímán divákem? Tyto otázky nejsou jen filozofické, ale mají přímý dopad na to, jak rozumíme tvorbě a pozici jejího aktéra v současné audiovizuální kultuře.

Cílem této kapitoly je proto vytvořit teoretický základ pro následující části práce. Zaměříme se na klíčové definice filmu v kontextu tradičních i moderních přístupů a zohledníme změny, které přinesl digitální věk. Zároveň otevřeme otázky týkající se samotného procesu tvorby – kdy a jak film vlastně vzniká? Je výsledkem individuálního nebo kolektivního úsilí – z pohledu tvůrce, který film koncipuje a realizuje, nebo z pohledu diváka, který jej interpretuje a vnímá? A jakou roli v něm hrají nové formy distribuce a interaktivní média? V tomto rámci bude nezbytné zkoumat nejen technické a narativní prvky filmu, ale i institucionální a společenské faktory, které podmiňují jeho vznik. Právě tyto faktory totiž určují, jakou podobu film získává a jak je nakonec rozpoznán jako „film“ v kulturním prostoru.

⁴⁶ V této části byla využita asistence nástrojů umělé inteligence ChatGPT (verze 4.5/4o, OpenAI) a Claude 3.5 Sonnet (Anthropic) zejména pro [stylistickou korekturu; brainstorming; přepis hlasových poznámek; pomoc se strukturou textu]. Výstupy byly kriticky upraveny autorem.

V následujících podkapitolách budou tyto otázky detailně analyzovány. Prozkoumáme tradiční definice filmu podle André Bazina⁴⁷ Christiana Metze⁴⁸ a Davida Bordwella⁴⁹ až po současné vidění filmu a audiovizuální kultury v digitální éře. Každý z těchto přístupů nabízí odlišnou perspektivu na to, co činí film filmem – od ontologického realismu přes semiotický systém až po narativní strukturu – a jejich srovnání nám umožní nahlédnout na film jako na mnohovýrobní fenomén, jehož definice není nikdy jednoznačná, ale vždy závislá na kontextu a zvoleném interpretačním rámci. Právě v této pluralitě pohledů lze nalézt klíč k pochopení současné proměnlivé podoby filmu, který osciluje mezi tradičními estetickými normami a novými hybridními formami digitální kultury.

2.1.1 Tradiční definice filmu: Je film stále filmem?

Definice filmu se v průběhu dějin měnila a reflektovala různé teoretické přístupy k jeho podstatě. Film od svého vzniku urazil dlouhou cestu a dnes už často nemá podobu celuloidového pásu, od kterého původně odvozuje svůj název. Přesto stále používáme označení „film“, i když jeho současná forma často nekoresponduje s původní etymologií tohoto pojmu. Co tedy činí film filmem? A existuje film ve svém původním významu ještě dnes? Zkrátka: Existuje film? A pokud ano, kde je jeho podstata? Snaha najít odpověď na tuto otázku nutně vede k prozkoumání jak historických definic, tak současných proměn, které film stále více rozptylují do širšího audiovizuálního prostoru.

André Bazin vnímá film primárně jako médium, jehož hlavním cílem je zachycení reality. Ve své práci zdůrazňuje ontologický rozměr filmu, který je díky své fotografické povaze schopen uchovávat svět takový, jaký je. Film podle něj není jen odrazem skutečnosti, ale přímým otiskem reality, což mu dává jedinečnou schopnost odhalovat pravdu. Bazin považuje film za nástroj fixace času a prostoru, který divákovi umožňuje nahlédnout do esence skutečnosti.⁵⁰ Tato Bazinova koncepce přisuzuje filmu privilegované postavení mezi ostatními uměleckými médii, neboť neklade důraz na manipulaci s realitou, ale na její věrné zachycení. Právě tato schopnost „nechat realitu promluvit“ se pak stává základem specifického typu filmové estetiky, která klade důraz na kontinuitu, hloubku pole a dlouhé záběry – jakožto prostředky, jež minimalizují zásahy autora a posilují dojem ontologické věrohodnosti zachyceného světa.

Christian Metz přistupuje k definici filmu z jiného úhlu pohledu. Film chápe jako specifický komunikační systém, který pracuje s obrazy a zvuky, ale není jazykem v tradičním lingvistickém

⁴⁷ BAZIN, André. *Co je to film?* Praha: Československý filmový ústav, 1979. [Online databáze Národní digitální knihovna Kramerius]

⁴⁸ METZ, Christian. *Film Language: A Semiotics of the Cinema*. Chicago: The University of Chicago Press, 1991.

⁴⁹ BORDWELL, David. *Narration in the Fiction Film*. Madison: University of Wisconsin Press, 1985.

⁵⁰ BAZIN, André. *Co je to film?* Praha: Československý filmový ústav, 1979, s.13-19 [Online databáze Národní digitální knihovna Kramerius]

smyslu. Film podle něj funguje jako řeč, ve kterém záběry a sekvence připomínají věty a montáž tvoří jeho syntaxi. Nejde jen o zachycení reality, ale o aktivní vytváření smyslu prostřednictvím organizace obrazů a narativních struktur. Klíčová je schopnost diváků dekodovat významy na základě kulturních a vizuálních kódů, čímž se film stává specifickým komunikačním médiem, řečí bez jazyka, se svou vlastní logikou.⁵¹ Tento přístup umožňuje analyzovat film nikoliv primárně skrze jeho obsah, ale jako systém znaků, který funguje na základě vztahů a pravidel v rámci specifické vizuálně-zvukové gramatiky. Zároveň ale poukazuje na to, že porozumění filmu je podmíněno sdílenou kulturní zkušeností, což relativizuje představu univerzální srozumitelnosti filmového jazyka a akcentuje roli divácké kompetence při konstrukci významu.

David Bordwell pro změnu nahlíží na film jako na narativní médium. Pro něj je film především strukturou vyprávění, která organizuje události v čase a prostoru. Film je podle Bordwella dynamickým procesem, jehož význam vzniká skrze stylistické a vyprávěcí strategie, jako jsou pohyb kamery, střih nebo montáž. Bordwell zdůrazňuje aktivní roli diváka, který dekoduje narativní struktury a hledá v nich smysl.⁵² Bordwellův přístup tak přesouvá důraz z „obsahu“ na způsob jeho uspořádání a prezentace, čímž se film stává předmětem analytického zájmu nikoli jako reprezentace reality, ale jako systém pravidelného narativního designu. Zároveň ale ukazuje, že význam není ve filmu pevně daný – vzniká až v interakci mezi strukturou díla a divákovým interpretačním úsilím, které je vždy historicky a kulturně podmíněné.

Tyto teorie naznačují, že film nelze chápat pouze jako technologický produkt nebo médium „pro zábavu“, ale jako komplexní systém reprezentace, jazyka a vyprávění. Bazin jej vidí jako otisk reality, Metz jako systém znaků a Bordwell jako nástroj narace. Tato východiska vytvářejí základ pro pochopení a uchopení proměn filmu v digitální éře. Jejich různá zaměření umožňují sledovat, jak se filmová řeč proměňuje spolu s médii, která ji nesou. V digitálním prostředí pak tyto přístupy pomáhají rozlišit, co zůstává konstantní a co se přizpůsobuje novým formám audiovizuální komunikace. Společně tak vytvářejí rámec, který je možné dále rozvíjet při analýze současné filmovosti.

2.1.2 Film 2.0

Vstup do digitálního věku přinesl zásadní změny ve vnímání filmu jako média. Digitální technologie umožnily posun od analogových k digitálním formám, které změnily způsoby produkce a distribuce médií. Zatímco tradiční teorie se soustředily na film jako fixní objekt, digitální technologie rozšířily jeho možnosti směrem k fluidním a interaktivním formám. Tyto změny otevírají nový prostor pro experimentování a zpochybňují stabilní hranice mezi filmem a jinými uměleckými, nejen audiovizuálními, formami. Tím dochází k redefinici samotného

⁵¹ METZ, Christian. *Film Language: A Semiotics of the Cinema*. Chicago: The University of Chicago Press, 1991, s. 61–74.

⁵² BORDWELL, David. *Narration in the Fiction Film*. Madison: University of Wisconsin Press, 1985, s. 48–98.

pojmu filmu, který už nelze výlučně spojovat s celovečerním lineárním dílem určeným pro projekci v kině, ale spíše s proměnlivým spektrem forem a platform, v nichž se filmovost může nově manifestovat.

Digitální technologie podporují nejen tvorbu nových forem, ale také umožňují rozšiřovat a reinterpretovat již existující díla. Diváci a tvůrci mohou snadno vytvářet variace původních verzí, doplňovat je o nový obsah nebo se k nim vyjadřovat prostřednictvím komentářů, diskusí či doprovodných textů. Tyto procesy zahrnují fanouškovské adaptace, remixy, alternativní sestřihy, tematické analýzy a kritické eseje, které jsou díky internetu široce dostupné v podobě textů i videí, například na blozích nebo sociálních sítích. Původní dílo se tak průběžně rozvíjí a získává širší kontext napříč různými digitálními platformami.

Zatímco tradiční film byl omezený fyzickým nosičem, digitální média umožňují snadnou editaci, remixování a sdílení obsahu. Platformy jako YouTube a TikTok transformovaly filmovou i jinou audiovizuální tvorbu na participativní a komunitní proces, kde se diváci stávají tzv. „prosumery“ – tedy, jak je poprvé definoval Alvin Toffler, osobami produkující obsah, ale i spotřebiteli obsahu: diváci tedy mohou být současně tvůrci.⁵³ Jak říká Henry Jenkins: Digitální platformy podporují participativní kulturu, kde uživatelé mohou archivovat, upravovat a recirkulovat mediální obsah, čímž vznikají nové hybridní formy tvorby.⁵⁴ Tato proměna zároveň narušuje tradiční hierarchii mezi profesionální a amatérskou tvorbou, neboť umožňuje širší spektrum zapojení do tvůrčího procesu bez nutnosti institucionálního zázemí či specializovaného vzdělání.

Tento posun vyvolává otázky o tom, co ještě lze považovat za film. Digitální nástroje rozšiřují definici filmu směrem k interaktivnímu obsahu, který se může přizpůsobovat preferencím diváků. Film tak přestává být pevně ohraničeným artefaktem s jasně daným začátkem a koncem a stává se spíše procesem – neustále se proměňujícím tokem dat, jejichž význam může být generován i mimo původní autorský záměr. Tato transformace zároveň problematizuje tradiční role autora, diváka i samotného média, neboť v novém prostředí může jeden subjekt zastávat více pozic najednou. Proměna filmového média tedy nevytváří pouze nové formy vyprávění, ale i nové formy vztahu k dílu jako takovému. Tím se otevírá prostor pro nové teoretické výzvy, na které je třeba v další části práce reagovat, reflektovat je a ukotvit si hlavní nosné pojmy.

2.1.3 Co dělá film filmem?

Teoretické přístupy k definici filmu a kinematografie odrážejí široké spektrum názorů na povahu audiovizuální tvorby, její strukturu a funkci. André Bazin chápe film především jako médium schopné zachytit realitu, přičemž zdůrazňuje jeho fotografickou povahu jako nástroj pro

⁵³ TOFFLER, Alvin. *The Third Wave*. New York: Bantam Books, 1984, s. 266–267, 275.

⁵⁴ JENKINS, Henry. *Convergence Culture: Where Old and New Media Collide*. New York: New York University Press, 2006, s. 135–139.

zprostředkování autenticity. Bazinova teorie ontologického realismu staví na tom, že film je unikátní svou schopností zachytit svět takový, jaký je, čímž se liší od jiných forem umění, které pracují s abstrakcí nebo stylizací. Tento přístup však klade důraz na mimetickou funkci filmu a méně se věnuje jeho narativním nebo kompozičním aspektům.⁵⁵ Takové pojetí filmu může být v digitální éře problematické, neboť nová média často operují s estetickými principy simulace, manipulace a kompozitnosti, které narušují samotný předpoklad filmu jako „otisku reality“.

Christian Metz přistupuje k filmu z hlediska semiotiky a definuje ho jako specifický znakový systém, který kombinuje obrazové a zvukové prvky ke konstrukci významu. Metzův koncept filmu jako řeči bez jazyka vyzdvihuje jeho schopnost komunikovat prostřednictvím vizuálních a akustických kódů, přičemž divák dekoduje tyto kódy na základě své kulturní gramotnosti. Tato teorie zdůrazňuje, že film je srozumitelný i bez explicitního jazyka díky sdíleným kulturním vzorcům a narativním strukturám. Metzův důraz na film jako systém znaků otevírá otázky ohledně toho, jak film komunikuje napříč různými médii a jak se jeho jazyk adaptuje v digitálním prostředí.⁵⁶ V tomto virtuálním prostředí, kde se audiovizuální obsah často pohybuje napříč platformami a formáty, získává Metzovo pojetí filmu jako „řeči bez jazyka“ nový význam – umožňuje totiž zkoumat, jak se významy konstruují i v kontextech, které se vzdalují klasickému filmovému narativu a estetice.

David Bordwell vidí film primárně jako médium vyprávění. Jeho přístup se zaměřuje na analýzu stylistických a narativních strategií, které divák dekoduje a interpretuje. Bordwellovo pojetí filmu jako narativního média klade důraz na strukturu příběhu, způsob organizace událostí a jejich prezentaci prostřednictvím montáže, pohybů kamery a práce se zvukem. Bordwell přináší důležité nástroje pro analýzu toho, jak film vytváří význam a jakým způsobem se diváci podílejí na jeho interpretaci.⁵⁷ Tento důraz na divákovu aktivní roli je obzvláště relevantní v současné audiovizuální kultuře, kde se uživatel stává nejen interpretem, ale často i spoluautorem – a narativní struktury filmu se tak musí přizpůsobovat nové logice interakce, fragmentace a personalizace.

Henry Jenkins rozšiřuje tradiční definice filmu tím, že upozorňuje na vznik participativní kultury, ve které diváci nejen konzumují, ale také vytvářejí a upravují obsah. Tento posun vyžaduje pružnější přístupy k analýze, které zohledňují remixování, sdílení a nové formy narativní experimentace. Jenkinsova teorie reflektuje digitalizaci médií a rozvoj interaktivních platform, které zpochybňují hierarchické vztahy mezi tvůrcem a divákem a otevírají prostor pro nové formy

⁵⁵ BAZIN, André. *Co je to film?* Praha: Československý filmový ústav, 1979. [Online databáze Národní digitální knihovna Kramerius]

⁵⁶ METZ, Christian. *Film Language: A Semiotics of the Cinema*. Chicago: The University of Chicago Press, 1991.

⁵⁷ BORDWELL, David. *Narration in the Fiction Film*. Madison: University of Wisconsin Press, 1985.

spolupráce a interpretace.⁵⁸ Tento přístup zároveň vybízí ke kritickému přehodnocení tradičních kategorií autorství a originality, neboť v participativním prostředí se hranice mezi tvůrcem, publikem a dílem stírají a význam vzniká skrze kolektivní interakci napříč různými úrovněmi mediálního zapojení.

Nutnost rozšíření těchto teorií pramení z dynamiky současné audiovizuální kultury, která překračuje tradiční hranice mezi médii. Tato práce proto vyžaduje rozšíření „tradičních“ teoretických a konceptuálních perspektiv, které umožní analyzovat, jak se filmové principy proměňují a adaptují v nových kontextech. Je tedy důležité ustanovit a ujasnit si pojmy jako je audiovizuální kultura, film, filmovost, či kinematografie a jak spolu souvisí a to nejen ve věku digitálním. Zároveň je nutné sledovat, jak tyto pojmy fungují nejen v teoretickém diskurzu, ale i v praxi samotných tvůrců, kteří často intuitivně překračují tradiční kategorizace. Právě porozumění těmto pojmovým proměnám je klíčové pro analýzu současných forem tvorby, které často oscilují mezi profesionálním, amatérským a experimentálním prostorem.

2.1.4 Kinematografie a audiovizuální světy

Audiovizuální tvorba představuje komplexní rámec zahrnující veškerou tvorbu, která pracuje s časem, obrazem a zvukem. Tento rámec je dynamický a umožňuje prolínání různých technologických platforem, přístupů a estetických forem. Audiovizuální tvorba není omezená pouze na tradiční filmovou produkci, ale zahrnuje široké spektrum audiovizuálních světů, které se liší svými funkcemi, strukturou a cílovými skupinami. Tyto světy lze chápat jako součásti širšího systému audiovizuální komunikace, v němž se prolínají různé způsoby práce s médii i narativními strukturami. Seznam těchto světů pravděpodobně není konečný, protože nové formáty a technologie neustále vznikají a proměňují samotnou definici audiovize i jejích světů. Navrhují však osm hlavních audiovizuálních světů: Filmový, televizní, internetový, videoherní, výstavní, performativní, veřejný a interaktivní.

Filmový audiovizuální svět zahrnuje tradiční formy známé z kin, festivalů a televizních „projekcí“. Tento svět zahrnuje široké spektrum audiovizuálních děl, od hraných a dokumentárních filmů přes experimentální a animované projekty až po studentské krátké snímky. Jeho klíčovou charakteristikou je důraz na estetické normy a záměrné využívání kompozičních a narativních prvků, jako jsou střih, zvuk, světlo a pohyb kamery s důrazem na dodržování principů „filmové gramatiky“. Filmy jsou často spojeny s formálními institucemi, jako jsou filmové festivaly, akademie, filmové, mediální či podobné střední i vyšší odborné školy, které jim poskytují legitimitu a uznání. Tento svět osciluje mezi komerční produkcí určenou širokému publiku a artovými snímky, které oslovují užší cílové skupiny hledající hlubší estetické nebo tematické zážitky.

⁵⁸ JENKINS, Henry. *Convergence Culture: Where Old and New Media Collide*. New York: New York University Press, 2006.

Televizní audiovizuální svět se vyznačuje pravidelností vysílání a sériovou produkcí určenou pro široké publikum. Obsahuje zpravodajství, seriály, dokumenty, sportovní přenosy, reality show a talk shows, ale i samotné filmy, které mohou být televizní (původní), či mohou pocházet z jiného produkčního a distribučního okruhu (kinosály, DVD,...). Je charakterizován opakovatelností a rychlou dostupností, což mu umožňuje oslovovat rozsáhlé divácké skupiny. Televizní formáty často pracují s epizodickou strukturou, která podporuje návrat diváků k dalším dílům, a staví na reklamních modelech financování závislých na sledovanosti. Vedle komerčních programů zahrnuje tento svět i žánrově a tematicky zaměřené formy, které se věnují vzdělávání, investigativní žurnalistice nebo umělecké tvorbě.

Internetový audiovizuální svět zahrnuje sociální sítě, streamovací platformy a online videoportály, kde se prolíná tvorba a konzumace obsahu. Díky dostupnosti a okamžité distribuci se z diváků stávají tvůrci (content creators), kteří využívají formy jako vlogy, tutoriály či livestreamy. Online prostředí přináší nové narativní struktury přizpůsobené mobilním zařízením, interaktivitu skrze komentáře a personalizované doporučování obsahu algoritmy. Vedle virálních videí zde vznikají i profesionální produkce pro streamovací služby. Monetizace probíhá skrze reklamy, předplatné či podporu fanoušků, což formuje nové ekonomické modely. Tento svět se vyznačuje rychlou adaptací na technologické změny a neustálým experimentováním s formami.

Videoherní audiovizuální svět zahrnuje cutscény, příběhové sekvence a interaktivní narativy ve videohrách. Tento svět kombinuje vizuální prvky s herní mechanikou a umožňuje hráčům ovlivňovat děj prostřednictvím jejich rozhodnutí. Využívá pokročilé technologie, jako jsou 3D animace, motion capture a dynamické osvětlení, které přispívají k realistickému ztvárnění prostředí a postav. Herní svět často pracuje s epickými příběhy, fantasy světy a dobrodružnými motivy, přičemž propojuje estetiku filmu s interaktivitou hry. Hry rozvíjejí unikátní formy vyprávění, které hráčům umožňují přímé zapojení do děje, čímž testují hranice mezi divákem a aktivním účastníkem.

Výstavní audiovizuální svět zahrnuje videoart, multimediální instalace, archivní projekce a experimentální formáty, které se často prezentují v galeriích nebo muzeích. Tento svět klade dosti často důraz na konceptuální přístupy, abstraktní vyjádření a divákovu interpretaci. Pracuje s časem a prostorem, narušuje tradiční vyprávění a často využívá technologické inovace, jako jsou projekční mappingy nebo virtuální realita. Díla zde mohou být statická, dynamická nebo interaktivní, přičemž oslovují publikum vizuálně, zvukově a smyslově. Výstavní formáty propojují fyzické a digitální prostředí, čímž vytvářejí komplexní zážitky, které propojují smyslovou intenzitu s konceptuální hloubkou.

Performativní audiovizuální svět spojuje vizuální projekce, světelné efekty a živou akci v reálném čase. Zahrnuje formy jako videomapping, koncertní vizuály, živý VJing, taneční performance a happeningy. Tento svět zdůrazňuje přítomnost, okamžitost a propojení s publikem, které může být aktivním účastníkem události. Často využívá synchronizaci obrazu se zvukem a digitální technologie k vytvoření pohlcujících zážitků, které kombinují estetiku divadla, hudby

a vizuálního umění. Performativní formáty experimentují s časem a prostorem a nabízejí divákům možnost přímé interakce s dílem.

Veřejný audiovizuální svět zahrnuje reklamní displeje, digitální bannery, informační panely i videomappingy. Tento svět je určen pro městské prostředí, kde propojuje praktická sdělení s vizuálně atraktivními a stylizovanými formami prezentace. Využívá moderní technologie, jako jsou LED obrazovky, interaktivní systémy a zvukové efekty, které zaujmou kolemjdoucí a upoutají jejich pozornost. Funguje jako nástroj komunikace i jako prostředek pro formování vizuální identity veřejného prostoru. Díla v tomto světě často kombinují reklamní a umělecké strategie, čímž vytvářejí dynamické a vizuálně působivé formy prezentace.

Interaktivní audiovizuální svět využívá technologie virtuální (VR) a rozšířené (či augmentované) reality (AR) spolu s interaktivními instalacemi. Tento svět přetváří diváka z pasivního pozorovatele na aktivního účastníka, který může ovlivňovat děj nebo prostředí díla. Zahrnuje simulace, adaptivní příběhy a interaktivní expozice, které propojují digitální a fyzický prostor. Díla zde často využívají dotykové displeje, senzory pohybu a hlasové ovládání, což umožňuje divákům fyzicky ovlivňovat prostředí. Interaktivní formy kombinují digitální a fyzické prvky, čímž vytvářejí jedinečné zážitky propojující realitu a fikci.

Audiovizuální světy však nejsou pevně oddělené, ale mohou se prolínat a vzájemně ovlivňovat. Například prvky z herního světa, jako jsou interaktivní sekvence, se mohou objevit ve výstavních instalacích s virtuální realitou. Reklamní díla z veřejného prostoru mohou být začleněny do performativních projektů, zatímco televizní formáty mohou adaptovat estetiku a dynamiku internetových platform koslovení mladších diváků. Tento vzájemný průnik umožňuje experimentování a inovace, které mohou rozšiřovat hranice jednotlivých kategorií a podporovat vznik nových formátů.

2.1.5 Filmovost jako esence filmu?

Film jako audiovizuální forma může vzniknout, čistě hypoteticky, v jakémkoliv audiovizuálním světě. I platforma primárně určená pro krátká vertikální videa jako TikTok může být prostorem pro filmovou tvorbu – dílo se přizpůsobí technickým omezením (vertikální kompozice) a může být rozděleno do série příspěvků. Filmovost tedy není vázána na konkrétní platformu, obrazový formát či audiovizuální svět, ale na způsob práce s audiovizuálními prvky i narativem. Tím se otevírá možnost chápat film nikoli jako uzavřený produkt s přesně danou podobou, ale jako způsob myšlení o obraze a vyprávění, který může být aplikován napříč médii. Klíčová pak není délka, technická kvalita ani distribuční kanál, ale míra komplexní práce s obrazem, časem a významem, která umožňuje i krátkému nebo neformálnímu videu nést znaky filmového vyjádření.

Filmovost je pojem s dlouhou tradicí a označuje specifické výrazové a vyprávěcí prostředky filmu. Ve slovníku *Film a filmová technika* je definována jako schopnost filmu využít kompoziční a technické možnosti filmové řeči k co nejpůsobivějšímu vyjádření narativních i nenarativních

prvků.⁵⁹ Pro účely této práce filmovost chápu ve vztahu k formálním prvkům filmu, jak je popisují David Bordwell a Kristin Thompsonová v *Umění filmu*. Zahrnuje práci s kompozicí, střihem, zvukem, osvětlením a vyprávěním.⁶⁰ Tyto principy, jak by se dalo předpokládat, jsou často intuitivně používány i amatérskými (a jinými) tvůrci, jelikož je mají zažité, „vstřebané“ z vlastního sledování filmů. Proto i jednoduchý záznam na mobilu může nést prvky filmovosti – snahu o dokumentaci, zachycení příběhu, intuitivní práci s kompozicí a vůbec...

Tyto formální prvky můžeme používat nebo porušovat jak vědomě, tak nevědomě. Filmař může záměrně porušit pravidlo osy pro dosažení určitého efektu, ale může ho porušit i z neznalosti tohoto pravidla i jeho funkce. Stejně tak může někdo intuitivně dodržovat principy kontinuální střihové skladby, aniž by je pečlivě studoval. Míra filmovosti tedy není určena jen záměrem, ale komplexním vztahem mezi vědomým a nevědomým používáním a aplikováním formálních prvků filmu vně audiovizuálního díla či záznamu. Tento vztah navíc odráží nejen individuální estetické cítění tvůrce, ale i kulturní prostředí, ve kterém se pohybuje, neboť filmové konvence jsou často internalizovány prostřednictvím opakované divácké zkušenosti a kulturní expozice, nikoli výhradně formálním vzděláváním.

Pro výzkum filmařovy tvorby je klíčové studovat nejen jeho filmy, tedy díla, která se soustředí ve filmovém audiovizuálním světě, ale i díla z jiných audiovizuálních světů, která mohou být součástí jeho kariéry nebo jí předcházela. Svatební videa, rodinné záznamy, YouTube vlogy, studentské práce nebo reklamní spoty mohou obsahovat zárodky stylistických prvků a postupů, které později rozvinul ve své filmové tvorbě. Tyto práce, ač třeba primárně „nefilmové“, nesou určitou míru filmovosti a umožňují sledovat vývoj autorova rukopisu a tvůrčího přístupu napříč různými audiovizuálními světy. Audiovizuální prostor tak zahrnuje veškerou tvorbu pracující s časem a filmovými principy, přičemž každé dílo může nést různou míru filmovosti a může se pohybovat mezi různými audiovizuálními světy, kde získává nové kontexty a významy. V této práci však neprovádím systematickou analýzu formálních prvků jednotlivých děl. Filmovost zde chápu jako orientační rámec, nikoliv jako nástroj pro jejich typologické zařazení – formální aspekty sleduji pouze v souvislosti s vývojem autorova rukopisu a jeho pohybem mezi audiovizuálními prostory.

Filmová tvorba, jak vychází z mé práce, není omezena jen na profesionální sféru – každý tvůrce někde začíná, často jako amatér natáčející rodinná videa nebo experimenty na mobilní telefon. Tato amatérská tvorba je legitimní součástí komplexního, stěží ohraničitelného, audiovizuálního prostoru a může nést významnou míru filmovosti – a může být dokonce filmem. Prolínání různých audiovizuálních světů je tedy ještě komplexnější – amatérský tvůrce může současně natáčet rodinná videa, experimentovat s videomappingem, vytvářet obsah pro YouTube

⁵⁹ Filmovost. In: *Film a filmová technika*. Praha: SNTL - Nakladatelství technické literatury, 1974, s. 88.

⁶⁰ BORDWELL, David a THOMPSON, Kristin. *Umění filmu: úvod do studia formy a stylu*. Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění, 2011.

a postupně se propracovávat k profesionální filmové tvorbě. Některá jeho díla mohou zůstat v soukromé sféře, jiná se stanou veřejnými, další mohou být později využita v jiném kontextu (například jako součást dokumentu nebo výstavy). Hranice mezi amatérskou a profesionální tvorbou filmaře není ostrá ani vně sebe sama – stejný tvůrce může v jednom audiovizuálním světě působit jako profesionál (natáčí reklamy pro uvedení v televizi) a v jiném jako amatér (experimentuje s VR⁶¹, či AR⁶²). Toto neustálé přelévání mezi různými audiovizuálními světy a „úrovněmi“ profesionality je charakteristickým rysem současné audiovizuální tvorby.

2.2 Tvůrčí pohyby v časech i prostorech

2.2.1 Od atomární rodiny k „rodině volbou“

Roger Odin ve své práci popisuje rodinný film jako komunikační rituál odehrávající se v soukromém prostoru. Tento typ filmu slouží především k uchování vzpomínek a posílení rodinných vazeb. Je charakterizován absencí pevné narativní struktury a jeho význam se odvíjí především od emocionální hodnoty pro zúčastněné, nikoliv od estetických nebo formálních kritérií.⁶³ Odin tvrdí, že rodinný film je především o rodině – funguje v rodinném prostoru, je zaměřený na aktéry z rodiny a vyjadřuje jistý druh posvátnosti této jednotky. Zároveň se ale od této definice ve své pozdější revizi postupně odklání a uznává, že rodinný film prošel zásadní proměnou, která z něj udělala otevřenější formát s větším důrazem na jedince a každodenní situace.⁶⁴ Tato posunutá definice umožňuje chápat rodinný film nejen jako součást privátního archivu, ale i jako médium osobní sebeprezentace, které může vstupovat do veřejného prostoru a spoluvytvářet nové formy intimní, a přitom sdílené audiovizuální komunikace.

Odin identifikoval dvě hlavní transformace, které rodinný film zásadně ovlivnily. První proměna se týkala přechodu od filmu přes video až po digitální média. Tento technologický vývoj vedl k demokratizaci tvorby, kdy se záznamy mohly snadno upravovat a sdílet prostřednictvím sociálních sítí, či online platform, ⁶⁵ jako jsou YouTube, Facebook nebo Instagram. Digitalizace otevřela, jak upozorňuje Odin, možnost zachytit rodinné okamžiky v jejich autenticitě, včetně

⁶¹ Zkratka VR označuje virtuální realitu (z angl. *virtual reality*), tedy počítačově generované prostředí, které simuluje skutečný nebo imaginární svět a umožňuje uživateli interakci ve zdánlivě trojrozměrném prostoru.

⁶² Zkratka AR označuje rozšířenou realitu (z angl. *augmented reality*), což je technologie, jež do reálného prostředí v reálném čase doplňuje digitální obsah (např. obraz, zvuk či jiná data), čímž vytváří kombinaci fyzického a virtuálního vnímání.

⁶³ ODIN, Roger. The Amateur in Cinema, in France, Since 1990: Definitions, Issues, and Trends. In: Michael TEMPLE a Michael WITT (eds.). *A Companion to Contemporary French Cinema*. Hoboken: Wiley-Blackwell, 2015, s. 592.

⁶⁴ Tamtéž, s. 591.

⁶⁵ Tamtéž, s. 593.

každodenních situací, konfliktů, a dokonce i intimních nebo tabuizovaných témat, jako jsou nemoci, krize nebo sexualita.⁶⁶ Tato proměna znamenala rozšíření hranic rodinného filmu a jeho funkce. Už nešlo pouze o oslavy nebo výjimečné momenty, ale také o zachycení běžného života s jeho radostmi i napětím.

Druhá transformace spočívala v proměně operátora a jeho role ve vytváření těchto záznamů. Odin upozorňuje, že rodinný film fungoval tehdy, pokud „nebyl filmem“ – pokud neexistoval s cílem dosáhnout specifických komunikačních cílů, ale vznikl jako spontánní záznam.⁶⁷ Nové digitální formáty však tento model narušily. Tvůrce, často člen rodiny, se stal aktivním organizátorem příběhu a film se přiblížil reportážnímu stylu. Najdeme v něm rozhovory, komentáře a inscenované scény, které posouvají hranici mezi dokumentací a performativním vyjádřením.⁶⁸ Záznamy již nejsou jen pasivní archivací událostí, ale aktivně formují identitu a vyprávějí příběh o rodině směrem ven, do širšího publika.

José van Dijck upozorňuje, že digitalizace proměnila rodinné filmy z intimních archivů na nástroje sebe prezentace a budování (multimodální) identity. Digitální technologie umožňují multimodální propojení textu, obrazu a zvuku, čímž rozšiřují možnosti uchovávání i sdílení vzpomínek a mění způsoby, jak formujeme osobní i kolektivní paměť.⁶⁹ Tento posun vyvolal otázky o hranicích mezi soukromím a veřejností. Rodinné filmy, jak poznamenává Odin, již nejsou určeny jen pro členy rodiny, ale stávají se součástí extimátního prostoru – kombinace intimity a vnějšího sdílení, který charakterizuje současnou společnost.⁷⁰ Tento rozšířený rámec vnímání rodinného filmu odhaluje, jak se i zdánlivě „soukromé“ formy audiovizuální tvorby proměňují pod tlakem veřejné viditelnosti a kulturních očekávání, čímž se z nich stává nedílná součást komplexního mediálního ekosystému.

Tento fenomén, kdy se z „rodinných filmů“ stávají primárně veřejná díla, můžeme pozorovat zejména na platformách jako YouTube, kde rodinné vlogy kombinují prvky reality show s osobními deníky. Carolina Carrêlo ve své analýze rodinných kanálů na síti YouTube ukazuje, že tato forma prezentace nejen že mění způsob, jakým rodinné filmy vnímáme, ale také otevírá otázky ohledně autenticity, inscenace a etiky využívání dětí jako aktérů digitálního obsahu.⁷¹ Rodinné

⁶⁶ Tamtéž, s. 592.

⁶⁷ Tamtéž, s. 592.

⁶⁸ Tamtéž, s. 592.

⁶⁹ DIJCK, José van. *Mediated Memories in the Digital Age*. Stanford: Stanford University Press, 2007, s. 51–52.

⁷⁰ ODIN, Roger. The Amateur in Cinema, in France, Since 1990: Definitions, Issues, and Trends. In: Michael TEMPLE a Michael WITT (eds.). *A Companion to Contemporary French Cinema*. Hoboken: Wiley-Blackwell, 2015, s. 593.

⁷¹ CARRÊLO, Carolina. *YouTube Family Vlogging as a Promoter of Digital Child Labour: A Case Study on 'The Bucket List Family'*. Stockholm, 2022. Magisterská diplomová práce. Stockholm University. Vedoucí práce Carolina Martinez, s. 23–24.

vlogy na platformách jako YouTube, například kanály jako *The ACE Family* často kombinují prvky reality show a osobních deníků. Jejich cílem není, podle Carrêlo, jen dokumentace života, ale i generování zisku skrze sledovanost, reklamu a sponzoring.⁷²

Na druhé straně zůstává i „klasický rodinný film“, který je blíže původní definici, jak ji popsal Odin. Tento druh existuje především v soukromých, polosoukromých a veřejných prostorách. V soukromém prostoru, jak poznamenává Odin, může jít o video ukázané přímo doma na mobilu nebo na televizní obrazovce.⁷³ V polosoukromém prostoru může být sdílený v „rodinných“ skupinách na WhatsAppu nebo v omezeném kruhu přátel na Facebooku. Ve veřejném prostoru pak lze rodinný film sdílet například na YouTube, kde se stává přístupným širšímu publiku. Tyto úrovně sdílení odpovídají proměnám mediální komunikace, kde se rodinné filmy přizpůsobují novým formám distribuce a sdílení.

Odin zároveň vychází z myšlenky, že rodinný film nyní není nutně vázán na tradiční pojetí rodiny jako nukleární jednotky. Moderní rodinný film může vyrůstat z jiných kolektivů, jako jsou přátelé, zájmové skupiny nebo komunitní kruhy. Odin specificky zmiňuje „family of choice“, tedy „rodina volbou“ – Tento posun reflektuje širší proměnu pojmu rodina, která je dnes chápána jako fluidní a proměnlivý koncept, nikoliv jako neměnná struktura.⁷⁴ Tento posun zároveň ukazuje, že médium rodinného filmu může sehrávat roli v utváření a potvrzování alternativních forem sounáležitosti – místo aby jen odráželo existující rodinné vazby, pomáhá je aktivně konstruovat a legitimizovat v očích jejich členů i okolního světa.

2.2.2 Remix pod vládou algoritmů

Proměny amatérského filmu od 90. let 20. století se odrážejí v technologických změnách, přechodu na digitální formáty a demokratizaci mediální produkce. Roger Odin ve své práci poukazuje na to, jak digitální technologie umožnily širší přístup k tvorbě a distribuci audiovizuálních děl, což vedlo k novým formám amatérské produkce a komunikace.⁷⁵ Tento posun rozšířil spektrum estetických a formálních přístupů a umožnil autorům audiovizuálních děl experimentovat s formou a obsahem, což se promítlo do větší diverzity amatérských filmů.⁷⁶ Tato diverzita však zároveň zpochybňuje samotné hranice toho, co ještě spadá do kategorie

⁷²Tamtéž, s. 21–23.

⁷³ ODIN, Roger. The Amateur in Cinema, in France, Since 1990: Definitions, Issues, and Trends. In: Michael TEMPLE a Michael WITT (eds.). *A Companion to Contemporary French Cinema*. Hoboken: Wiley-Blackwell, 2015, s. 593.

⁷⁴ ODIN, Roger. The Amateur in Cinema, in France, Since 1990: Definitions, Issues, and Trends. In: Michael TEMPLE a Michael WITT (eds.). *A Companion to Contemporary French Cinema*. Hoboken: Wiley-Blackwell, 2015, s. 591–592

⁷⁵ Tamtéž, s. 606–609.

⁷⁶ Tamtéž, s. 606–609.

„amatérského filmu“, eboť nové technologické podmínky dávají vzniknout dílům, která esteticky i technicky překračují tradiční představy o amatérské tvorbě – a přesto nevznikají v profesionálních podmínkách.

Lev Manovich ve své knize *The Language of New Media* analyzuje roli softwaru jako nástroje, který usnadňuje editaci, remixování a sdílení obsahu, čímž podporuje vznik hybridních forem propojujících text, obraz, video a zvuk. Prostřednictvím konceptu logiky selekce popisuje, jak software nahrazuje tradiční tvorbu kombinováním předpřipravených prvků, jako jsou filtry, textury a plug-iny, což rozšiřuje možnosti tvorby.⁷⁷ Tato flexibilita dává tvůrcům možnost kombinovat různé techniky a narativní strategie, čímž dochází k rozostření hranic mezi amatérskými a profesionálními přístupy.

Podle Manoviche digitální média umožňují modulární uspořádání obsahu prostřednictvím technologických formátů, jako jsou QuickTime a MPEG-7, čímž usnadňují práci s různými typy mediálních vrstev a podporují nové estetické přístupy.⁷⁸ Tento proces přináší nové možnosti, jak propojit různé estetické přístupy a rozšířit pole filmového vyjádření. Modularita navíc podporuje fragmentární estetiku, která je typická pro současnou digitální kulturu – místo lineárního vyprávění se stále častěji objevují fragmentární narativní struktury, složené z jednotlivých segmentů, které lze libovolně kombinovat a reorganizovat. Filmové vyjádření se tak posouvá od uzavřeného celku k otevřenému systému, který může být aktualizován, remixován a přetvářen v závislosti na kontextu i záměru tvůrce či publika.

Roger Odin zdůrazňuje, že digitální technologie a rozšíření mobilních zařízení vedly k transformaci amatérské tvorby. Tato změna umožnila experimentování s filmovým jazykem, kombinování vizuálních a zvukových prvků a rozvoj nových možností vyprávění, které reflektují individuální perspektivy tvůrců.⁷⁹ Moderní amatérský film se vyznačuje kombinací autentických prvků s profesionálními technikami, čímž vznikají nové estetické standardy. Odin také popisuje, jak amatérský film stále více reflektuje kulturní a sociální otázky, přičemž se stává nástrojem osobní i kolektivní výpovědi.⁸⁰ Tato schopnost reflektovat aktuální témata činí amatérskou tvorbu dynamickým prvkem současné audiovizuální kultury.

Sociální aspekty hrály také významnou roli. Sociální aspekty hrály také významnou roli. Jak uvádějí Jean Burgess a Joshua Green, platforma YouTube slouží jako sdílený prostor, který umožňuje nejen šíření amatérských filmů, ale také aktivní zapojení publika do participativní

⁷⁷ MANOVICH, Lev. *The Language of New Media*. Cambridge: MIT Press, 2001, s. 120–129.

⁷⁸ Tamtéž, s. 134–135.

⁷⁹ ODIN, Roger. The Amateur in Cinema, in France, Since 1990: Definitions, Issues, and Trends. In: Michael Temple a Michael Witt (eds.). *A Companion to Contemporary French Cinema*. Hoboken: Wiley-Blackwell, 2015, s. 606–609.

⁸⁰ Tamtéž, s. 606–608.

kultury prostřednictvím interakcí, jako jsou komentování, sdílení a hodnocení obsahu.⁸¹ Tento trend redefinoval vztah mezi tvůrci a diváky, kteří se stali aktivními účastníky tvorby a distribuce nejen amatérských děl. Burgess a Green zdůrazňují, že YouTube nejenže poskytuje prostor pro distribuci, ale zároveň vytváří komunitní prostředí, kde mohou tvůrci získávat zpětnou vazbu a vyvíjet své dovednosti.⁸² Tento aspekt přispívá k dynamice růstu (amatérské) audiovizuální tvorby a k posilování jejího postavení v širším mediálním ekosystému.

Henry Jenkins popisuje vznik kolektivní inteligence, tedy schopnosti virtuálních komunit spojovat odborné znalosti a dovednosti svých členů, čímž umožňují vzájemné sdílení informací a spolupráci na řešení problémů i vytváření nových znalostí v oblastech, kde tradiční odbornost chybí a která prostřednictvím těchto komunit podporuje sdílení nápadů a spolupráci na projektech.⁸³ Tento fenomén umožňuje (amatérským) tvůrcům spojit své síly, sdílet zkušenosti a vytvářet obsah, který by byl jinak nedosažitelný. Burgess a Green zdůrazňují, že participativní kultura nejen podporuje kreativitu, ale také aktivně zapojuje diváky do procesu tvorby obsahu, což vede ke změně mocenských vztahů mezi mediálním průmyslem a jeho spotřebiteli. Tento proces nejen podporuje kreativitu a aktivní zapojení diváků, ale také přispívá k proměně mediálního prostředí, jak ji popisují Burgess a Green,⁸⁴ včetně změn v organizaci obsahu a způsobech jeho prezentace. Tím se divák stává nejen konzumentem, ale i spolu architektem mediální krajiny, v níž se redefinují tradiční role i hodnotová hierarchie obsahu.

Amatérský film v České republice po roce 1989 prošel zásadními změnami, které odrážejí technologický pokrok i společenské posuny. Přestože ani dříve nebyl vždy vnímán jako okrajový fenomén, proces digitalizace a archivace amatérských filmů jeho možnosti a dostupnost dále rozšířil. Proces digitalizace a archivace amatérských filmů ve Francii, jak píše Odin, byl posílen iniciativou Institut national de l'audiovisuel (INA), který v roce 2012 zahájil projekt „Shared Memories“ zaměřený na sběr a digitální zpracování amatérských filmů s cílem propagovat jejich dokumentární hodnotu,⁸⁵ což ilustruje snahu o uchování těchto materiálů jako důležitých kulturních artefaktů.

⁸¹ BURGESS, Jean a GREEN, Joshua. *YouTube: Online Video and Participatory Culture*. Cambridge: Polity Press, 2009, s. 57–58.

⁸² Tamtéž, s. 57–58.

⁸³ JENKINS, Henry. *Convergence Culture: Where Old and New Media Collide*. New York: New York University Press, 2006, s. 27.

⁸⁴ BURGESS, Jean a GREEN, Joshua. *YouTube: Online Video and Participatory Culture*. Cambridge: Polity Press, 2009, s. 11–14.

⁸⁵ ODIN, Roger. The Amateur in Cinema, in France, Since 1990: Definitions, Issues, and Trends. In: Michael Temple a Michael Witt (eds.). *A Companion to Contemporary French Cinema*. Hoboken: Wiley-Blackwell, 2015, s. 601–603.

V českém kontextu zajišťuje podobné aktivity Národní filmový archiv (dále jen NFA), který se zaměřuje na archivaci a digitalizaci českého audiovizuálního dědictví. NFA se již od roku 2000 systematicky věnuje sběru amatérských a rodinných filmů a od roku 2006 je členem evropské archivní asociace INEDITS, zaměřené na uchování neprofesionálních filmů.⁸⁶ Projekty jako Home Movie Day upozorňují na důležitost rodinných filmů a zapojují veřejnost do procesu archivace, přičemž NFA nabízí uložení těchto filmů v klimatizovaných depozitářích a jejich digitalizaci.⁸⁷ Tento přístup podtrhuje význam amatérské tvorby jako dynamického a hodnotného, institucionálně uznávaného, segmentu filmové historie.

2.2.3 Film mezi autonomií a ekonomikou

Poloprofesionální film představuje specifickou oblast na pomezí amatérské a profesionální tvorby, která se od roku 1989 dynamicky transformovala. Tento vývoj odráží technologické, kulturní a institucionální změny, jež ovlivnily produkci i distribuci audiovizuálních děl. Poloprofesionální film zároveň funguje jako klíčový přechodový stupeň na ose od amatérské tvorby k profesionalizaci, přičemž jeho postavení je zásadní pro pochopení dynamiky audiovizuální produkce v postsocialistických zemích. Jeho vývoj lze rozdělit do tří hlavních období: první dekáda po roce 1989, následná digitalizace po roce 2000 a rozvoj online distribuce a platform po roce 2010.

Poloprofesionální film lze chápat jako kategorii, která osciluje mezi neformálností amatérské tvorby a strukturálními požadavky profesionálních produkcí. Dle Veroniky Jančové tato kategorie propojuje technické prostředky profesionálů s volností amatérských přístupů.⁸⁸ Jančová podotýká, že právě tato kombinace amatérského zápalu a profesionálního zázemí vytváří prostor pro inovace a nové formy vyjádření.⁸⁹ Současně je důležité chápat poloprofesionální film jako dynamický model reagující na technologické proměny, což se projevuje v jeho adaptabilitě na nové distribuční platformy. Tento pohled pomáhá vymezit poloprofesionální film jako neustále se proměňující segment, který reaguje na aktuální potřeby trhu, ale zároveň si uchovává tvůrčí autonomii.

V současném kontextu lze poloprofesionální film hypoteticky vymezit jako oblast zahrnující široké spektrum aktivit. Tito tvůrci často spolupracují externě s podniky, pro které vytvářejí reklamní spoty, firemní prezentace nebo instruktážní videa. Některé podniky si interně udržují

⁸⁶ Národní filmový archiv slaví Den rodinného filmu. *Týden.cz*. Pub. 5. 10. 2018 [Vid. 30. 12. 2024]. Dostupné : z: https://www.tyden.cz/rubriky/kultura/film/narodni-filmovy-archiv-slavi-den-rodinneho-filmu_499814.html.

⁸⁷ Národní filmový archiv slaví Den rodinného filmu. *Týden.cz*. Pub. 5. 10. 2018 [Vid. 30. 12. 2024]. Dostupné : z: https://www.tyden.cz/rubriky/kultura/film/narodni-filmovy-archiv-slavi-den-rodinneho-filmu_499814.html.

⁸⁸ JANČOVÁ, Veronika. Poloprofesionál nebo „profesionální amatér“?. *Iluminace*. 2016, roč. 28, č. 2, s. 45–48. [Online databáze Kramerius NFA].

⁸⁹ Tamtéž, s. 46–55.

vlastní poloprofesionální produkční týmy, které zajišťují audiovizuální obsah pro interní komunikaci, marketing či archivaci firemních událostí. Zároveň si poloprofesionální tvůrci uchovávají prostor pro experimentování, což jim umožňuje kombinovat komerční zakázky s nezávislými uměleckými projekty. Tato flexibilita je zásadní pro definování poloprofesionálního filmu jako prostoru, který dokáže propojit tradiční modely produkce s novými, inovativními přístupy a distribučními kanály.

Přechodem od státem řízených struktur k individualizované produkci po roce 1989 došlo k výraznému posunu v organizaci audiovizuální tvorby. Sylva Poláková a Martin Blažíček upozorňují, že tento přechod ovlivnil status tvůrců, kteří se z dříve institucionálně ukotvených pozic přesunuli do nezávislých podnikatelských modelů. Podle Martina Blažíčka a Sylvy Polákové tento proces neznamenal pouze technologickou změnu, ale zásadní proměnu organizační struktury, která dala tvůrcům větší svobodu a možnost samostatného působení mimo státní kontrolu.⁹⁰ Tento vývoj zasazují Poláková a Blažíček ve své analýze do širší sociální a ekonomické transformace, která umožnila například Ivanu Tatičkovi, jehož příběh Blažíček a Poláková zkoumají, přizpůsobit své postupy novým formátům, kombinovat experimentální přístupy s komerčními zakázkami a zároveň si uchovat prostor pro autorskou tvorbu.⁹¹ Sylva Poláková a Martin Blažíček ukazují, že právě tento hybridní model podpořil rozvoj nezávislých komunit a sítí, čímž vytvořil prostor pro širší diverzifikaci obsahu.⁹² V tomto kontextu se poloprofesionální film stává klíčovou oblastí pro zkoumání nových forem mediálního vyjádření a nabízí tvůrcům příležitosti k rozšíření vlivu mimo tradiční produkční a distribuční cesty.

Digitální revoluce po roce 2000, jak popisuje Lev Manovich, otevřela cestu k demokratizaci médií a umožnila větší přístup k nástrojům, které dříve byly výsadou spíše profesionálů, což vedlo k zpřístupnění tvorby obsahu a rozšíření možností pro neprofesionální uživatele.⁹³ Manovich popisuje, že digitální nástroje umožnily novému typu tvůrců kombinovat různé estetické přístupy a žánry. Tento přístup, inspirovaný praxí DJů, kteří míchají existující materiály do nových celků, rozšířil možnosti filmové tvorby.⁹⁴ Tento proces vedl k rozostření hranic, či spíše zúžení propasti, mezi amatérskou a profesionální produkcí, což vytvořilo prostor pro inovace a experimentální přístupy.⁹⁵ Současně však přinesl otázky týkající se autentičnosti, originality a postprodukčních

⁹⁰ BLAŽÍČEK, Martin a POLÁKOVÁ, Sylva. Ivan Tatiček — od amatérského filmu k profesionální videotvorbě. *Illuminace*. 2020, roč. 32, č. 1, s. 86–90.

⁹¹ Tamtéž, s. 78–79.

⁹² Tamtéž, s. 78–79.

⁹³ MANOVICH, Lev. *The Language of New Media*. Cambridge: MIT Press, 2001, s. 117.

⁹⁴ Tamtéž, s. 129–130.

⁹⁵ Tamtéž, s. 117–118.

úprav, které dále komplikují definici těchto kategorií.⁹⁶ To vedlo k dalšímu zkoumání hranic mezi jednotlivými úrovněmi produkce a posunulo poloprofesionální ale i amatérskou tvorbu blíže k tradičně profesionálním strukturám.

Na počátku druhé dekády 21. století zásadně ovlivnil distribuční modely poloprofesionální tvorby, jak ukazují Jean Burgess a Joshua Green.⁹⁷ Platformy jako YouTube a Vimeo odstranily tradiční bariéry distribuce a nabídly prostor pro nové strategie oslovování publika, často bez nutnosti vstupovat do profesionálních struktur.⁹⁸ Tento vývoj vedl k formování nových mediálních komunit, které kombinují amatérskou participaci s profesionální estetikou, což poloprofesionálním tvůrcům umožňuje nejen širší dosah, ale i monetizaci jejich tvorby.⁹⁹ Tento model nejen že rozšířil publikum poloprofesionálních tvůrců, ale také umožnil jejich přechod ke komerční (sólové, ale i komunitní) produkci při zachování nezávislého přístupu a estetických, ale i jiných experimentů

Poloprofesionální film je tedy třeba chápat nejen jako mezistupeň mezi amatérským a profesionálním filmem, ale jako autonomní kategorii, která reflektuje širší kulturní a technologické proměny, které s digitálním věkem přišly. Tento typ tvorby nabízí alternativní prostor pro vyprávění (nejen) příběhů, experimentování s formou a reflexi sociálních a estetických otázek. Zároveň se ukazuje jako důležitý segment mediální produkce, který zasluhuje analytickou pozornost z hlediska dynamiky produkčních podmínek, distribuce a recepce. Význam této kategorie spočívá také v její schopnosti přemostovat propasti mezi amatérskou a profesionální sférou, což umožňuje adaptabilitu na nové formy distribuce ale i narativní struktury. Poloprofesionální film se tak stává jak nástrojem plnohodnotné kulturní identity, tak i platformou pro experimentální přístupy, které reflektují současné společenské výzvy a dynamiku moderního věku, který se odehrává na pomezí binárních říší jedniček a nul a komplexního, nebinárního světa lidí.

2.2.4 Film existuje! Je ale profesionální?

Profesionalizace filmové tvorby představuje dynamický proces, který od 90. let 20. století prošel zásadními změnami. Tento vývoj nelze chápat izolovaně, ale jako součást širšího kulturního a technologického kontextu, kde se tradiční hranice mezi amatérskou a profesionální tvorbou postupně stíraly. Z textu Rogera Odina vyplývá, že profesionál je intencionální tvůrce (tedy ví, co chce tvořit a následně tak tvoří), jehož práce je spojena s cílenou distribucí a ekonomickým

⁹⁶ Tamtéž, s. 125–126.

⁹⁷ BURGESS, Jean a GREEN, Joshua. *YouTube: Online Video and Participatory Culture*. Cambridge: Polity Press, 2009.

⁹⁸ Tamtéž, s. 56.

⁹⁹ Tamtéž, s. 55–57.

zázemím.¹⁰⁰ V kontrastu k tomu Howard Becker analyzuje umělecké světy jako sítě spolupracujících aktérů, které umožňují vznik a šíření uměleckých děl.¹⁰¹ Becker však neoperuje explicitní definicí profesionála, ale jeho koncept klade důraz na proces kolektivní tvorby, který zahrnuje nejen jednotlivé tvůrce, ale také institucionální podporu, distribuci a kritické uznání. Profesionalizace je zde chápána jako výsledek zapojení do těchto sítí, což zajišťuje kontinuitu a legitimitu tvorby.¹⁰² Tím Beckerův model přispívá k pochopení profesionalizace jako sociálně podmíněného procesu, nikoli jen individuálního výkonu.

Ekonomické zázemí profesionálního filmu spočívá nejen v jeho schopnosti získávat financování skrze tržní mechanismy, granty či investory, ale také v symbolickém a sociálním kapitálu, který generuje profesní legitimitu. Pierre Bourdieu ukazuje, že symbolický kapitál (uznání) lze přeměnit na jiné formy kapitálu, včetně ekonomického zisku (a naopak).¹⁰³ Dále poukazuje na důležitost sociálního kapitálu, který zahrnuje vztahy, sítě a institucionální vazby zajišťující přístup k financím, technologiím a distribučním kanálům.¹⁰⁴ Tento pohled umožňuje chápat profesionalizaci jako proces, který je podmíněn nejen individuálními dovednostmi, ale i schopností navigovat v rámci širších sociálních struktur. Tento model profesionalizace je v českém prostředí zřejmý na příkladu Ivana Tatíčka, jehož cesta k profesionalizaci ilustruje dynamiku kombinace sociálního a ekonomického kapitálu. Tatíček, jak poznamenává Martin Blažíček a Sylva Poláková, zůstával částečně nezávislým tvůrcem, ale využíval profesionálních podmínek distribuce a produkce, což ukazuje na hybridní status, který osciluje mezi amatérským a profesionálním módem.¹⁰⁵ Tento případ naznačuje, že profesionalizace není lineárním procesem, ale spíše spektrálním pohybem mezi různými produkčními režimy a úrovněmi profesionalizování.

Moderní digitální prostředí dále rozšířilo definici profesionality. Platformy jako YouTube umožnily vznik nových forem tvorby, kde se amatérské a profesionální prvky prolínají. Henry Jenkins popisuje tyto změny jako součást participativní kultury, kde tvůrci využívají kolektivní inteligenci a algoritmické systémy k oslovování globálního publika.¹⁰⁶ Jean Burgess a Joshua

¹⁰⁰ ODIN, Roger. Otázka amatéra v trojím prostoru natáčení a šíření. *Illuminace*. 2004, roč. 16, č. 3, s. 5–32. [Online databáze Kramerius NFA].

¹⁰¹ BECKER, Howard Saul. *Art Worlds*. Berkeley – Los Angeles: University of California Press, 1982, s. 25–39.

¹⁰² Tamtéž, s. 25–26.

¹⁰³ BOURDIEU, Pierre. *The Rules of Art: Genesis and Structure of the Literary Field*. Stanford: Stanford University Press, 2022, s. 146–149.

¹⁰⁴ Tamtéž, s. 258–264.

¹⁰⁵ BLAŽÍČEK, Martin – POLÁKOVÁ, Sylva. Ivan Tatíček — od amatérského filmu k profesionální videotvorbě. *Illuminace*. 2020, roč. 32, č. 1, s. 77–91.

¹⁰⁶ JENKINS, Henry. *Convergence Culture: Where Old and New Media Collide*. New York: New York University Press, 2006, s. 247.

Green analyzují YouTube jako hybridní prostor, kde hranice mezi amatérským a profesionálním obsahem splývají.¹⁰⁷ Tento model lze vnímat jako paralelu k deinstitucionalizaci filmového průmyslu po roce 1989, kdy tradiční distribuční struktury ustoupily flexibilnějším a decentralizovaným formám vytváření šíření obsahu v postsocialistických zemích.¹⁰⁸ Zároveň YouTube může sloužit, do jisté míry, jako alternativa k VoD platformám. Koexistují zde amatéři, influenceři, tradiční profesionálové, „obyčejní“ uživatelé, ale i instituce, jako jsou Česká televize, Český rozhlas nebo soukromé mediální subjekty jako Nova, nebo Prima. Tato různorodost reflektuje v jistých prostorech a sférách decentralizovaný charakter moderní audiovizuální tvorby, který překračuje institucionální rámce, ale i hierarchická uspořádání v mediálních ekosystémech.

Digitální technologie nejen transformovaly samotný proces tvorby, ale umožnily také demokratizaci přístupu k profesionálním nástrojům. Lev Manovich zdůrazňuje, že digitální technologie kombinují narativní prvky s databázovou strukturou, čímž otevírají nové možnosti pro jiné, nové a alternativní způsoby vyprávění.¹⁰⁹ Tento přístup je umocněn rozvojem audiovizuálních knihoven, jako jsou například Motion Array nebo Artlist.io, které nabízejí širokou škálu vizuálních a zvukových prvků pro profesionální, ale i pouhé „uživatelské“ využití. Zde však vyvstává otázka: pokud tvůrce používá šablony nebo předpřipravené materiály, lze jej označit za profesionála, nebo spíše za poloprofesionála, či rovnou amatéra? A jak s tímto koliduje schopnost tvůrce autenticky napodobit prvek, který si takto vypůjčil, či naopak neschopnost vytvoření podobného prvku, či efektu? Skuteční profesionálové často vytvářejí obsah od nuly, zatímco uživatelské přístupy k předem připraveným prvkům naznačují minimálně přechodovou fázi mezi amatérským a profesionálním módem. A je tomu skutečně tak? Tento trend dále, z logiky věci, rozostřuje hranice mezi kategoriemi tvorby a zvyšuje konkurenci v rámci digitálních platforem.

Na základě této kapitoly je možné tvrdit, že profesionalita v audiovizuální tvorbě již není výlučně spojena s institucemi nebo financováním. Vývoj profesionality ve filmu od 90. let do současnosti ukazuje postupnou hybridizaci tradičních a digitálních modelů. Tato dynamika reflektuje širší změny v mediální krajině, kde se prolínají různé mody produkce od tradiční filmové výroby po flexibilní a decentralizované modely spojené s digitálními platformami. Zjištění naznačují, že kategorie profesionality je stále více definována schopností tvůrců adaptovat se na technologické změny a kombinovat tradiční a nové nástroje produkce, ale i distribuce. Tato hybridizace však neznamená zánik tradičních profesionálních modelů, ale spíše vytváří paralelní trajektorie, které reflektují diverzifikaci audiovizuálních forem. Tento proces se přitom

¹⁰⁷ Jean BURGESS a GREEN, Joshua, *YouTube: Online Video and Participatory Culture*. Cambridge: Polity Press, 2009, s. 57.

¹⁰⁸ SZCZEPANIK, Petr a Patrick VONDERAU (eds.). *Behind the Screen: Inside European Production Cultures*. New York: Palgrave Macmillan, 2013, s. 120.

¹⁰⁹ MANOVICH, Lev. *The Language of New Media*. Cambridge: MIT Press, 2001, s. 208–212.

neodehrává pouze v rámci filmu, ale i v dalších audiovizuálních žánrech, které ve větší či menší míře využívají prvky filmovosti tak, jak jsem je definoval dříve v textu.

Filmovost, jak ji vymezuji dříve v práci, není výlučnou vlastností filmu, ale objevuje se v různých formách audiovizuální tvorby. Nejvýrazněji je přítomna ve filmu samotném, avšak její specifické aspekty, jako je vizuální styl, narativní struktura a estetika, pronikají i do dalších médií. Tato analýza proto vytváří rámec pro zkoumání toho, jak se filmovost promítá do nových platforem a žánrů a jak ovlivňuje definici profesionality v širším poli audiovizuální kultury. Tato zjištění poskytují zpevněný základ pro další kapitoly, které se budou věnovat dalšímu zkoumání vývoje technologických nástrojů, distribučních kanálů a institucionálních i sociálních rámců ovlivňujících audiovizuální tvorbu napříč prostory natáčení i šíření.

Tento přístup nám umožní lépe pochopit dynamiku přechodu mezi jednotlivými mody tvorby a poskytne rámec pro analýzu konkrétních případových studií přerovských filmařů, jejich filmů a audiovizuálních děl. Zaměříme se zejména na to, jak se vývoj technologií a distribuce propasal do praxe přerovských filmařů, jak ovlivnil jejich profesní trajektorie a jaké přechodové zóny mezi amatérskou, poloprofesionální a profesionální tvorbou lze v tomto regionálním kontextu identifikovat. Výsledky těchto analýz poskytnou komplexnější pohled na přerovský film jako příklad širších proměn audiovizuální profesionality, jako stavu, ale i profesionalizace jako procesuálního aktu, či činění, s hlubším pochopením jeho specifických vývojových dynamik. V následující kapitole a jejích podkapitolách bych si tak tedy dovolil osvětlit základní pojmy, se kterými v dílčích analýzách budu pracovat v zkoumání hypotetických, ale i uskutečněných cest napříč (filmově-)tvůrčími světy.

2.3 Kategorie, pojmy, třídy, škatulky, názvy, principy a vůbec: Uchopení kontextu a interakce

2.3.1 Prostor a kontext

Pojem prostoru ve filmové a mediální produkci lze chápat jako strukturovaný rámec, ve kterém vzniká a formuje se tvorba. Tento rámec určuje nejen organizační postupy, ale také vztahy mezi tvůrci, publikem a distribučními kanály. Roger Odin ve svém textu „Otázka amatéra v trojím prostoru natáčení a šíření“ definuje čtyři typy produkčních prostorů – rodinný, amatérský, poloprofesionální a profesionální prostor. Každý z nich představuje specifický modus produkce s odlišnou mírou institucionální organizace a technologické vybavenosti.¹¹⁰ Profesionální prostor je institucionalizovaný, s danými produkčními „pravidly“, zatímco amatérský a poloprofesionální

¹¹⁰ ODIN, Roger. Otázka amatéra v trojím prostoru natáčení a šíření. *Illuminace*. 2004, roč. 16, č. 3, s. 5–33. [Online databáze Kramerius NFA].

prostor umožňují větší experimentování, svobodu a adaptaci na technologické změny.¹¹¹ Tyto prostory považují za dynamické entity, které reagují na technologické a sociální transformace, což jim umožňuje přizpůsobovat se aktuálním trendům a měnícím se požadavkům na produkci.

Howard S. Becker přináší koncept uměleckých světů, které vnímá jako síť spolupráce mezi tvůrci, distributory a publikem. Tyto světy definují normy, hodnoty a postupy, jež utvářejí produkční praxi.¹¹² Tento pohled naznačuje, že tvorba není izolovaným procesem, ale výsledkem kolektivní činnosti ovlivněné sociálními rámci a technologiemi. Zvláštní důraz lze klást na fakt, že tyto síť nejsou statické, ale časoprostorově proměnlivé. Například přechod od filmového pásu k formátu VHS a později k digitálním technologiím zásadně proměnil dostupnost prostředků, což ovlivnilo nejen estetiku děl, ale také produkční a distribuční strategie. Tento dynamický proces může naznačovat, že vývoj médií a technologií má přímý dopad na způsob, jakým jsou audiovizuální díla produkována, distribuována a vnímána.

Prostor ovlivňuje nejen organizaci práce, ale i samotnou estetiku děl. Například Mark Deuze a Mirjam Prenger analyzují hybridní produkční formy, které kombinují tradiční a digitální nástroje, což umožňuje širší dostupnost médií a podporuje decentralizaci produkce.¹¹³ Tento posun lze chápat jako reakci na společenské a technologické změny, které vedly k narušení tradičních hierarchií mezi amatéry a profesionály. Hybridní modely by mohly být interpretovány nejen jako výsledek technologického pokroku, ale i změn v sociální dynamice a přístupu k nástrojům tvorby. Taková proměna nejspíše vytváří prostor pro experimentální přístupy, které podporují inovativní formy tvorby a reflektují posuny v mediálních zvyklostech, ale i v diváckém očekávání.

Kontext tvorby představuje časoprostorový rámec, který definuje podmínky produkce a distribuce díla. Tento rámec lze chápat jako dynamický systém, který ovlivňuje vznik, šíření i recepci děl. Zvláštní důraz by měl být kladen na období 1989–2020, kdy dochází k významným technologickým změnám (od VHS po digitální média) a posunům ve formách distribuce. Tyto změny nejen formují samotnou estetiku děl, ale ovlivňují i způsoby jejich recepce a hodnocení. Kontext zde funguje nejen jako historické pozadí, ale také jako dynamická struktura, která formuje významy a legitimitu audiovizuální tvorby v rámci toho onoho daného období.

Henry Jenkins rozvíjí myšlenku participativní kultury, která v konvergentní éře propojuje tradiční a digitální média. Tento model nejen rozšiřuje distribuční kanály, ale také umožňuje divákům aktivně se podílet na tvorbě a šíření obsahu.¹¹⁴ Jenkins tím ukazuje, že mediální kontexty

¹¹¹ Tamtéž, s. 18–23.

¹¹² BECKER, Howard Saul. *Art Worlds*. Berkeley – Los Angeles: University of California Press, 1982, s. 1–2.

¹¹³ DEUZE, Mark a PRENGER, Mirjam. Making Media: Production, Practices, and Professions. In: Mark Deuze a Mirjam Prenger (eds.). *Making Media: Production, Practices, and Professions*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2019, s. 18–21.

¹¹⁴ JENKINS, Henry. *Convergence Culture: Where Old and New Media Collide*. New York: New York University Press, 2006, s. 248.

se stávají flexibilnější a otevřenější novým formám participace. Tento přístup by mohl být zvláště významný při analýze hybridních produkčních režimů, které kombinují amatérské a profesionální postupy. Zároveň naznačuje, že digitální platformy přispívají k rozšíření možností distribuce a recepce děl mimo tradiční kanály televizní a kinové distribuce. Tento fenomén by mohl být klíčovým prvkem při formování nových struktur a strategií tvorby, zejména v souvislosti s rychlým vývojem technologií.

Prostor a kontext představují dva vzájemně propojené analytické nástroje, které umožňují popisovat a analyzovat produkční a distribuční procesy audiovizuální tvorby. Prostor funguje jako organizovaný rámec, jenž zahrnuje specifické typy produkčních režimů – od rodinných po profesionální – a dynamicky se přizpůsobuje technologickým a sociálním změnám. Kontext tento rámec rozšiřuje o časoprostorové a historické faktory, které definují podmínky vzniku i recepce děl. Vzájemné propojení prostoru a kontextu umožňuje zkoumat proměny audiovizuální tvorby zejména v mnou zkoumaném období 1989–2020, kdy došlo k přechodu od analogových médií k digitálním platformám. Tento rámec pomáhá odhalovat vývoj produkčních postupů, nové formy mediální participace a hybridní modely tvorby, které přetvářejí podobu audiovizuálního výrazu v širším mediálním ekosystému.

2.3.2 Trajektorie a dynamika

Trajektorie je analytický koncept, který popisuje směřování audiovizuálního tvůrce a jeho vývoj v čase a prostoru. Tento pojem umožňuje zkoumat, jak se jednotliví tvůrci posouvají mezi různými fázemi profesionalizace, přičemž zohledňuje klíčové zlomové momenty, technologické proměny a sociální vlivy, které tento pohyb formují. Roger Odin ve svém textu „Otázka amatéra v trojím prostoru natáčení a šíření“ analyzuje posuny na ose profesionalizace, přičemž zdůrazňuje přechody mezi amatérskými, poloprofesionálními a profesionálními režimy tvorby.¹¹⁵ Tento model je však, zdá se, omezený v zachycení současné fluidity a hybridních forem produkce. V našem pojetí trajektorie zahrnuje nejen tyto přechody, ale také proměny směrů a rychlostí, což lépe vystihuje nelineární a dynamický charakter moderní audiovizuální kultury.

Trajektorie není izolovaným procesem, ale je ovlivňována sociálními, ekonomickými a technologickými faktory. Pierre Bourdieu ve své teorii kapitálů ukazuje, že kulturní kapitál, například vzdělání a estetické dovednosti, spolu se sociálním kapitálem v podobě sítí a vztahů, a ekonomickým kapitálem reprezentovaným finančními zdroji, formují možnosti tvůrců pro přístup ke zdrojům a distribučním kanálům. Tyto kapitály se nejen kumulují, ale také se vzájemně ovlivňují a mohou být směňovány – například ekonomický kapitál lze využít ke zvýšení kulturního

¹¹⁵ ODIN, Roger. Otázka amatéra v trojím prostoru natáčení a šíření. *Illuminace*. 2004, roč. 16, č. 3, s. 5–6. [Online databáze Kramerius NFA].

kapitálu skrze investice do vzdělání nebo technologického vybavení.¹¹⁶ Tento proces je dynamický a umožňuje tvůrcům přizpůsobovat se měnícím se podmínkám trhu a rozvíjet své trajektorie podle aktuálních potřeb a příležitostí. John Caldwell dále zdůrazňuje, že moderní tvůrci fungují v reflexivních produkčních kulturách, kde adaptace na nové technologie a tržní dynamiku představuje klíčovou součást jejich trajektorie.¹¹⁷ Tato adaptabilita se projevuje nejen v přijetí nových formátů a platform, ale také v proměně strategií tvorby a distribuce, což umožňuje pohyb mezi různými kategoriemi, či mody produkce.

Moderní digitální prostředí přináší nové trajektorie, které propojují amatérské a profesionální prvky a vytvářejí flexibilní modely vývoje. Henry Jenkins sice hovoří o participativní kultuře, která umožňuje aktivní zapojení diváků a rozostření hranic mezi producenty a konzumenty,¹¹⁸ avšak současné platformy jako YouTube nebo TikTok jdou dále. Stuart Cunningham a David Craig analyzují tzv. social media entertainment jako nový ekosystém, kde se tvůrci stávají podnikateli a využívají algoritmické systémy k oslovování publika a monetizaci obsahu.¹¹⁹ Tyto trajektorie nejsou lineární – mohou se ohýbat, měnit směr, a dokonce podnikat cest zpět. Tím lépe reflektují současnou audiovizuální realitu, kde je flexibilita a adaptace klíčová pro udržení pozice na trhu.

Dynamika je koncept, který analyzuje síly, jevy a události ovlivňující trajektorii audiovizuálních tvůrců. Zatímco trajektorie definuje směr a cíl pohybu, dynamika se soustředí na procesy, které tento pohyb iniciují, urychlují, zpomalují, stagnují nebo dokonce obrací jeho směr. Dynamika umožňuje zkoumat, jak konkrétní události – například technologické inovace, ekonomické investice nebo získání nových sociálních vazeb – ovlivňují vývoj tvůrců a jejich produkčních strategií. V tomto smyslu je dynamika propojena s teorií kapitálů Pierra Bourdieuho, kde kulturní, sociální a ekonomický kapitál¹²⁰ fungují jako zdroje energie, které uvádějí trajektorie do pohybu, vytvářejí překážky nebo umožňují změny směru.

Dynamika se projevuje jako soubor proměnných, které mají různou intenzitu a působí v různých časových intervalech. John Caldwell ve své analýze produkčních kultur zdůrazňuje, že reflexivita a adaptace jsou klíčovými složkami dynamických procesů. Tvůrci reagují na změny

¹¹⁶ BOURDIEU, Pierre. *The Rules of Art: Genesis and Structure of the Literary Field*. Stanford: Stanford University Press, 2022, s. 261–262.

¹¹⁷ CALDWELL, John Thornton. *Production Culture: Industrial Reflexivity and Critical Practice in Film and Television*. Durham and London: Duke University Press, 2008, s. 326–327.

¹¹⁸ JENKINS, Henry. *Convergence Culture: Where Old and New Media Collide*. New York: New York University Press, 2006, s. 2–3.

¹¹⁹ CUNNINGHAM, Stuart a CRAIG, David. *Social Media Entertainment: The New Intersection of Hollywood and Silicon Valley*. New York: New York University Press, 2019, s. 4–8.

¹²⁰ BOURDIEU, Pierre. *The Rules of Art: Genesis and Structure of the Literary Field*. Stanford: Stanford University Press, 2022, s. 258–261.

trhu, technologie nebo publika a přizpůsobují své strategie, což může vést k rychlým, postupným i stagnujícím posunům na trajektorii.¹²¹ Například přechod od analogových formátů k digitálním technologiím nejen urychlil produkční procesy, ale také transformoval distribuční strategie a otevřel nové možnosti pro monetizaci obsahu. Současně však Caldwell ukazuje, že adaptace na nové technologie nemusí probíhat skokově – často vyžaduje období stagnace, přehodnocování a testování,¹²² což dynamiku činí nerovnoměrnou a závislou na konkrétních podmínkách.

Moderní digitální prostředí přináší specifické dynamické jevy, které ovlivňují trajektorie filmových tvůrců v kontextu širší mediální produkce. Cunningham a Craig analyzují sprodukcí mediálního obsahu na sociálních sítích (social media entertainment) jako novou oblast, kde dynamika vychází z interakce mezi algoritmy, globálním publikem a ekonomickými modely monetizace.¹²³ Přestože jejich analýza primárně sleduje tvorbu obsahu na sociálních sítích, mnoho principů lze aplikovat na filmovou produkci, kde digitální distribuce a marketingové strategie vyžadují obdobnou flexibilitu. Dynamické procesy zde nejen propojují amatérské a profesionální prvky, ale také reflektují širší mediální ekosystém, ve kterém se filmová tvorba stává součástí hybridních modelů distribuce a propagace. Tento dynamický pohled nám umožňuje lépe pochopit, jak se audiovizuální tvorba vyvíjí nejen jako uzavřená filmová produkce, ale jako součást širších trendů mediální adaptace.

Trajektorie a dynamika tvoří propojené analytické nástroje, které umožňují pochopit vývoj audiovizuálních tvůrců v kontextu měnící se mediální krajiny. Trajektorie zachycuje směřování tvůrců a jejich dlouhodobé cíle, zatímco dynamika analyzuje síly, jevy a události, které tento pohyb ovlivňují – mohou jej urychlit, zpomalit, změnit směr nebo dočasně zastavit. Tyto koncepty reflektují nejen kontinuální vývoj, ale také zlomové momenty, které často vedou k redefinici tvorby a produkčních strategií. Společně umožňují analyzovat, jak se tvůrci adaptují na technologické inovace, ekonomické tlaky a sociální změny, přičemž zdůrazňují hybridní povahu současné audiovizuální produkce. Tento rámec poskytuje nástroje pro pochopení přechodů mezi amatérskými, poloprofesionálními a profesionálními prostory, které se v digitální éře stávají stále flexibilnějšími a dynamickými.

2.3.3 Rituály a iniciace

Rituály a iniciace představují klíčové procesy v dynamice a trajektoriích audiovizuálních tvůrců. Zatímco rituály jsou spíše odstředivé, směřující ven ke komunitě a institucím, iniciace mají dostředivý charakter, zaměřený na vnitřní přípravu a osobní transformaci. Oba koncepty se

¹²¹ CALDWELL, John Thornton. *Production Culture: Industrial Reflexivity and Critical Practice in Film and Television*. Durham and London: Duke University Press, 2008, s. 32–36.

¹²² Tamtéž, s. 179–184.

¹²³ CUNNINGHAM, Stuart a CRAIG, David. *Social Media Entertainment: The New Intersection of Hollywood and Silicon Valley*. New York: New York University Press, 2019, s. 58–64.

navzájem doplňují a často se překrývají, přičemž společně vytvářejí rámec pro pochopení přechodů mezi různými produkčními prostory a rolemi. Roger Odin popisuje rituály jako symbolické akty potvrzující změnu statusu, zatímco iniciace zahrnují vědomé kroky vedoucí k profesnímu nebo osobnímu růstu. Tento rozdíl však neznamena oddělenost – rituály mohou často fungovat jako završení iniciačních procesů nebo naopak jako impulsy k jejich zahájení.¹²⁴ Tato propojenost ukazuje, že v životě tvůrce nemusí být rituál a iniciace dva oddělené momenty, ale spíše vzájemně provázané fáze jedné proměny, která může být jak formálně stvrzená, tak neformálně prožita.

Dynamika těchto procesů je úzce propojena s trajektoriemi tvůrců, jak je definuje Bourdieuho teorie kapitálů. Rituály a iniciace nejen legitimizují status tvůrců, ale také umožňují mobilizaci symbolického, kulturního a sociálního kapitálu.¹²⁵ Například první účast na festivalu (rituál) může být výsledkem dlouhodobé přípravy, samostudia a rozhodnutí se účastnit (iniciace), zatímco ocenění získané na festivalu může vést k dalšímu vzdělávání nebo rozšíření technologického vybavení. Tento proces, tak nemusí být pouze lineární, ale často zahrnuje cykly adaptací, stagnací a zlomových okamžiků, které proměňují trajektorii tvůrců a směřují je k novým vývojovým fázím.

Moderní audiovizuální prostředí přináší hybridní modely, kde se prolínají amatérské a profesionální prvky. Henry Jenkins upozorňuje na význam participativní kultury, která umožňuje aktivní zapojení publika a ovlivňuje tvorbu obsahu.¹²⁶ John Caldwell doplňuje, že reflexivita a adaptabilita jsou zásadními nástroji pro přežití v digitální éře, zejména v kontextu proměnlivých technologických a ekonomických podmínek.¹²⁷ Rituály a iniciace tak slouží nejen jako mechanismy přechodu mezi technologiemi, ale i jako strategie pro navigaci v dynamických tržních strukturách a kulturních očekáváních, které jsou v posledních letech proměnlivé více, než kdykoli jindy.

2.3.4 Intence

Intence je pojem, který označuje záměrné nebo nezáměrné kroky aktéra a rozhodnutí na trajektorii audiovizuálního tvůrce. Tento koncept umožňuje zkoumat, jak jsou procesy vědomého plánování nebo náhodných okolností propojené s dynamikou a trajektoriemi tvůrčího vývoje. Intence se neomezuje pouze na analýzu filmových děl, ale zasahuje i do širšího kontextu

¹²⁴ ODIN, Roger. Otázka amatéra v trojím prostoru natáčení a šíření. *Illuminace*. 2004, roč. 16, č. 3, s. 14–15. [Online databáze Kramerius NFA].

¹²⁵ BOURDIEU, Pierre. *The Rules of Art: Genesis and Structure of the Literary Field*. Stanford: Stanford University Press, 2022, s. 227–228.

¹²⁶ JENKINS, Henry. *Convergence Culture: Where Old and New Media Collide*. New York: New York University Press, 2006, s. 243.

¹²⁷ CALDWELL, John Thornton. *Production Culture: Industrial Reflexivity and Critical Practice in Film and Television*. Durham and London: Duke University Press, 2008, s. 326.

profesního růstu – například rozhodnutí spojená se vzděláním, získáváním vybavení či účasti na festivalech a soutěžích. Roger Odin ve své analýze přechodů mezi amatérskými a profesionálními režimy tvorby zdůrazňuje význam rituálů a iniciací při legitimizaci nových pozic tvůrců, což lze chápat jako součást širšího dynamického rámce.¹²⁸ Z toho vyplývá, že intence nelze redukovat pouze na individuální motivaci – je třeba ji chápat v kontextu strukturálních podmínek a kulturních rámců, které ovlivňují, jaké volby jsou vůbec v daném čase a prostoru myslitelné či dosažitelné.

Vztah mezi intencí a dynamikou ukazuje, že procesy jako přihlášení na uměleckou školu lze chápat jako intencionální iniciaci. Přijetí na školu, naopak, představuje dynamický proces ovlivněný externími faktory, protože závisí na rozhodnutí přijímací komise. Nástup do studia pak funguje jako rituál potvrzující novou roli tvůrce v komunitě. Bourdieuhova teorie kapitálů ukazuje, že kulturní kapitál – například vzdělání nebo estetické dovednosti – ovlivňuje šance na přijetí i následnou trajektorii.¹²⁹ Caldwell doplňuje, že takové přechody nejsou pouze formálními kroky, ale slouží k vytvoření identity a kulturní legitimacy tvůrců.¹³⁰ Stejně tak vyhození ze školy nebo neúspěch kvůli hodnocení je dynamickým procesem, který není ovlivněn intencí tvůrce, ale přesto formuje trajektorii a vyžaduje adaptaci.

Intence se dále vztahuje k estetickým volbám a stylizaci – například záměrné použití neprofesionálního vybavení nebo nekonvenčních střihových postupů může fungovat jako vědomá stylizace s cílem vytvořit specifický efekt. Naopak náhodné estetické kvality amatérských děl, které působí profesionálně, lze chápat jako výsledek neintencionálních procesů. Tento vztah mezi intencí a estetikou je tak klíčový pro analýzu jak děl samotných, tak i toho, jak právě estetické volby ovlivňují potenciální sociální kapitál tvůrců.¹³¹ Stylizace může zahrnovat i osobní image – například oblečení či způsob prezentace – které formují dojem, jaký tvůrce zanechává a jaké kontakty může navázat.

Henry Jenkins naznačuje, že v digitálním věku se intence stává složitější kvůli participativní kultuře, která umožňuje divákům reinterpretovat a sdílet původní záměry tvůrců.¹³² Tento posun vede k nové formě dynamiky, kde se tvůrčí záměry neustále vyjednávají a redefinují skrze

¹²⁸ ODIN, Roger. Otázka amatéra v trojím prostoru natáčení a šíření. *Illuminace*. 2004, roč. 16, č. 3, s. 14–15. [Online databáze Kramerius NFA].

¹²⁹ BOURDIEU, Pierre. *The Rules of Art: Genesis and Structure of the Literary Field*. Stanford: Stanford University Press, 2022, s. 226, 259.

¹³⁰ CALDWELL, John Thornton. *Production Culture: Industrial Reflexivity and Critical Practice in Film and Television*. Durham and London: Duke University Press, 2008, s. 331–332.

¹³¹ BOURDIEU, Pierre. *The Rules of Art: Genesis and Structure of the Literary Field*. Stanford: Stanford University Press, 2022, s. 162.

¹³² JENKINS, Henry. *Convergence Culture: Where Old and New Media Collide*. New York: New York University Press, 2006, s. 246, 259.

interakce s publikem. Tarleton Gillespie analyzuje algoritmickou správu obsahu na sociálních platformách a ukazuje, jak algoritmy ovlivňují viditelnost a distribuci obsahu, přičemž zásahy algoritmu jsou zároveň do značné míry netransparentní a přitom přímo vytváří veřejný diskurs.¹³³ Na základě této analýzy lze dále rozvíjet hypotézu, že algoritmy mohou ovlivňovat nejen samotná díla, ale také doprovodné materiály – například fotografie z natáčení, trailery, blogy nebo sociální média – což zpětně formuje sebe prezentaci tvůrců a jejich potenciální trajektorie.

¹³³ GILLESPIE, Tarleton. *Custodians of the Internet: Platforms, Content Moderation, and the Hidden Decisions That Shape Social Media*. New Haven: Yale University Press, 2018, s. 6–7, 13, 22.

3. PROMĚNY VZNIKU AUDIOVIZUÁLNÍHO DÍLA A JEHO SVĚTŮ¹³⁴

3.1 Jak film k životu přicházel: Technologie a nástroje tvorby

3.1.1 Na počátku filmu čili preprodukce

Po roce 1989 prošla fáze preprodukce ve filmové a audiovizuální tvorbě zásadní proměnou, která souvisela nejen s technologickým vývojem, ale i se změnou institucionálního a sociálního kontextu produkce. Zatímco v období před rokem 1989 byla amatérská a poloprofesionální filmová tvorba v Československu pevně začleněna do organizovaných klubů pod hlavičkou ROH, které poskytovaly technické zázemí, vybavení i produkční a distribuční podporu, pád socialismu přinesl dramatický rozpad těchto struktur.¹³⁵ Privatizace podniků a útlum státní podpory amatérské kinematografie způsobil, že preprodukční procesy amatérského filmu musely být adaptovány na nový model, kde se organizace natáčení přesouvala z kolektivního rámce do individuální nebo komunitní sféry.

Jedním z klíčových posunů v oblasti preprodukce bylo změněné financování audiovizuální tvorby. Zatímco dříve se amatérské a poloprofesionální produkce mohly spoléhat na podporu závodních klubů, po roce 1989 se tvůrci museli přizpůsobit tržním podmínkám, nebo žádat o příspěvek, či grant v nově vzniknuvších institucích.¹³⁶ To otevřelo možnosti vzniku hybridních modelů financování, které zahrnovaly nejen vlastní investice filmařů, ale i nové způsoby shánění prostředků, jako crowdfunding, grantové výzvy od kulturních fondů či spolupráce s nezávislými produkčními společnostmi, nebo jiné alternativní způsoby tvorby.

Dalším výrazným faktorem proměny preprodukce byla technologická revoluce spojená s nástupem digitálního natáčení. V 90. letech dominovalo analogové video, které však postupně ustupovalo dostupnějším digitálním kamerám a softwarovým nástrojům i pro preprodukční plánování. Lev Manovich hovoří o modulárnosti digitálních médií, která umožnila větší flexibilitu v plánování produkce¹³⁷ – od scénáře přes storyboardy až po pre-vizualizaci složitějších scén

¹³⁴ V této části byla využita asistence nástrojů umělé inteligence ChatGPT (verze 4.5/4o, OpenAI) a Claude 3.5 Sonnet (Anthropic) zejména pro [stylistickou korekturu; brainstorming; přepis hlasových poznámek; pomoc se strukturou textu]. Výstupy byly kriticky upraveny autorem.

¹³⁵ PRAŽAN, Emil a kol. *Kronika českého amatérského filmu*. Praha: Národní informační a poradenské středisko pro kulturu, 2005, s. 197–200.

¹³⁶ Tamtéž, s. 295, 209.

¹³⁷ MANOVICH, Lev. *The Language of New Media*. Cambridge: MIT Press, 2001, s. 254–255.

pomocí počítačových animací, stejně tak možnost složitějšího pozdějšího upravování již natočeného materiálu.¹³⁸ Jak vyplývá z poznatků Gorhama Kindema a Roberta B. Musburgera, digitální technologie otevřely možnosti nezávislým tvůrcům, kteří mohli natáčet v kvalitě dříve dostupné pouze profesionálním studiím, což vedlo k zásadnímu přehodnocení preprodukčních strategií.¹³⁹ Scénáře a produkční plány tak již nemusely být tak pevně dané jako v analogové éře, protože digitální workflow umožňovalo větší míru úprav i během natáčení i po něm.

Celkově lze říci, že preprodukce prošla mezi lety 1989 a 2020 radikální proměnou, která souvisela nejen s technologickým pokrokem, ale i se změnou produkčních modelů. Od decentralizace klubových struktur přes přechod na digitální workflow až po nové způsoby financování se preprodukční fáze přizpůsobila realitě, ve které si každý filmař musel víceméně sám najít cestu k realizaci svého projektu. Zatímco profesionální produkce stále operují s detailními harmonogramy a pevným plánem, v poloprofesionální a nezávislé sféře se preprodukce stala hybridním procesem, který spojuje plánování s flexibilitou a schopností reagovat na měnící se podmínky. Tento vývoj zásadně ovlivnil i přerovské audiovizuální tvůrce, kteří se museli naučit navigovat mezi možnostmi a omezeními jednotlivých produkčních režimů.

3.1.2 A přece se točí čili produkce

Produkce audiovizuálních děl mezi lety 1989 a 2020 byla též obdobím radikálních změn, které zásadně ovlivnily technologické a kreativní možnosti tvůrců. Klíčovou roli sehrál přechod od analogových k digitálním formátům, což způsobilo revoluci v oblasti záznamu obrazu i zvuku. Tento vývoj ovlivnil nejen profesionální produkce, ale i amatérské a poloprofesionální projekty, ačkoliv tempo adaptace těchto technologií bylo mezi jednotlivými typy tvůrců odlišné.¹⁴⁰ Jak upozorňuje Manovich, digitalizace transformovala film z chemického a mechanického procesu na formát založený na čistě datové struktuře, což vedlo ke zjednodušení tvorby i postprodukce.¹⁴¹ Tato transformace zároveň zásadně proměnila estetiku i praktiky samotné produkce – s nižšími náklady a větší dostupností techniky se otevřel prostor pro nové narativní i vizuální experimenty, které by dříve byly mimo dosah neinstitutionalizovaných tvůrců.

Začátek 90. let byl ještě obdobím dominance analogových kamer, avšak již během tohoto desetiletí se začaly objevovat první digitální modely, které nabídly větší flexibilitu a nižší provozní náklady. Důležitým milníkem bylo zavedení digitálních formátů jako DV a HDV, které umožnily kvalitnější záznam obrazu. Podle Blaine Browna se technologie kamer postupně zdokonalovaly

¹³⁸ KINDEM, Gorham a Robert B. MUSBURGER. *Introduction to Media Production: The Path to Digital Media Production*. Boston: Focal Press, 2009, s. 38–39, 342–343.

¹³⁹ Tamtéž, s. 5–6.

¹⁴⁰ Tamtéž, s. 36–37.

¹⁴¹ MANOVICH, Lev. *The Language of New Media*. Cambridge: MIT Press, 2001, s. 48, 255.

v oblasti rozlišení, dynamického rozsahu a citlivosti na světlo, což mělo vliv na estetické i technické možnosti filmařů. Profesionální sféra začala v průběhu 90. let využívat digitální filmové kamery, které dokázaly snímat obraz ve vysoké kvalitě, zatímco amatérské produkce setrvaly u spotřebitelských modelů. Hybridní přístupy, například kombinace digitálního záznamu s analogovými technikami, byly běžné zejména u profesionálnějších projektů.¹⁴² Na přelomu století pak začaly dominovat DSLR (a později bezzrcadlovky), které filmařům nabízely filmový vzhled za dostupnější cenu.¹⁴³ Tento vývoj zpřístupnil vysoce kvalitní obrazovou produkci i amatérům.

Zvuková produkce v tomto období zažila podobně revoluční změny jako obraz. Podle Toma Holmana se profesionální standardy zvukové techniky, jako jsou mikrofony s vysokou citlivostí a digitální záznamová zařízení, rozšířily i do nezávislé a poloprofesionální sféry.¹⁴⁴ Postupný nástup bezdrátových mikrofónů a vylepšených synchronizačních technologií zvýšil efektivitu zvukové produkce, zatímco digitální mixážní software jako Pro Tools zpřístupnil pokročilé zvukové efekty a mastering uživatelům širšího spektra. Ric Viers zdůrazňuje, že kvalitní zvuk je nezbytným předpokladem pro profesionální, nezávislé i amatérské produkce, ačkoliv v nezávislé sféře byl často podceňován.¹⁴⁵ Tato dostupnost profesionálních nástrojů však zároveň kladla větší nároky na dovednosti samotných tvůrců, kteří se museli naučit zacházet se zvukem jako se svébytnou složkou výrazu, nikoli jen jako s doplňkem obrazu – což vedlo k postupné kultivaci zvukové estetiky i v neprofesionálním prostředí.

Od roku 2010 začaly do oblasti audiovizuální tvorby pronikat mobilní technologie a spotřebitelské záznamové zařízení. Marsha Berry a Max Schleser popisují, jak chytré telefony a akční kamery, jako GoPro, otevřely možnosti pro experimentální a nezávislou tvorbu. Tyto technologie umožnily zachycení jedinečných pohledů a rozšířily pole vizuálních technik, přičemž současně zvýšily dostupnost filmové produkce.¹⁴⁶ Drony se staly další inovací, která rozšířila kreativní možnosti, zejména v oblasti dokumentárních a krajinářských filmů. Tento vývoj vytvořil dynamické prostředí, kde profesionálové, amatéři i poloprofesionálové mohli experimentovat a hledat nové vyjadřovací prostředky.

¹⁴² BROWN, Blain. *Cinematography: Theory and Practice: For Cinematographers and Directors*. New York: Routledge, 2021, s. 96–100.

¹⁴³ HURBIS-CHERRIER, Mick. *Voice and Vision: A Creative Approach to Narrative Film and DV Production*. 2nd ed. Burlington: Focal Press, 2012, s. 219–220.

¹⁴⁴ HOLMAN, Tomlinson. *Sound for Film and Television*. Oxford: Focal Press, 2010, s. 112–113.

¹⁴⁵ VIERS, Ric. *The Location Sound Bible: How to Record Professional Dialog for Film and TV*. Los Angeles: Michael Wiese Productions, 2012, s. 297–298.

¹⁴⁶ BERKELEY, Leo. *Tram Travels: Smartphone Video Production and the Essay Film*. In: Marsha Berry a Max Schleser (eds.). *Mobile Media Making in an Age of Smartphones*. New York: Palgrave Macmillan, 2014, s. 28–32.

3.1.3 I film se rodil čili postprodukce

Postprodukce audiovizuálních děl mezi lety 1989 a 2020 zaznamenala dramatický posun, a to díky rychlému rozvoji digitálních technologií. Střih, efekty a editace obrazu i zvuku se staly klíčovými procesy, které redefinovaly estetiku, dynamiku ale i principy filmové tvorby a praxe. Editace filmu představuje moment, kdy film, v podstatě, skutečně vzniká. Technologické inovace této části produkce otevřely prostor pro širší spektrum kreativních postupů. Zatímco 90. léta přinesla stříhové programy, jako například Adobe Premiere Pro (1991), které umožnily flexibilní práci s digitálním materiálem,¹⁴⁷ novější dekády se zaměřují na integraci automatizace a umělé inteligence, což značně usnadňuje procesy, jako jsou barevné korekce, základní střih, nebo dokonce generování videa pomocí umělé inteligence.¹⁴⁸ Tento vývoj reflektuje posun od manuálních technik k více automatizovaným procesům.

Od 90. let začaly analogové technologie ve střížně postupně nahrazovat digitální softwary různého zaměření a určení. Avid Media Composer (1989) bývá spojován s nástupem profesionálního nelineárního střihu.¹⁴⁹ Adobe Premiere (1991) rozšířilo digitální editaci mezi širší okruh uživatelů.¹⁵⁰ Final Cut Pro (1999)¹⁵¹ a později Sony Vegas (1999)¹⁵² či Edius (2003)¹⁵³ nabídly přístupné řešení i poloprofesionálním a nezávislým tvůrcům. Mezi začátečníky se rozšířily programy jako Windows Movie Maker (2000)¹⁵⁴ nebo Pinnacle Studio (1998).¹⁵⁵ DaVinci Resolve (2004) vznikl původně pro barevné korekce, ale postupně se rozvinul v plnohodnotný

¹⁴⁷ Celebrating 25 Years of Premiere Pro. *Adobe Blog*. Pub. 14. 3. 2017 [Vid. 15. 4. 2025]. Dostupné z: <https://blog.adobe.com/en/publish/2017/03/14/celebrating-25-years-of-premiere-pro>

¹⁴⁸ *Adobe Premiere Pro*. [Vid. 15. 4. 2025]. Dostupné z: <https://www.adobe.com/products/premiere.html>

¹⁴⁹ BARNWELL, Allan. 30 Years of Avid Media Composer. *TMTEL*. Pub. 26.9.2019 [Vid. 15. 4. 2025]. Dostupné z: <https://tmtel.com/30-years-of-avid-media-composer/>

¹⁵⁰ Celebrating 25 Years of Premiere Pro. *Adobe Blog*. Pub. 14. 3. 2017 [Vid. 15. 4. 2025]. Dostupné z: <https://blog.adobe.com/en/publish/2017/03/14/celebrating-25-years-of-premiere-pro>

¹⁵¹ History. of Final Cut Pro. *FCP Cafe*. [Vid. 15. 4. 2025]. Dostupné z: <https://fcp.cafe/learn/history/>

¹⁵² Sonic Foundry Announces Sneak-Preview Version of Vegas™ Pro: Multitrack Media Editing System. *SonicFoundry.com*. Pub. 14.6.1999 [Vid. 15. 4. 2025]. Dostupné z: <https://web.archive.org/web/19990915060909/http://www.sonicfoundry.com/news/ShowRelease.asp?ReleaseID=107>

¹⁵³ *Edit Anything*. [Vid. 15. 4. 2025]. Dostupné z: <https://www.ediusworld.com/products/index.html>

¹⁵⁴ BETAWIKI CONTRIBUTORS. Windows Movie Maker. *BetaWiki*. [Vid. 15. 4. 2025]. Dostupné z: https://betawiki.net/wiki/Windows_Movie_Maker

¹⁵⁵ The Studio Interface. *VitalSparks.com*. [Vid. 15. 4. 2025]. Dostupné z: <http://www.vitalsparks.com/pinnaclestudio.html>

nástroj i pro střih.¹⁵⁶ Tento vývoj zásadně přispěl k rozšíření postprodukční gramotnosti mezi širší skupiny tvůrců, protože editace již nevyžadovala specializované pracoviště, ale mohla probíhat na domácím počítači – čímž se stala organickou součástí amatérské i poloprofesionální praxe.

Software pro vizuální efekty, jako After Effects, Nuke nebo Blender, umožnil pokročilou práci s vizuálními efekty. Blender, jako open-source nástroj, získal popularitu díky dostupnosti profesionálních funkcí zdarma. Jeffrey A. Okun zdůrazňuje, že dostupnost těchto nástrojů umožnila menším projektům dosáhnout kvalitních vizuálních efektů, což změnilo dynamiku filmové tvorby.¹⁵⁷ Tato transformace se projevila i v českém prostředí, kde nezávislé produkce začaly integrovat pokročilé vizuální techniky i do projektů s omezenými rozpočty.

Editace zvuku prošla podobně dramatickým vývojem. Programy jako Pro Tools dominovaly profesionální sféře a nabídly pokročilé možnosti zvukového designu,¹⁵⁸ zatímco Audacity si oblíbili amatéři díky jeho jednoduchosti a přístupnosti.¹⁵⁹ Vedle těchto programů získaly na popularitě Adobe Audition a další platformy, které umožnily integraci zvukového designu s obrazovou editací. Digitální knihovny, či databáze jako Envato Elements, Artlist či Motion Array, rozšířily možnosti pro tvorbu zvukových stop a vizuálních efektů, což přineslo efektivitu i pro méně zkušené tvůrce.

Postprodukční procesy mezi lety 1989 a 2020 ukazují, že technologické inovace a rostoucí dostupnost profesionálních nástrojů změnila pravidla hry v oblasti audiovizuální tvorby. Trend automatizace a pozdější integrace AI¹⁶⁰ zdůrazňuje, že budoucnost postprodukce bude efektivnější, přístupnější a personálně méně náročná. Tyto změny redefinovaly estetiku a proces tvorby, čímž vytvořily dynamické prostředí, které propojuje profesionální a amatérské tvůrce. Zároveň však vyvstává otázka, zda tato efektivita a dostupnost nenarušují tradiční řemeslné dovednosti, které dříve tvořily páteř postprodukční profese, a zda tím nedochází k nové formě unifikace vizuálního stylu napříč různými úrovněmi tvorby.

3.1.4 Konjunkce světů čili hybridní formy a technologické průniky

Hybridní modely ve filmové produkci představují dynamickou oblast, kde se propojují technologie původně určené pro amatérské využití s profesionálními postupy. Tento fenomén je důsledkem demokratizace digitálních technologií, která začala v 90. letech minulého století a od té

¹⁵⁶ History. *Resolve Cafe*. [Vid. 15. 4. 2025]. Dostupné z: <https://resolve.cafe/learn/history/>

¹⁵⁷ OKUN, Jeffrey A. & ZWERMAN, Susan (eds). *The VES Handbook of Visual Effects*. New York: Routledge, 2020. s. 630–632.

¹⁵⁸ *Pro Tools*. [Vid. 15. 4. 2025]. Dostupné z: <https://www.avid.com/pro-tools>

¹⁵⁹ Audacity: Free, open source, cross-platform audio software. [Vid. 15. 4. 2025]. Dostupné z: <https://www.audacityteam.org/>

¹⁶⁰ AI = artificial intelligence, česky umělá inteligence.

doby umožňuje významně nižšími náklady dosáhnout kvality srovnatelné s profesionální produkcí. Lev Manovich ve své práci zdůrazňuje princip modulární variability a transcodingu, který je klíčem k pochopení toho, jak se jednotlivé mediální formy navzájem ovlivňují a propojují. Tento proces vede k vytvoření nových narativů a kreativních postupů, které jsou příznačné právě pro hybridní modely audiovizuální tvorby.¹⁶¹

Demokratizace filmových technologií nejenže rozšířila možnosti pro nezávislé tvůrce, ale také předefinovala tradiční hierarchii produkce. Tento vývoj přinesl nové příležitosti pro experimentování s formou a strukturou audiovizuálních děl. V této souvislosti se hybridní modely stávají ideálním polem pro zkoumání průniků mezi amatérskou a profesionální praxí, což umožňuje vznik unikátních narativních, ale i technologických přístupů. Zároveň platí, že právě v hybridních modelech nejzřetelněji vystupuje do popředí otázka autenticity – protože kombinace různých technologií a přístupů nejen rozšiřuje možnosti výrazu, ale zároveň problematizuje původ, originalitu a autorský vklad v samotném procesu tvorby.

Jedním z příkladů technologických průniků je využití mobilních zařízení při natáčení filmů. Jak ukazují autoři v publikaci *Mobile Media Making in an Age of Smartphones*, mobilní zařízení a s nimi spojené aplikace umožnily běžným uživatelům využívat nástroje, které byly dříve dostupné pouze profesionálům. To vedlo k rozostření hranic mezi profesionální a neprofesionální tvorbou a podpořilo vznik inovativních a komunitních projektů, často spojených s nízkorozpočtovou produkcí a alternativními formami distribuce.¹⁶² Příkladem může být film *Tangerine* (2015), který byl kompletně natočen na iPhone,¹⁶³ nebo český snímek *Banger* (2022), natočený rovněž na mobilní telefon,¹⁶⁴ které dokazují, že technické limity nemusí bránit vzniku umělecky hodnotných děl.

Počátky hybridních modelů, (respektive podmínek pro jejich vznik) které kombinují individuální, komunitní a institucionální prvky filmové tvorby, souvisí s přelomovým obdobím po roce 1989 u nás. Jak uvádí Emil Pražan, po sametové revoluci došlo k rozpadu centralizovaných struktur, které byly dříve organizovány především prostřednictvím Závodních klubů ROH, krajských a okresních kulturních středisek a celostátního svazu. Tento zánik vedl k výrazné deinstitucionalizaci a k přechodu na volnější a různorodější formy sdružování – od tradičních klubů přes regionální spolky až po individuální tvůrce. Vedle institucionálních změn

¹⁶¹ MANOVICH, Lev. *The Language of New Media*. Cambridge: MIT Press, 2001, s. 55–63.

¹⁶² BERKELEY, Leo. *Tram Travels: Smartphone Video Production and the Essay Film*. In: Marsha Berry a Max Schleser (eds.). *Mobile Media Making in an Age of Smartphones*. New York: Palgrave Macmillan, 2014, s. 27–28.

¹⁶³ KORÍNEK, Anna. TRANSdarinka. *KVIFF*. [Vid. 15. 4. 2025]. Dostupné z: <https://www.kviff.com/cs/program/film/33/16177-transdarinka>

¹⁶⁴ SLÍVOVÁ, Hana – CIHLÁŘ, Ondřej. Chci točit témata, na která do kin přijdou lidi. Adam Sedlák získal Cenu české filmové kritiky za režii filmu BANGER. *Vltava – Český rozhlas*. [Vid. 15. 4. 2025]. Dostupné z: <https://vltava.rozhlas.cz/chci-tocit-temata-na-ktera-do-kin-prijdou-lidi-adam-sedlak-ziskal-cenu-ceske-8916471>

zároveň probíhal technologický přechod od celuloidového filmu k videotechnice a později digitálním médiím, která zásadně proměnila jak podmínky produkce, tak způsoby distribuce a sdílení. Tyto změny otevřely prostor pro novou generaci autorů a podpořily vznik diverzifikovaného tvůrčího prostředí, v němž se nadále udržovaly i prvky komunitního života.¹⁶⁵ Tato rozvolněná struktura zároveň umožnila větší míru individuálního experimentování, ale současně vedla k větší závislosti tvůrců na vlastních zdrojích, kontaktech a schopnosti orientovat se v nově vznikajících produkčních i distribučních podmínkách.

Existují také situace, kdy profesionální tvůrci záměrně využívají amatérské technologie, aby dosáhli specifického estetického efektu. Příkladem mohou být found footage snímky, které kombinují prvky amatérského natáčení s profesionální postprodukcí. Tento přístup využil například Matt Reeves ve filmu *Monstrum* (2008), navazuje na tradici found footage hororů, jejichž estetika záměrně evokuje autenticitu a „reálnost“ pomocí zdánlivě amatérského kamerového stylu. Tato strategie se objevila už u snímků jako *Záhada Blair Witch* (1999) či *Paranormal Activity* (2007), kde neprofesionální obraz a absence scénáře posilovaly iluzi reality. Jak ukazuje Lauren Tivy, tento styl nejen redefinoval hranice filmové reprezentace, ale rovněž zpochybnil vztah mezi technickou jednoduchostí a diváckou uvěřitelností.¹⁶⁶ Tento kontrast mezi technickou jednoduchostí a uměleckou sofistikovaností ilustruje flexibilitu hybridních modelů ve filmové tvorbě.

Český kontext nabízí specifické příklady těchto přístupů – například zánik organizovaného systému amatérských klubů na počátku 90. let, který podnítil nové formy individuální a decentralizované tvorby. Vývoj amatérského a neprofesionálního filmu podporovaly instituce jako nově vzniklý Československý svaz pro film a video, jež se snažily reagovat na měnící se podmínky a podporovat práci s digitálními technologiemi.¹⁶⁷ Nová éra jisté decentralizace s sebou přinesla živnou půdu pro experimentování a vytvořila příležitosti pro vznik hybridních modelů tvorby.

Význam hybridních modelů pro současnou audiovizuální tvorbu spočívá nejen v jejich technické inovaci, ale také v jejich schopnosti překlenout hranice mezi amatérskou a profesionální produkcí. Tyto modely nabízejí tvůrčí svobodu a flexibilitu, která podporuje vznik nových typů narativních konstrukcí a způsobů distribuce. Redefinují tak samotné pojetí profesionality ve filmu a posouvají hranice možného v oblasti audiovizuální tvorby. Hybridní přístupy zároveň poukazují

¹⁶⁵ PRAŽAN, Emil a kol. *Kronika českého amatérského filmu*. Praha: Národní informační a poradenské středisko pro kulturu, 2005, s. 197–200.

¹⁶⁶ TIVY, Lauren. Found Footage: The Art of Real. *Eyecandy Film Journal*. Pub. 28. 2. 2023. [Vid. 15. 4. 2025]. Dostupné z: <https://eyecandyfilmjournal.org/the-found-footage-phenomenon/>

¹⁶⁷ PRAŽAN, Emil a kol. *Kronika českého amatérského filmu*. Praha: Národní informační a poradenské středisko pro kulturu, 2005, s. 200–203.

na sílu lokálních komunit a jejich schopnost adaptace na nové podmínky, což je klíčovým prvkem pro pochopení současné filmové krajiny.

3.2 Kde divák potkává dílo: Distribuce, platformy, recepce

3.2.1 Offline: Tradiční distribuce

Po roce 1989 došlo k masivnímu útlumu tradičních distribučních rámců neprofesionální a amatérské tvorby. Řada klubů zanikla, festivaly buď přerušily činnost, nebo radikálně změnily své zaměření, a jen malá část platform přžila transformaci s kontinuální dramaturgií. Vznikaly však i nové přehlídky a iniciativy, často s odlišnou motivací, strukturou a vztahy k institucionálním rámcům. Tradiční okruhy se tak rozpadly na fragmentovanější síť, v níž jednotlivé uzly fungovaly buď lokálně a komunitně, nebo se pokoušely navázat na někdejší modely s různou mírou úspěchu. Výrazně se proměnily i funkce těchto platform – zatímco dříve sloužily jako místa předvýběru a legitimizace tvorby skrze institucionální uznání, postupně se proměnily spíše v prostory sdílení, setkávání a archivace.

Festival Brněnská šestnáctka (B16), založený v roce 1960 jako přehlídka amatérských filmů natočených na 16mm formát, získala svůj název i symboliku právě podle tohoto filmového formátu. Poprvé se konala v roce 1960 v Domě dětí a mládeže v Brně a od 8. ročníku získala mezinárodní charakter. Organizátoři ji přesunuli do Výstaviště BVV, kde se konala do roku 1989, poté se usídlila v sále Břetislava Bakaly.¹⁶⁸ Od 90. let však festival prošel výraznou proměnou. Z původně amatérské platformy se stal mezinárodní soutěží krátkých filmů, zaměřenou na autorskou tvorbu bez ohledu na produkční režim. V roce 2011 došlo ke zrušení tradičních kategorií (amatéři, studenti, profesionálové) kvůli jejich prolínání a hodnocení se od té doby zaměřuje pouze na kvalitu snímků. Festival tak dnes představuje most mezi amatérským a profesionálním filmem.¹⁶⁹ Samotná dramaturgie, kdysi striktně amatérského festivalu, tak naznačuje jakési rozostřování hranic mezi produkčními prostory, či přímo jejich překrývání.

Amatérské filmové kroužky, které před rokem 1989 fungovaly pod správou centralizovaných institucí, byly po roce 1989 nahrazeny novými organizačními strukturami. Nezávislý svaz pro film a video (později Český svaz pro film a video), který vznikl po rozpadu původních struktur pod ROH, měl za cíl nahradit zaniklé organizační rámce a poskytnout zázemí pro amatérskou a poloprofesionální tvorbu. Tento svaz hrál důležitou roli při podpoře komunitních projektů a pořádání lokálních přehlídek, které byly klíčové pro amatérské filmaře, kteří jinak ztratili přístup

¹⁶⁸ PRAŽAN, Emil a kol. *Česká filmová padesátka*. Praha: IPOS – Informační a poradenské středisko pro místní kulturu, 2003, s. 30.

¹⁶⁹ Exkluzivně pro BRŇANA: Brněnská šestnáctka. *Brňan*. Pub. 11. dubna 2024 [Vid. 15. 4. 2025]. Dostupné z: <https://www.brnan.cz/udalosti/exkluzivne-pro-brnana-brnenska-sestnactka>

ke státem řízeným zdrojům.¹⁷⁰ Tato transformace umožnila větší míru autonomie jednotlivým tvůrcům a jejich projektům.

Televizní vysílání se po roce 1989 rovněž změnilo. Televizní vysílání se po roce 1989 rovněž změnilo. V programu České televize se začaly objevovat pořady reflektující činnost neprofesionálních tvůrců a amatérských filmařských skupin. Mezi ně patří například díl cyklu *Zblízka* (1998), pojmenovaný prostě *Amatérský film*,¹⁷¹ pořad *Večer na téma... Filmoví amatéři* (2004)¹⁷² nebo cyklus *Arzenál*, se svým šestým dílem: *Amatérský film* (2015)¹⁷³ který mapoval dějiny i současnost neprofesionálního filmového a videoamatérského hnutí. Jistý význam amatérského, rodinného a neprofesionálního filmu dokládá i přístup NFA, který tyto snímky archivuje a ukládá do svých sbírek.¹⁷⁴ Tento akt uchovávání nejen legitimizuje amatérskou tvorbu jako součást kulturní paměti, ale zároveň ukazuje, že neprofesionální film má potenciál stát se předmětem odborného i veřejného zájmu, a to i mimo rámec tradičních festivalů či komunitních přehlídek.

Mezi lety 1989 a 2020 (kdy některé zaběhlé formy distribuce přímo či nepřímo ovlivnila pandemie), se tradiční distribuční rámce neprofesionálního filmu nejenže přizpůsobily novým podmínkám, ale také se staly klíčovými platformami pro profesionalizaci, ale i experimentaci. Transformace těchto institucí byla možná díky synergii mezi institucionálními změnami a stálým, ba dokonce rostoucím zájmem o nezávislou tvorbu, která s rozvojem videa a později digitálních zařízení byla stále více přístupná. Tyto rámce tak nefungovaly jen jako místa prezentace, ale i jako prostory učení, komunitního sdílení a postupného (potenciálního) překračování hranic mezi amatérským a profesionálním režimem.

3.2.2 Online: Digitální distribuce

Audiovizuální tvorba prošla od konce 20. století zásadní transformací v oblasti distribuce. Tradiční modely, které zahrnovaly převážně lokální projekce v klubech, festivalech, ale i televizní vysílání, byly rozšířeny o digitální platformy, jako jsou český Stream, či zahraniční YouTube, TikTok či Vimeo. Tyto platformy nejenže eliminovaly geografické bariéry, ale rovněž umožnily

¹⁷⁰ PRAŽAN, Emil a kol. *Kronika českého amatérského filmu*. Praha: Národní informační a poradenské středisko pro kulturu, 2005, s. 197–199.

¹⁷¹ ČESKÁ TELEVIZE. *Zblízka: Amatérský film*. Česká televize. [Vid. 15. 4. 2025]. Dostupné z: <https://www.ceskatelevize.cz/porady/1001405950-zblizka/29835818211/>

¹⁷² ČESKÁ TELEVIZE. *Večer na téma...: Filmoví amatéři*. Česká televize. [Vid. 15. 4. 2025]. Dostupné z: <https://www.ceskatelevize.cz/tv-program/VE%C4%8CER%20NA%20T%C3%89MA%E2%80%A6Filmov%C3%AD%20amat%C3%A9%C5%99i/>

¹⁷³ ČESKÁ TELEVIZE. *Amatérský film*. Česká televize. [Vid. 15. 4. 2025]. Dostupné z: <https://www.ceskatelevize.cz/porady/10655115754-arzenal/213562267310006/>

¹⁷⁴ Národní filmový archiv. *Filmy*. [Vid. 15. 4. 2025]. Dostupné z: <https://nfa.cz/cs/sbirka/obsah-sbirky/filmy>

autorům přímo oslovit globální publikum. Tento vývoj přinesl decentralizaci distribuce, kterou Manovich popisuje jako posun od tradičních kontrolovaných kanálů směrem k participativnímu modelu, kde jsou diváci aktivními spoluvůrci distribuce a recepce obsahu.¹⁷⁵ Tento přístup je klíčový i v rámci analýzy přerovských tvůrců, jejichž (ne)působení na těchto platformách odráží jejich schopnost přizpůsobit se měnícím se distribučním strukturám, popřípadě jejich přístup k nim.

Zásadní roli v této transformaci sehrály technologické změny. Rozvoj vysokorychlostního internetu a nástup chytrých zařízení, jako jsou smartphony a tablety, vytvořily podmínky pro masové streamování videí.¹⁷⁶ Platformy jako YouTube těžily z jednoduchého a univerzálního rozhraní, které odstranilo technické bariéry pro sdílení a sledování videí i při omezené přenosové rychlosti. Jak uvádějí Burgess a Green, úspěch YouTube spočíval mimo jiné v tom, že uživatelé mohli nahrávat, publikovat a sledovat streamovaná videa bez vysoké míry technických znalostí, a to v rámci technologických omezení standardního prohlížeče a poměrně nízké šířky pásma.¹⁷⁷ Tento technický pokrok umožnil tvůrcům i divákům dosáhnout plynulejší a dostupnější distribuce, ale i streamování obsahu.

Důležitou změnou byl také rozvoj cloudových služeb a datových center, které poskytují masivní úložiště a přístup k obsahu kdykoli a odkudkoli. Tento posun umožnil vznik digitálních knihoven dostupných napříč zařízeními, čímž se výrazně proměnily nejen distribuční modely, ale i samotné vnímání filmového (či audiovizuálního) díla – to se stále častěji stává flexibilním, přerušovaným a individualizovaným zážitkem. Mizí jakýsi jeho „událostní“ charakter.¹⁷⁸ Tato technologie zpřístupnila nejen distribuci, ale i archivaci audiovizuálních děl, což mělo a má zvláštní význam pro zachování kulturního dědictví, nehledě na prostor produkce díla samotného. Příkladem jsou projekty digitalizace archivů nebo vytvoření online knihoven filmů všech žánrů a typů.

S nástupem sociálních médií a jejich algoritmů se objevují nové výzvy, jako je ztráta kontroly nad způsobem, jakým je obsah zobrazován a doporučován. Algoritmické systémy na platformách jako YouTube, Vimeo, TikTok nebo Instagram určují, jaký obsah bude preferován, a to podle faktorů, jako jsou zapojení diváků nebo doba sledování. TikTok od svého spuštění v roce 2016 implementoval pokročilé doporučovací algoritmy založené na strojovém učení, které analyzují

¹⁷⁵ MANOVICH, Lev. *The Language of New Media*. Cambridge: MIT Press, 2001, s. 43–44.

¹⁷⁶ BERRY, Marsha a SCHLESER, Max. *Mobile Media Making in an Age of Smartphones*. New York: Palgrave Macmillan, 2014, s.2, 79–80.

¹⁷⁷ BURGESS, Jean a GREEN, Joshua. *YouTube: Online Video and Participatory Culture*. Cambridge: Polity Press, 2009, s. 1–2.

¹⁷⁸ TRYON, Chuck. *On-Demand Culture: Digital Delivery and the Future of Movies*. New Brunswick: Rutgers University Press, 2013, s. 1–10.

uživatelské interakce a preference za účelem personalizace obsahu ve feedu „For You“.¹⁷⁹ Instagram optimalizuje viditelnost obsahu podle metrik jako lajky, komentáře a sdílení, což ovlivňuje strategie tvůrců obsahu. Tyto metriky ovlivňují viditelnost příspěvků a často vedou k homogenizaci obsahu.¹⁸⁰ Tím se proměňují nejen distribuční strategie, ale i samotná estetika audiovizuální tvorby – autoři často přizpůsobují délku, rytmus či vizuální styl očekávanému algoritmickému chování, čímž se tvorba stává zároveň produktem i odpovědí na logiku platformy.

Platforma YouTube (která narozdíl od TikToku a Instagramu stojí primárně na delších videích s dominantní horizontální kompozicí) a její doporučovací systém upřednostňuje videa, která diváci pravděpodobně zhlédnou a ocení, přičemž klíčovými faktory jsou rovněž doba sledování a míra spokojenosti a zapojení uživatelů.¹⁸¹ Ačkoliv primární distribuční okruhy přerovských tvůrců zpravidla neleží v online prostředí, část z nich zde přesto sdílí svůj obsah – byť často nejde o filmy v užším slova smyslu. Tato online přítomnost přitom úzce souvisí s jejich strategií propagace, sebe prezentace i budování publika v jiných (např. lokálních či profesionálních) sférách – a právě proto je pro nás důležitá znalost těchto platform.

Digitální transformace umožnila i vznik platform, které své působení soustředí právě a explicitně okolo amatérského, či neprofesionálního filmu. Jedním z hlavních online nástrojů pro amatérské filmaře v Česku je platforma *Filmdat.cz*, která slouží jako technické zázemí pro přihlašování filmů na soutěžní přehlídky typu Český videosalon. Nenabízí však možnost přímého přehrávání filmů, ačkoliv databáze obsahuje základní informace o přihlášených dílech a v některých případech i odkazy na externí platformy, pokud je autor zpřístupnil například na YouTube. Web zároveň publikuje články, výsledkové listiny a další aktuality spojené s festivalovým děním.¹⁸² Výrazně komunitnější podobu mají tři veřejné facebookové skupiny – *Amatérský filmaři*, *Amatérský Film CZ/SK* a *Amatérské filmy* – které fungují jako otevřené prostory pro sdílení tvorby, diskuze o technice či scénářích, zveřejňování pozvánek na projekce nebo hledání členů štábů.¹⁸³ Ačkoliv neplní funkci systematického archivu, tyto skupiny vytvářejí

¹⁷⁹ How TikTok recommends videos For You. *TikTok Newsroom*. Akt. 20. 6. 2020 [Vid. 16. 4. 2025]. Dostupné z: <https://newsroom.tiktok.com/en-us/how-tiktok-recommends-videos-for-you>

¹⁸⁰ MOSSERI, Adam. Shedding More Light on How Instagram Works. *Instagram.com*. Pub. 08. 06. 2021, Akt. 31. 05. 2023 [Vid. 16. 04. 2025]. Dostupné z: <https://about.instagram.com/blog/announcements/shedding-more-light-on-how-instagram-works>

¹⁸¹ GOODROW, Cristos. On YouTube's recommendation system. *YouTube Official Blog*. Pub. 15. 9. 2021 [Vid. 16. 4. 2025]. Dostupné z: <https://blog.youtube/inside-youtube/on-youtubes-recommendation-system/>

¹⁸² FILMDAT.CZ. [cit. 16. 4. 2025]. Dostupné z: <https://www.filmdat.cz>

¹⁸³ Amatérský filmaři – veřejná facebooková skupina sloužící ke sdílení tvorby a hledání členů štábů. *Facebook*. [Vid. 16. 4. 2025]. Dostupné z: <https://www.facebook.com/groups/852359004860443>;

Amatérský Film CZ/SK – skupina pro sdílení děl, diskusi a filmové nápady. *Facebook*. [Vid. 16. 4. 2025]. Dostupné z: <https://www.facebook.com/groups/167102403653325/>;

živou sít' mezi tvůrci a zároveň napomáhají uchovávání paměti současné neinstitucionalizované filmové produkce.

3.3 Proč bychom se netočili:

Sociální a ekonomické rámce neprofesionálního filmu

3.3.1 Staré dobré časy proti deinstitucionalizačním tendencím

Proces deinstitucionalizace českého amatérského filmu po roce 1989 neznamenal pouze zánik klubových struktur, ale hlubší proměnu celého systému vstupu do audiovizuální tvorby vůbec. Před rokem 1989 byly filmové kroužky často institucionálně ukotvené – fungovaly pod záštitou podniků, odborových svazů nebo kulturních domů, a zajišťovaly tak nejen technické zázemí, ale i přístup ke vzdělání, distribuci a komunitě. Po roce 1989 se však mnoho těchto institucí rozpadlo či transformovalo a nově nastupující tvůrci začali do tvorby vstupovat mnohdy samostatně – bez podpory klubu, často na vlastní náklady, s vlastním vybavením a bez předem dané organizační, či tvůrčně-dramaturgické struktury. Tento posun neznamená jen rozpad institucí, ale i přesun odpovědnosti, autonomie a produkčních kapacit na jednotlivce či malé skupiny, čímž se proměnila samotná logika tvorby: zatímco dříve klub zajišťoval technologické, vzdělávací i distribuční zázemí, dnes jej v mnoha případech nahrazuje sám autor, který si tyto složky musí obstarat individuálně.

Jedním z hlavních důvodů zániku filmových kroužků byl konec státní podpory, která byla za socialismu klíčová pro jejich fungování. Amatérské kluby a kroužky často spoléhaly na financování z rozpočtů kulturních domů, odborových organizací či podniků, které měly zájem na organizaci volnočasových aktivit svých zaměstnanců. S ukončením těchto dotací po roce 1989 došlo k výraznému snížení finančních zdrojů, což mnohé kluby postavilo před otázku existence. Jak uvádím ve své dřívější práci, přerovské filmové kroužky, včetně těch pod záštitou ZK železničářů a Přerovských strojren, se nedokázaly adaptovat na nové podmínky a se začátkem nového desetiletí, divokých 90. let, už neexistovaly.¹⁸⁴ Ztráta institucionálního zázemí však neznamenal zánik tvůrčí aktivity jako takové – naopak, uvolnění struktur otevřelo prostor pro nové, méně formální a často individuální formy tvorby, které se postupně adaptovaly na proměněné ekonomické i technologické podmínky.

Dalším významným faktorem byla změna společenských priorit a způsobu trávení volného času. S příchodem nových technologií a médií, jako byl rozmach videokamer a později digitálních technologií, se otevřely možnosti pro individuální tvorbu mimo tradiční klubové struktury. Lenka

Amatérské filmy – skupina pro sdílení hotových filmů a výměnu zkušeností mezi tvůrci. *Facebook*. [Vid. 16. 4. 2025]. Dostupné z: <https://www.facebook.com/groups/124426082797/>

¹⁸⁴ CHALUPA, Štěpán. *Přerovský amatérský film v letech 1969–1990*. Brno, 2021. Bakalářská diplomová práce. Filozofická fakulta Masarykovy univerzity. Vedoucí práce PhDr. Jaromír Blažejovský, Ph.D., s. 62–65.

Lázňovská uvádí, že po roce 1989 mnoha autorů založila komerční studia, ale došlo i k nárůstu počtu samostatně tvořících autorů.¹⁸⁵ Tím se do jisté míry klubová činnost přesunula z výlučného centra amatérské tvorby na úroveň jedné z možných variant – tvorba se tak postupně individualizovala a deinstitucionalizovala.

Nejistota spojená s privatizací kulturních institucí a proměna jejich funkcí rovněž sehrála důležitou roli. Kulturní domy, které za socialismu sloužily jako centra volnočasových aktivit, byly často privatizovány nebo změnily svůj účel, čímž ztratily svůj původní význam pro komunitní aktivity. Například v Přerově došlo ke zrušení několika klíčových kulturních center, což výrazně ovlivnilo možnosti setkávání a organizace kroužků. Klubovna filmového kroužku Přerovských strojíren byla po roce 1989 prodána, další objekty zanikly bez náhrady – například slavná „Komuna“, někdejší sídlo ZK železničářů, byla v první dekádě 21. století zbourána a nahrazena komerčním objektem. Zkrátka – klubová činnost i komunitní vazby, které byly v Přerově bohaté, se zhroutily od základů, a to metaforicky i doslovně.¹⁸⁶ Tento fyzický a symbolický zánik kulturních center zároveň ukazuje, že proměna infrastruktury nebyla jen administrativní změnou, ale zásadním zásahem do každodenního života komunit, které skrze tyto prostory realizovaly svou kreativitu, identitu i vzájemné vztahy.

Přesto existovaly pokusy o zachování tradice amatérské filmové tvorby. Založení Nezávislého svazu pro film a video v roce 1990 pod vedením přerovského filmaře Petra Chmely představovalo jednu z iniciativ, jak reagovat na nové výzvy.¹⁸⁷ Svaz poskytoval platformu pro sdílení zkušeností, pořádal přehlídky a festivaly, dokonce založil vlastní zpravodaj a snažil se udržet kontinuitu českého amatérského filmu.¹⁸⁸ Tyto snahy však nemohly zcela nahradit zaniklou institucionální podporu a systém organizace, který existoval před rokem 1989 a který byl relativně pevně zakotvený a strukturálně pevný. Přechod od socialismu ke kapitalistickému uspořádání přinesl zásadní obrat – institucionálně ukotvený model amatérského filmu se rozplynul a nahradil ho svět nových, dosud neuchopených možností.

Důsledkem výše popsaných proměn byl výrazný útlum organizované amatérské filmové tvorby v České republice. Ačkoli některé individuální iniciativy přežily a dokázaly se adaptovat na nové podmínky, kolektivní charakter činnosti, jenž byl určující pro předchozí dekády, se již nepodařilo v plné míře obnovit. Amatérská a neprofesionální tvorba nicméně nezanikla – její

¹⁸⁵ LÁZŇOVSKÁ, Lenka. Z pohledu IPOS ARTAMA Praha. In: PRAŽAN, Emil a kol. *Česká filmová padesátka*. Praha: IPOS – Informační a poradenské středisko pro místní kulturu, 2003, s. 89–92.

¹⁸⁶ CHALUPA, Štěpán. *Přerovský amatérský film v letech 1969–1990*. Brno, 2021. Bakalářská diplomová práce. Filozofická fakulta Masarykovy univerzity. Vedoucí práce PhDr. Jaromír Blažejovský, Ph.D., s. 62–65.

¹⁸⁷ CHALUPA, Štěpán. *Přerovský amatérský film v letech 1969–1990*. Brno, 2021. Bakalářská diplomová práce. Filozofická fakulta Masarykovy univerzity. Vedoucí práce PhDr. Jaromír Blažejovský, Ph.D., s. 16.

¹⁸⁸ PRAŽAN, Emil a kol. *Kronika českého amatérského filmu*. Praha: Národní informační a poradenské středisko pro kulturu, 2005, s. 199–201.

dnešní podoba je proměněná, rozptýlená, často individuální, ale zároveň pružnější, technologicky soběstačná a v mnohém svobodnější. Nepředstavuje již jednotný model ani sdílenou instituci, nýbrž pestrou mozaiku přístupů, v nichž se tvůrčí impulsy rodí a zanikají v nových prostorech – někdy osamoceně, jindy v dočasných spojenečtvích. Místo někdejších kluboven tak dnes existují digitální platformy, domácí ateliéry, improvizovaná studia či síťová komunita autorů, v nichž žije dál nejen snaha tvořit, ale i pokračující tradice amatérského, či spíše neprofesionálního filmu – v jiné formě, s jinou logikou, ale s neméně silnou vnitřní motivací, která často bývá pro tvůrce společná – prostě tvořit.

3.3.2 Od státní podpory k ekonomii (ne)závislosti?

Financování amatérské a poloprofesionální filmové tvorby po roce 1989 prošlo zásadní transformací. Zatímco v období před rokem 1989 mohli neprofesionální filmaři čerpat z rozsáhlé sítě státem podporovaných klubů a kulturních institucí, po politickém obratu tato infrastruktura zanikla. Jak upozorňuje Pražan, politické a ekonomické změny vedly k výraznému oslabení dřívější klubové a metodické infrastruktury amatérského filmu. Síť kulturních středisek se rozpadla, činnost mnoha klubů zanikla a řada autorů odešla z oboru. Zároveň ale některé větší kluby přežily a nová centra činnosti vznikala v jiných institucionálních formách. V důsledku těchto proměn se amatérská tvorba začala individualizovat a fungovat na samoorganizovaném základě, často bez systematické podpory či institucionálního zázemí.¹⁸⁹ Mnozí tvůrci, kteří dříve fungovali jako součást kolektivní činnosti, se ocitli v novém prostředí, kde bylo nutné spoléhat především na osobní zdroje a neformální síť. A mnozí tvůrci, kteří teprve do „oboru“ vstupovali, měli, zdá se, pokusy o kolektivní působení složitější.

První pokusy o reakci na tuto situaci se objevily už v 90. letech. Někteří autoři se snažili získat prostředky skrze granty nebo místní kulturní programy, případně navazovali spolupráci s obecními institucemi.¹⁹⁰ Tyto pokusy však narážely na limity tehdejší kulturní politiky i na chybějící expertízu v oblasti projektového managementu. V důsledku toho se ukázalo, že dlouhodobě udržitelný model propojené komunitní scény amatérského filmu je spíše výjimkou než pravidlem. Změněné podmínky v podstatě donutili některé (a hlavně nové) tvůrce hledat alternativní strategie – často na hranici mezi kulturou, marketingem, podnikáním a osobním aktivismem.

Na přelomu milénia se začaly formovat nové formy potenciálního financování rozličných projektů, které využívaly rostoucího významu digitálních médií. Crowdfundingové platformy jako HitHit, Startovač, Donio, či zahraniční Kickstarter umožnily přímé zapojení publika do produkčního procesu. Tento model, jak upozorňuje Tryon, nejenže proměnil způsob získávání

¹⁸⁹ PRAŽAN, Emil a kol. *Kronika českého amatérského filmu*. Praha: Národní informační a poradenské středisko pro kulturu, 2005, s. 197–199.

¹⁹⁰ PRAŽAN, Emil a kol. *Česká filmová padesátka*. Praha: IPOS – Informační a poradenské středisko pro místní kulturu, 2003, s. 202–203.

financí, ale zároveň redefinoval vztah mezi autorem a divákem – z pasivního příjemce se stává aktivní investor nebo spoluhráč.¹⁹¹ V českém kontextu se crowdfunding neprosadil jako hlavní nástroj financování nezávislé nebo poloprofesionální tvorby, což lze, nejspíše, do jisté míry přičíst omezené velikosti trhu a nižší hustotě fanouškovských komunit, které by mohly kampaně dlouhodobě podporovat. Zatímco v zahraničí se crowdfunding stal samostatnou větví kulturní ekonomiky, v tuzemsku má často spíše doplňkovou roli – a to především v případech, kdy je kombinován s dalšími formami podpory, jako jsou vlastní investice, barterová spolupráce nebo sponzorství.

Klíčovým momentem pro nezávislé tvůrce bylo rozšíření internetu jako distribučního i monetizačního nástroje. Platformy jako YouTube nebo crowdfundingové služby typu Kickstarter umožnily tvůrcům nejen snadno publikovat a sdílet svá díla, ale také navázat přímý vztah s publikem skrze zpětnou vazbu i možnost přímé finanční podpory – například formou sdílených reklamních výnosů nebo přímých příspěvků od fanoušků.¹⁹² Lev Manovich upozorňuje, že digitální média zásadně změnila nejen technickou stránku tvorby, ale i její ekonomii – nový mediální režim umožňuje, aby distribuce a produkce probíhaly paralelně, bez nutnosti centralizované infrastruktury.¹⁹³ Tento vývoj otevřel prostor i pro lokální, nízkorozpočtové formy audiovizuálního vyjadřování, které by v tradičním modelu nikdy nevznikly nebo nezískaly diváckou pozornost. Právě tato otevřenost přispěla k rozšíření fenoménu kulturních mikro-ekonomií napříč celou, nyní (téměř) „globální“, společností.

Současná situace je tedy výsledkem dlouhodobého posunu od kolektivních, institucionálně podporovaných forem směrem k individualizovanému, ale i síťovaně ukotvenému modelu. Autoři často fungují jako „mikrostudia“, která kombinují různé typy kapitálu – sociální (kontakty), kulturní (dovednosti), technologický (hardware, software) i ekonomický (granty, sponzoři, fanoušci).¹⁹⁴ Tato proměna ovlivňuje nejen financování, ale i podobu samotných děl – častější jsou hybridní formy, kratší formáty a žánrové experimenty. Z amatérské tvorby se tak v mnoha případech stává laboratoř, kde se testují nové modely nezávislé kulturní produkce.

¹⁹¹ TRYON, Chuck. *On-Demand Culture: Digital Delivery and the Future of Movies*. New Brunswick: Rutgers University Press, 2013, s. 143.

¹⁹² TRYON, Chuck. *On-Demand Culture: Digital Delivery and the Future of Movies*. New Brunswick: Rutgers University Press, 2013, s. 28, 143.

¹⁹³ MANOVICH, Lev. *The Language of New Media*. Cambridge: MIT Press, 2001, s. 43–44, 126.

¹⁹⁴ JENKINS, Henry. *Convergence Culture: Where Old and New Media Collide*. New York: New York University Press, 2006, s. 141–143, 158–160.

4. NOVÁ DOBA TVŮRČÍ V KONTEXTECH:

PŘÍPAD PRO PŘEROV¹⁹⁵

Výběr respondentů v této části práce vychází z mého dlouhodobého pohybu v přerovském audiovizuálním prostředí. Oslovil jsem především ty tvůrce, se kterými jsem měl již předchozí kontakt – ať už přátelský, pracovní nebo skrze znalost jejich tvorby. Tato vazba ale neznamenal zkrácení výzkumu, naopak: umožnila mi oslovit osobnosti, které by jinému výzkumníkovi mohly zůstat nepřístupné, a vést s nimi rozhovory v rovině, která přesahovala pouhý sběr dat. Zpočátku šlo o lidi, které jsem znal sám, ale výběr se organicky rozšiřoval – mnozí z nich doporučovali další jména nebo připomněli tvůrce, na které jsem si vzpomněl právě díky kontextu rozhovoru. Většinu z těchto jmen jsem znal roky, často však z velké části jen prostřednictvím jejich veřejné přítomnosti. Novinkou tak pro mě nebyli oni samotní, ale až delší a soustředěný rozhovor – první příležitost slyšet jejich příběh vcelku, zformulovaný, pojmenovaný, zasazený do širšího rámce.

Mikropřípadové studie, které v této části předkládám, nepředstavují uzavřené typologie ani komplexní interpretační modely. Jde o analytické sondy, které zachycují konkrétní tvůrčí trajektorie a tím otevírají prostor pro další vrstvení významu v navazujících kapitolách. V jejich jádru stojí prosté příběhy – vzpomínky, rozhodnutí, zvraty – které samy o sobě nejsou finální analýzou, ale spíše živnou půdou pro hlubší uchopení toho, co znamená tvořit – a tvořit v lokálním prostředí mezi amatérstvím a profesionalitou. Výsledný soubor tak nevznikl podle předem daných kategorií, ale s cílem ukázat pestrost přístupů, rytmů a strategií, které přerovští tvůrci v posledních dekádách zaujímal. Pořadí, v jakém jsou uvedeni, kopíruje chronologii rozhovorů – nikoliv míru důležitosti. Cílem není určit, kdo je „důležitější“, ale ukázat, jak rozdílné příběhy mohou v jednom světě, zemi, městě existovat vedle sebe.

4.1 Kameran ve zpravodajství:

Bohdan Štěpánek

Bohdan Štěpánek se poprvé setkal s kamerou kolem patnáctého roku života, když mu ji – aniž by si ji výslovně přál – pořídila jeho babička. Byla to analogová kamera Digital8 od Sony a Bohdan s ní začal natáčet první záběry na skautských táborech, výletech a různých akcích.¹⁹⁶ Tyhle rané pokusy nesly všechny znaky rodinného videa: chaotické švenkování, intuitivní snahu zachytit

¹⁹⁵ V této části byla využita asistence nástrojů umělé inteligence ChatGPT (verze 4.5/4o, OpenAI) a Claude 3.5 Sonnet (Anthropic) výhradně pro jazykovou korekturu vlastního textu a stylistické úpravy. Nebyly sdíleny žádné citlivé, osobní ani neveřejné informace. Obsah textu vychází výlučně z vlastního výzkumu autora.

¹⁹⁶ ŠTĚPÁNEK, Bohdan: 10. 7. 2023 (online), rozhovor vedl Štěpán Chalupa (zvukový záznam je v soukromém archivu autora) [nezpracováno].

okamžik bez promyšlené kompozice nebo střihu.¹⁹⁷ Právě tento první kontakt s kamerou odpovídá Odinovu konceptu rodinného filmaře – člověk natáčí primárně pro svou komunitu (v Odinově teorii rodinu, tady spíše „rodinu volbou“¹⁹⁸ - skaut) a neřeší estetické kvality díla.¹⁹⁹ Bohdan tehdy neměl ambice tvořit umění, prostě jen zaznamenával své zážitky.²⁰⁰

Postupně ale začal cítit potřebu mít nad natočeným materiálem větší kontrolu. Inspiroval se televizními pořady – všímal si střihu a práce kamery – a zkusil tyhle principy napodobit.²⁰¹ Tím se posunul do amatérského prostoru v pravém smyslu: začal natáčet záměrněji²⁰² a hlavně zkusil střih v softwaru Pinnacle Studio.²⁰³ To byl pro Štěpánka klíčový krok – už nešlo jen o nahodilé záběry pro vzpomínku, ale o snahu uspořádat a upravit materiál do smysluplného celku. Spolu se skautskými kamarády si videa promítali, ale pořád zůstávala v úzkém kruhu a bez ambice širší distribuce.

Průlom přišel, když se mu podařilo navázat spolupráci s Českou televizí na projektu *Digináves*. Šlo o iniciativu dokumentující život na venkově a Bohdan dostal šanci se zapojit. Prošel školením pod vedením dramaturga Pavla Beneše a Martin Lokšíka, kde se naučil základy natáčení, střihu i vedení rozhovorů. Poprvé čelil profesionálnímu feedbacku na svou práci.²⁰⁴ Tahle zkušenost pro něj měla zásadní dopad: už nešlo o čistou amatérskou tvorbu, ocitl se v poloprofesionálním prostředí, kde se očekávala určitá technická i obsahová kvalita. Práce na *Diginávsi* byla pro něj iniciační – jakýsi přechodový most mezi amatérským a poloprofesionálním režimem tvorby. Po skončení projektu *Digináves* nastoupil Bohdan do regionální Televize Přerov, kde působil v letech 2011–2014. Tady zažil kontinuitu produkční praxe: natáčení a střih se staly součástí každodenní rutiny. Tato etapa potvrzuje Odinův koncept postupného přechodu mezi fázemi amatérismu a profesionality – Štěpánek si osvojoval nové technologie, pracovní postupy a rytmus

¹⁹⁷ ODIN, Roger. Otázka amatéra v trojím prostoru natáčení a šíření. *Illuminace*. 2004, roč. 16, č. 3, s. 6–7, 9. [Online databáze Kramerius NFA].

¹⁹⁸ ODIN, Roger. The Amateur in Cinema, in France, Since 1990: Definitions, Issues, and Trends. In: Michael TEMPLE a Michael WITT (eds.). *A Companion to Contemporary French Cinema*. Hoboken: Wiley-Blackwell, 2015, s. 591

¹⁹⁹ ODIN, Roger. Otázka amatéra v trojím prostoru natáčení a šíření. *Illuminace*. 2004, roč. 16, č. 3, s. 7. [Online databáze Kramerius NFA].

²⁰⁰ ŠTĚPÁNEK, Bohdan: 10. 7. 2023 (online), rozhovor vedl Štěpán Chalupa (zvukový záznam je v soukromém archivu autora) [nezpracováno].

²⁰¹ Tamtéž.

²⁰² ODIN, Roger. Otázka amatéra v trojím prostoru natáčení a šíření. *Illuminace*. 2004, roč. 16, č. 3, s. 11–12. [Online databáze Kramerius NFA].

²⁰³ ŠTĚPÁNEK, Bohdan: 10. 7. 2023 (online), rozhovor vedl Štěpán Chalupa (zvukový záznam je v soukromém archivu autora) [nezpracováno].

²⁰⁴ Tamtéž.

typický pro profesionální produkci.²⁰⁵ Stále však pracoval v regionálních médiích, která měla svá omezení (technické vybavení, menší dosah). V Přerově točil zprávy, reportáže, někdy i kulturní přenosy – všechno v malém týmu.

Další stupeň vývoje nastal, když v letech 2014–2016 pracoval pro TV Morava a podílel se na zpravodajství pro TV Barrandov. To byl posun k širší distribuci – jeho práce se najednou dostávala k většímu publiku a stala se součástí celostátní mediální produkce. Následovalo angažmá v TV Prima (2016–2018), kde už fungoval ve vysoce institucionalizovaném prostředí, stále ale v rámci reportážního segmentu. Po krátkém návratu do Přerova a jeho regionální Televize Přerov se nakonec v roce 2021 dostal zpět do České televize, tentokrát už jako profesionální kameraman pokrývající Olomoucký a Moravskoslezský kraj.²⁰⁶ Tady už plně zapadl do profesionálního mediálního světa s jasně definovanými standardy a zodpovědností.

Bohdanova trajektorie tedy krásně vykresluje plynulý přechod od amatérských začátků přes poloprofesionální fázi až do profesionálního režimu. Klíčovou roli hrály nejen technologické proměny, ale i institucionální rámce, které mu postupně poskytly dovednosti a příležitosti růst. Co je specifické – na rozdíl od některých jiných přerovských tvůrců – Štěpánkuv vývoj neprovázely výrazné experimenty s různými formami. Držel se od počátku reportáže a nikdy neuhnul k hranému filmu nebo uměleckému experimentu. Jeho tvorba se od *Diginávsi* až po současnou práci v ČT soustředí na dokumentaci událostí a jejich zprostředkování divákům.²⁰⁷ Nešlo mu o hledání unikátního filmového rukopisu, spíš o zdokonalování řemesla v daném žánru.

Díky této specializaci nebyla jeho cesta klikatá – spíš stabilní trajektorie vedená institucionálním začleněním a kontinuální prací. Najdeme v ní samozřejmě iniciační momenty (první skautské záznamy, první stříhové pokusy, první televizní projekt), ale celkově působí plynule. Bohdan Štěpánek se svou tvorbou pevně zakotvuje v televizním audiovizuálním světě, který se vyznačuje pravidelnou produkcí, institucemi danými postupy a důrazem na informační funkci obrazu. Filmovost je v tomto prostoru přítomna jen omezeně – technické aspekty (kompozice, stříh, zvuk) odpovídají profesionálním standardům, ale chybí autorský rukopis či stylizace posouvající dílo do umělecké roviny. Štěpánek se pohybuje v žánru reportáže a televizního zpravodajství, kde hlavním cílem je efektivní přenos informací a věrné zachycení reality, nikoli kreativní experiment s vyprávěním či vizuálním stylem. V jeho cestě od amatéra k profesionálovi vidíme všechny fáze, avšak posuny nebyly motivovány touhou po uměleckém výrazu, nýbrž osvojováním si technických a produkčních standardů televizního média.

²⁰⁵ ODIN, Roger. Otázka amatéra v trojím prostoru natáčení a šíření. *Illuminace*. 2004, roč. 16, č. 3, s. 13–14. [Online databáze Kramerius NFA].

²⁰⁶ ŠTĚPÁNEK, Bohdan: 10. 7. 2023 (online), rozhovor vedl Štěpán Chalupa (zvukový záznam je v soukromém archivu autora) [nezpracováno].

²⁰⁷ Tamtéž.

4.2 Skladatel a mistr traileru:

Eduard Jaworek

Eduard Jaworek patří k tvůrcům, jejichž cesta je neustálým pohybem mezi různými prostory – jak z hlediska míry profesionalizace, tak druhů produkce. Jeho trajektorie ukazuje plynulý přechod od čistě amatérského natáčení přes komerční zakázky až k práci v herním průmyslu. Už jako dítě byl okouzlen zachycováním pohybu a technickými možnostmi kamer. První pokusy dělal s digitálním fotoaparátem, který mu rodiče půjčovali, a už tehdy nebyl jen pasivním divákem médií – aktivně se snažil porozumět technice záznamu i střihu. Natáčel breakdance a fingerboardingové triky, přičemž motivací bylo analyzovat a zlepšovat vlastní pohybové dovednosti.²⁰⁸ Tento analytický přístup k obrazu – typický pro některé formy amatérské tvorby – u něj brzy doplnila i práce se střihem, když si svá videa sám upravoval.

První skutečný iniciační moment Eduarda Jaworka nastal, když se od náhodného natáčení posunul k uvědomělé práci s médiem: začal experimentovat s tvorbou filmových trailerů a hudebních videí. Klíčové bylo, že sám skládal hudbu a kombinoval ji se staženými filmovými trailery – zkoušel tak montáž a zvukovou dramaturgii. Učil se intuitivně střihovým programům, nejdříve jednoduchému Pinnacle Studiu, později přešel na profesionálnější Adobe Premiere Pro.²⁰⁹ Tento posun od prvotních hrátek k sofistikovanějším nástrojům odpovídá běžné cestě amatérů, kteří míří k poloprofesionální sféře.²¹⁰ V Jaworkově případě navíc práce s audiovizuální synchronizací (obraz + hudba) předurčila jeho další směřování – stal se z něj specialista na střih a zvuk, což využívá dnes jak při tvorbě trailerů ve videoherní společnosti, tak třeba při skládání trailerové hudby pro hollywoodské produkce.²¹¹ Jeho přístup je tak od počátku hybridní: pohybuje se mezi světem hudby a videa, amatérskou volnou tvorbou a profesionálními zakázkami.

Druhý významný přechod nastal s pořízením fotoaparátu Sony A6000 v roce 2019.²¹² Tento krok můžeme chápat jako zásadní zlom – Jaworek tím přešel od experimentů k systematictější zakázkové tvorbě. Odínova osa by to popsala jako posun z amatérské do poloprofesionální fáze: změnily se nejen estetické normy jeho práce, ale i ekonomické podmínky. Ještě předtím sice už využíval techniku Televize Přerov (kde chvíli pracoval na grafických a reklamních zakázkách),

²⁰⁸ JAWOREK, Eduard: 10. 7. 2023 (Přerov), rozhovor vedl Štěpán Chalupa (zvukový záznam je v soukromém archivu autora) [nezpracováno].

²⁰⁹ Tamtéž.

²¹⁰ ODIN, Roger. Otázka amatéra v trojím prostoru natáčení a šíření. *Illuminace*. 2004, roč. 16, č. 3, s. 13–14. [Online databáze Kramerius NFA].

²¹¹ Tamtéž.

²¹² JAWOREK, Eduard: 10. 7. 2023 (Přerov), rozhovor vedl Štěpán Chalupa (zvukový záznam je v soukromém archivu autora) [nezpracováno].

ale teprve vlastní kamera mu dala plnou samostatnost.²¹³ Na vlastní pěst začal natáčet plesy, svatby a reklamy. Původní motivací sice bylo vydělat si na vybavení, postupně si však vybudoval klientelu a přizpůsoboval styl videí očekávání publika, respektive zákazníků.²¹⁴ Jeho zkušenost z přerovské televize (2018–2022) mu přitom poskytla kontrast: v televizi šlo hlavně o technickou rutinu a informační obsah, zatímco ve volné tvorbě zúročil kreativnější a dynamičtější přístup. Při natáčení jednoho televizního spotu dokonce použil záběry z dronu, což v televizním standardu nebylo obvyklé²¹⁵ – střetly se tu dvě produkční kultury (rigidnější televizní vs. rozvolněnější poloprofesionální).

Důležitou součástí Jaworkova rozvoje byl způsob získávání zpětné vazby. Místo konzultací s ostřílenými profesionály se orientoval na online komunity – zejména facebookovou skupinu „DSLR Video“, kde sdílel svá videa a dostával rady od ostatních tvůrců.²¹⁶ Tento komunitní model učení nahrazoval chybějící formální vzdělání a je pro současné prostředí typický: mladí tvůrci se často zdokonalují skrze internetová fóra a tutoriály, tedy neinstitutčně.

Poslední a nejvýznamnější dosavadní přechod v Jaworkově trajektorii představuje přijetí do společnosti THQ Nordic – jednoho z velkých hráčů herního průmyslu. Od roku 2022 tam pracuje jako střihač videoherních trailerů a sound designer.²¹⁷ Tento krok znamená posun k specializované profesionální tvorbě, přesto si Jaworek udržuje některé hybridní rysy: nadále třeba natáčí svatební a plesová videa, takže osciluje mezi profesionálním a poloprofesionálním režimem. Tento model – stabilní zaměstnání kombinované s autonomní vedlejší produkcí – je pro dnešní audiovizuální svět častý a ukazuje proměnu tradičního modelu kariéry. Z hlediska autorské intence u Jaworka vidíme postupný posun: od tvorby z čistého zájmu k tvorbě na zakázku, a nakonec k takové, která spojuje komerční požadavky s jeho osobitým stylem práce a vizuálním pojetím. Ačkoli jeho rané experimenty pramenily z radosti z objevování, časem se přizpůsobil trhu, aniž by to vnímal jako ztrátu tvůrčí svobody – spíš jako možnost zdokonalovat řemeslo a hledat nové výzvy.

Jaworkův případ je ukázkový pro generaci tvůrců, kteří začínají jako autodidakti a přes poloprofesionální fázi se postupně etablují na profesionální úrovni. Pohybuje se napříč několika audiovizuálními světy – ve svatebních a plesových videích operuje v poloprofesionálním prostoru a v poloveřejném audiovizuálním světě; práce pro THQ Nordic ho pevně usazuje do profesionálního videoherního světa; zároveň jeho tvorba přesahuje i do filmového světa (skládá trailerovou hudbu) a samozřejmě do světa internetového, kde jsou jeho trailery šířeny na YouTube

²¹³ Tamtéž.

²¹⁴ Tamtéž.

²¹⁵ Tamtéž.

²¹⁶ Tamtéž.

²¹⁷ Tamtéž.

a dalších platformách. Míra „filmovosti“ v jeho výstupech kolísá podle projektu: zatímco svatební videa kombinují prvky stylizovaného dokumentu a videoklipu, herní a filmové trailery využívají sofistikovanou filmovou gramatiku (tempo střihu, práci s barvou a zvukem). Jaworkova schopnost aplikovat filmové principy napříč různými médii svědčí o proměně současné audiovizuální kultury, kde se hranice mezi médii stírají a filmová estetika proniká i do zdánlivě nefilmových forem.

4.3 Nezávislý dokumentarista:

Jan Považan

Jan Považan je příkladem tvůrce, jehož trajektorie vedla od čistě intuitivního natáčení až k profesionální filmové kariéře. Od amatérských začátků, přes poloprofesionální experimenty, až po stabilní postavení v oboru jej provázela řada iniciačních momentů, které ho na Odinově ose posouvaly od amatéra k vyšší míře profesionality. Jeho vývoj ilustruje klíčové přechody mezi různými produkčními prostory, proměny autorské intence i balancování mezi individuální a průmyslovou tvorbou. Kameru vzal poprvé do ruky zhruba v patnácti letech, kdy začal experimentovat s vizuálním vyprávěním. Od počátku tíhnul k dynamickým záběrům a stylizovanému střihu – zajímalo ho, jak pohyb a montáž ovlivňují divácký zážitek. První videa točil na sportovních akcích zaměřených na inline bruslení a skateboarding;²¹⁸ šlo tedy o záznam akce, nikoli rodinných událostí. Tím se už v rané fázi zdánlivě vymezil vůči rodinnému filmu, který Odin pokládá za iniciační bod filmaře²¹⁹ – do jisté míry ovšem stále fungoval v rámci „přátelské rodiny“, komunity, jejíž byl součástí, o čemž hovoří i ve svých pozdějších revizích, jak jsem již psal, Odin – „rodina volbou“. Na rozdíl od filmařů, kteří začínali archivovat vzpomínky, chtěl Považan už od počátku estetizovat realitu a vytvářet vizuálně podmanivé sekvence, nikoliv jen dokumentovat.²²⁰

K zásadnímu posunu došlo ve chvíli, kdy si pořídil vlastní kameru. To mu umožnilo soustavnější práci na vlastních projektech, a dokonce i první honorované zakázky.²²¹ V ten moment se přesunul z fáze neřízeného experimentu k cílenější tvorbě – přesně ve smyslu Odínova popisu přechodu z amatérského prostoru do poloprofesionálního. Jeho videa si našla širší publikum: aftermovie (tedy dynamické sestřihy z událostí s charakteristikami hudebního

²¹⁸ POVAŽAN, Jan: 10. 7. 2023 (online), rozhovor vedl Štěpán Chalupa (zvukový záznam je v soukromém archivu autora) [nezpracováno].

²¹⁹ ODIN, Roger. Otázka amatéra v trojím prostoru natáčení a šíření. *Illuminace*. 2004, roč. 16, č. 3, s. 6–7, 11–12. [Online databáze Kramerius NFA].

²²⁰ POVAŽAN, Jan: 10. 7. 2023 (online), rozhovor vedl Štěpán Chalupa (zvukový záznam je v soukromém archivu autora) [nezpracováno].

²²¹ Tamtéž.

videoklipu), která natáčel na lokálních akcích (koncerty, závody), začali pořadatelé používat k propagaci.²²² Jeho tvorba se tak vymanila z čistě soukromého okruhu a pronikla do veřejného prostoru. Další zásadní iniciační moment přišel s přijetím na Fakultu multimediálních komunikací UTB ve Zlíně, kde studoval kameru.²²³

Už v době, kdy natáčel aftermovies pro sportovní kluby a pořadatele akcí, dostával za svou práci zapláceno, ale pořád to bral spíš jako koníček. Zlom nastal, když se rozhodl natočit přijímací film na školu – dynamickou reportáž o komunitě extrémních sportovců ve stylu videí, jak zmiňuje, Red Bullu. Tento projekt ho donutil přemýšlet nejen nad efektními záběry, ale i nad dramaturgií a strukturou příběhu.²²⁴ Rozhodnutí jít studovat film znamenalo vstup do světa formálního vzdělání, které mu poskytlo technické znalosti a konfrontovalo ho s novými přístupy. Zatímco dřív pracoval hodně intuitivně, ve škole se začal soustředit i na koncepci a realistické uchopení obrazu. Velký vliv na něj měli pedagogové – kameraman Július Liebenberger, který u Jana rozvíjel vizuální cit, a Martin Štěpánek, jenž ho naučil profesionálním standardům práce s kamerou.²²⁵

Po absolutoriu se Považanova trajektorie přesunula do profesionálních struktur filmového průmyslu. Stal se součástí kamerových štábů a rychle se etabloval jako ostříč.²²⁶ Tento přechod znamenal zásadní změnu dynamiky jeho práce: zatímco dřív měl nad svými videi plnou kontrolu, teď byl kolečkem ve velkém natáčecím stroji s pevně danou hierarchií. Na Odinově ose se ocitl na pomezí profesionálního a poloprofesionálního prostoru – pracoval sice v prostředí velkých filmových produkcí,²²⁷ ale pozice ostříče není autorská ani tvůrčí v tom smyslu, jak to znal z vlastní tvorby. Zároveň si však Jan uchoval vlastní autorskou tvorbu, hlavně v oblasti nezávislého dokumentu. Jeden z jeho projektů, film *Resilient* (2023) se věnoval komunitě extrémních sportovců – kromě efektních akčních záběrů v něm zachycoval i osobní motivace a příběhy jezdců. Tento film vznikl „na koleně“, bez rozpočtu, a promítal se na menších festivalech; širokou distribuci sice neměl, ale Jana utvrdil v tom, že chce tvořit i mimo velké štáby.²²⁸ Nyní připravuje další dokument, jehož jméno neprozradil, tentokrát už s producentem a s plány žádat o granty – posouvá se tak zase více k profesionální nezávislé produkci. Ve své

²²² Tamtéž.

²²³ Tamtéž.

²²⁴ Tamtéž.

²²⁵ Tamtéž.

²²⁶ Tamtéž.

²²⁷ ODIN, Roger. Otázka amatéra v trojím prostoru natáčení a šíření. *Illuminace*. 2004, roč. 16, č. 3, s. 17–18. [Online databáze Kramerius NFA].

²²⁸ POVAŽAN, Jan: 10. 7. 2023 (online), rozhovor vedl Štěpán Chalupa (zvukový záznam je v soukromém archivu autora) [nezpracováno].

profesi se mezitím živil jako ostříč na reklamách, seriálech a filmech, ale vlastní autorská tvorba mu umožňovala udržet si nezávislý prostor.²²⁹

Jan Považan je tedy tvůrcem, jehož dráha prošla všemi hlavními produkčními prostory na zkoumané ose. Jeho případ ukazuje, že přechody mezi fázemi nejsou striktně lineární – i když se etabloval v profesionálním prostředí, stále se pohybuje mezi různými módy tvorby. Primárně působí v kinematografickém, filmovém a televizním audiovizuálním světě, kde jako ostříč pracuje na reklamách a filmových projektech, zároveň se ale angažuje v nezávislém světě dokumentu, kde má větší autorskou kontrolu. Zkušenosti sbíral i v internetovém světě – zpočátku dával svá aftermovie na YouTube, čímž osloval publikum (a potenciální zákazníky) online. Jeho cesta ilustruje neustálé pendlování mezi nezávislostí a institucí: navzdory profesionalizaci ve filmu si uchovává prostor pro vlastní projekty.

4.4 Videotvorba na zakázku:

Martin Křížka

Martin Křížka pochází z rodiny fotografů, což jeho cestu k filmu zásadně ovlivnilo. Už odmala nasával vizuální vnímání – jeho otec patřil mezi první místní nadšence, kteří natáčeli na VHS – a Martin tak vyrůstal obklopen kamerami a fotoaparáty.²³⁰ Přirozeně tedy sáhl po kameře také. První vlastní filmařské pokusy dělal během školních let s kamarády, kdy natáčeli jednoduchá videa pro zábavu.²³¹ Rodinné zázemí mu dalo náskok: rozuměl základům kompozice a měl cit pro obraz, což mu umožnilo rychleji se rozvíjet. Odinovým pohledem se jeho raná fáze podobala rodinnému filmu – tvořil v okruhu blízkých a primárně pro ně²³² – ale už od počátku překračoval horizont domácího videa směrem k promyšlenější tvorbě.

Po střední škole Martin zvažoval studium fotografie nebo kamery, ale nakonec dal přednost praxi. Rozhodl se podnikat v oblasti videa na volné noze a postupně pronikal do lokálního trhu. Začínal natáčením svateb, plesů a podobných společenských akcí²³³ – tedy v segmentu, který se ukazuje jako typický pro ambiciózní amatéry mířící k poloprofesionálnímu působení. Jeho záběry ze svateb však brzy vynikly nápaditostí a technickou kvalitou, takže se dostaly do širšího

²²⁹ Tamtéž.

²³⁰ KŘÍŽKA, Martin: 11. 7. 2023 (Přerov), rozhovor vedl Štěpán Chalupa (zvukový záznam je v soukromém archivu autora) [nezpracováno]

²³¹ Tamtéž.

²³² ODIN, Roger. Otázka amatéra v trojím prostoru natáčení a šíření. *Illuminace*. 2004, roč. 16, č. 3, s. 6–7. [Online databáze Kramerius NFA].

²³³ KŘÍŽKA, Martin: 11. 7. 2023 (Přerov), rozhovor vedl Štěpán Chalupa (zvukový záznam je v soukromém archivu autora) [nezpracováno]

povědomí i online.²³⁴ Internetový svět mu poskytl platformu: ukázky jeho prací se daly snadno sdílet a oslovily nové klienty. Svatební videa mu tak otevřela dveře k dalším zakázkám v regionu.

Křížka však neoperoval jen na úrovni natáčení plesů a svateb, ale budoval i paralelní linii audiovizuální tvorby. Svou paralelní trajektorii mimo svatební a plesovou tvorbu rozvíjel skrze taneční skupinu Duckbeat, kterou spoluzakládal a kde jeho partnerka působila jako lektorka. Jako dokumentarista taneční scény každoročně vytvářel záznamy z vystoupení a soustředění, které nejen dokumentovaly vývoj skupiny, ale sloužily i jako součást její sebeprezentace. Tyto materiály, šířené primárně na YouTube, Vimeo, ale i promítané v přerovském kině Hvězda,²³⁵ reflektovaly odlišnou dynamiku než jeho svatební a plesová tvorba – namísto individuálního zachycení emocí pracoval s choreografií, pohybem v čase a rytmem střihu. Tato zkušenost ho přivedla i k natáčení hudebních videoklipů jak pro taneční skupinu, tak pro další interprety, přičemž se dostal i k natáčení behind-the-scenes materiálů pro videoklipy Terezy Kerndlové.²³⁶ Tento vývoj v jeho trajektorii ukazuje, že i když působil v poloprofesionálním prostoru, posouval se mezi komerčními zakázkami a projekty s větší estetickou volností, což mu umožnilo prohlubovat svůj filmový jazyk a adaptovat se na různé produkční režimy.

I když se svatební i plesová tvorba ukázala jako stabilní zdroj příjmů, po několika letech začal Křížka vnímat vyčerpání a repetitivnost tohoto druhu práce. Tento moment neznamenal přímou úvahu o profesionalizaci, ale spíše bod obratu v jeho trajektorii²³⁷ – nutnost redefinovat směr své tvorby a pracovní identity. Zatímco dosud se pohyboval v jasně vymezeném nezávislém poloprofesionálním prostoru audiovizuální produkce, nyní začal zvažovat posun do jiného kreativního odvětví. Namísto dalšího prohlubování své pozice v audiovizuální produkci se rozhodl využít své vizuální dovednosti v oblasti marketingu,²³⁸ kde mohl propojit zkušenosti s obrazovou estetikou s novými strategiemi komunikace. Tento posun ukazuje, že trajektorie filmaře nemusí nutně směřovat k profesionalizaci v úzkém slova smyslu, ale může se větvit do různých oblastí, kde lze filmový audiovizuální jazyk aplikovat jiným způsobem.

Po roce 2018 začal Křížka pracovat v oblasti marketingu, nejprve pro firmu Paragan v Drahotuších a následně pro brněnského importéra stavebních strojů Case, kde se specializoval na produktovou fotografii a videa.²³⁹ Tento posun reflektuje změnu jeho trajektorie směrem k podnikovému poloprofesionálnímu módu, blízko tomu, jak jej popisuje Jančová – tedy situaci,

²³⁴ Tamtéž.

²³⁵ Tamtéž.

²³⁶ Tamtéž.

²³⁷ Tamtéž.

²³⁸ Tamtéž.

²³⁹ Tamtéž.

kdy se audiovizuální tvorba stává součástí podnikové komunikace.²⁴⁰ Namísto autorské či zakázkové tvorby pro individuální klienty nyní jeho práce podléhá korporátním potřebám a vizuální standardizaci produktového marketingu. Tento přechod odpovídá současnému trendu, kdy se hranice mezi filmovou a obecně mediální tvorbou stírají a (polo)profesionální audiovizuální dovednosti se stále častěji uplatňují v širším spektru mediálních odvětví. Křížkův případ tak potvrzuje, že trajektorie filmaře nemusí nutně směřovat k institucionalizované profesionalizaci, ale může se rozvětvit do širšího mediálního prostoru, kde se film stává součástí multimediální strategie.

Martin Křížka se ve své trajektorii pohyboval napříč několika audiovizuálními světy, čímž vytvořil hybridní model tvorby překračující tradiční hranice. Svatební a plesová videa ho ukotvila v internetovém světě – sdílela se online a fungovala na osobní doporučení, čímž získaly komunitní i komerční charakter. Marketingová videa ho včlenila do veřejného audiovizuálního světa, kde potenciálně využívaný filmový jazyk slouží k firemní komunikaci a prezentaci produktů. Zároveň si držel prostor pro autorské projekty, které byly promítány na lokálních akcích a v kině – to ho propojuje s klasickým filmovým světem, byť v regionálním měřítku. Křížkův případ tak ukazuje, že tvůrce se nevymezuje jedinou rolí: plynule přechází mezi komerční produkcí, komunitní dokumentací i uměleckou vizuální komunikací. Jeho filmovost se projevuje různou měrou v různých projektech – od strohé účelovosti reklam až po poetiku nezávislých dokumentů.

4.5 Dokumentární kameraman:

Jiří Dvorský

Jiří Dvorský se k audiovizuální tvorbě dostal pozvolna, bez jasné ambice stát se „filmařem“. Jeho první zaměstnání v Televizi Přerov nezahrnovalo samotné natáčení, ale správu infotextu a grafiky. Právě tato pozice mu však umožnila poprvé se seznámit s profesionální technikou a vypůjčit si kameru. Svá první videa točil kolem roku 1996 s motivací archivovat vzpomínky – podobně jako u rodinného filmu v Odínově pojetí, jen místo rodiny šlo opět „rodinu“ blízkých přátel.²⁴¹ Tehdy si půjčil kameru Panasonic na VHS a sestříhal vlastní materiál. Vlastní kameru si paradoxně pořídil až mnohem později, protože díky práci měl vždy techniku k dispozici, a nemusel tak investovat do svého vybavení.²⁴² Zlom nastal po návratu z vojny v roce 1998, kdy se znovu ucházel o práci v Televizi Přerov – tentokrát na pozici kameramana a stříhače reklam.²⁴³

²⁴⁰ JANČOVÁ, Veronika. Poloprofesionál nebo „profesionální amatér“?. *Illuminace*. 2016, roč. 28, č. 2, s. 48–51. [Online databáze Kramerius NFA].

²⁴¹ DVORSKÝ, Jiří: 13. 7. 2023 (Přerov), rozhovor vedl Štěpán Chalupa (zvukový záznam je v soukromém archivu autora) [nezpracováno]

²⁴² Tamtéž.

²⁴³ Tamtéž.

Zpočátku, vzpomíná, si na kameru netroufal a věřil si spíše ve střihu, ale vedení rozhodlo, že jeden člověk zvládne obě role, jak poznamenává, a Dvorský se tak musel rychle přizpůsobit.²⁴⁴ Tento skok ilustruje dynamiku jeho vývoje: z volného natáčení pro okruh přátel se ocitl v institucionálním prostředí s danými pravidly produkce. Televize Přerov přitom tehdy balancovala stále na pomezí komunitního média a poloprofesionálního prostoru – s minimálními rozpočty, ale s pravidelnou výrobou a lokální distribucí. Pro Dvorského se stala prostorem iniciace, kde se naučil technické aspekty střihu i práci s kamerou v rámci zpravodajské a publicistické tvorby. Rychle se tak posunul na ose směrem k poloprofesionálním standardům, i když svým způsobem přeskočil plynulou profesionalizaci – byl „vhozen do vody“ poloprofesionální tvorby bez obvyklých mezistupňů.

Dalším klíčovým momentem bylo propojení s Českou televizí. V Přerově Dvorský spolupracoval s kolegy – kameramanem Petrem Ludíkem a redaktorkou Bronislavou Švarcovou, kteří jezdili natáčet i pro ostravské studio ČT. Dvorský tehdy také dostal příležitost točit pro ČT – a tato spolupráce postupně vyústila v trvalé angažmá. Kolem roku 2001–2002 přešel jako kameraman a střihač do olomoucké redakce České televize, kde působil patnáct let.²⁴⁵ Tento přechod znamenal definitivní vstup do profesionálního televizního světa s pevnými redakčními pravidly a standardy celostátního vysílání. Na pomyslné ose amatér–poloprofesionál–profesionál se Dvorský ocitl ve zcela institucionalizovaném prostoru: už nešlo o flexibilní lokální projekty, ale o každodenní výrobu televizního zpravodajství v rámci velké organizace.

Navzdory zakotvení v televizní produkci v něm postupně sílila touha po dokumentární tvorbě. Rozhodl se proto podat přihlášku na filmovou školu (UTB ve Zlíně), kam se ve stejné době hlásila i redaktorka TV Přerov Svatava Měrková. Společně natočili dokument *Múzy z ohně a popela* o práci kováře Jiřího Jurdy, který Dvorský použil jako svůj film k přijímacímu řízení. V tomto momentu poprvé pocítil možnost stát se skutečným autorským tvůrcem, nejen televizním kameramanem. Nepřijetí na školu ale znamenalo, že tuto hranici nepřekročil²⁴⁶ – jeho trajektorie zůstala ve světě profesionální televize, kde dál rozvíjel technickou preciznost a plnil požadavky redakce. Během působení v ČT absolvoval řadu školení a workshopů, aby rozšířil své dovednosti. Paradoxně však narážel na institucionální limity: sám měl z praxe často více znalostí než lektori, a některé tendence televizní tvorby (například aranžované záběry ve zpravodajství) odmítal jako neautentické.²⁴⁷ Formálně sice pracoval v profesionální sféře, ale přístupem si uchovával cosi z amatérské etiky – usiloval o zachycení reality bez umělého stylizování.²⁴⁸

²⁴⁴ Tamtéž.

²⁴⁵ Tamtéž.

²⁴⁶ Tamtéž.

²⁴⁷ Tamtéž.

²⁴⁸ Tamtéž.

Jeho pozdější kariéra zaznamenala několik zlomů. Po odchodu z pozice v ČT přešel do neinstitucionalizovaného profesionálního prostoru jako osoba samostatně výdělečně činná. Začal si sám vybírat projekty, což mu dalo více svobody, ale i ekonomickou nejistotu. Fungoval v hybridním modelu – kombinoval zakázky pro firmy, vlastní dokumentární projekty a externí spolupráci s televizí (zejména jako kameraman sportovního zpravodajství).²⁴⁹ Tato změna zásadně proměnila dynamiku jeho tvorby: zatímco v redakci měl jasné dané úkoly a podléhal instituci, nyní se mohl více věnovat svým námětům. Rozvinul hlubší spolupráci se Svatavou Měrkovou a Muzeem Komenského v Přerově při tvorbě historických dokumentů,²⁵⁰ čímž se částečně posunul k autorské tvorbě. Dvorský si přesto udržoval kontakt s Českou televizí alespoň externě,²⁵¹ takže nepřerušil vazbu s profesionálním institucionálním zázemím, ale poprvé po dlouhé době měl prostor soustředit se i na vlastní projekty mimo instituci.

V posledních letech se jeho zájem přesunul výrazně k historickému dokumentu, kde mohl uplatnit své autorské záměry. Ve spolupráci s Muzeem Komenského v Přerově a kolegy Svatavou Měrkovou a Jiřím Vojzolou mladším vytvořil tvůrčí trio zaměřené na dokumentaci lokálních dějin (například film *Přerovské povstání... 75 let poté*).²⁵² Tento návrat k menším projektům naznačuje cykličnost jeho dráhy – po letech v instituci se opět pohybuje v neinstitucionalizovaném poloprofesionálním prostoru s větší autorskou kontrolou, avšak s nutností shánět zakázky kvůli obživě. Kromě dokumentů se věnuje i komerčním videím, aby zajistil stabilní příjem,²⁵³ což odráží jeho hybridní roli: na jedné straně autor-dokumentarista, na druhé straně zajišťuje financování prostřednictvím zakázek. Svou nezávislou produkci posílil také tím, že založil vlastní malou produkční společnost, či se jako kameraman zúčastnil expedice *Tatra kolem světa 2* pro TV Prima.²⁵⁴

Jiří Dvorský se svou současnou tvorbou nachází na pomezí filmového a televizního audiovizuálního světa – funguje jako nezávislý profesionál mimo velké instituce. Z televizního světa si odnesl technické standardy a pracovní disciplínu, ale po odchodu z ČT přešel do flexibilnějšího modelu, kde kombinuje zakázkovou práci s autorskými dokumenty, čímž se částečně přibližuje nezávislému filmovému světu. Spolupráce se Svatavou Měrkovou a Jiřím Vojzolou ml. na historických dokumentech ho plně zapojuje do filmového způsobu práce, zatímco komerční zakázky a externí práce pro televizi jej udržují ve styku s televizní produkcí. Na rozdíl

²⁴⁹ Tamtéž.

²⁵⁰ Tamtéž.

²⁵¹ Tamtéž.

²⁵² Tamtéž.

²⁵³ Tamtéž.

²⁵⁴ Tamtéž.

od čistě televizních či čistě filmových tvůrců míří řada jeho projektů k online distribuci, což znamená i dílčí zakotvení v internetovém audiovizuálním světě. Dvorského případ tak ukazuje, jak se plynule prolínají instituce a nezávislá tvorba – zachovává si televizní profesionalitu (byť nefilmovou), a zároveň využívá tvůrčí svobodu nezávislého dokumentaristy.

4.6 Aspirant k autorství:

Jaroslav Hruška

Jaroslav Hruška se k natáčení dostal už v dětství – s kamarády tvořili amatérské „filmíky“ (jak sám říká) inspirované populárními pořady a akčními filmy. Nejčastěji napodobovali šílené kousky z pořadu *Jackass*, parodovali horory nebo akční scény a točili krátké skeče plné groteskního humoru a jednoduchých triků. Technika byla minimální: točili na rodinnou kameru Sony, kterou měl Jaroslav k dispozici díky otci (ten ji původně používal na rodinné účely). Vlastní kameru si Jaroslav přál, ale dlouho na ni neměl prostředky.²⁵⁵ Tvořili tedy ve skupině nejbližších kamarádů – spontánně, bez pevné struktury. Tato raná fáze odpovídala Odinovu rodinnému prostoru, jen s tím rozdílem, že Jaroslav filmoval svou, opět, „rodinu volbou“ (partu přátel) místo rodiny biologické.²⁵⁶ Stejně jako u rodinných videí ani tady nešlo o širokou distribuci – výsledné srandičky kolovaly hlavně mezi nimi pro vlastní pobavení. Intence nebyla estetická ani profesionální, šlo hlavně o společnou zábavu a intuitivní objevování filmového jazyka.

První zásadní zlom přišel v sedmé třídě, kdy si Jaroslav za peníze z brigády pořídil vlastní kameru.²⁵⁷ Tento akt fungoval jako jistý rituál přechodu – od hravého experimentování přešel k cílenější tvorbě. Vlastní technika mu dala kontrolu a svobodu rozhodovat, co a jak bude točit. Změnila se tím i jeho intence: místo inscenovaných „bláznivín“ začal víc dokumentovat skutečný svět kolem sebe. Natáčel večírky, komunitní akce, sportovní utkání, kulturní události...²⁵⁸ Jeho amatérský prostor se tím rozšířil, ale stále spadl do Odinovy definice amatérské tvorby – nepracoval pro peníze ani instituci a nesměřoval k široké distribuci. Jeho tvorba sice byla uvědomělejší a organizovanější, přesto zůstávala zcela autonomní a svobodná, bez vnějších tlaků či závazků.

V období dospívání ale Jaroslav na pár let s natáčením polevil. Pozornost mu zabraly jiné věci – nové vztahy, večírky, sociální život, jak vzpomíná.²⁵⁹ Tato stagnace způsobila, že jeho filmařská

²⁵⁵ HRUŠKA, Jaroslav: 14. 7. 2023 (Přerov), rozhovor vedl Štěpán Chalupa (zvukový záznam je v soukromém archivu autora) [nezpracováno]

²⁵⁶ Tamtéž.

²⁵⁷ Tamtéž.

²⁵⁸ Tamtéž.

²⁵⁹ Tamtéž.

trajektorie se dočasně přerušila. Neexistoval žádný vnější tlak (ekonomický či institucionální), který by ho nutil pokračovat, a on sám natáčel jen sporadicky. Kamera mu sice zůstala, ale využíval ji zřídka. Návrat k aktivní tvorbě přišel až v roce 2018 tak trochu náhodou: přes známé se Jaroslav dostal do kontaktu s Michalem Lévy, který ho doporučil do lokální Televize Přerov, poté, co za něj „převzal“ natáčení sportovních utkání.²⁶⁰ Nebyla to naplánovaná kariérní volba stát se filmařem, spíš příležitost, která se naskytla. Šéfredaktorka televize mu nabídla, ať zkusí natočit reportáže – a po krátkém zkušebním období se Jaroslav stal součástí týmu.²⁶¹ Tento krok byl pro něj dalším iniciačním momentem, protože znamenal zásadní změnu: poprvé musel svou práci podřídit pravidlům, termínům a technickým standardům profesionálnější produkce.

V televizní praxi se Jaroslav zaměřil hlavně na zpravodajské reportáže, často ze sportu a kultury. Jako na kuriózní „první velkou reportáž“ vzpomíná na natáčení případu vraždy v Přerově – hned ostrý start. Ačkoli fungoval v profesionálním prostředí, jeho role byla spíš poloprofesionální: neměl nad obsahem autorskou kontrolu, pracoval dle zadání redakce a jeho úkolem bylo řemeslně zachytit události. Kromě televize začal Jaroslav vypomáhat i v PíTíV (Přerovská internetová televize), kde se věnoval živým přenosům sportovních utkání.²⁶² Tím se jeho trajektorie rozšířila směrem ke stabilnějšímu poloprofesionálnímu modelu – poprvé měl pravidelný příjem z audiovizu a dostal se k širšímu spektru zakázek. Záhy však narazil na omezení formátu: reportáže a přenosy mu daly technické zkušenosti, ale nenabízely prostor pro rozvoj, či v podstatě vůbec zrod, autorského rukopisu.

Aby si zajistil finanční stabilitu, přibral Jaroslav ke své práci pro TV Přerov a PíTíV také vlastní zakázkovou tvorbu – začal točit svatby, plesy a propagační videa pro klienty.²⁶³ Tím se jeho intence opět proměnila. V televizi byl jen článkem v týmu s pevně daným úkolem, kdežto u zakázek vystupoval jako samostatný tvůrce: sám sháněl klienty, řídil celý proces a nesl zodpovědnost za výsledek. Jeho trajektorie se tím dále ukotvila v poloprofesionální sféře, kde se mísí komerční nutnost s osobními ambicemi. Vedle svateb a firemních videí se Jaroslav pustil i do natáčení rappových videoklipů pro místní hudebníky.²⁶⁴ Tam si mohl dovolit kreativnější vizuální stylizaci, ale pořád šlo o tvorbu limitovanou požadavky zadavatelů, takže autorská svoboda byla relativní. Technicky se Jaroslav také posouval. Z prvních dětských pokusů ve Windows Movie Makeru (na střihání svých „ujetých“ skečů) přešel přes Edius, s nímž se seznámil v Televizi Přerov, až k Adobe Premiere, který začal používat na své zakázky. Učil se hlavně praxí – a také sledováním online tutoriálů a YouTube kanálu zkušeného českého svatebního

²⁶⁰ Tamtéž.

²⁶¹ Tamtéž.

²⁶² Tamtéž.

²⁶³ Tamtéž.

²⁶⁴ Tamtéž.

kameramana Petra Špetly, od kterého odkoukal leccos o střihu a kameře. Uvažoval dokonce o studiu kamery na FAMU, ale zatím tento pokus nerealizoval. Důvody jsou podle něj jak finanční, tak nejistota, zda by v konkurenčním prostředí mladých filmařů uspěl.²⁶⁵

Od roku 2019 pracuje Jaroslav Hruška jako OSVČ²⁶⁶ v oblasti videa, čímž se plně přesunul do poloprofesionálního prostoru – žije se audiovizuální tvorbou, ale stále v režimu jednotlivých zakázek, bez zázemí velké instituce. Má dost technických zkušeností, jeho dovednosti rostou, přesto jeho potencionální trajektorie stagnuje: chybí mu širší produkční tým a cesta, jak se posunout od drobných komerčních projektů k něčemu autorsky většímu. Pohybuje se uvnitř poloprofesionálního módu – není ani amatér (tvorbou se žije),²⁶⁷ ale spíše nezávislý poloprofesionál (nemá stabilní institucionální pozici a jeho práce je zcela závislá na poptávce klientů). Stojí tak trochu na místě, přemýšlí, co dál.

Hruškova trajektorie se drží v mezích poloprofesionálního prostoru. V současné chvíli kombinuje práci pro PíTíV (živé sportovní přenosy) s vlastními zakázkami (svatby, plesy, promo videa, klipy).²⁶⁸ Pohybuje se mezi televizním a internetovým audiovizuálním světem: televizní svět mu dal první profesionálnější zkušenosti s reportáží a živým vysíláním; internetový svět mu umožňuje distribuovat obsah volně online (třeba rapové klipy se šíří po sociálních sítích). Některé jeho projekty spadají i do veřejného audiovizuálního světa – například promo videa pro město nebo reportáže pro různé organizace – ale ani ty zatím nenaplnují jeho tvůrčí aspirace směřující k větší autorské svobodě a k hrané tvorbě, o které mluví.²⁶⁹ Z pohledu Veroniky Jančové je typickým poloprofesionálem (ale nezávislým), jehož práce je vázaná externí poptávkou, což omezuje jeho možnosti posunout se k vlastní filmové produkci.²⁷⁰ Přesto Hruškov případ výmluvně ilustruje dynamiku přerovských audiovizuálních tvůrců: často balancují mezi institucionálním (TV) a internetovým prostředím a jejich kariéry ovlivňují lokální ekonomické a technologické podmínky.

4.7 Střiháč přenosů:

Ivo Navrátil

Ivo Navrátil nepochází z rodiny filmařů ani techniků – prostředí, ve kterém vyrůstal, nemělo

²⁶⁵ Tamtéž.

²⁶⁶ Tamtéž.

²⁶⁷ Tamtéž.

²⁶⁸ Tamtéž.

²⁶⁹ Tamtéž.

²⁷⁰ Tamtéž.

s audiovizí mnoho společného. K natáčení se dostal spíše jako vedlejší produkt jiných aktivit. První videa začal pořizovat kolem svých 15 let a motivace nebyla estetická nebo vypravěčská, ale čistě funkční: chtěl zaznamenat pohyb a akci. Hlavní roli v tom hrálo horské kolo – Ivo byl vášnivý biker a chtěl se vidět v akci, podobně jako to viděl na videích jiných jezdců. S bratrem si tudíž napůl pořídili kameru GoPro, primárně na natáčení těchto jízd na kole.²⁷¹ Lehká akční kamera se dala snadno připevnit na rám nebo položit na zem, takže mohli točit různé skoky a triky. Původní záměr byl ryze dokumentační: zaznamenat vlastní jízdy tak, jak to viděli v profesionálních bikerských videích. Později GoPro využil i na dovolenková videa, která stříhal pro rodinu – opět ne s uměleckým cílem, ale aby uchoval vzpomínky. V této fázi tedy nevnímal natáčení jako tvůrčí činnost, spíš jako prostředek k uchování zážitků.²⁷² Videa zůstávala v rodinném kruhu, nesdílela se veřejně a chyběla jakákoli ambice oslovit diváky mimo okruh nejbližších, nacházel se tedy stále, i když u něj v podstatě nezačal, v rodinném prostoru.²⁷³ Dynamika jeho tvorby nebyla hnaná potřebou tvořit, ale potřebou uchovat.

Už v těchto prvních krůčcích je ale zajímavý jeden moment: Ivo začal svá videa sám stříhat (nejdřív v Movie Makeru, později ve Pinnacle). Při tom si poprvé uvědomil základní principy montáže – jak obraz plyne, jak reaguje na hudbu, jak lze rytmus ovlivnit střihem.²⁷⁴ Bylo to nevědomé učení, ale dalo by se říct první náznak reflexe média. Ještě to nebyl přechod k „filmařině“, ale určitý iniciační prvek tu byl – uvědomění, že natočený materiál lze tvůrčím způsobem formovat. Další posun nastal, když natáčení poprvé dostalo konkrétní úkol a publikum: sestřenice Ivovi svěřila, aby natočil její svatbu.²⁷⁵ Stále to sice bylo v rodinném rámci, ale poprvé nenatáčel pro sebe – musel brát ohled na očekávání ostatních. Dá se to chápat jako specifický iniciační rituál v rodinném prostoru: přechod od spontánního dokumentu k řízenému záznamu s daným účelem.

Zajímavé je, že na svatbu už nepoužil GoPro, ale půjčil si klasickou videokameru od kamaráda Martina Vojáčka. Najednou řešil zoom, stabilizaci, kompozici v úplně jiné kvalitě než dosud. Ačkoli to byl jednorázový rodinný projekt, znamenal pro něj první zkušenost s natáčením „pro někoho“ a s nutností splnit určitý formát a estetický standard (svatební video má přece jen svá nepsaná pravidla). Tato zkušenost se ukázala jako klíčová, když se později připojil ke kolektivní produkci v rámci PITY – tam už jeho práce přestala být čistě osobní a směřovala k veřejné

²⁷¹ NAVRÁTIL, Ivo: 8. 8. 2023 (online), rozhovor vedl Štěpán Chalupa (zvukový záznam je v soukromém archivu autora) [nezpracováno]

²⁷² Tamtéž.

²⁷³ Tamtéž.

²⁷⁴ Tamtéž.

²⁷⁵ Tamtéž.

distribuci.²⁷⁶ Ještě, než se dostal do PITV, pohyboval se Ivo v takovém meziprostoru mezi rodinným a poloprofesionálním. Vlastně přeskočil klasickou „amatérskou“ etapu, protože z rodinného videa skočil rovnýma nohama do jednorázové zakázky (byť rodinné). Pořád to ale bylo motivované osobním vztahem k zadavateli (sestřenici), ne čistě komerční. To se změnilo ve chvíli, kdy se přidal k PITV. Tento krok lze označit za definitivní iniciační rituál směrem k poloprofesionálnímu statusu.

PITV v době jeho příchodu (cca rok 2010) ještě nebylo plnohodnotné médium – spíš nadšenecký projekt několika kamarádů. Fungovalo někde na pomezí amatérského a poloprofesionálního prostředí. Ivo se k němu připojil v rané fázi, kdy ho zakládali Marek Havlíček a Martin Vojáček²⁷⁷ (ten, od kterého si půjčoval kameru). Navrátil se hned od začátku aktivně zapojil: pomáhal rozvíjet projekt technicky i obsahově. První zkušenosti získal při natáčení tenisových turnajů a hokejových zápasů. Naučil se pracovat s více kamerami a základům koordinace živých přenosů. Zpočátku sice v PITV nepanoval přísný režim – všechno bylo dost neformální – ale projekt postupně směřoval k vyšším standardům a pevnější struktuře.²⁷⁸ Pro Iva to znamenalo první praxi natáčení pro reálné publikum mimo rodinu a blízké. Tahle zkušenost mu později umožnila přechod do Televize Přerov, kde už fungoval jasně strukturovaný systém a vyšší nároky.

Definitivní přechod do poloprofesionálního prostoru nastal, když začal pracovat v Televizi Přerov. Na rozdíl od PITV už to nebyla volnočasová záležitost, s potenciálním budoucím ziskem, ale pravidelná produkce s pevnými termíny a jasně stanovenými postupy. Ivo poprvé zažil strukturovaný redakční dohled a práci v rámci institucionální organizace – natáčení a střih se řídily požadavky nadřízených, nikoliv jen jeho iniciativou. Byl to ritualizovaný přechod: stal se součástí stabilního mediálního provozu (byť regionálního, s omezeným dosahem). Práce už nebyla určována relativní komunitní spontánností jako v PITV, ale fungovala v rámci redakční hierarchie a odpovědnosti vůči divákům i klientům.

Další posun v Navrátilově trajektorii nastal ve chvíli, kdy se rozhodl z televize odejít. Uvědomil si, že v malém regionálním médiu má omezené možnosti profesního i platového růstu. Zkusil tedy výběrové řízení na střihače v celostátní TV Nova – a uspěl, i díky své znalosti střihového programu Edius. Ocítl se tak v roce 2018 v prostředí s mnohem vyšším tempem produkce a přísnými formáty. Na Nově stříhal zpravodajské příspěvky, magazíny i sportovní pořady a občas se zapojil do střihu živých přenosů, kde musel reagovat okamžitě a práci přesně koordinovat s širším týmem.²⁷⁹ Tento přechod neznamenal změnu oboru (pořád stříhal zprávy),

²⁷⁶ Tamtéž.

²⁷⁷ Tamtéž.

²⁷⁸ Tamtéž.

²⁷⁹ Tamtéž.

ale znamenal větší specializaci a adaptaci na standardizované procesy velké televize. V TV Nova pracuje dosud; jeho hlavní náplní je střih aktuálních reportáží a podíl na živém vysílání.²⁸⁰

Navrátilova trajektorie tak vykresluje jasně strukturovanou cestu: od prvních osobních experimentů s kamerou až k práci v instituci celostátní televize. Každá fáze byla ovlivněna specifickými iniciačními momenty – od prvních střihů v amatérských podmínkách, přes kolektivní učení v PITV, až po profesionální střih ve velké televizi. Dnes funguje Ivo v televizním a internetovém světě – audiovizuální obsah tam vzniká a šíří se neustálým tempem, což vyžaduje nejen technickou preciznost, ale i schopnost okamžité reakce na aktuální dění. Jeho práce se odehrává v dynamickém prostoru mezi pečlivě plánovanou televizní produkcí a flexibilitou digitálních médií, kde nároky na rychlost a kvalitu výstupu stále rostou. Ivo Navrátil tak svým příběhem ukazuje plynulý přerod z amatérské sféry (rodinné a sportovní video) do sféry profesionální televize. Prošel si mezistupni – raně-poloprofesionální kolektiv v PITV ho připravil na instituci regionální televize a ta zase na velkou mediální firmu. Dnes je pevně usazen v televizním prostředí, zároveň ale jeho zkušenosti s internetovým obsahem a sportovními streamy naznačují, že se pohybuje i v širším mediálním ekosystému, který propojuje tradiční TV a online platformy. Navrátil tak operuje na pomezí světa televize a internetu, plně vytížen profesionální produkcí.

4.8 Sportovní kameraman:

Michal Lévy

Michal Lévy se k audiovizi dostal už na základní škole. Fascinovalo ho zachycování pohybu – nejprve kreslil flipbookové animace, pak vzal do ruky kameru. S kamarádem Tomášem Olivou (dnes profesionálním hudebním skladatelem) natáčeli krátká videa inspirovaná *Hvězdnými válkami*: ručně v programu PhotoPaint animovali snímek po snímku svítící meče.²⁸¹ Tento přerod od čisté hravosti k promyšlenější snaze o audiovizuální efekt posunul Michala směrem k technologické stránce filmu – zaujal ho svět vizuálních efektů a postprodukce. Na pomyslné ose byl tehdy něco jako „experimentující amatér“: jeho tvorba byla nekomerční, určena jen kamarádům, bez profesionálního zázemí, ale už v ní byla patrná snaha posouvat technickou kvalitu. Dalším iniciačním momentem bylo gymnázium, kde točil soutěžní a školní videa. Brzy se ujasnilo, že ho neláká psát scénáře nebo režirovat herce – vždy ho nejvíc přitahovala vizuální stránka a technika natáčení a střihu.²⁸²

²⁸⁰ Tamtéž.

²⁸¹ LÉVY, Michal: 9. 8. 2023 (Přerov), rozhovor vedl Štěpán Chalupa (zvukový záznam je v soukromém archivu autora) [nezpracováno]

²⁸² Tamtéž.

Zajímavé je, že Lévy nikdy neměl vlastní kameru. Vždy pracoval s vybavením někoho jiného – ať už na společných projektech, nebo později v zaměstnání. I to formovalo jeho cestu: pokaždé musel nejen natáčet, ale i shánět si přístup k technice. Na gymnáziu se zapojil do celostátní soutěže Za školu pořádané Českou televizí, kde jejich třída sama natočila soutěžní video. Místo klasického školního medailonku vytvořili akční klip inspirovaný *Mission: Impossible*. Poprvé pracoval v týmu s jasnou koordinací a výstupem, který měl být prezentovatelný širšímu publiku²⁸³ – nikoliv jen kamarádům. Tento posun od intuitivního hraní si s kamerou k organizovanějšímu natáčení ukázal, že jeho intence nejsou jen technické, ale i produkčně-organizační.

S přáteli se posléze zapojil i do soutěže Tvořím, inovuji každý den vyhlášené Evropskou komisí, kde natočili třiminutový vizuálně propracovaný snímek (v jednom záběru třeba umístili vanu a koberec doprostřed louky, aby navodili surrealistickou atmosféru, jak vzpomíná). Film sice postoupil na projekci do Prahy, ale o akci se dozvěděli pozdě a nemohli se zúčastnit.²⁸⁴ Tato zkušenost přinesla uvědomění, že nestačí jen natočit video – je potřeba myslet i na distribuci a publikum. Michalovi nešlo o internetovou slávu, ale chtěl, aby jeho práce měla smysluplný dosah a nezůstala jen uzavřeným cvičením.²⁸⁵ Už tehdy tedy jeho amatérská tvorba vykazovala rysy poloprofesionální sféry – měla konkrétní zadání (ač soutěžní), širší publikum a byla prezentována v institucionálním kontextu soutěže.

Přechod od čisté amatérské zábavy k poloprofesionální práci přišel po gymnáziu. Michal nejprve zkusil studovat anglistiku v Brně (pragmaticky pochyboval, že by se audiovizí, či filmem uživil), a také strávil krátce čas pracovně ve Skotsku. Nakonec ho ale tato cesta nenaplňovala. Změna přišla, když ho oslovili bývalí spolužáci Marek Havlíček a Martin Vojáček, kteří už pracovali v Televizi Přerov, a pamatovali si jeho školní videa. Nabídli mu natáčení živých sportovních přenosů.²⁸⁶ To byla první stabilnější zkušenost mimo čistý amatérismus – iniciační rituál přechodu do institucionalizovaného poloprofesionálního modu. Rázem pracoval v týmu, s termíny a očekáváním produkce. Zásadní byla i změna technologie: místo dřívějšího Windows Movie Makeru přešel na profesionálnější Edius.²⁸⁷ Začal pracovat pod tlakem deadlineů a učil se obsah přizpůsobovat požadavkům zadavatelů. Jeho původní volnost se tím omezila, intence se od čisté osobní kreativity posunula ke splnění profesních standardů.

Původně Michal bral sportovní přenosy jen jako dočasnou brigádu. Překvapilo ho však, že ho tahle práce chytla – ačkoli předtím sport nesledoval, skrze kameru a střih se z něj stal nadšený

²⁸³ LÉVY, Michal: 9. 8. 2023 (Přerov), rozhovor vedl Štěpán Chalupa (zvukový záznam je v soukromém archivu autora) [nezpracováno]

²⁸⁴ Tamtéž.

²⁸⁵ Tamtéž.

²⁸⁶ Tamtéž.

²⁸⁷ Tamtéž.

divák.²⁸⁸ Jeho trajektorie tak nebyla dána jen původními záměry, ale i vlivem prostředí: nová zkušenost ho formovala. Nikdy nemířil na dráhu „filmového režiséra“, ale aktivní účast na sportovní audiovizi mu nabídla akční tempo, které mu vyhovovalo víc než, jak říká, potencionální zdlouhavá filmová produkce. Postupně získal externí spolupráce – přidal se k PITV a později začal točit pro O2 TV, specializoval se na živé sportovní přenosy.²⁸⁹ Ocitl se v poloprofesionálním prostoru: jeho tvorba měla jasnou funkci a publikum. Klíčovým rozhodnutím v této fázi bylo, že se zaměřil více na kameru než na střih. Práce kameramana mu totiž dávala větší pocit „autorské“ svobody – mohl aktivně utvářet obraz v terénu, místo aby jen sestříhal cizí materiál podle zadání.²⁹⁰ Tento posun ukazuje, jak se jeho intence vyvíjely podle zkušeností a příležitostí ale i v širších životních dynamikách.

Po nějaké době natáčení sportu „přišla nabídka“, jak Lévy vzpomíná, z TV Prima – kameramana zpravodajství, kde hledali někoho se znalostí Ediusu. Michal Lévy se na pozici dostal, ale brzy zjistil, že zpravodajský režim mu nevyhovuje: práce pod neustálým tlakem a natáčení krizových situací na něj působily stresově. Po půl roce přešel do sportovní marketingové agentury, kde točil promo videa. Tam ho však frustrovalo, že střih sloužil spíš k umělému vytváření efektní podívané na přání klientů, než aby podporoval obsah – což neodpovídalo jeho pojetí práce s obrazem. Nakonec se rozhodl pro práci na volné noze. Vrátil se k PITV, znovu točil pro O2 TV a stabilizoval se jako kameraman sportovních přenosů. Nejvíce mu vyhovuje dynamický styl živého vysílání a volnost oproti pevně strukturovaným formátům.²⁹¹ Na Odinově ose tak operuje na pomezí poloprofesionálního a profesionálního prostoru – pracuje sice pro velké instituce, ale jako externista, bez dlouhodobého zaměstnaneckého závazku, a může si do značné míry zakázky volit.

Michal Lévy se dnes pohybuje v internetovém a televizním audiovizuálním světě – působí jako kameraman živých sportovních přenosů, které běží zároveň v tradiční TV i online. Jeho tvorba stojí na pomezí klasické televizní produkce a online streamování, protože sportovní obsah dnes přirozeně přechází mezi oběma platformami. Práce v tomto prostředí vyžaduje rychle reagovat na nečekané situace v reálném čase a držet krok s technologickými inovacemi. Ačkoli v minulosti experimentoval s efekty a filmovou estetikou, nakonec našel zalíbení v živém vysílání, kde ho baví přímý kontakt s akcí a minimum postprodukčních zásahů. Profesně je ukotven v jakémsi hybridním modelu – kombinuje televizní standardy se svobodou freelancera. Jeho případ tak ukazuje, jak se dá působit na pomezí institucí a volné tvorby, a jak se (sportovní) audiovize prolíná mezi televizí a online médii.

²⁸⁸ Tamtéž.

²⁸⁹ Tamtéž.

²⁹⁰ Tamtéž.

²⁹¹ Tamtéž.

4.9 Technik:

Petr Ludík

Petr Ludík pronikl do audiovize už během studií na Střední průmyslové škole Přerov ke konci 80. let, když se přes kamaráda dostal do Stanice mladých techniků. Tato organizace, podporovaná místní elektrárnou, poskytovala mládeži moderní videotechniku (VHS kamery, stříhové vybavení) a fungovala překvapivě systematicky. Nováčci procházeli zaučením pod dohledem zkušenějších, než vůbec „dostali kameru do ruky“.²⁹² Iniciačním rituálem tu nebylo jen zvládnutí ovládání kamery, ale i pochopení základů práce s obrazem a vyprávěním, což je v podstatě totožné s iniciačním rituálem, jak o něm hovoří Odin při přechodu do amatérské sféry.²⁹³ Ludík začínal jednoduchými cvičeními a brzy se zapojil do kolektivní tvorby – skupina ve Stanici natáčela i náročnější projekty a vyvrcholením činnosti bylo natočení „absolventského filmu“ na konci tříletého působení.²⁹⁴ Tento „závěrečný“ film fungoval jako rituál přechodu: kdo jím prošel, prokázal ucelené dovednosti a tím pádem uznání komunity. Ačkoli šlo stále o amatérský počín, organizovaná produkce s rozdělenými rolmi a technicky slušným zpracováním jej stavěla těsně pod práh poloprofesionální tvorby.

Paradoxem Ludíkova příběhu je, že tohoto pomyslného vrcholu ve Stanici mladých techniků se plně neúčastnil – po maturitě odešel na vysokou školu a nemohl svůj „rituál dokončit“.²⁹⁵ I tak ale zkušenosti z této etapy později zúročil. Po nástupu na vysokou školu Ludík kontakt s přerovskou skupinou ztratil a vracel se jen občas přes prázdniny, než Stanice zanikla. Klíčový zlom přišel na začátku 90. let, kdy se v Přerově formovala tehdy ještě Kabelová televize Přerov (později jen Televize Přerov). K prvnímu natáčení u této rodící se televize se dostal náhodou – známý si vzpomněl na jeho dovednosti z video kroužku a doporučil jej jako kameramana na dokumentaci místní veřejné akce. Zprvu šlo o jednorázové záběry (oslavy 1. máje, městské hody, dění na výstavišti), které ani neměly pravidelné vysílání a často končily jen v interním archivu. Kolem roku 1994 ale vzniklo první číslo *Přerovského magazínu* a Ludík se začal stabilněji podílet na obsahu s jasnou publikační strukturou.²⁹⁶ Tento moment znamenal posun od občasných externích výpomocí k pravidelné poloprofesionální produkci, organizovanější a navázané na skutečné médium.

²⁹² LUDÍK, Petr: 9. 8. 2023 (Přerov), rozhovor vedl Štěpán Chalupa (zvukový záznam je v soukromém archivu autora) [nezpracováno]

²⁹³ ODIN, Roger. Otázka amatéra v trojím prostoru natáčení a šíření. *Illuminace*. 2004, roč. 16, č. 3, s. 14–15. [Online databáze Kramerius NFA].

²⁹⁴ LUDÍK, Petr: 9. 8. 2023 (Přerov), rozhovor vedl Štěpán Chalupa (zvukový záznam je v soukromém archivu autora) [nezpracováno]

²⁹⁵ Tamtéž.

²⁹⁶ Tamtéž.

Rozvoj Kabelové televize Přerov – prvního poloprofesionálního televizního studia ve městě – představoval pro Ludíka zásadní obrat. Od roku 1994 zde působil nejdříve jako pomocná síla ve studiu i v terénu, později jako stálý člen týmu zapojený i do střihu a postprodukce.²⁹⁷ Televize fungovala jako přechodový prostor mezi amatérskou a profesionální sférou: setkávali se tu zkušení tvůrci z médií i noví nadšenci, kteří se teprve učili audiovizuální práci. Ludík tu poprvé zakusil strukturovanou produkci s pravidelnými výstupy – obrovský rozdíl oproti volné „kroužkové“ tvorbě ze Stanice mladých techniků, jak vzpomíná.²⁹⁸ Dá se říct, že iniciační fázi do poloprofesionálního světa absolvoval právě zde: přešel z amatérského prostředí do organizovanějšího modelu s pravidelným publikem a pevnými postupy. V rámci rodící se televize zároveň sám spoluutvářel její proměnu v etablovanější lokální médium.

Během působení v Kabelové televizi Přerov Ludík natáčel nejen místní zpravodajské reportáže, ale i reklamy a dokumenty ve spolupráci s externími partnery – městem, podniky či pořadateli kulturních akcí. Významným mezníkem byla spolupráce s kolegyní, redaktorkou Bronislavou Švarcovou, která Ludíkovi pomohla navázat kontakt s ostravskou redakcí České televize, kde posléze působil jako regionální kameraman. Česká televize mu dokonce nabídla plné zaměstnání,²⁹⁹ což by znamenalo přechod do vysoko institucionalizovaného prostředí veřejnoprávní televize. Ludík se ale rozhodl zůstat v Přerově a dál budovat lokální televizní scénu. Tato volba vytváří specifickou dynamiku jeho dráhy – byl už dostatečně zkušený na plně institucionalizovanou profesionální úroveň, ale zůstal v menším regionálním médiu. Jeho případ tak ilustruje, že hranice mezi poloprofesionální a profesionální tvorbou může být propustná a někdy záleží na osobní volbě tvůrce, který dá přednost potenciálně větší autonomii a lokálnímu ukotvení před slibnou kariérou v celostátní veřejnoprávní televizi.

V roce 2020 Ludík svou dlouholetou kapitolu v Televizi Přerov uzavřel a překvapivě zamířil do zcela odlišné oblasti: nastoupil k Městské policii Přerov, kde spravuje bezpečnostní kamerové systémy.³⁰⁰ Tento posun ho vyvedl z tradičního mediálního světa do sféry technického dohledu a monitoringu – audiovizuální technologie tu slouží k záznamu a kontrole, nikoli k tvorbě jakéhokoliv obsahu určeného pro záměrnou bezcílnou recepci. Ludík se tím sice vzdálil od aktivního natáčení, ale úplně ze světa přerovské audiovize nezmizel. Nadále totiž spolupracuje s Muzeem Komenského v Přerově na digitalizaci archivních filmových záznamů,³⁰¹ čímž pomáhá uchovat mediální historii regionu. Jeho trajektorie tak propojuje různé audiovizuální světy – televizní, veřejný (regionální reklamní a dokumentární tvorbu) i ryze technický a archivační.

²⁹⁷ Tamtéž.

²⁹⁸ Tamtéž.

²⁹⁹ Tamtéž.

³⁰⁰ Tamtéž.

³⁰¹ Tamtéž.

V závěru se jeho role transformovala od aktivního tvůrce k strážci obrazu: místo natáčení a střihu nyní dohlíží na kamery a pečuje o archiv, což reflektuje i širší proměny funkce audiovizuální techniky v různých kontextech.

4.10 Student:

Radim Tomek

Radim Tomek se k audiovizuální tvorbě dostal spíš náhodou – skrze „partu“ vrstevníků. Na základce si od kamaráda půjčoval zrcadlovku: nejdřív jen fotil na školních výletech, později zkoušel i točit video. Fascinovalo ho, že kamera umožňuje nejen dokumentovat realitu, ale i ji stylizovat. Zásadní zlom nastal, když propadl yoyování (žonglování s jojo). Komunita kolem tohoto koníčku často natáčela svá vystoupení a sdílela je online,³⁰² což Radima přirozeně vtáhlo k vizuálně zajímavějším záznamům. Začal experimentovat se střihem, přidával hudbu, hrál si s kompozicí – brzy si uvědomil, že video nemusí být jen záznam, ale může mít vlastní estetiku.³⁰³ Tím překročil hranici mezi obyčejným dokumentováním a intencionální amatérskou tvorbou.³⁰⁴ Dá se říct, že se posunul od neformálního zachycování zážitků v rámci „rodiny volbou“ ke snaze o promyšlenou tvorbu.

Na střední škole Radim neměl úplně jasno, jak svou zálibu proměnit v profesi. Nakonec se inspiroval spolužákem a zkusil Creative Hill College ve Zlíně – střední školu se zaměřením na multimédia. Jeho intence tehdy nebyla ve smyslu „budu filmař“, spíš vnímal média obecně jako možný obor, který by jej bavil. Na přijímací řízení se moc nepřipravoval, pořád bral svoje natáčení dost intuitivně. Studium ho ale rychle postavilo před nové výzvy: musel fungovat ve štábu, pracovat v organizované produkci a osvojit si specifické technické postupy. Ke kameře se dostal tak napůl, jak vzpomíná, plánovaně, napůl náhodou – už dřív fotil, měl tedy vizuální cit, a když se sestavovaly štáby, kamera na něj „zbyla“.³⁰⁵ Tento školní iniciační moment byl pro něj důležitý: přešel od ryze intuitivního přístupu k cílenějšímu formování své specializace. Postupně zjistil, že práce s obrazem je to, co ho naplňuje nejvíc. Díky zkušenostem ze školních cvičení i vlastních projektů si začal budovat identitu kameramana.³⁰⁶ Tím se posunul blíž k poloprofesionální sféře – jeho tvorba už nebyla jen volným experimentem, ale řídila se i řemeslnými pravidly a logikou

³⁰² TOMEK, Radim: 9. 8. 2023 (Přerov), rozhovor vedl Štěpán Chalupa (zvukový záznam je v soukromém archivu autora) [nezpracováno].

³⁰³ Tamtéž.

³⁰⁴ ODIN, Roger. Otázka amatéra v trojím prostoru natáčení a šíření. *Illuminace*. 2004, roč. 16, č. 3, s. 11–15. [Online databáze Kramerius NFA].

³⁰⁵ TOMEK, Radim: 9. 8. 2023 (Přerov), rozhovor vedl Štěpán Chalupa (zvukový záznam je v soukromém archivu autora) [nezpracováno].

³⁰⁶ Tamtéž.

produkce. To se projevilo v jeho maturitním filmu, kde byl hlavním kameramanem – formálně i prakticky to byl výraznější přechod k institucionálně potvrzené profesionální tvorbě a zásadní zkušenost pro jeho další směřování.

Už během střední školy si Radim přivydělával natáčením maturitních plesů a hudebních videoklipů, takže poprvé přičichl ke komerční tvorbě. K zakázkám se dostal přirozeně – nejdříve ho na ples doporučili spolužáci a známí, pak se díky referencím začali ozývat další klienti.³⁰⁷ Dá se říct, že se pragmaticky přizpůsobil trhu a začal svou tvorbu monetizovat, aniž by ztratil chuť dělat i kreativnější věci (ostatně studoval obor, který ho bavil). Zpočátku ho těšilo zdokonalovat si technické dovednosti při těchto placených zakázkách, ale postupně pocítil i limity – jak sám říká, po čase ho to „už moc nebavilo, bylo to pořád stejné“. Rutin maturitních plesů se nasytil, a když se mu začaly otevírat jiné projekty, dal jim přednost. Nebylo to tak, že by si vědomě řekl „končím s plesy, teď budu dělat umění“, spíš přirozená únava z rutiny ho vedla k tomu, že nové příležitosti vítal raději.³⁰⁸

Po maturitě se Radim pokusil dostat na FAMU (obor kamera), ale neuspěl. Strávil pak rok studiem angličtiny na jazykové škole a během té doby se rozhodl zkusit přijímačky na VŠMU v Bratislavě – tam ho přijali na obor kameramanská tvorba.³⁰⁹ Tento moment lze chápat jako další zlom v trajektorii: byl to pokus posunout se blíže k profesionální filmové tvorbě, ale zároveň období určité nejistoty a restartu. Musel si znovu budovat kontakty, přizpůsobit se novému prostředí. Na pomyslné ose zůstal pořád mezi poloprofesionální a profesionální sférou – studium mu sice otevřelo dveře k větším produkcím, ale pořád byl „jen“ student bez plné tvůrčí autonomie. Ve škole získal zkušenosti na velkých natáčeních, většinou v asistentských pozicích. Poprvé pracoval s špičkovou technikou jako Arri Alexa, a často byl v týmu jako ostříč, asistent kamery nebo osvětlovač. Naučil se tak chápat produkční proces v širším měřítku a postupně procházel jednotlivými stupínky filmového štábu.³¹⁰ Tento přechod se dá vnímat jako rituální fáze profesionalizace – nešlo už jen o to zvládnout techniku (to uměl), ale adaptovat se na průmyslové standardy a fungování v profesionálním týmu, kde se od něj znalost prostředí očekává.

Dnes je Radim Tomek na pomezí poloprofesionální a profesionální sféry – stále studuje VŠMU, ale zároveň už pravidelně pracuje na větších produkcích a má i stabilní zakázky, což ho táhne blíže k profesionálnímu institucionalizovanému, ale i nezávislému prostředí. V podstatě funguje ve třech audiovizuálních světech zároveň: ve filmovém, kde coby student a začínající kameraman pracuje na školních i nezávislých filmech,³¹¹ v televizním, kde se uplatňuje jako

³⁰⁷ Tamtéž.

³⁰⁸ Tamtéž.

³⁰⁹ Tamtéž.

³¹⁰ Tamtéž.

³¹¹ Tamtéž.

asistent kamery či osvětlovač u velkých štábů³¹² (a tím proniká do profesionální praxe); a v internetovém, kde realizuje videoklipy a menší komerční zakázky pro klienty.³¹³ Přestože si teprve očividně buduje stabilní pozici, už teď se ukazuje, že dokáže skloubit různé role. Jako mnozí mladí tvůrci musí i on balancovat mezi školou, vlastní tvorbou a prací pro jiné – což s sebou nese určitou nejistotu, ale také rozmanitost zkušeností.

Radim Tomek se tedy nachází na hranici mezi poloprofesionálním a profesionálním světem. Ještě se plně nezačlenil do filmového průmyslu, ale už do něj nakročil. Pohybuje se ve světě filmu (studentské a nezávislé projekty, kde rozvíjí svůj kameramanský styl), ve světě televize (jako člen štábu na velkých natáčeních získává praxi s profesionální technikou) i ve světě internetovém (tvorba klipů a reklam mu zajišťuje prezentaci i přivýdělek). Jeho případ ukazuje průběžné prorůstání různých prostředí: mladý tvůrce dnes může sbírat uznání a kontakty ve škole, točit pro internet a zároveň asistovat zkušeným filmařům – všechny tyto zkušenosti se pak spojují a umožňují mu postupně přecházet do plně profesionální role.

4.11 Kinařka a režisérka:

Svatava Měrková

Svatava Měrková vyrůstala doslova obklopená médii – její maminka byla novinářka, starší bratranec rovněž, takže ji už od dětství přitahovala žurnalistika. Na základní škole vydávala školní časopis a přirozeně chtěla pokračovat studiem žurnalistiky na Karlově univerzitě. Když se tam nedostala, nastoupila do regionálního Přerovského deníku (tehdy Nové Přerovsko) a zároveň externě spolupracovala s Českým rozhlasem. Zásadním mezníkem se ale stala její práce v (tehdy stále) Kabelové televizi Přerov, kam nastoupila v roce 2002 a zůstala až do roku 2016. V Kabelové televizi začínala jako redaktorka a moderátorka zpravodajství – točila reportáže, pokrývala aktuální dění, připravovala publicistické pořady. Občas se dostala i k delším dokumentárním formátům, ale primárně to, co tvořila, byla novinářská práce. Postupem času ji však začala zajímat i technická stránka výroby. Naučila se stříhat své příspěvky a vzala do ruky kameru, aby měla nad výsledkem větší kontrolu.³¹⁴ Tady někde se odehrál dynamický zlom v jejím uvažování: začala cítit, že čistě zpravodajský formát je pro ni těsný a že dokumentární forma by jí dala víc prostoru pro strukturované vyprávění.³¹⁵ Tenhle posun nebyl skokový, ale postupný a zásadně ovlivnil její další kroky. Nakonec dospěla k rozhodnutí televizi opustit a věnovat se vlastní

³¹² Tamtéž.

³¹³ Tamtéž.

³¹⁴ MĚRKOVÁ, Svata: 18. 7. 2023 (Přerov), rozhovor vedl Štěpán Chalupa (zvukový záznam je v soukromém archivu autora) [nezpracováno]

³¹⁵ Tamtéž.

dokumentární tvorbě, kde by si sama určovala obsah i styl.³¹⁶ Jinými slovy, vydala se po ose od ustálené, více či méně poloprofesionální televizní žurnalistiky k nezávislé dokumentaristice.

Technologické zázemí mělo v Svatavině kariéře klíčovou roli. Kabelová televize jí poskytla první kontakt se střihem, kamerou i postprodukcí – naučila se tam obsluhovat střihový software Edius. Od redaktorů se očekávalo, jak vzpomíná, že zvládnou víc fází výroby: nejen natočit a odmoderovat reportáž, ale i (byť hrubým střihem) editovat a dramaturgicky ji vypointovat.³¹⁷ Svatava Měrková si tak už v televizi osvojila univerzálnost: uměla připravit příspěvek od námětu až po finální střih. Dnes sice přechází na DaVinci Resolve, ale základy střihové práce získala právě v regionální televizi.³¹⁸ Zajímavé také je, že na své současné dokumentární tvorbě spolupracuje s Jiřím Vojzolou ml. a Jiřím Dvorským (bývalými kolegy z TV Přerov). Ti pro ni zajišťují kameru a obrazovou postprodukcí (včetně barevných korekcí), zatímco Svatava se soustředí hlavně na dramaturgii a obsah a finální střih nechává na nich.³¹⁹ Znamená to, že i když opustila instituci, vytvořila si malý tým s důvěryhodnými spolupracovníky, který jí umožňuje realizovat její vize.

Její přechod od televize k dokumentu byl tedy motivován zejména rostoucí potřebou tvůrčí autonomie. Zprvu brala redakční strukturu televize jako daný rámec, ale s narůstajícími zkušenostmi a porozuměním dramaturgii si stále víc uvědomovala limity takového rámce.³²⁰ Docházelo u ní k posunu role – z poslušné redaktorky se postupně stávala autorka, která chce mít nad výsledkem větší kontrolu. Byl to dlouhodobý iniciační proces, během kterého se dostávala i do drobných konfliktů s rutinou televize: například chtěla někdy radit materiál podle dramatické logiky místo čistě chronologicky, což v redakci naráželo na nepochopení. Už během působení v televizi zkoušela Svatava občas delší publicistické formy, kde měla trošku větší volnost, a stále častěji zvažovala, že se vydá vlastní cestou³²¹ – ke svobodnější dokumentární tvorbě. Tenhle proces nakonec vyvrcholil tím, že se rozhodla doplnit si vzdělání a tím si svůj směr (oficiálně a institučně) definitivně potvrdit.

V roce 2012, ještě při práci v TV, se Svatava přihlásila ke studiu scenáristiky a režie na UTB ve Zlíně. Na přijímací řízení se připravovala společně s Jiřím Dvorským – natočili spolu krátký hraný film, který přiložila k přihlášce³²² – takže i v tom je vidět, že se obklopila spolupracovníky už při vstupu do nové etapy. Studium jí dalo teoretický základ v psaní a režii, ale taky ji utvrdilo

³¹⁶ Tamtéž.

³¹⁷ Tamtéž.

³¹⁸ Tamtéž.

³¹⁹ Tamtéž.

³²⁰ Tamtéž.

³²¹ Tamtéž.

³²² Tamtéž.

v tom, že nejvíc se stejně naučí praxí a experimentováním. Už během školy pracovala na vlastních dokumentárních projektech, kde zkoušela využít nabyté znalosti mimo školní cvičení. Čím dál víc tíhla k dokumentárnímu stylu – lákala ji volnost oproti striktním televizním formátům. Zároveň jí studium pomohlo lépe porozumět filmové dramaturgii, což jí umožnilo upevnit vlastní přístup k vyprávění příběhu.³²³ V této fázi se její trajektorie začala pomalu posouvat do poloprofesionálního nezávislého dokumentárního prostoru.

Tematicky se Svatava ve svých dokumentech soustředí hlavně na historická a společenská témata, často regionální události s širším přesahem. Jeden z jejích nejvýznamnějších projektů bylo zpracování tragédie masakru na Švédských šancích³²⁴ (poválečný masakr Karpatských Němců u Přerova). Tomuto tématu se věnovala nejen jako režisérka, ale i jako důkladná rešeršistka – strávila spoustu času studiem archivů, hledáním svědectví a materiálů. Původně o Švédských šancích dělala bakalářskou práci, ale postupně z toho vyrostl plnohodnotný dokumentární film, který byl uváděn na muzejních projekcích, odborných konferencích i specializovaných festivalech.³²⁵ Tento projekt dobře ukazuje, jak Svatava kombinuje filmařinu s badatelským přístupem. Pracuje s archivy, rozhovory a vizuálními materiály a tahle rešeršní fáze je organickou součástí filmového procesu. Podobně přistupovala, jak vzpomíná, i k dokumentu o přerovském letišti, který natočila na zakázku přerovského muzea. I tam propojila historický vývoj letiště s jeho současným využitím a kombinovala archivní záběry s rozhovory pamětníků a odborníků.³²⁶ Její autorský styl tak spočívá v propojování investigativní práce s filmovou narací.

Po studiích a odchodu z Televize Přerov v roce 2016 přijala Svatava místo vedoucí pracovnice přerovského kina Hvězda.³²⁷ To jí poskytlo stabilní příjem a zároveň ji udrželo v nezávislém dokumentárním filmovém prostředí a mohla se tak věnovat vlastní tvorbě s menším stresem. Zároveň v kině organizovala filmové akce a tematické projekce nad rámec běžného provozu, takže zůstala aktivní i směrem k (nejen svému) publiku. V té době se její trajektorie přesunula do již zmíněného poloprofesionálního nezávislého dokumentárního režimu – vytvořila si stabilní tým s Vojzolou ml. a Dvorským, kteří zajišťují kameru a postprodukci, zatímco ona se soustředí na dramaturgii a celkovou autorskou koncepci.³²⁸ Tento model kombinuje autorskou svobodu s určitou institucionální oporou (granty, muzejní zakázky) a umožňuje jí mít kontrolu nad svou tvorbou, a přitom čerpat výhody institucionální podpory. Co se týče distribuce, její dokumenty

³²³ Tamtéž.

³²⁴ Tamtéž.

³²⁵ Tamtéž.

³²⁶ Tamtéž.

³²⁷ Tamtéž.

³²⁸ Tamtéž.

necílí na klasickou kinodistribuci, ale nacházejí uplatnění na festivalech, muzejních projekcích a specializovaných historických akcích. Často je promítá právě kino Hvězda. Filmy vznikají převážně z grantů nebo na objednávku institucí, jako je Muzeum Komenského v Přerově, s nímž dlouhodobě spolupracuje. Příkladem je dokument *Přerovské povstání... 75 let poté*, reflektující události konce 2. světové války v Přerově – vznikl díky muzeu a byl uveden v rámci vzpomínkových akcí.³²⁹

Svatava Měrková se ve své tvorbě pohybuje na pomezí tří světů – televizního, výstavního a internetového – a každý z nich ovlivňuje podobu její práce i možnosti distribuce. Televizní svět, v němž začínala, jí dal technické zázemí a zkušenost se strukturou audiovizuálního vyprávění, i když se z něj postupně přesunula k větší autorské nezávislosti. Výstavní svět (projekce v muzeích, kulturních institucích, kinech) je dnes klíčovou platformou pro její dokumenty – umožňuje jí propojovat film s hlubokou historickou reflexí a oslovovat publikum v kontextu vzdělávacích akcí. Internetový svět pak slouží jako prostor propagace a alternativní distribuce: Svataava využívá sociální sítě a YouTube k upoutávkám či zveřejnění ukázek,³³⁰ čímž se její filmy dostávají k dalšímu publiku. Tato hybridní pozice – na rozhraní institucí (i nefilmových a nekinematografických) a nezávislosti – jí umožňuje udržet si autorskou svobodu, ale zároveň vyžaduje neustálé přizpůsobování možnostem financování a distribuce v různých ekosystémech. Svataavin případ tak dokládá, jak může regionální tvůrkyně kombinovat televizní profesionalitu, kurátorský přístup k historii a sílu internetu, aby realizovala své vize, a přitom nacházela svůj divácký okruh.

³²⁹ Tamtéž.

³³⁰ Tamtéž.

5. SVĚTY SE MĚNÍ, TVORBA ZŮSTÁVÁ:

PŘEROVSKÉ PROMĚNY³³¹

Po roce 1989 prošla přerovská audiovizuální tvorba zásadní proměnou – Ještě před rokem 1990 v Přerově fungovala silná síť filmových klubů, často pod záštitou místních podniků či kulturních institucí, které poskytovaly zázemí pro rozvoj amatérských filmařů – od techniky a financování až po možnosti prezentace tvorby. Privatizace podniků a přesměrování státní kulturní podpory po pádu komunistického režimu však vedly k náhlému rozpadu těchto struktur. V reakci na to vznikl v květnu 1990 Nezávislý svaz pro film a video, který založil přerovský filmař Petr Chmela ve snaze nahradit zaniklý systém institucionální zakotvenosti a podpory amatérského filmu. Ačkoli tato iniciativa umožnila určitý přechod do nové éry, původní organizovaný model amatérské tvorby se vytratil. Realizace audiovizuálních projektů se po roce 1989 začala odehrávat zcela novým způsobem. Namísto institucionálního zázemí začaly dominovat individuální iniciativy závislé na soukromých zdrojích a osobních kontaktech.

Nová generace přerovských audiovizuálních tvůrců, která vstoupila do světa filmu po roce 1989, si tak musela hledat vlastní cesty mimo tradiční klubové prostředí. Tito autoři často nezahajovali svou tvorbu s jasným úmyslem stát se filmaři – mnohdy se k natáčení dostali nepřímo, například skrze jiný koníček, který chtěli zdokumentovat, skrze komunitu přátel či spolužáků, nebo například při společném školním projektu. Někteří z nich mohli navázat na rodinnou tradici práce s kamerou (pokud měli v rodině zkušeného „rodinného filmaře“). Jiní si museli vybavení opatřit a dovednosti osvojit zcela samostatně. Přerov se v 90. letech stal příkladem širšího procesu odklonu od „tradičního modelu“, kdy filmový klub fungoval jako přirozený mezistupeň mezi rodinným videem a soutěžní amatérskou tvorbou. Tento vývoj nenastal pouze zde – deinstitucionalizace amatérské a poloprofesionální tvorby, rozpad podpůrných struktur a individualizace produkčních drah byly celostátním, a v mnoha ohledech i globálním jevem. Přechody mezi jednotlivými fázemi filmařské dráhy se tak staly mnohem více individuálními a závislými na konkrétních možnostech každého tvůrce – a to i těch, které nebyly v jeho možnostech ovlivnit.

V polovině 90. let se klíčovým bodem přerovské audiovizuální scény stala Kabelová televize Přerov. Ta představovala nový institucionální rámec pro tvorbu, jenž do značné míry nahradil zaniklé filmové kluby – ovšem s odlišným zaměřením. Na rozdíl od někdejších amatérských klubů, orientovaných převážně na uměleckou či soutěžní filmovou tvorbu, byla Kabelová televize Přerov primárně zaměřena na regionální zpravodajství, reportáže a dokumentární pokrytí místních událostí. V první dekádě 21. století dokonce dodávala své zpravodajské a dokumentační příspěvky

³³¹ V této části byla využita asistence nástrojů umělé inteligence ChatGPT (verze 4.5/4o, OpenAI) a Claude 3.5 Sonnet (Anthropic) zejména pro [stylistickou korekturu; brainstorming; přepis hlasových poznámek; pomoc se strukturou textu]. Výstupy byly kriticky upraveny autorem.

i České televizi, čímž se přerovská (byť primárně zpravodajská) tvorba dostávala i do celostátního vysílání. Pro začínající tvůrce v regionu se kabelová televize stala důležitou školou – poskytovala prvotní zkušenosti s natáčením, střihem i produkční organizací. Fungovala tak jako praktický mezistupeň mezi ryze amatérskou činností a poloprofesionální či profesionální tvorbou. S rostoucím významem internetu televize rozšířila své působení mimo kabelové vysílání. Svůj obsah začala publikovat také na vlastních webových stránkách³³² a na platformách jako YouTube³³³ či Facebook.³³⁴ Tím si jednak rozšířila divácký dosah, jednak vytvořila digitální archiv svých materiálů dostupný online. Tento posun ilustruje obecný trend přechodu od analogových a lineárně šířených médií k digitálním a on-demand kanálům, který nastal v průběhu prvního desetiletí 21. století.

Přelom tisíciletí ovšem přinesl ještě zásadnější technologickou proměnu – nástup dostupné digitální video techniky umožnil vůbec poprvé samostatné natáčení a střih bez nutnosti spoléhat na institucionální infrastrukturu (jako byla například televize). Díky digitalizaci se výrazně snížila bariéra vstupu do filmové tvorby: videokamery a později digitální kamery byly stále dostupnější a kvalitnější, což tvůrcům umožnilo realizovat projekty s menšími náklady. V praxi však přístup k pokročilejší technice v 90. letech a na začátku nového století nadále závisel na individuálních možnostech. Řada přerovských autorů si zařízení půjčovala (například právě z Kabelové televize Přerov, od známých či v rámci externích spoluprací), nebo investovala vlastní prostředky do postupného vybavení. Na přelomu 20. a 21. století se tak začaly objevovat hybridní modely tvorby, v nichž se prolínaly prvky amatérské nadšené činnosti s poloprofesionálními a profesionálními postupy.

Někteří tvůrci nadále působili v regionálních médiích (jako reportéři či kameramani), jiní rozvíjeli vlastní komerční produkci – například zakládali živnosti zaměřená na svatební videa, reklamní spoty či firemní prezentace. Další skupina autorů experimentovala s autorskými dokumenty nebo hranými projekty a hledala cesty, jak pro svou tvorbu získat širší publikum, ať už prostřednictvím filmových přehlídek, nebo později internetu. Důležité je také zmínit, že přerovští audiovizuální tvůrci se v tomto období neomezovali čistě na lokální působení. Nemálo z nich odešlo studovat filmovou tvorbu na vysoké školy nebo se zapojilo do profesionálních filmových a televizních štábů mimo Přerov, v nichž mnozí působí dodnes. Tento trend ukazuje, že cesta k profesionalizaci tvůrců z Přerova často neprobíhala přímo v jejich rodném městě, ale vedla skrze migraci za vzděláním a prací do větších center audiovizuálního průmyslu.

³³² *Televize Přerov*. [Vid. 27.4.2025]. Dostupné z: <https://tvprerov.cz/>

³³³ Facebooková stránka Televize Přerov. *Facebook*. [Vid. 27.4. 2025] Dostupné z : <https://www.facebook.com/televizeprerov>

³³⁴ Youtube kanál Televize Přerov. *Youtube*. [Vid. 27.4. 2025]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/@televizeprerov>

Po roce 2010 se přerovská audiovizuální scéna dále diverzifikovala. Vznikla Přerovská internetová televize (PITV), specializovaná primárně na sportovní přenosy a záznamy lokálních sportovních událostí. Tento projekt sice několika tvůrcům poskytl přístup k technice a novým distribučním kanálům (živé internetové vysílání), nenabídl však širší pole působnosti pro autorskou či hranou tvorbu. PITV tak zůstala relativně úzce zaměřenou platformou. Ostatní místní audiovizuální tvůrci proto hledali alternativní cesty k realizaci svých tvůrčích záměrů mimo ni. V téže době došlo také k dalšímu rozmachu zakázkové produkce. Stále více přerovských tvůrců začalo kombinovat práci v reklamním a firemním sektoru (na zakázku) s vlastními nezávislými projekty. Právě tato kombinace komerčních zakázek a osobní tvorby se ukázala být klíčovou strategií pro udržení kontinuity audiovizuální činnosti mimo velká mediální centra. Místní autoři si díky ní mohli zajistit ekonomickou stabilitu, aniž by se museli vzdát, u některých přítomných, autorských ambicí.

Jedním z klíčových faktorů proměny po roce 2010 byl také nástup nových digitálních distribučních platforem, jako jsou YouTube, Facebook nebo Vimeo. Zatímco v předchozích dekádách byla veřejná distribuce audiovizuálního obsahu vázána převážně na tradiční televizi, filmové festivaly či klubové projekce, nyní se otevřela možnost sdílet tvorbu přímo s potenciálními diváky online. Tento posun výrazně zvýšil flexibilitu a nezávislost autorů ve vztahu k publiku. Tvůrce mohl oslovit diváky napřímo, bez prostředníka v podobě televizní stanice nebo instituce. Změna distribučního prostředí však zároveň vedla k určité fragmentaci. Část audiovizuálních tvůrců v Přerově nadále preferovala práci pro zavedená média nebo instituce, zatímco jiní se vydali cestou čistě internetové produkce, případně se snažili kombinovat obě tyto cesty. Přítomnost díla na internetu také automaticky nezaručila vyšší viditelnost nebo finanční zisk. V digitálním prostředí se rychle ukázalo, že prosadit se v globální konkurenci vyžaduje nejen kvalitní obsah, ale i nové dovednosti v oblasti online marketingu, budování publika a často i dávku štěstí. Mnoho přerovských autorů tak i nadále muselo svou filmovou tvorbu kombinovat s jinými formami obživy či pracovního uplatnění.

Během posledních tří dekád se tedy z Přerova stal prostor, kde se prolínají rozmanité formy audiovizuální produkce a každá tvůrčí osobnost si v něm hledá vlastní, unikátní trajektorii mezi amatérskou, poloprofesionální a profesionální sférou. Vývoj místní scény jasně ukazuje, že přechody mezi těmito rovinami nejsou v přerovském prostředí zdaleka lineární či jednotné. Teoreticky můžeme uvažovat o kontinuu produkčních prostorů od rodinného filmu přes amatérský až k profesionálnímu (jak předpokládají některé modely), avšak realita naznačuje spíše variabilní a individuálně podmíněné dráhy. Někteří tvůrci se profesionalizovali tak, že navázali práci v etablovaných profesionálních štábech (často mimo region). Jiní si naopak dlouhodobě udržují poloprofesionální status – kombinují komerční zakázky s vlastními autorskými projekty a nedefinují se plně ani jako amatéři, ani jako profesionálové. Cesta k plné profesionalizaci zde zpravidla nevedla skrze jasně dané lokální instituce (v Přerově po roce 1989 nevznikla žádná specializované centrum audiovize). Vedla spíše skrze individuální rozhodování, osobní kontakty a využívání ad hoc příležitostí, které se jednotlivým autorům naskytly.

Navzdory absenci rozsáhlejší institucionální základny (jakou disponují velká filmová centra typu Prahy či Brna) se v Přerově postupně vyvinuly menší poloprofesionální komunity tvůrců, které fungují jako flexibilní produkční týmy. Příkladem může být tvůrčí spolupráce čtveřice autorů – Měrková, Vojzola ml. a Dvorský – kteří společně propojují dokumentární tvorbu s komerčními zakázkami a vytvořili si tak stabilní produkční jádro schopné realizovat různorodé projekty. Tento model ukazuje, že místní audiovizuální tvůrci v současnosti nepůsobí v rámci pevných organizačních struktur, ale spíše na základě neformálních vazeb a sdílených zdrojů. To jim umožňuje operativně kombinovat nezávislou, komerční i komunitní produkci dle aktuální potřeby. Takový vývoj odráží širší tendenci deinstitucionalizace a demokratizace audiovizuální tvorby. Díky technologické dostupnosti a významu individuální iniciativy už tvorba není vázána na několik málo institucí nebo center; může probíhat kdekoli, kde se sejdou potřebné schopnosti a nadšení. Přerov v tomto smyslu nepředstavuje uzavřený filmový ekosystém, ale spíše otevřenou síť tvůrců, kteří se pohybují mezi různými úrovněmi filmové produkce, často získávají profesionální zkušenosti mimo město, avšak zároveň si udržují vazby na místní prostředí a komunitu.

6. BYLO JEDNOU JEDNO MĚSTO A TO MĚLO TŘI

FILMAŘE:

TŘI TVŮRCI, TŘI REŽISÉŘI, TŘI STUDIE³³⁵

Trojici případových studií, které následují, spojuje profese režiséra – každý z nich se k ní ale vztahuje jinak a zaujímá v rámci filmového či kinematografického prostoru odlišnou pozici. Martin Jeřábek stojí na začátku své profesionální dráhy: pohybuje se mezi školou a praxí, nabírá zkušenosti na place a hledá stabilní oporu v oboru. Jakub Krumpoch představuje opačný pól – jeho přístup je intuitivní, „punkový“ a často subverzivní vůči institucionalizované kinematografii, přesto dokázal proniknout i do profesionálních struktur a zakotvit v nich po svém. Jana Boršková pak ztělesňuje klasický model profesionality: absolvovaná filmová škola, kontinuální tvorba, kulturní i symbolický kapitál. Všichni tři tak reprezentují rozdílné přístupy k téže roli – a zároveň odlišné způsoby, jak v současnosti existovat jako režisér, filmař, tvůrce.

Pořadí, v jakém jsou jednotlivé studie uvedeny, opět není dáno významem ani chronologií, ale sledem, jakým se tito tvůrci „objevovali“ během výzkumu. Při rozhovoru s Martinem Jeřábkem padlo jméno Jakuba Krumpocha, které zmínil v souvislosti s přerovskou scénou. Tato zmínka otevřela prostor k navázání dalšího kontaktu. Když jsem se pak Jakuba Krumpocha ptal na jeho filmové začátky, mezi jinými jmény zmínil i Janu Borškovou, se kterou se znal osobně a která jej svým způsobem k filmu navedla. Každý z nich tak tvoří samostatný bod v mapě současné režisérské praxe – ale zároveň jsou navzájem propojeni kontextem, pamětí, tvorbou. Výsledný trojportrét tak nevytváří hierarchii, ale komplementární obraz: tři různé tvůrčí dráhy, tři hlasy, tři způsoby, jak se pohybovat světem filmu – v napětí mezi možnostmi a mezemi, strukturami i svobodou.

6.1 Hecař v zácviu:

Martin Jeřábek

6.1.1 Sídliště místo rodinného alba:

Rodinný a sociální vliv na první tvorbu

Rodinné zázemí Martina Jeřábka (*1992) nemělo na jeho vstup do světa filmu zásadní vliv. Na rozdíl od jiných tvůrců nezačínal s kamerou v ruce už v rodinném prostředí – v jeho rodině nepanovala tradice natáčení rodinných oslav či událostí a chyběl jakýkoli „rodinný filmař“, který

³³⁵ V této části byla využita asistence nástrojů umělé inteligence ChatGPT (verze 4.5/4o, OpenAI) a Claude 3.5 Sonnet (Anthropic) výhradně pro jazykovou korekturu vlastního textu a stylistické úpravy. Nebyly sdíleny žádné citlivé, osobní ani neveřejné informace. Obsah textu vychází výlučně z vlastního výzkumu autora.

by ho zasvětil.³³⁶ Tento fakt staví Jeřábkův příběh do kontrastu s konceptem „rodinného filmaře“, jenž Roger Odin definuje jako prvotní produkční prostor, kde si jedinec osvojuje práci s kamerou skrze rituály sdílení v kruhu rodiny.³³⁷ V Jeřábkově případě nic takového neproběhlo – jak sám potvrdil, v rodině „natáčení nebylo běžnou součástí života“ a neměl od blízkých systematickou podporu pro své filmové pokusy.³³⁸ Jeho iniciační moment práce s kamerou tedy nepřišel formou rodinného rituálu nebo dárku v podobě kamery, ale oklikou přes jiné prostředí.

První kontakt s možností natáčet se odehrál ve vrstevnickém kruhu na sídlišti v přerovské místní části Předmostí, kde Jeřábek vyrůstal. Místo rodinného homevidea nastoupilo spontánní natáčení s kamarády³³⁹ – prostředí sídliště tak fakticky nahradilo funkci rodinného okruhu. Toto rané vrstevnické prostředí jeho start do audiovizuální tvorby. Jeřábkův vstup do světa audiovizuální tvorby přitom odrážel širší změnu doby: V digitálním věku došlo k demokratizaci technologií: zatímco dříve byl vstupenkou do světa filmu rodinný nákup videokamery, nyní postačil běžný mobilní telefon. Jeřábek neměl klasickou videokameru, a tak jeho úplně první záznamy vznikly na mobil Sony Ericsson s jednoduchou kamerou, původně určený jen ke komunikaci.³⁴⁰ Tato dostupnost technologie umožnila natáčení i těm, kdo o filmování zprvu vůbec neuvažovali – kamera přestala být výsadním nástrojem vyvolených a záznam obrazu se stal běžnou součástí dospívání v digitálním věku.

Podle José van Dijck k digitalizované paměti můžeme tvrdit, že osobní videa mladých lidí začala nahrazovat tradiční rodinné záznamy a rozšiřovat způsoby, jakými jsou formovány mediované vzpomínky.³⁴¹ Jeřábkův iniciační vstup do světa filmu tak proběhl skrze přátelské hry a experimenty s mobilem, čímž se jeho trajektorie ubírala jinudy, než by naznačoval Odinův rodinný model. Spontánní komunita vrstevníků v sídlištním prostoru suplovala roli rodiny – první záběry pořizoval „jen tak s kamarády“ na ulici,³⁴² namísto aby točil domácí video v obýváku. Tím se už od počátku vymezil mimo tradiční rámec rodinné filmařiny a nastoupil cestu, která lépe odpovídá realitě digitální generace.

³³⁶ JEŘÁBEK, Martin: 18. 7. 2023 (online), rozhovor vedl Štěpán Chalupa (zvukový záznam je v soukromém archivu autora) [nezpracováno]

³³⁷ ODIN, Roger. Otázka amatéra v trojím prostoru natáčení a šíření. *Illuminace*. 2004, roč. 16, č. 3, s. 6–7, 9–10. [Online databáze Kramerius NFA].

³³⁸ JEŘÁBEK, Martin: 18. 7. 2023 (online), rozhovor vedl Štěpán Chalupa (zvukový záznam je v soukromém archivu autora) [nezpracováno]

³³⁹ Tamtéž.

³⁴⁰ JEŘÁBEK, Martin: 18. 7. 2023 (online), rozhovor vedl Štěpán Chalupa (zvukový záznam je v soukromém archivu autora) [nezpracováno]

³⁴¹ DIJCK, José van. *Mediated Memories in the Digital Age*. Stanford: Stanford University Press, 2007, s. 1–5.

³⁴² JEŘÁBEK, Martin: 18. 7. 2023 (online), rozhovor vedl Štěpán Chalupa (zvukový záznam je v soukromém archivu autora) [nezpracováno]

6.1.2 Skoky do keře a jiné brykule:

První pokusy o audiovizuální tvorbu

Jeřábkovy rané pokusy s audiovizuální tvorbou byly veskrze hravé a improvizované. Kolem roku 2005, ve věku zhruba třinácti let, začal natáčet krátká videa na zmíněný mobilní telefon. Ústředním motivem těchto klipů byly často akrobatické kousky – skákání do křoví, první pokusy o parkour a jiné „klukovské frajeřiny“, které podnikal s přáteli v přerovském Předmostí. Tyto záznamy nevznikaly s ambicí vytvořit „film“ v pravém slova smyslu; byly spíše přirozeným prodloužením dětské hry a fascinace pohybem. Touha „zachytit akci, vidět ji z odstupu a sdílet s ostatními“ – jak to popisuje sám Jeřábek – vedla k tomu, že telefon často mířil na nejrůznější vylomeniny jeho kamarádů.

Videa v nízkém rozlišení (formát 3GP, typický pro tehdejší mobily) sice trpěla technickými omezeními, ale představovala pro Jeřábka první zkušenost, že natočený obraz uchovává realitu a umožňuje se k prožitému zážitku vrátit.³⁴³ Byť šlo o činnost zdánlivě bezcílnou, právě tento proces – opakované prohlížení zpomalených skoků a pádů – nevědomky učil mladého tvůrce základnímu principu kinematografie: že film dokáže konzervovat pohyb v čase a zprostředkovat nový pohled na skutečnost. Krátce se Jeřábek pustil i do animovaných pokusů (např. rozpohybování Lego figurek metodou stop-motion), ty však byly jen jednorázovou zábavou.³⁴⁴ Důležité je, že v této fázi bylo natáčení pro něj hrou – způsobem, jak experimentovat s médiem bez jakýchkoli estetických nároků.

Na střední škole (Gymnázium Jakuba Škody v Přerově) se jeho přístup pozvolna proměnil. Kolem svých spolužáků – zejména členů ochotnického divadelního spolku Ervínovci – našel Jeřábek partu podobně naladěných nadšenců, s nimiž zkusil natočit první hrané „minifilmy“. ³⁴⁵ Tyto školní pokusy znamenaly posun od čistě spontánního dokumentování k uvědomělejší snaze něco vytvořit. Natáčelo se stále hodně intuitivně: kluci vyšli z nápadu nebo jednoduchého bodového scénáře, vzali kameru (často vypůjčenou) a zkoušeli natočit krátký příběh. Chyběl pevný plán i znalosti, takže většina projektů zůstala nedokončená. Jeřábek otevřeně přiznává, že tehdy neměli ponětí o mnoha filmařských principech: „...nevěděli jsme, jak pracovat se světlem, se stříhem...“, a proto řada scén nefungovala podle představ.³⁴⁶ Metodou pokus–omyl však postupně odhalovali, co vše filmová řeč obnáší.

Tento proces učení se za pochodu byl sice lemován nezdary, ale právě vědomí nedostatků bylo pro Jeřábka klíčové. Uvědomil si, že natočit ucelený film je mnohem složitější, než jen zapnout kameru – že je potřeba porozumět technice a vyprávění, aby výsledek dával smysl. Tím započal

³⁴³ Tamtéž.

³⁴⁴ Tamtéž.

³⁴⁵ Tamtéž.

³⁴⁶ Tamtéž.

přechod od nahodilé improvizace k záměrnější tvorbě.³⁴⁷ Ačkoli výsledné „filmy“ z gymnaziálních let byly spíše cvičeními než hotovými díly, představovaly důležitý milník: Jeřábek poprvé zkusil cíleně vyprávět příběh obrazem, nikoli jen zaznamenat zajímavou akci. V terminologii Rogera Odina bychom řekli, že opustil výhradně hravou rovinu rodinného amatérského filmu a začal směřovat k uvědomělé tvorbě³⁴⁸ – třebaže zatím stále amatérské, přece jen již mířící za hranice pouhé, však přátelství a komunitu posilující zábavy.

6.1.3 Lekce beze slov:

Neformální učení a experimentace

Formování Jeřábka jako tvůrce probíhalo dlouho neformální cestou mimo jakýkoli instituční rámec. Své filmařské dovednosti získával postupně skrze vlastní zkušenosti, aniž by zpočátku tušil, že jde o „učení“.³⁴⁹ Toto sebevzdělávání lze rozčlenit do několika fází, z nichž každá odpovídá osvojení jiného aspektu filmového jazyka. V dětství šlo hlavně o čas – fascinovalo ho zaznamenat pohyb a přehrát si jej zpomaleně či opakovaně. Jak sám vzpomíná, u parkurových skoků ho bavilo pouštět si videa pořád dokola a pozorovat detail pohybu.³⁵⁰

Následně, při oné epizodě s Lego animací, objevil možnost konstruovat plynulost děje z jednotlivých statických záběrů – tedy princip montáže, vědomé skladby obrazu v čase.³⁵¹ Tento přerod od prostého záznamu k promyšlenému sestřihu je zásadní: zatímco první mobilní videa jen zachycovala realitu, u animace už malý autor tvořil (ač hrou) nový svět z jednotlivých segmentů. Bez teoretického poučení tak intuitivně pochopil, že film umožňuje manipulovat časem – zpomalit, zopakovat, seřadit události jinak, než se staly. Právě tato schopnost drobit a nově skládat časový průběh patří k elementárním principům kinematografie a Jeřábek si ji osvojoval dávno před tím, než slyšel o teorii filmu.

S nástupem na gymnázium se k dimenzi času přidala i dimenze *prostorová*. Když se pokusil s přáteli o první hrané scénky, narazil na limity, které do té doby neřešil – například na problém osvětlení a kompozice záběru. Tam, kde dříve stačilo, že kamera vůbec něco zachytila, se najednou ukázalo, že není lhostejné jak. Scény natočené bez světla či promyšlené kompozice působily ploše a nepřehledně. Jeřábek až ex post zjišťoval, že světlo ve filmu nejen činí objekty viditelnými, ale

³⁴⁷ Tamtéž.

³⁴⁸ ODIN, Roger. Otázka amatéra v trojím prostoru natáčení a šíření. *Illuminace*. 2004, roč. 16, č. 3, s. 11–12. [Online databáze Kramerius NFA].

³⁴⁹ JEŘÁBEK, Martin: 18. 7. 2023 (online), rozhovor vedl Štěpán Chalupa (zvukový záznam je v soukromém archivu autora) [nezpracováno]

³⁵⁰ Tamtéž.

³⁵¹ Tamtéž.

utváří také atmosféru a hloubku prostoru. Když chybělo, obraz byl tmavý nebo plochý, a scéna ztrácela účinnost.

Tato zkušenost byla pro něj bolestivou, ale důležitou lekcí: začal chápat, že filmový obraz má své zákonitosti a že technická stránka (svícení, ostrost, úhel záběru apod.) výrazně ovlivňuje výsledné vyprávění.³⁵² Lze říci, že právě konfrontace s omezeními – nejprve omezeními času (co dokáže krátký záznam) a posléze omezeními filmařsky nekontrolovaného prostoru (jak vypadá neosvětlený záběr) – Jeřábka posunula od intuitivního hraní k vědomějšímu zkoumání filmové řeči. V těchto dvou rovinách (práce s časem a prostorem) tak proběhly iniciační milníky jeho neformálního vzdělávání. Každý z nich jej po krůčcích přibližoval k pochopení, že kinematografie není jen, co se točí, ale i jak se točí. Tato postupná reflexe vlastních nedostatků pak připravila půdu pro další krok – formálnější studium a vstup do širšího filmového a kinematografického světa.

Po maturitě však Jeřábek nešel hned na filmovou školu, nýbrž zamířil na rok na VUT, na strojní fakultu. Ačkoli zde se filmu vůbec nevěnoval, tato odbočka stojí za zmínku – naznačuje totiž jeho analytický a technický způsob uvažování. Technické vzdělání sice nedokončil,³⁵³ ale možná v něm posílilo sklon přistupovat k věcem systematicky. Teprve přechod na obor Teorie a dějiny filmu a audiovizuální kultury na Masarykově univerzitě v Brně znamenal první setkání jeho intuitivního filmařského já s odborným diskurzem. Studium filmové vědy jej přimělo reflektovat film nejen z hlediska „jak natočit kamarády“, ale také teoreticky³⁵⁴ – číst o narativních a stylistických stylech, analyzovat filmy rozborem.

Zásadní vliv na něj měla, jak uvádí, četba knihy *Umění filmu* (David Bordwell a Kristin Thompson) a přednášky filmového teoretika Radomíra D. Kokeše. Poprvé se setkal s analytickými nástroji, jako je například metoda měření střihové frekvence (Cinemetrics), a to v něm probudilo chuť experimentovat systematictěji. Výsledkem byl jeden z prvních promyšlených filmových experimentů, do kterého se pustil: rozhodl se otestovat účinek odlišného rytmu střihu na diváka – první polovina krátkého filmu sestávala z jednoho jediného dlouhého záběru, zatímco druhá polovina obsahovala přes sto střihů.

Tímto záměrným kontrastem prověřil, jak rozdílné tempo střihu ovlivní výsledný dojem.³⁵⁵ Tento počín lze označit za přelom v jeho vývoji: posunul se od čisté spontaneity k analytické, konceptuální práci s médiem, využívaje teoretické poznatky k tvorbě. Je to moment, kdy se dřívější „hra s kamerou“ mění v cílené cvičení – termín, který Jeřábek s oblibou používá³⁵⁶ – s jasně stanoveným cílem a hypotézou. Jak sám s nadsázkou říká, „...já to doteďka furt beru, že

³⁵² Tamtéž.

³⁵³ Tamtéž.

³⁵⁴ Tamtéž.

³⁵⁵ Tamtéž.

³⁵⁶ Tamtéž.

dělám cvičení“.³⁵⁷ Tato věta dobře vystihuje jeho přístup: každý filmový pokus chápe jako příležitost něco se naučit, vyzkoušet nový princip, spíše než jako tvorbu hotového uměleckého díla.

Dalším významným momentem neformálního vzdělávání byl pro Jeřábka první přímý kontakt s profesionálním filmovým placem. Ještě během studia na Masarykově univerzitě dostal – shodou šťastných náhod – příležitost pracovat jako pomocník při natáčení celovečerní komedie *Hodinový manžel* (r. Tomáš Svoboda, 2014). K této zkušenosti se nedostal díky škole, ale díky osobní známosti: kamarád z Přerova mu prozradil, že jeho otec (filmový osvětlovač) může Martina dostat na natáčení jako takzvaného runnera (produkční výpomoc). Jeřábek tedy odjel na několik dní na profesionální plac, kde zastával nejnižší pozici ve štábu – nosil kávu, vyřizoval pochůzky, zkrátka dělal, co bylo potřeba.³⁵⁸ Přesto tato epizoda měla nedožrýmý význam: poprvé na vlastní kůži zažil fungování velkého filmového štábu, hierarchii rolí a tempo profesionální práce.

Ocitl se sice na okraji dění (v roli – genderově nešikovným obratem – „holky pro všechno“), ale mohl pozorovat, jak se organizuje tým, jak probíhá komunikace mezi režisérem, kameramanem, herci, techniky...³⁵⁹ To, co si do té doby mohl jen představovat, nyní viděl v praxi. Jeho neformální učení tak nabylo nové dimenze – vedle technických a tvůrčích dovedností přibyla zkušenost organizační a institucionální. Jeřábek poznal filmovou produkci jako propojený mechanismus, kde každá součástka (člen štábu) má jasně vymezenou funkci. Z pohledu Odinova modelu lze říci, že tím vstoupil jednou nohou do profesionálního prostoru,³⁶⁰ byť zatím jen jako pozorovatel a pomocník, nikoli jako samostatný tvůrce.

Zároveň však nepřestal být aktivní i mimo tento svět – paralelně například založil v v Brodsku u Přerova filmový klub, kde několik let organizoval projekce a diskuse o filmech. Tím si vyzkoušel i roli kurátora a moderátora filmového života v místní komunitě.³⁶¹ Celkově tak Jeřábkův případ ilustruje, že neformální učení filmaře je dynamický proces prolínání různých prostředí: od dětské hry přes teoretické studium až po stáž na profesionálním place – každá nová zkušenost otevřela další úroveň porozumění filmu a posunula jej na pomyslné ose od amatéra k profesionálovi.

³⁵⁷ Tamtéž.

³⁵⁸ Tamtéž.

³⁵⁹ Tamtéž.

³⁶⁰ ODIN, Roger. Otázka amatéra v trojím prostoru natáčení a šíření. *Illuminace*. 2004, roč. 16, č. 3, s. 11–17. [Online databáze Kramerius NFA].

³⁶¹ JEŘÁBEK, Martin: 18. 7. 2023 (online), rozhovor vedl Štěpán Chalupa (zvukový záznam je v soukromém archivu autora) [nezpracováno]

6.1.4 Z univerzity na akademii:

První organizovaná tvorba

Po završení bakalářského studia na Masarykově univerzitě, kdy Jeřábek nastoupil na Filmovou a televizní fakultu FAMU (obor filmová režie), došlo v jeho trajektorii k zásadnímu obratu. Jeho dosavadní tvorba se až do té doby odehrávala mimo jakýkoli pevný institucionální rámec – tvořil buď z vlastní iniciativy, nebo v neformálních skupinách. Nyní se však poprvé ocitl v prostředí, kde filmová tvorba byla organizovanou činností s předepsanými pravidly.³⁶² Studium na FAMU znamenalo vstup do tzv. poloprofesionálního prostoru v akademické podobě. Tento koncept vymezuje Veronika Jančová pro situace, kdy se tvorba odehrává v instituci (v tomto případě ve škole), která poskytuje profesionální zázemí a technologie, ale stále jde o výukový, a ne plně komerční režim výroby.³⁶³ Jeřábek byl na FAMU vržen do struktury, kde každý student plní specifickou roli (režisér, kameraman, střihač atd.) a kde vznik filmů podléhá školním zadáním a hodnocení pedagogů.

Tato změna pro něj nebyla úplně hladká. Sám popisuje nástup na FAMU jako „...*docela náraz*“, kdy musel akceptovat pevné rozdělení funkcí a naučit se komunikovat s kolegy z různých kateder (kameramany, producenty, zvukaři apod.). Zatímco dříve si vše dělal víceméně sám s hrstkou kamarádů, nyní „každou tu funkci musí dělat někdo jinej“ – jak poznamenal – a on se musel přizpůsobit práci v týmu. Současně zjistil, že teoretické znalosti z univerzity mu neposkytly úplnou výhodu: na FAMU záhy pocítil, že v mnoha praktických ohledech je opět nováčkem.³⁶⁴ Nicméně právě to bylo cílem této fáze – přimět jej opustit komfortní zónu amatérského solitéra a posunout se ke koordinační roli profesionála.

Z hlediska Odinova kontinuálního modelu (od amatéra k profesionálovi) představuje působení na FAMU mezistupeň, který by se dal označit za poloprofesionální akademický prostor. Student-režisér má k dispozici profesionální techniku i štáb spolužáků, pracuje však v rámci cvičení a bez tlaku trhu (filmy nejsou určeny pro komerční distribuci, nýbrž pro klauzury a festivaly školních filmů). Veronika Jančová poukazuje, že (v našem případě akademický) poloprofesionál sice napodobuje profesionální produkci, ale postrádá plnou autonomii a ekonomickou odpovědnost jako skutečný profesionál.³⁶⁵ Jeřábekova zkušenost to potvrzuje: na FAMU získal kvalitní zázemí pro svou tvorbu (kamery, studia, odborné konzultace), ale zároveň musel respektovat mantinely zadání a omezenou tvůrčí svobodu školních projektů. Jeho krátké filmy vzniklé během prvních

³⁶² Tamtéž.

³⁶³ JANČOVÁ, Veronika. Poloprofesionál nebo „profesionální amatér“?. *Illuminace*. 2016, roč. 28, č. 2, s. 45, 48, 51. [Online databáze Kramerius NFA].

³⁶⁴ JEŘÁBEK, Martin: 18. 7. 2023 (online), rozhovor vedl Štěpán Chalupa (zvukový záznam je v soukromém archivu autora) [nezpracováno]

³⁶⁵ JANČOVÁ, Veronika. Poloprofesionál nebo „profesionální amatér“?. *Illuminace*. 2016, roč. 28, č. 2, s. 50–53. [Online databáze Kramerius NFA].

ročníků byly de facto školní cvičení – povinné úkoly, na nichž si zkoušel řemeslo. Sám je tak i v tomto období vnímal spíše jako trénink než sebevyjádření.³⁶⁶

Je podstatné zmínit, že ještě před FAMU neměl Jeřábek kromě zmíněného filmového klubu mnoho zkušeností s organizovanou produkcí. Jeho gymnaziální a vysokoškolská tvorba na Masarykově univerzitě byla čistě soukromou iniciativou, bez institucionální podpory. Proto pro něj byl nástup na FAMU tak výrazným přelomem – poprvé tvořil v rámci struktury, kde existovala jasná pravidla, hierarchie a vnější kontrola.³⁶⁷ Tato fáze jeho dráhy tedy představuje přechod od amatérské autonomie k institucionálnímu režimu. Učí se pracovat v týmu, delegovat úkoly na specialisty a přijímat roli režiséra ve smyslu vedoucího tvůrčího kolektivu. Zároveň se ocitá v prostředí, které mu umožňuje dosáhnout vyšší úrovně technické kvality i produkční náročnosti děl, než by dokázal svépomocí.

Výsledkem je, že jeho autorská tvorba se postupně profesionalizuje, třebaže zatím jen v ochranném prostoru školy. Jeřábekova trajektorie tak v tomto bodě integruje dvě doposud oddělené linie – jeho pracovní zkušenosti z profesionálních placů a autorské ambice. FAMU mu poskytla platformu, kde obojí mohl skloubit: jednak dál spolupracoval na cizích projektech jako asistent režie, na kterého se z pozice runnera vypracoval, jednak natáčel své školní filmy s podporou instituce. Tento souběh posunul jeho dovednosti opět o krok dál k plné profesionalizaci čili vstupu do kinematografického prostoru.

6.1.5 Spolehnout se na náhodu: Sítování a mentorská role

V oblasti profesního růstu sehrálo u Martina Jeřábka klíčovou roli sítování – tedy navazování kontaktů a využívání neformálních vazeb – avšak téměř zcela chyběla klasická mentorská podpora. Jeřábek si od počátku budoval své místo ve filmovém světě spíše vlastní aktivitou a přátelskými vztahy, než že by ho někdo zkušený „vzal pod křídlo“.³⁶⁸ To odpovídá konceptu sociálního kapitálu Pierra Bourdieua, podle nějž je profesní uplatnění často podmíněno tím, jaké kontakty jedinec má a jak je dokáže využít.³⁶⁹ Jeřábek od mládí působil mezi lidmi, kteří se věnovali filmu či divadlu, a to mu otevřelo různé příležitosti. Už na gymnáziu tvořil ve skupině

³⁶⁶ JEŘÁBEK, Martin: 18. 7. 2023 (online), rozhovor vedl Štěpán Chalupa (zvukový záznam je v soukromém archivu autora) [nezpracováno]

³⁶⁷ Tamtéž.

³⁶⁸ JEŘÁBEK, Martin: 18. 7. 2023 (online), rozhovor vedl Štěpán Chalupa (zvukový záznam je v soukromém archivu autora) [nezpracováno]

³⁶⁹ BOURDIEU, Pierre. *The Rules of Art: Genesis and Structure of the Literary Field*. Stanford: Stanford University Press, 2022, s. 262.

Ervínovců, později při studiu v Brně se přirozeně stýkal s filmovými nadšenci.³⁷⁰ Ovšem podstatné je, že žádná z těchto osob mu nefungovala jako systematický mentor. Spíše šlo o kolegy a kamarády, s nimiž spolupracoval nebo od nichž něco pochytil prostým „odkukáním“.

Z vysokoškolského prostředí Masarykovy univerzity Jeřábek nezískal výrazný tvůrčí network ani odborné vedení. Ve svém vyprávění dokonce zmiňuje, že se tam s pochopením pro své filmařské aktivity příliš nesetkal – spíše je držel v ústraní, protože okolí (vyjma pár přátel) jeho ambice nesdílelo nebo bralo na lehkou váhu. Nevstoupil do žádného studentského spolku, nenatočil se spolužáky žádné dílo, ani nevyužil akademické půdy k prezentaci svých prací. Teprve když viděl, že někteří jeho spolužáci z brněnské filmové vědy se dostali na FAMU, rozhodl se přihlásit také – a jak se smíchem přiznává, šel do toho „...asi nějak z hecu“.³⁷¹ Tedy ne s jasným cílem stát se filmovým režisérem, ale spíše ze zvědavosti a pocitu „když to zvládli oni, zkusím to taky“. Tento pragmatický, nenucený přístup se promítal i do dalších jeho kroků.

Zásadní posuny v Jeřábkově kariéře přišly přes osobní kontakty mimo školu. Jak už bylo zmíněno, na první profesionální natáčení se dostal díky známému – a podobně to pokračovalo. Když opakovaně pracoval jako asistent režie (či v jiných produkčních pozicích) na různých projektech, vždy to bylo proto, že se osvědčil a někdo jej doporučil dál. Například zmiňuje spolupráci s pomocným režisérem Tomášem Zelenkou na několika filmech, díky níž se naučil mnoho z organizačního a produkčního řemesla. Nešlo ovšem o mentorské vedení v tradičním smyslu – Zelenka nebyl Jeřábkův učitel, spíše zkušený kolega, od něhož pochytil know-how prostým pozorováním při práci.³⁷² Jeřábkův model učení se tak podobá učňovství bez mistra: vtahoval se do profesionálního provozu opakovaně, vždy o něco výše, a tím si osvojoval nové dovednosti.

Pokud jde o veřejnou sebe prezentaci a budování vlastního obrazu, Jeřábek v počátečních fázích kariéry zůstával spíše zdrženlivý. Na rozdíl od jiných mladých tvůrců příliš aktivně nevyužíval možnosti prezentovat se na sociálních sítích či YouTube – tedy nevytvářel kolem sebe paratexty v podobě making-of videí, či vlogů profilů na filmových databázích či sociálních sítích apod. Jonathan Gray označuje takové materiály za paratexty, které obklopují dílo a utvářejí obraz autora v očích publika.³⁷³ U Jeřábka však toto paratextové kurátorství zpočátku prakticky chybělo – své rané filmy nikde veřejně neprezentoval, na festivalech je výrazně neukazoval,³⁷⁴ i když

³⁷⁰ JEŘÁBEK, Martin: 18. 7. 2023 (online), rozhovor vedl Štěpán Chalupa (zvukový záznam je v soukromém archivu autora) [nezpracováno]

³⁷¹ Tamtéž.

³⁷² Tamtéž.

³⁷³ GRAY, Jonathan. *Show Sold Separately: Promos, Spoilers, and Other Media Paratexts*. New York: New York University Press, 2010, s. 6.

³⁷⁴ JEŘÁBEK, Martin: 18. 7. 2023 (online), rozhovor vedl Štěpán Chalupa (zvukový záznam je v soukromém archivu autora) [nezpracováno]

z komentářů k jeho dílům na Česko-Slovenské filmové databázi vyplývá, že některá jeho raná díla byly v nějakém bodě dostupná online.³⁷⁵ Jeho strategie byla spíše vyčkávat: zdokonalovat se v ústraní a do profesionální komunity pronikat skrze práci, nikoli skrze sebepropagaci. I to reflektuje v rozhovoru, když popisuje, že raději „maká v pozadí“, než aby tlačil své autorské projekty do popředí.³⁷⁶ Tato skromnější sebeprezentace ovšem neznamena pasivitu – soustředil se zkrátka na získávání zkušeností a budování reputace uvnitř oboru (mezi filmaři), nikoli navenek k publiku, byť zatím jen potenciálnímu.

Celkově lze říci, že Jeřábek využil sociální síť filmových profesionálů k postupnému etablování se v oboru, aniž by prošel formálním mentorstvím. Profesní růst si vydobyl „odspoda“, po malých krůčcích, díky tomu, že byl v pravý čas na pravém místě a neváhal přijmout jakoukoli úlohu na place. Tento způsob kariérního postupu odpovídá modelu, kdy místo jednoho patrona (který by jej vedl) pomáhá souběh mnoha drobných interakcí a doporučení. Každá dobře odvedená práce mu přinesla nový kontakt nebo nabídku další spolupráce. Tím se jeho jméno začalo šířit komunitou – získával tzv. symbolický kapitál v podobě pověsti spolehlivého asistenta, což mu otevíralo dveře dál. V terminologii Bourdieua převáděl svůj sociální kapitál (známosti ve filmových kruzích) do kapitálu kulturního a ekonomického³⁷⁷ – tj. do příležitostí podílet se na kvalitních projektech a získávat za ně honorář.

6.1.6 Křest na place:

První kontakt s profesionální sférou

První přímý dotyk s profesionální filmovou sférou – onen již popsany záskok na natáčení *Hodinového manžela* – představuje iniciační moment, kdy se Jeřábek ocitl mezi ostřílenými filmaři v reálném produkčním provozu.³⁷⁸ Tento přechod z amatérského světa do profesionálního však nebyl jednorázový ani jednoznačný; neproběhl stylem „přepnutí“ do role profesionála, spíše odstartoval postupnou oscilaci mezi oběma světy. Po oné zkušenosti se Jeřábek nevrhl definitivně do profesionální dráhy režiséra – dál studoval, točil své nekomerční, neprofesionální filmy a souběžně přijímal produkční práce u jiných režisérů.³⁷⁹ Jeho trajektorie v tomto období je hybridní: pendluje mezi pozicí amatérského autora (když si natáčí vlastní projekty bez rozpočtu) a pozicí profesionálního „dělníka“ (když pracuje jako asistent na cizím filmu). Takový liminální

³⁷⁵ Martin Jeřábek – přehled. ČSFD.cz. Česko-Slovenská filmová databáze. [Vid. 18. 4. 2025]. Dostupné z: <https://www.csfd.cz/tvurce/104625-martin-jerabek/prehled/>

³⁷⁶ Tamtéž.

³⁷⁷ BOURDIEU, Pierre. *The Rules of Art: Genesis and Structure of the Literary Field*. Stanford: Stanford University Press, 2022, s. 258–252.

³⁷⁸ JEŘÁBEK, Martin: 18. 7. 2023 (online), rozhovor vedl Štěpán Chalupa (zvukový záznam je v soukromém archivu autora) [nezpracováno]

³⁷⁹ Tamtéž.

stav – na prahu dvou prostorů – ukazuje, že dráha od amatéra k profesionálovi nemusí vést po přímce, ale může zahrnovat i dlouhé setrvání v mezistupních – a to dokonce v několika současně.

Z Odinovy perspektivy bychom Jeřábkovu situaci popsali tak, že po první ochutnávce profesionálního prostoru sice pocítil, co obnáší institucionalizovaná tvorba, ale zároveň zůstal vnitřně vázán ke svému výchozímu amatérskému modu. Nestal se přes noc „profesionálem“, spíše nabyl zkušenost, která obohatila jeho amatérskou tvorbu a umožnila mu nahlédnout vlastní práci novými očima. Tato zkušenost měla i motivační efekt – viděl, kam až by se eventuálně mohl dostat, ale také ho utvrdila v tom, že cesta k režii celovečerních filmů je složitá a plná nejistot.³⁸⁰ Jeho rozhodnutí pokračovat ve studiu na FAMU namísto okamžitého skoku do praxe vypovídá o opatrném přístupu: chtěl se dál zlepšovat a institucionalizovat své postavení nejprve akademicky.

Jeřábek s odstupem popisuje toto období jako sérii přirozeně navazujících kroků, nikoli jako promyšlený plán. Několikrát zmiňuje, že věci se „...děly tak nějak samy“ – prostě využíval šance, které přišly, aniž by předem detailně projektoval svou kariéru. Tento rys sám označuje za rozhodnutí „...jen tak z hecu“,³⁸¹ čímž naznačuje, že mnohé výzvy přijal spontánně, ze zvědavosti či pro zábavu, spíše než z kalkulované snahy budovat si renomé. Výstižně to ilustruje jeho přihláška na FAMU, kterou vyplnil v podstatě narychlo a s minimem očekávání – a přesto uspěl. Podobně nabídky práce na place bral jednoduše proto, aby zkusil, jaké to je, a přivydělal si, ne s ambicí „vyšplhat“ se v hierarchii. Paradoxně právě tato uvolněnost mohla být jeho výhodou: neměl přehnané sebevědomí ani strach z nezdaru, a tak se nebál jít do různých projektů.

Jeho vlastní autorská tvorba v této fázi prochází zajímavým vývojem. Ačkoli paralelně poznává profesionální standardy, stále si udržuje určitého amatérského ducha. Své filmy (většinou studentské snímky na FAMU) realizuje sice už s lepším zázemím, ale pořád s experimentální, „zkouškovou“ mentalitou. Rád si vymezuje různá cvičení a omezení, čímž testuje hranice svých schopností. Stojí tak jednou nohou v profesionální sféře (má přístup k technice, spolupracuje s profesionálními herci či štábem) a druhou nohou zůstává v bezpečném prostoru studentských experimentů. Je to doba hledání – zkouší různé žánry, témata i stylové postupy, aniž by se ještě profiloval jedním směrem. Sám sebe v tomto ohledu bere stále spíše jako „studenta, co dělá cvičení, než hotového tvůrce“.³⁸² Tato dvojznačnost je pro něj typická: navzdory rostoucím zkušenostem si uchovává jistou pokoru a ochotu dál se učit.

Lze tedy říci, že první vstup Martina Jeřábka do profesionálního světa filmu neznamenal okamžitý přerod v profesionála, ale otevřel mu dveře k plynulejšímu přechodu. Od této chvíle již

³⁸⁰ Tamtéž.

³⁸¹ Tamtéž.

³⁸² Tamtéž.

nebyl „jen“ nezávislý amatér – získal první reference v oboru, navázal kontakty a okusil profesionální rytmus práce. Zároveň ale dál rozvíjel své vlastní projekty na pomezí amatérské a studentské tvorby. Toto období oscilace mezi světy trvalo několik let a připravilo půdu pro pozvolný přechod do stabilnější profesionální fáze, ke které, nejspíše, směřuje nyní. Jeho případ tak ukazuje, že přechod k profesionalizaci není jednorázovým bodem zlomu, ale komplexním procesem, který se utváří napříč časy, kontexty i rolemi.

6.1.7 Balancování mezi akademií a prací:

Stabilizace v profesionálním světě

V současnosti se Martin Jeřábek nachází ve fázi pozvolné stabilizace v profesionálním filmovém prostředí. Nelze však říci, že by byl již plně etablovaným režisérem – jeho profil je zatím dvojitý. Na jedné straně pracuje jako asistent režie na celovečerních filmech a dalších zakázkách, čímž si zajišťuje pravidelnou práci a příjem v oboru. Na straně druhé stále studuje režii na FAMU v navazujícím magisterském programu, přičemž studium již několikrát prodloužil. Sám s nadsázkou říká, že „všude prodlužuju“ – bakalářské studium, magisterské – protože upřednostňuje praxi před školou a akademické termíny dohání později.³⁸³ Toto jeho sebeironické konstatování odráží širší charakteristiku: není typem člověka, který by systematicky plánoval kariéru nebo spěchal za tituly; spíše reaguje na aktuální možnosti a snaží se využít příležitostí, které se naskytnou.

Jeho dosavadní cesta do profesionální sféry tak nebyla lineární ani předem nalinkovaná. Klíčový impuls nastal, když zjistil, že skrze známé může proniknout na skutečné natáčení – toho okamžitě využil. Další práce na sebe nenechaly čekat a postupně se z runnera vypracoval na stabilní pozici asistenta režie. Tato role mu vyhovuje: poskytuje mu zázemí v oboru, kontakt s filmovou tvorbou na vysoké úrovni, a zároveň nenese hlavní tíhu odpovědnosti za výsledné dílo. Jeřábek otevřeně přiznává, že mu současná situace vyhovuje i psychicky – „...je to pro mě úleva, když můžu udělat nějakou práci a nemusím u toho přemýšlet“, protože veškeré své ostatní volnočasové myšlenky věnuje vlastním scénářům a projektům.³⁸⁴ Tím má na mysli, že práce asistenta je sice náročná fyzicky a organizačně, ale oproti režisérské pozici nenutí neustále v hlavě nosit starosti o financování, vývoj námětu či postprodukcii. Svou energii tak dělí mezi jistotu – práce pro druhé – a nejistotu – psaní vlastních scénářů do šuplíku s vidinou budoucí realizace těchto autorských děl).

Jeřábek tedy zatím balancuje na pomezí: není už nováček, ale ještě ne samostatný režisér s filmem v kinech. Jeho stabilizace spočívá v tom, že kontinuálně působí ve filmové branži, navazuje další kontakty a učí se od režisérů, pro které pracuje. Získal si pověst schopného asistenta, což mu zajišťuje, že má prakticky neustále nějakou nabídku práce na place. Zároveň

³⁸³ Tamtéž.

³⁸⁴ Tamtéž.

však nezanevřel na své autorské ambice – ve volných chvílích píše scénáře a přemýšlí o vlastních filmech. Tato dvojkolejnost – profese vs. vlastní tvorba – je u mladých filmařů poměrně častá a v Jeřábkově případě zvlášť výrazná. On sám ji glosuje s humorem: v akademické sféře „všude prodlužuje“ a v té profesionální zatím „jen“ asistuje, takže si připadá, že nikde nepostupuje tak rychle, jak by se očekávalo.³⁸⁵ Avšak z jiného úhlu pohledu jde o promyšlenou strategii opatrného startu – buduje si kariéru od základů, neuspěchaně.

Lze předpokládat, že v následujících letech se bude snažit překlopit těžiště ze stabilní asistentské role k rizikové autorské roli, tedy natočit vlastní výraznější film. Bude to ovšem vyžadovat opustit relativní komfort současného postavení (kde „...má za práci zaplacen a nemusí nic shánět“) a vrhnout se do nejistoty spojené s režijním debutem. Jeho případ krásně dokládá, že „stát se profesionálem“ je proces, nikoli jednorázový akt. Stabilizace v profesionálním světě nemusí nutně znamenat okamžitou slávu či vysokou funkci, ale může mít podobu dlouhodobého vyjednávání mezi vlastními ambicemi, živobytím a příležitostmi.

Jeřábek zatím dosáhl toho, že je pevnou součástí filmových štábů a má dveře do oboru otevřené. Nyní stojí před úkolem zúročit všechny nasbírané zkušenosti a vykročit z role „pomocníka“ do role režiséra. Jeho trajektorie tak zůstává otevřená – podobně jako u mnoha talentů jeho generace, i u něj bude záležet na souhře osobního odhodlání, získaného kapitálu (symbolického i sociálního) a vnějších okolností, zda se mu podaří plně realizovat své autorské sny, nebo zda nalezne dlouhodobé uplatnění v některé z podpůrných profesionálních rolí. Každopádně už nyní je zřejmé, že i když „všude prodlužuje“, jeho vývoj vykazuje vnitřní logiku a kontinuitu – krok za krokem se posouvá od pozice nadšeného amatéra k roli respektovaného filmového tvůrce, byť cesta k cíli je klikatá a rozhodně, ani při nejmenším, není u svého konce...

6.2 Drzý pankáč:

Jakub Krumpoch

6.2.1 Fotoaparát v ulicích:

Rodinný a sociální vliv na první tvorbu

Trajektorie Jakuba Krumpocha (*1989) směrem k audiovizuální tvorbě se nezačala odvíjet jako přímá cesta od amatérského filmu k profesionální praxi, ale spíše připomíná spletitou pouť napříč různými médii a tvůrčími přístupy. Jeho úplné počátky nespočívají ve filmu, nýbrž ve fotografii – a již zde lze vypozařovat oscilaci mezi intimním (soukromým) a veřejným prostorem tvorby. Ačkoli Krumpoch v rozhovoru popisuje svou ranou tvorbu jako spontánní a intuitivní, teprve zpětným pohledem si uvědomuje, že jeho první záběry nevznikaly v pouličním ruchu, ale

³⁸⁵ Tamtéž.

v rodinném kruhu.³⁸⁶ A sic se jednalo o fotografie, počal tím jeho příběh filmaře.

Fotografoval nejprve doma – tehdy to vůbec nevnímal jako začátek své tvůrčí dráhy – a teprve později obrátil objektiv na neznámé lidi v ulicích rodného Přerova.³⁸⁷ Tento fakt dokládá, jak retrospektivní rekonstrukce může pozměnit naše chápání vlastního příběhu: počátky audiovizuální tvorby nemusejí být explicitní či plánované, často jsou nesoustředěné a teprve dodatečně interpretované jako významné milníky. Krumpoch sám k tomu během rozhovoru dodává: „Dá se to tak říct... vlastně to tak bylo, no...“.³⁸⁸ Tím Krumpoch v rozhovoru potvrdil, že jeho vůbec první tvůrčí krůčky skutečně proběhly v rodinném prostředí. Rodinné zázemí se tedy ukazuje jako skryté východisko jeho tvorby, které bylo plně rozpoznáno až s odstupem času.

Přestože ve vlastní rodině nenašel primární vzor v oblasti filmu či fotografie, klíčovou iniciační jiskrou se stal dar v podobě starého kinofilmového fotoaparátu Kiev od blízkého kamaráda. Tento moment nepředstavoval pouze vstupní materiální podnět do světa vizuálního zaznamenávání, ale i první neformální lekci – symbolický akt mentorství na prahu jeho dráhy. Onen přítel, pracující ve „fotolabu“, předal Krumpochovi fotoaparát s výzvou: Pokud se chceš naučit fotografovat, musíš to zvládnout na plně manuální aparatuře. „Dal mi starej Kiev na kinofilm... a říkal, že prostě jestli chci fotit, musím se naučit nastavit na tomhle, a pokud mi aspoň pět šest fotek vyjde, tak to bude dávat smysl pokračovat,“³⁸⁹ vzpomíná Krumpoch na slova, jimiž ho kamarád ponoukl k proniknutí do technických základů fotografie.

Musel si tak osvojit práci s expozicí, clonou i časem bez jakékoli digitální pomoci – metoda pokus-omyl zde byla jedinou cestou k prvním povedeným snímkům.³⁹⁰ Tato zkušenost naznačuje, že Krumpoch už předtím s fotografováním experimentoval, ale až konfrontace s limity svých schopností a vstřícná výzva od přítele jej nasměrovaly k soustavnějšímu učení. Rodinné prostředí a sociální vazby – byť nepřímo – tedy sehrály v jeho startu zásadní roli: domácí prostředí poskytlo bezpečný prostor pro první pokusy a přátelská výpomoc dodala motivaci překročit počáteční bariéry techniky.

Rodinný vliv je patrný i v počátcích Krumpochovy tvorby pohyblivého obrazu. První video, které kdy natočil, zachycovalo ryze rodinnou událost – oslavu dědových šedesátin. Takový záznam lze označit za klasický rodinný film v intencích Odina, tedy za film primárně určený pro rodinné

³⁸⁶ KRUMPOCH, Jakub: 22. 10. 2023 (online), rozhovor vedl Štěpán Chalupa (zvukový záznam je v soukromém archivu autora) [nezpracováno]

³⁸⁷ Tamtéž.

³⁸⁸ Tamtéž.

³⁸⁹ Tamtéž.

³⁹⁰ Tamtéž.

publikum, bez ambice oslovit širší veřejnost či vytvářet umělecký artefakt.³⁹¹ Implicitně se v něm ovšem projevila dokumentární hodnota – záběry posloužily nejen jako osobní vzpomínka pro rodinu, ale též jako vizuální svědectví širšího příběhu, fragment rodinné paměti. Krumpoch tehdy neměl aspirace s tímto videem jakkoli veřejně vystupovat, šlo mu čistě o zachycení významného rodinného momentu.³⁹² Prvotní fáze jeho tvorby tak naplňuje charakteristiku rodinného filmu, jenž Odin ve svých studiích definuje jako soukromý prostor filmové komunikace – uzavřený okruh rodiny a blízkých, kde film slouží především k uchování vzpomínek a posílení rodinných vazeb.³⁹³ Právě z tohoto „rodinného alba“ vyrůstá Krumpochova touha zachycovat, ale i dokumentovat svět okolo sebe.

6.2.2 Obrazy v pohybu:

První pokusy o audiovizuální tvorbu

Krumpochův přesun od statického obrazu fotografie k dynamickému médiu videa nenastal okamžitě, nýbrž postupně. Zprvu usiloval o zachycení okolního dění nehybným snímkem, avšak záhy jej začal lákat pohyb a změna v čase. Tato proměna je patrná při srovnání jeho raných výtvorů: zatímco dříve pořizoval fotografie členů rodiny, jako čistě rodinný filmový zápis – v Odinově pojetí soukromý dokument bez tvůrčích ambicí,³⁹⁴ či nějakou formu cvičení, následující pokusy už míří mimo rámec rodiny. Krumpoch začal brát kameru také do víru maloměst, do ulic a pořizovat fotografie mimo rodinný okruh: začal fotografovat žánr, o kterém sám mluví jako o „street fotce“.³⁹⁵

Podobná dynamika nastala také při přechodu od fotografie k videu. Krumpochovy první filmové záznamy vznikaly – analogicky k prvním fotografiím – v rodinném kruhu. Kamera mu zpočátku sloužila jen k zaznamenání reality kolem sebe, aniž by uvažoval o kompozici či vyprávění.³⁹⁶ Avšak s každým dalším pokusem se jeho pohled proměňoval. U tanečních videí skupiny DuckBeat, kde tančil i jeho bratr, již nešlo jen o mechanické snímání; mladý tvůrce si

³⁹¹ ODIN, Roger. Otázka amatéra v trojím prostoru natáčení a šíření. *Illuminace*. 2004, roč. 16, č. 3, s. 9–10. [Online databáze Kramerius NFA].

³⁹² KRUMPOCH, Jakub: 22. 10. 2023 (online), rozhovor vedl Štěpán Chalupa (zvukový záznam je v soukromém archivu autora) [nezpracováno]

³⁹³ ODIN, Roger. Otázka amatéra v trojím prostoru natáčení a šíření. *Illuminace*. 2004, roč. 16, č. 3, s. 7. [Online databáze Kramerius NFA].

³⁹⁴ ODIN, Roger. The Amateur in Cinema, in France, Since 1990: Definitions, Issues, and Trends. In: Michael TEMPLE a Michael WITT (eds.). *A Companion to Contemporary French Cinema*. Hoboken: Wiley-Blackwell, 2015, s. 591–592.

³⁹⁵ KRUMPOCH, Jakub: 22. 10. 2023 (online), rozhovor vedl Štěpán Chalupa (zvukový záznam je v soukromém archivu autora) [nezpracováno]

³⁹⁶ Tamtéž.

začal pohrávat s rytmem střihu a hledal způsoby, jak vtisknout záběrům určitý styl. „Děj“ zde nebyl inscenován ani promyšlen dopředu, šlo spíše o živelnou dokumentaci tanečních vystoupení, přesto už v této fázi vědoměji pracoval s vizuální skladbou a dynamikou.³⁹⁷

Přechod od rodinných oslav ke komunitnímu natáčení tedy ilustruje posun z rodinného prostoru do amatérské sféry, kde médium přestává sloužit jen pro soukromé vzpomínky a stává se nástrojem osobního vyjádření a explorační okolo světa.³⁹⁸ Stále šlo o neinstitucionalizovanou tvorbu – točil pro radost známým a sobě, bez jakýchkoliv finančních odměn či oficiálních zakázek – přesto už začal pronikat do neformálních tvůrčích sítí svého města. Každé takové video představovalo krok k uvědomělejší práci s médiem: od prosté dokumentace se posouval k záměrnější estetizaci reality.

Významným momentem na této cestě byl projekt natočení maturitního plesu místní průmyslové školy. Šlo o vůbec první případ, kdy byl Krumpoch za své video placen. Záznam plesu si u něj objednali samotní studenti – nešlo tedy o institucionální zakázku televize či firmy, ale přesto už o jistou formu smluvní práce. Tato zkušenost stojí na pomezí amatérské a profesionální (či spíše poloprofesionální) sféry. Na jedné straně šlo o komunitní záležitost – film vznikl v rámci společenské události a pro její účastníky, podobně jako rodinné video, jen rozšířené na školní třídu. Na straně druhé zde figurovala finanční odměna a očekávání výstupu určité kvality, což nutilo Krumpocha přistoupit k úkolu odpovědněji.

Sám vzpomíná, že k natáčení plesu přistoupil jinak než k běžnému prostému záznamu: výsledkem byl strukturovaný dokumentární film, který kromě průběhu samotného večera zachycoval také zákulisní momenty a přípravy.³⁹⁹ Krumpoch tím překročil běžnou estetiku školních videozáznamů – namísto statické celovečerní „reportáže“ odevzdal dynamicky zpracovaný snímek s narativními prvky. Tento projekt bychom mohli označit za externí komunitní film: dílo vzniklé na zakázku konkrétní sociální skupiny mimo oficiální instituce, které nese znaky obou sfér. Na jedné straně je zakořeněno v komunitě (místní studenti jako publikum i producenti), na druhé straně zde již působí prvky profesionalizace (placená práce, dodržení jistých standardů⁴⁰⁰). Taková hybridní forma potvrzuje tezi, že mezi amatérskou a profesionální tvorbou neleží ostrá hranice, ale spíše široké přechodové pásmo, jak na příkladu poloprofesionálního filmu

³⁹⁷ Tamtéž.

³⁹⁸ ODIN, Roger. Otázka amatéra v trojím prostoru natáčení a šíření. *Illuminace*. 2004, roč. 16, č. 3, s. 11–13. [Online databáze Kramerius NFA].

³⁹⁹ KRUMPOCH, Jakub: 22. 10. 2023 (online), rozhovor vedl Štěpán Chalupa (zvukový záznam je v soukromém archivu autora) [nezpracováno]

⁴⁰⁰ JANČOVÁ, Veronika. Poloprofesionál nebo „profesionální amatér“?. *Illuminace*. 2016, roč. 28, č. 2, s. 46, 51. [Online databáze Kramerius NFA].

ukazuje i Jančová.⁴⁰¹ V tomto případě je jakýsi počátek poloprofesionálního působení v ještě rozporuplnější, hybridní verzi.

6.2.3 Pokus, omyl, punk:

Neformální učení a experimentace

Jakub Krumpoch si osvojoval své filmové dovednosti mimo tradiční instituce, cestou intuitivního učení, komunitní spolupráce a neustálého experimentování.⁴⁰² Od počátku je zřejmé, že jeho „školou“ se stala praxe samotná. První zkušenosti s vizuálním médiem získal skrze fotografii – ta pro něj představovala vstupní dílnu, v níž se naučil základy práce se světlem, kompozicí a technickými aspekty záznamu obrazu. Už v teenagerském věku se učil metodou pokus-omyl: s darovaným fotoaparátem Kiev pořizoval snímky bez možnosti okamžité kontroly digitální obrazovky, což jej nutilo důkladně promýšlet každý záběr. Nezdary v podobě nepovedených fotografií ho neodradily, ale motivovaly k tomu, aby pochopil, proč některé snímky nevyšly⁴⁰³ – tento proces reflektuje jeho pozdější přístup k filmu, kdy chyby a omyly bral jako podnět ke zdokonalení.

Podobně v případě videa začínal Krumpoch bez formální průpravy. První natáčení, jak již bylo zmíněno, probíhalo v rodinném kruhu a jeho smyslem bylo spíše vyzkoušet kameru než něco sdělit. Krumpoch se učil za běhu: zkoušel natočit běžné situace (rodinnou oslavu, taneční vystoupení kamarádů) a následně vyhodnocoval, co jeho záznamy postrádají či naopak obsahují navíc oproti jeho záměru. V tomto ohledu jeho zkušenost odpovídá modelu, který popisuje Odin – amatérský filmař v rané fázi nevnímá svou činnost jako součást „filmového světa“, ale prostě jako způsob dokumentace osobních zážitků.⁴⁰⁴ Teprve postupně, skrze reflexi a experiment, začíná takový tvůrce objevovat filmové výrazové možnosti. U Krumpocha to nastalo ve chvíli, kdy se pustil do zmíněných tanečních videí: místo pouhého zaznamenávání si začal všímat, jak různý střih či práce s kamerovým úhlem mohou změnit vyznění záběru. Každý nový projekt pro něj byl příležitostí vyzkoušet něco nového – ať už šlo o komponování záběru, střídání světelných podmínek nebo rytimizaci střihu podle hudby.⁴⁰⁵

Významnou roli v Krumpochově neformálním vzdělávání sehrály komunitní zdroje znalostí. Nešlo jen o již zmiňovaného kamaráda-fotografa; jakmile Krumpoch pronikl do místní komunity

⁴⁰¹ Tamtéž, s. 45, 58–59.

⁴⁰² KRUMPOCH, Jakub: 22. 10. 2023 (online), rozhovor vedl Štěpán Chalupa (zvukový záznam je v soukromém archivu autora) [nezpracováno]

⁴⁰³ Tamtéž.

⁴⁰⁴ ODIN, Roger. Otázka amatéra v trojím prostoru natáčení a šíření. *Illuminace*. 2004, roč. 16, č. 3, s. 6–7, 11. [Online databáze Kramerius NFA].

⁴⁰⁵ KRUMPOCH, Jakub: 22. 10. 2023 (online), rozhovor vedl Štěpán Chalupa (zvukový záznam je v soukromém archivu autora) [nezpracováno]

nadšenců do videa, začal čerpat i od nich. V Přerově fungovala nepsaná síť tvůrců, kteří si vzájemně radili a předávali zkušenosti. Například přerovský kameraman Jiří Vojzola ml., považovaný ve městě za autoritu v oboru, mladšímu Krumpochovi ochotně poradil, jaký stříhový software zvolit. Na jeho doporučení přešel Krumpoch od primitivních stříhů „v kameře“ k počítačovému programu Sony Vegas⁴⁰⁶ – a tím se mu otevřela brána do světa skutečného editování videa.

Vojzola mu pomohl nejen s výběrem programu, ale i se základním pochopením technických aspektů stříhu, čímž Krumpochovi usnadnil přechod z intuitivního lepení záběrů k promyšlenější postprodukci.⁴⁰⁷ Tento proces ilustruje, jak důležitý je sociální kapitál v neformálním učení – znalosti se nepředávají systematicky ve třídě, nýbrž prostřednictvím osobních kontaktů a ochoty zkušenějších mentorů pomoci začátečníkům – dochází tak k „dědění“ kulturního kapitálu za pomoci kapitálu sociálního.⁴⁰⁸ Krumpoch navíc aktivně využíval veřejně dostupné zdroje: zmiňuje, že trávil hodiny sledováním tutoriálů na YouTube, kde se učil funkce stříhových nástrojů, efekty a přechody, které pak zkoušel uplatnit ve vlastních videích.⁴⁰⁹ Internet tak suploval roli učebnice či školy – stal se pro něj virtuální dílnou, kde mohl odkoukat triky od jiných tvůrců a téměř ihned je experimentálně ověřit.

S narůstajícími zkušenostmi se Krumpoch začal postupně posouvat směrem k profesionálnějšímu postupům. Nejprve přešel na pokročilejší stříhové programy (zmiňuje vyzkoušení Final Cutu, posléze Avidu) – avšak i to proběhlo svérázně. S editorem Avid Media Composer se poprvé setkal až po nástupu do televize, kde od něj byla vyžadovaná dovednost stříhu v tomto softwaru.⁴¹⁰ Tím se dostáváme k paradoxu jeho učení: až do vstupu do televizní praxe probíhalo takřka výhradně metodou samouk – co potřeboval, to se naučil za pochodu na svých projektech či menších zakázkách. Teprve práce v profesionálním prostředí jej postavila před nutnost osvojit si určitá pravidla a standardizované workflow, což představovalo zlom v jeho do té doby zcela intuitivním přístupu.⁴¹¹ Profesionální televize ho naučila disciplíně: musel opustit volnost anarchistických „punkových“ experimentů a přijmout efektivní, systematické pracovní postupy, aby obstál v prostředí s pevnými termíny a kvalitativními normami.

⁴⁰⁶ Tamtéž.

⁴⁰⁷ Tamtéž.

⁴⁰⁸ BOURDIEU, Pierre. *The Rules of Art: Genesis and Structure of the Literary Field*. Stanford: Stanford University Press, 2022, s. 9–10.

⁴⁰⁹ KRUMPOCH, Jakub: 22. 10. 2023 (online), rozhovor vedl Štěpán Chalupa (zvukový záznam je v soukromém archivu autora) [nezpracováno]

⁴¹⁰ Tamtéž.

⁴¹¹ Tamtéž.

Neméně podstatný posun v procesu Krumpochova učení nastal ve chvíli, kdy obrátil pozornost ke scenáristice. Zprvu pracoval hlavně s obrazem – byl kameramanem, střihačem, občas režisérem vlastních kratších počinů. Postupně si ale uvědomil, že aby jeho tvorba získala pevný tvar, potřebuje zvládnout také umění vyprávět příběh na papíře. První pokusy o psaní scénářů byly opět čistě intuitivní: vycházely z jeho cinefilního citu a inspirace oblíbenými režiséry (zmínil, že obdivuje například Davida Finchera či Quentina Tarantina). Bez znalosti scenáristických teorií jednoduše sepsal nápady a vnitřně cítil, co funguje z filmů, které měl nakoukané. Zlomem bylo, když si pořídil knihu *Jak napsat dobrý scénář*⁴¹² – ta mu poskytla vůbec první systematický vhled do pravidel dramatické stavby.⁴¹³ Od té chvíle začal ke svým námětům přistupovat strukturovaněji.

Svá díla již neviděl jen skrze kameru, ale i skrze dramaturgii: uvědomil si, že dobrý film stojí na pevné kostře příběhu, ne pouze na efektních záběrech. První skutečné konzultace ohledně scénářů absolvoval ještě během působení na Primě – tehdy se nebál oslovit legendárního režiséra Juraje Herze, který si přečetl jeden z jeho scénářů a poskytl mu cennou zpětnou vazbu. „Herz mi řekl, že dokud nebudu mít za sebou aspoň tři celovečeračky, ať se do toho [mého vysněného projektu] nepouštím, že to bude fakt těžký zvládnout,“ vzpomíná Krumpoch na tvrdou, leč dobře míněnou radu zkušeného tvůrce.⁴¹⁴ I když šlo jen o několik konzultací, Krumpoch díky nim lépe porozuměl konstrukci příběhu a významu trpělivosti při zrání velkých projektů.

Systematičtější vzdělávání v scenáristice pak přišlo o něco později, když navázal spolupráci se scenáristou Rudolfem Merknerem. Merkner, známý televizní scenárista, se stal Krumpochovým mentorem v psaní – pod jeho vedením se Krumpoch spolupodílel na scénářích k seriálům (například *Co jste hasiči* pro TV Nova) a vůbec poprvé aplikoval teoretické znalosti přímo v institucionální praxi.⁴¹⁵ Tato proměna ilustruje, jak je neformální učení dynamický proces: zatímco v první fázi si Krumpoch osvojoval filmové prvky živelně a intuitivně, v pozdějších etapách své kariéry začal aktivně vyhledávat teoretické poznatky, profesionální mentory, a implementovat je do své tvorby a procesu učení.

Celkově tedy Krumpochův přechod k profesionalizaci neproběhl skokem, nýbrž postupnou akumulací zkušeností, znalostí a kontaktů. Ačkoli nezískal formální filmové vzdělání (vysokoškolská studia filmové vědy v Olomouci nedokončil), jeho kariéra ukazuje, že důsledná samostatná cesta může být životaschopnou alternativou vůči vystudování filmové školy. Sám však

⁴¹² Jedná se o: FIELD, Syd. *Jak napsat dobrý scénář*. Rybka Publishers, 2007.

⁴¹³ KRUMPOCH, Jakub: 22. 10. 2023 (online), rozhovor vedl Štěpán Chalupa (zvukový záznam je v soukromém archivu autora) [nezpracováno]

⁴¹⁴ Tamtéž.

⁴¹⁵ Tamtéž.

reflektuje, že tato cesta rozhodně nebyla snadnější – naopak delší a náročnější.⁴¹⁶ Absence institucionálního zázemí znamenala, že veškeré znalosti musel nasbírat sám a své schopnosti dokazovat přímo v praxi, což logicky vedlo k pomalejšímu prosazení v oboru. Na rozdíl od absolventů filmových škol, kteří mají přímý přístup k cenným networkům, technice a producentským příležitostem, si Krumpoch musel cestičku do profesionálního světa prošlapat sám.

Když se později setkal s mladšími studenty filmových škol, uvědomil si, že zatímco oni již na škole natočili několik krátkých filmů a stihli projít praxí, on sám si svou pozici budoval dlouhé roky přes nehonorované projekty, než se mohl filmovou tvorbou začít živit. Na druhou stranu mu tato strastiplná cesta poskytla výraznou míru tvůrčí autonomie a flexibility – nemusel se podřizovat školním zadáním ani módním trendům, učil se z chyb a definoval si svůj styl nezávisle.⁴¹⁷ Jeho případ tak dokládá, že profesionalizace v audiovizuálním prostředí není pouze otázkou diplomu, ale především vytrvalosti, schopnosti adaptace a ochoty učit se z každého pokusu.

6.2.4 Od náhody k záměru:

První organizovaná tvorba

K první organizované audiovizuální tvorbě se Jakub Krumpoch dostal pozvolna, jako vyústění předchozích zkušeností. Zásadní roli v tomto přerodu sehrál moment setkání s režisérkou Janou Borškovou v roce 2011. Stalo se tak po projekci dokumentárního filmu *Od višně do višně*, na který Krumpoch psal jako student recenzi. Během následné debaty si Boršková všimla jeho pronikavých postřehů o struktuře filmu a oslovila ho – navrhla mu, aby si zkusil sám „zarežirovat“ film a pozvala ho jako stážistu na natáčení reklamního spotu v Praze.⁴¹⁸ Pro Krumpocha, do té doby nepolíbeného profesionální produkcí, to byl šok a pocta zároveň. Tento moment lze interpretovat jako iniciační impuls směrem k víceméně institucionálnímu audiovizuálnímu prostoru, avšak nejednalo se o přechod plně systematický (v Odinově smyslu by nešlo o definitivní vstup do profesionálního módu – nešlo o zakotvení v institucionálním rámci, status, ani přechod:⁴¹⁹ ale o jakousi, zatím jednorázovou, profesionální validaci). Spíše to byl jakýsi otevřený práh – Krumpoch dostal příležitost nahlédnout, jak funguje filmová tvorba na profesionální úrovni, aniž by do ní zatím trvale vstoupil. V rámci Odinova konceptu přechodů mezi prostory tak můžeme tuto zkušenost chápat jako první fázi přechodu: talentovaný amatér je poprvé přizván k účasti na profesionálním projektu, čímž se stírá hranice mezi dosavadním intuitivním hraním si

⁴¹⁶ Tamtéž.

⁴¹⁷ Tamtéž.

⁴¹⁸ Tamtéž.

⁴¹⁹ ODIN, Roger. Otázka amatéra v trojím prostoru natáčení a šíření. *Illuminace*. 2004, roč. 16, č. 3, s. 17–19. [Online databáze Kramerius NFA].

s kamerou a vědomější prací v týmu filmařů.⁴²⁰

Důležité je, že tato proměna nenastala z čista jasna – byla výsledkem Krumpochových předchozích aktivit, zejména dokumentace taneční scény v Přerově. Jeho spolupráce se skupinou DuckBeat a první pokusy s natáčením hudebních klipů představovaly jakousi neoficiální průpravu pro organizovanější tvorbu. Už tím, že musel koordinovat natáčení s hudebníky, stříhat záběry na rytmus písně a myslet na výsledný dojem,⁴²¹ si osahal prvky plánování a režie, byť v omezené míře. Zde se ukazuje význam intermediálního přesahu – Krumpochova cesta k filmu nevedla primárně skrze literaturu či studium filmové teorie, nýbrž skrze pohyb mezi médii (od fotografie k videu, od domácího videa k polo-inscenovanému klipu). Tato zkušenost odpovídá tomu, co Odin popisuje jako jakýsi iniciační rituál přechodu z rodinné do amatérské tvorby: tvůrce si osvojuje nové nástroje, zkoumá technické možnosti média a začíná reflektovat vlastní autorský přístup v kontextu širší komunity.⁴²² V tomto případě se ale jedná o přechod z amatérské do poloprofesionální, kde je postup (vzhledem ke změně podmínek) víceméně podobný.

S tím, jak se Krumpoch postupně zapojoval do organizovanějších projektů, proměňoval se i způsob jeho práce. Zatímco dříve tvořil soliterně – sám plánoval, točil i stříhal své projekty – nyní musel spolupracovat s druhými. Například při zmíněném natáčení reklamy v Praze najednou poznal, jaké to je být součástí štábu a respektovat pokyny režiséra a potřeb produkce. Podobně již dříve doma v Přerově, když sháněl rady od kameramana Vojzoly ml. či točil pro známé, poznával hodnotu zapojení se do širšího tvůrčího ekosystému.⁴²³ Nešlo tedy o izolované aktivity nadšence, ale čím dál více o síťové propojení – učení se v terénu mezi ostatními filmaři. Tento model odpovídá Odinově představě postupného přechodu mezi prostory: amatérský tvůrce se postupně stává součástí širšího kolektivu, proniká do neformálních produkčních mechanismů založených na sdílení know-how a vzájemné výpomoci.⁴²⁴ Krumpochovo zapojení do těchto komunitních struktur představuje důležitý milník jeho trajektorie: jeho práce se začala posouvat od čistě osobních projektů k systematictější organizovaným záměrům, kde už hrál roli plán, zodpovědnost vůči druhým a snaha o určitou úroveň kvality.

Krumpochovy první organizované počiny lze charakterizovat jako fázi poloprofesionální tvorby – tedy tvůrčí činnosti stojící na pomezí mezi amatérismem a profesionalismem, která

⁴²⁰ Tamtéž., s. 13–14.

⁴²¹ KRUMPOCH, Jakub: 22. 10. 2023 (online), rozhovor vedl Štěpán Chalupa (zvukový záznam je v soukromém archivu autora) [nezpracováno]

⁴²² ODIN, Roger. Otázka amatéra v trojím prostoru natáčení a šíření. *Illuminace*. 2004, roč. 16, č. 3, s. 11–12, 14, 18. [Online databáze Kramerius NFA].

⁴²³ KRUMPOCH, Jakub: 22. 10. 2023 (online), rozhovor vedl Štěpán Chalupa (zvukový záznam je v soukromém archivu autora) [nezpracováno]

⁴²⁴ ODIN, Roger. Otázka amatéra v trojím prostoru natáčení a šíření. *Illuminace*. 2004, roč. 16, č. 3, s. 11–13. [Online databáze Kramerius NFA].

vykazuje znaky obou světů.⁴²⁵ Jeho dokument *Unhappy Happy Life* (2012), který zcela nezávisle natočil o životě bezdomovců na olomoucké ubytovně, je toho příkladem. Krumpoch tehdy pracoval mimo jakékoli zavedené produkční struktury, bez rozpočtu či podpory instituce, a přesto šlo o ambiciózní projekt s potenciálně širokým společenským přesahem. Film vznikl ve volném čase, s minimálními prostředky – což odpovídá definici amatérského filmu, jak ji formuluje i Odin (amatérský tvůrce tvoří především ve volném čase, nezávisle na průmyslu⁴²⁶) – avšak svým tématem a zpracováním cílil výš, do veřejného prostoru.

Krumpoch se po dokončení filmu dokonce pokusil nabídnout *Unhappy Happy Life* České televizi. Ačkoli tam jeho dílo ocenili z hlediska tématu a autenticity, vysílat jej nakonec odmítli s odůvodněním, že nesplňuje technické standardy. Jeden z televizních dramaturgů mu film pochválil slovy, že jsou to „hezké pohyblivé fotky“, ale současně tím vystihl i jeho nedostatky⁴²⁷ – Krumpoch měl vytríbené oko fotografa, avšak postrádal tehdy ještě zkušenost s plnohodnotnou filmovou narativní a technickou stránkou. „Říkali, že sice je to všechno technicky špatně, ale celé to vypadá hezky – takové pohyblivé fotky,“ tlumočí Krumpoch smíšenou reakci z České televize.⁴²⁸ Tento moment názorně ukazuje střet poloprofesionální a profesionální sféry: i když obsahově a esteticky byl jeho dokument ceněn, technická nedokonalost jej diskvalifikovala pro televizní vysílání. Zároveň to pro Krumpocha byla lekce o tom, co obnáší profesionální standardy – pochopil, že chce-li proniknout do světa televize či filmu, nestačí mít dobrý nápad a cit pro téma, ale musí dbát i na technickou kvalitu a formální požadavky.

Dalším výrazným krokem směrem k poloprofesionálnímu prostředí byla Krumpochova spolupráce s hudebními kapelami na Moravě. A pod hlavičkou produkce BrainZone se podílel dokonce (prozatím jen jako scenárista) na výrobě profesionálních videoklipů. I když mu tehdy nesvěřili režii, už samotná účast na takovém projektu znamenala, že mohl zblízka pozorovat produkční standardy a procesy zavedené komerční produkce. Viděl, jak funguje hierarchie týmu, jak se připravuje storyboard, jak se na place pracuje se světly a zvukem.⁴²⁹ Tato zkušenost mu umožnila pochopit nároky a rytmus komerční audiovizuální tvorby, přestože zatím v ní nevystupoval v rozhodující tvůrčí roli.

Paralelně s tím se snažil proniknout i do reklamního průmyslu – po dokončení *Unhappy Happy Life* se rozhodl přestěhovat do Prahy, v naději, že tam jeho kariéra nabere rychlejší spád. Realita

⁴²⁵ JANČOVÁ, Veronika. Poloprofesionál nebo „profesionální amatér“?. *Illuminace*. 2016, roč. 28, č. 2, s. 45, 51. [Online databáze Kramerius NFA].

⁴²⁶ ODIN, Roger. Otázka amatéra v trojím prostoru natáčení a šíření. *Illuminace*. 2004, roč. 16, č. 3, s. 6–7, 22. [Online databáze Kramerius NFA].

⁴²⁷ KRUMPOCH, Jakub: 22. 10. 2023 (online), rozhovor vedl Štěpán Chalupa (zvukový záznam je v soukromém archivu autora) [nezpracováno]

⁴²⁸ Tamtéž.

⁴²⁹ Tamtéž.

byla zpočátku tvrdá: místo práce ve filmu skončil jako prodejce telefonů u společnosti T-Mobile. Pražské období pro něj znamenalo boj o finanční stabilitu, a tak dál jezdil domů do Přerova natáčet videoklipy (např. pro kapelu Arrhythmia, nebo Penzistor), aby neztratil kontakt s tvorbou.⁴³⁰ Tato mezidobí mezi Prahou a rodným městem však měla svůj význam – Krumpoch díky nim nepřerušil vazby na komunitu, v níž začínal, a současně stále vyhlížel příležitost uchytit se v profesionální sféře. Jeho cesta tak nebyla lineární, ale plná dynamických průniků mezi různými režimy tvorby, kdy se chvílemi vracel k nezávislým projektům, aby si udržel tvůrčí energii, a jindy zkoušel štěstí v konkurenčním prostředí metropole.

6.2.5 Pár přátel a mistrů stačí mít:

Sítování a mentorská role

Sítování a mentorská podpora sehrály v Krumpochově trajektorii zásadní úlohu – umožnily mu orientovat se a prosazovat mezi amatérským, poloprofesionálním a profesionálním prostorem. Jeho vstup do audiovize nebyl izolovaným aktem génia-samouka, ale od počátku se odehrával v kontextu existujících sítí tvůrců, v nichž docházelo k předávání znalostí i příležitostí. Tento mechanismus přenosu dovedností lze interpretovat optikou konceptu reflexivních produkčních kultur Johna Caldwell, který zdůrazňuje, že technická a produkční odbornost se nezískává pouze formálním studiem, ale též skrze praktické zapojení do neformálních komunit tvůrců – v nich se know-how šíří na základě osobních vazeb a lokálních hierarchií.⁴³¹ Krumpochova zkušenost tuto teorii naplňuje: zásadní dovednosti nezískal ve škole, nýbrž od lidí a událostmi kolem sebe.

Jedním z raných klíčových bodů Krumpochovy kariéry bylo již zmíněné spojení s kameramanem Jiřím Vojzou ml. v Přerově. Vojzola, etablovaná osobnost místní scény, ztělesňoval lokální autoritu – zkušeného praktika, na něhož se začínající tvůrci obraceli s dotazy ohledně techniky a postupů. Fungoval tak jako neformální mentor celé generaci přerovských filmařů. Krumpoch si k němu našel cestu, protože potřeboval poradit s výběrem střihového programu, a tím navázal vztah, z něhož těžil i nadále. Vojzola mu totiž neposkytl jen jednorázovou radu, ale stal se jakýmsi průvodcem lokálními produkčními sítěmi: seznámil ho s dalšími lidmi kolem videa, pozval ho občas na natáčení projektů.⁴³² Takový model komunitního transferu znalostí je typický pro regionální filmové scény – dovednosti se nepředávají oficiálně na kurzech, nýbrž „po kamarádsku“ v rámci uzavřených skupin, kde expertní znalost má hodnotu kapitálu, jenž je sdílen recipročním způsobem. V Krumpochově případě tato raná fáze sítování odpovídá přechodu mezi amatérským a poloprofesionálním prostorem: klíčové není formální postavení

⁴³⁰ Tamtéž.

⁴³¹ CALDWELL, John Thornton. *Production Culture: Industrial Reflexivity and Critical Practice in Film and Television*. Durham and London: Duke University Press, 2008, s. 144–149.

⁴³² KRUMPOCH, Jakub: 22. 10. 2023 (online), rozhovor vedl Štěpán Chalupa (zvukový záznam je v soukromém archivu autora) [nezpracováno]

tvůrce ani financování, ale přístup k expertíze a infrastruktuře, který mu umožňuje pronikat do vyšších pater tvorby.

Další významný posun v Krumpochově trajektorii představovalo setkání s již zmíněným Jurajem Herzem. Herz, legenda československé kinematografie, poskytl Krumpochovi nejen cennou zpětnou vazbu na jeho první scénář, ale svým zájmem mu dodal i sebedůvěru a jistou míru symbolického kapitálu v podobě uznání od významného tvůrce. Herzova intervence neproběhla formou dlouhodobého vedení, spíše šlo o několik konzultací – přesto měly pro Krumpocha strategický význam. Herz mu mimo jiné poradil, aby svůj ambiciózní hororový námět (pracovně „šuplíkový“ scénář, psychologický horor o pedofilním knězi, který si Krumpoch opatroval pro budoucnost) zatím odložil a nejprve se soustředil na dokončení několika jiných celovečerních projektů, než se pustí do svého vysněného filmu. Tato rada, pronesená autorem Herzova formátu, měla váhu a Krumpoch ji uposlechl.⁴³³ Z hlediska teorie symbolického kapitálu Pierra Bourdieuho se dá říci, že účast v síti okolo Herze umožnila Krumpochovi akumulovat jistou prestiž a legitimitu – mohl se prezentovat jako „chráněnc“ či alespoň člověk, kterému radil velký mistr, což mu usnadnilo další pohyb v branži.⁴³⁴ Bourdieuho koncept symbolického kapitálu vysvětluje, že uznání a prestiž lze přetavit v další výhody v kariérním poli, včetně směny v kapitál ekonomický⁴³⁵ – což je typ prostředku, který ke svému životu, logicky, Krumpoch potřeboval.

Zásadní přelom v Krumpochově síťování pak nastal se zapojením do okruhu kolem scenáristy Rudolfa Merknera. Zatímco rané formy mentorství (Vojzola, jednorázová konzultace s Herzem) se týkaly spíše technických a obecných filmařských aspektů, vstup do profesionální scenáristické dílny znamenal pro Krumpocha institucionalizovanou podporu. Merkner ho vtáhl do světa televizní tvorby – společně vyvíjeli scénáře pro seriály.⁴³⁶ Tím Krumpoch získal přístup k systému profesionální produkce: naučil se pracovat v týmu scenáristů, dodržovat termíny, ladit své nápady pod dohledem zkušenějšího editora příběhu. Zde už nešlo jen o přátelské rady, ale o skutečné mentorství v rámci průmyslu – Merkner dohlížel na jeho práci, poskytoval mu kontakty a posouval ho k profesionálním standardům psaní.⁴³⁷ Přejít od lokálních mentorů k etablovaným profesionálům tak naznačuje další stupeň Krumpochovy trajektorie: jeho kontakty se mění a rozšiřují s tím, jak postupuje z jednoho prostoru do druhého. Co začalo jako místní komunita

⁴³³ KRUMPOCH, Jakub: 22. 10. 2023 (online), rozhovor vedl Štěpán Chalupa (zvukový záznam je v soukromém archivu autora) [nezpracováno]

⁴³⁴ BOURDIEU, Pierre. *The Rules of Art: Genesis and Structure of the Literary Field*. Stanford: Stanford University Press, 2022, s. 227.

⁴³⁵ Tamtéž., s. 149, 260–261.

⁴³⁶ KRUMPOCH, Jakub: 22. 10. 2023 (online), rozhovor vedl Štěpán Chalupa (zvukový záznam je v soukromém archivu autora) [nezpracováno]

⁴³⁷ Tamtéž.

nadšenců, pokračovalo přes občasné rady slavného režiséra až k pevné spolupráci s předními tvůrci televizního průmyslu.

Celkově vzato vztahy, které Krumpoch navázal, formovaly jeho profesní vývoj zásadním způsobem. Od počátku těžil z kontaktů se zkušenějšími – ať už to byl kamarád z „fotolabu“, který ho naučil základy expozice, kameraman Vojzola ml. ukazující mu střih, režisérka Boršková otevírající mu dveře na natáčení, či Herz a Merkner předávající mu své know-how a cenné podněty. Krumpochova trajektorie se tak nevytvářela v prázdnu, ale v neustálé interakci s komunitou. Není příliš vázána na jednu instituci či jedno prostředí; naopak, vyznačuje se pohyblivostí mezi různými tvůrčími sférami – od přerovských amatérských a poloprofesionálních filmařů a audiovizuálních tvůrců přes televizní promotým až po profesionální filmový štáb. Tato schopnost integrovat se do odlišných produkčních komunit, využít příležitostí k získání nových dovedností a přizpůsobit se proměnlivým podmínkám audiovizuálního průmyslu se ukazuje jako rozhodující pro jeho úspěch.

6.2.6 Křest ohněm:

První kontakt s profesionální sférou

Vstup Jakuba Krumpocha do profesionální sféry nebyl jednorázovým skokem, nýbrž sérií iniciačních momentů, v nichž se prolínaly vnější příležitosti a jeho vlastní odhodlání. První klíčový zásah z vnějšku přišel, jak už bylo zmíněno, díky setkání s Janou Borškovou – možnost účastnit se natáčení reklamy mu poskytla cennou ochutnávku profesionální práce.⁴³⁸ Tento moment bychom mohli nazvat neinstitutionalizovanou iniciací: Krumpoch vstoupil do světa profesionálů skrze osobní kontakt a networking, nikoli formálním vzděláním či tradičním kariérním postupem.

Je důležité, že tento iniciační krok nebyl v jeho trajektorii osamocený. Již předtím totiž Krumpoch podnikal řadu dílčích krůčků, které jej na střet s profesionální sférou připravovaly. Aktivně natáčel oněch několik zmíněných komunitních projektů (taneční videa, školní ples) a dokonce se odvážil realizovat autorský dokument na pomezí amatérské a poloprofesionální tvorby. Jeho práce v té době byla stále primárně intuitivní a vizuálně vycházela spíše z fotografického cítění než z filmové dramaturgie – což ostatně výstižně potvrdila ona reakce z České televize, označující *Unhappy Happy Life* za „pohyblivé obrázky“.⁴³⁹ Tento komentář přesně trefil charakter Krumpochovy rané tvorby: silné obrazy, slabší narativ. Byl to přímý důsledek toho, že ke kameře přišel přes fotoaparát. V Krumpochových raných videích jako by se střetávaly dvě estetické polohy – dokumentární spontaneita a fotografická kompozice – aniž by je tehdy ještě dokázal plně syntetizovat v ucelený filmový tvar. Přesto už samotná skutečnost, že se pokusil svůj dokument nabídnout televizi, naznačuje změnu v jeho myšlení o publiku: poprvé

⁴³⁸ KRUMPOCH, Jakub: 22. 10. 2023 (online), rozhovor vedl Štěpán Chalupa (zvukový záznam je v soukromém archivu autora) [nezpracováno]

⁴³⁹ Tamtéž.

začal uvažovat o tom, že by jeho dílo mohlo najít diváky mimo okruh přátel. Tento posun od čistě soukromé tvorby k strategii širší distribuce lze chápat jako přiblížení se poloprofesionálnímu způsobu uvažování.⁴⁴⁰

Tematicky se Krumpoch ve svém dokumentu zaměřil na život lidí na okraji společnosti – a právě fascinace outsidersy (což je mimochodem v rozporu Odinem zmiňované estetiky amatérského filmu, kdy amatér zobrazuje de facto idealizovaný svět⁴⁴¹) se stala opakujícím motivem jeho tvorby. Do jisté míry se v tom odráží i jeho vlastní pocit outsidera v rámci filmového průmyslu. Krumpoch s nadsázkou sám sebe označuje za „pankáče filmového průmyslu“, jenž do branže vstoupil bočním vchodem a vždy si udržoval jistý odstup od světa profesionálů. „Já jsem prostě pankáč tohoto průmyslu,“⁴⁴² říká otevřeně – tím myslí, že neprošel klasickou školou a stážemi, ale vrhl se do oboru po svém, trochu divoce a vzdorovitě. Tato sebedefinice se promítá i do jeho kariérních rozhodnutí: Krumpoch často volil riskantní, nekonvenční cesty tam, kde jiní postupovali systematicky. Oscilloval mezi amatérským, poloprofesionálním a profesionálním prostorem; amatérský režim představovaly jeho spontánní přerovské projekty, poloprofesionální rovinu naznačovaly první placené zakázky (maturitní video apod.) a profesionální sféru si poprvé osahal právě účastí na natáčení oné reklamy v Praze. Důležité je, že jeho vstup do profesionálního prostředí nebyl zpočátku stabilní ani trvalý – šlo spíše o oťukávání terénu a jeho možností, než o plnou profesionalizaci.

Technologická stránka tohoto přechodu přinesla pro Krumpocha další zkoušku ohněm. Po dlouhé a složité finanční situaci, kdy neměl zaměstnání, nastoupil v roce 2015 na pozici promo producenta v televizi Prima Cool. Ocítl se rázem v prostředí s jinými technologickými nároky, než jaké znal z domácích podmínek. Jeho vlastní přístup k novým technologiím však zůstal věrný „punkovému“ duchu: místo aby si předem osvojil vše potřebné, vsadil na improvizaci a kuráž. „Vzali mě na ten Cool a já jsem jim nakecal, že umím stříhat v Avidu, a tam jsem ho viděl poprvé v životě,“⁴⁴³ přiznává bez obalu. Kolegové ho museli první týden zaučovat, jak se v profesionálním stříhacím programu Avid Composer pracuje.⁴⁴⁴ Tento moment lze chápat jako Krumpochovu strategii přežití v profesionálním prostoru – přizpůsobil se požadavkům nikoli skrze dlouhou průpravu, ale bezprostřední nutností a ochotou učit se za pochodu, i za cenu risku. Ukazuje to rovněž, že vstup do profese pro něj nebyl plynulý; musel dohánět formální znalosti

⁴⁴⁰ KRUMPOCH, Jakub: 22. 10. 2023 (online), rozhovor vedl Štěpán Chalupa (zvukový záznam je v soukromém archivu autora) [nezpracováno]

⁴⁴¹ ODIN, Roger. Otázka amatéra v trojím prostoru natáčení a šíření. *Illuminace*. 2004, roč. 16, č. 3, s. 15. [Online databáze Kramerius NFA].

⁴⁴² KRUMPOCH, Jakub: 22. 10. 2023 (online), rozhovor vedl Štěpán Chalupa (zvukový záznam je v soukromém archivu autora) [nezpracováno]

⁴⁴³ Tamtéž.

⁴⁴⁴ Tamtéž.

přímo v praxi. Z dnešního hlediska s úsměvem hodnotí, že to byl „punk“, ale také ví, že právě tato drzost mu otevřela dveře.⁴⁴⁵

Práce v televizi pro něj představovala ostrý kontrast vůči dosavadní volné tvorbě. Najednou fungoval v hierarchii, musel komunikovat s celým týmem (kreativním ředitelem, grafiky, zvukaři) a tvořit v omezeném čase a formátu, který určovala televize. Každý týden vytvářel upoutávky a promo spoty, takže se naučil pracovat pod tlakem termínů a přizpůsobovat kreativitu zadání.⁴⁴⁶ Tím vstoupil do profesionálního prostoru, kde už nebyl solitérním autorem, ale součástí továrny na audiovizuální obsah. Na druhou stranu mu to dalo neocenitelné zkušenosti: osvojil si efektivitu, preciznost a schopnost reagovat na poznámky nadřízených – dovednosti, jež čistě amatérská zkušenost neposkytne.

Krumpochova první léta v profesionální sféře tedy nevykazují lineární vzestup, ale spíše prolínání různých světů. Stále si uchovával něco z nezávislosti a hravosti amatéra v ekonomické pozici poloprofesionála (například ve volném čase točil vlastní krátké filmy nebo klipy pro známé), zároveň se ale každodenně pohyboval ve vysoce organizovaném prostředí televize, které ho disciplinovalo.⁴⁴⁷ Tato paralelní zkušenost dvou odlišných režimů – volné tvorby a striktního provozu – formovala jeho jedinečný styl. Naučil se pohybovat mezi těmito režimy: přepínal z módu, kdy si mohl dělat věci po svém, do módu, kdy musel respektovat zadání. Taková flexibilita je v současné audiovizuální kultuře cenná a Krumpoch na svém příběhu ilustruje, že profesionalizace často neprobíhá jako jednosměrná cesta, ale jako postupné osvojování si různých rolí, pravidel a identit tvůrce.

6.2.7 Tanec mezi světy:

Stabilizace v profesionálním světě

Proces stabilizace Jakuba Krumpocha v profesionálním audiovizuálním světě byl pozvolný a vyžadoval neustálé balancování mezi uměleckými ambicemi a realitou obživy. V průběhu let musel hledat kompromis mezi tím, co ho tvůrčně naplňuje, a tím, co mu zajistí finanční stabilitu – často se přitom cítil jako by stál na okraji filmového průmyslu a snažil se do něj postupně proniknout. Sám svůj kariérní vývoj popisuje jako neustálé „hledání se“ v rámci filmového prostředí. V jeho vyprávění se odráží jakýsi outsiderovský pohled: s nadsázkou srovnává svůj úděl s protagonisty svého prvního dokumentu o bezdomovcích.⁴⁴⁸ Stejně jako oni žili na okraji společnosti, i on měl chvíle, kdy byl na okraji filmové branže a musel kombinovat různé strategie přežití – od práce v televizi přes komerční zakázky až po nezávislé projekty – jen aby si udržel

⁴⁴⁵ Tamtéž.

⁴⁴⁶ Tamtéž.

⁴⁴⁷ Tamtéž.

⁴⁴⁸ Tamtéž.

tvůrčí svobodu. Tento pocit okraje paradoxně formoval jeho identitu a odhodlání nevzdat se své vize.

Ke Krumpochově skutečné stabilizaci v oboru přispělo několik faktorů. Jednak postupně vybudoval bohatý sociální kapitál – kontakty a dobré jméno. Juraj Herz mu poskytl cenné rady i jistou prestiž (jak bylo rozebráno výše) a Rudolf Merkner mu pomohl etablovat se jako spolehlivý scenárista v televizi. Neméně důležité bylo, že Krumpoch navázal partnerství s producentem Kurtem Neubauerem: společně založili malou produkční společnost a pustili se do svého dosud největšího projektu – celovečerního filmu *Krvavý Johan* (2023).⁴⁴⁹ Tento film vznikl v podstatě guerillovým způsobem. Krumpoch a Neubauer do něj investovali vlastní úspory, získali podporu formou sponzorských darů a výměn služeb a dokázali strhnout pro věc i herce a štáb, kteří pracovali bez nároku na honorář. Navzdory minimálnímu rozpočtu se jim podařilo udržet profesionální standard výroby – ve filmu účinkovali etablovaní herci (Jan Dolanský, Jana Bernášková, Roman Zach ad.)⁴⁵⁰ a výsledná technická kvalita snímku snese srovnání s oficiální produkcí.

Krvavý Johan tak představuje vyvrcholení Krumpochovy snahy profesionalizovat se v rámci nezávislé tvorby. Z produkčního hlediska balancuje na hranici mezi profesionálním a nezávislým filmem – a přesně to vystihuje Krumpochovu zvláštní pozici. Na jedné straně je dnes součástí komerční televizní produkce (živí se prací pro velké médium), na straně druhé paralelně buduje vlastní autorskou tvorbu s využitím nekonvenčních cest financování. Tento model nelze vměstnat do binární škatulky „amatér vs. profesionál“ – jedná se o fluidní model profesionalizace, kdy se tvůrce pohybuje napříč různými úrovněmi podle aktuálních možností a potřeb.

Zlomovým bodem ve smyslu ekonomické stability bylo Krumpochovo rozhodnutí opustit po několika letech Prima Cool a přejít ke streamovací platformě Voyo (TV Nova). Na Primě sice získal cennou praxi, ale práce se časem stávala repetitivní a vyhlídky růstu omezené; navíc po roce 2020 došlo v důsledku pandemie ke snižování platů. Nabídka z TV Nova – konkrétně dělat promo obsah pro Voyo za dvojnásobný plat – byla lákavá nejen z hlediska kariérního posunu, ale i kvůli zabezpečení rodiny. Krumpoch přiznává, že k přestupu ho vedly ryze finanční důvody. V nové práci získal větší jistotu a příjem, což mu umožnilo více se soustředit na vlastní filmovou tvorbu ve volném čase. Vedle rutinní televizní práce tak začal intenzivněji rozvíjet osobní projekty – nejprve krátký horor *EVA* (2021), který bral jako experiment a předeheru ke svému vysněnému celovečernímu hororu. Na *Evě* si vyzkoušel postupy a styl, který pak uplatnil v *Krvavém Johanovi*.⁴⁵¹ Oba filmy odrážejí Krumpochovu snahu povýšit nezávislou produkci na profesionální úroveň – dělat filmy mimo velká studia, a přesto s profesionálním přístupem.

⁴⁴⁹ Tamtéž.

⁴⁵⁰ Tamtéž.

⁴⁵¹ Tamtéž.

Jak Krumpoch sám říká, v jednu chvíli si uvědomil, že ho „...už moc neláká v Praze točit s těmi reklamními agenturami a kapelami, protože to jsou hrozný nervy“.⁴⁵² Po letech v hektickém pražském prostředí zatoužil po určitém úniku: „Říkal jsem si, kašlu na to, budu si dělat klipy na Moravě – sice s menším rozpočtem, ale máme tam absolutní volnost si zablblnout, jak chceme“.⁴⁵³ Tímto postojem se vědomě rozhodl balancovat svůj život mezi různými sférami. Nadále tedy přijímá zakázky na rodné Moravě, například pravidelně točí hravé a recesistické videoklipy pro místní rockovou kapelu Penzistor. Tyto projekty jsou pro něj jistým druhem odpočinku od náročných úkolů v profesionální sféře – jsou komediální, nízkorozpočtové, vznikají v přátelské atmosféře.⁴⁵⁴ Krumpoch si jimi udržuje kontakt s onou amatérskou radostí z tvorby, která ho na pury – stabilní příjem z této činnosti mu umožňuje financovat jeho vlastní autorské projekty – a současně si druhou nohou udržuje tvůrčí svobodu skrze nezávislé produkční modely a komunitní tvorbu.

Tímto přístupem cíleně prolomil tradiční binární dělení na amatérskou a profesionální filmařinu a ukázal fluidní model profesionalizace, v němž se tvůrce neustále pohybuje mezi různými úrovněmi produkce podle aktuálních podmínek, které nelze jednoznačně definovat oním přechodovým pásmem poloprofesionálního filmu. Tento flexibilní přístup mu umožňuje nejen udržet finanční stabilitu a nadále rozvíjet svou autorskou tvorbu, ale také strategicky volit takové projekty, které rezonují s jeho dlouhodobými ambicemi – aniž by se musel plně podřizovat tlakům a standardům velkého filmového průmyslu.

6.3 Spříznění tvorbou:

Jana Boršková

6.3.1 Pařížský ateliér:

Rodinný a sociální vliv na první tvorbu

V případě Jany Borškové (*1977) nehrál rodinný film očekávanou iniciační roli v její tvůrčí dráze, jak by předpokládal Odin ve svém modelu postupného přechodu od domácího filmu k amatérské a následně profesionální kinematografii.⁴⁵⁵ Ačkoli její otec působil jako nadšený amatérský fotograf a rodinný dokumentarista – několik jeho snímků vyšlo v regionálním tisku – tento vizuální vliv zůstal pro Borškovou spíše okrajový než formativní. Jak sama vzpomíná, rodinné fotografování ji v dětství nijak nelákalo, protože u něj neviděla skutečný proces tvorby:

⁴⁵² Tamtéž.

⁴⁵³ Tamtéž.

⁴⁵⁴ Tamtéž.

⁴⁵⁵ ODIN, Roger. Otázka amatéra v trojím prostoru natáčení a šíření. *Illuminace*. 2004, roč. 16, č. 3, s. 7, 10–13. [Online databáze Kramerius NFA].

„U nás se doma hodně fotilo, ale to mě nikdy nijak moc nezajímalo, protože jsem vlastně neviděla ten proces té tvorby – jenom zmáčknutí spouště,“ vybavuje si Boršková.⁴⁵⁶ Samotná přítomnost fotoaparátu v rodině tedy nezaručila předání tvůrčích aspirací – chyběla přímá účast na tvůrčím aktu. Přerov, kde vyrůstala, navíc nepředstavoval, jak vzpomíná, kulturně podnětné prostředí. Naopak, mladá Boršková cítila potřebu z rodného města odejít kvůli jeho stagnující kulturní scéně: „Přerov mi přišel jako nezajímavé, nekulturní město, kde se vlastně nic moc neděje,“ říká otevřeně.⁴⁵⁷ Významné impulzy pro vlastní tvorbu tak musela hledat mimo rodinný kruh a rodné město a hlavně – mimo film.

Prvním zásadním podnětem pro rozvoj jejího vztahu k umění se stalo setkání s profesionálním světem módy. Již během studia na střední škole začala Boršková pracovat jako modelka v Olomouci, a tato zkušenost ji postupně zavedla až do Paříže, kam odešla v devadesátých letech. Právě tam dostala příležitost nahlédnout do kreativního procesu známého návrháře Jódžiho Jamamota. Ocitla se v ateliéru, kde mohla z bezprostřední blízkosti sledovat, jak návrhář pracuje s materiálem a formuje výsledný tvar modelů. Zaujalo ji, že Jamamoto přistupoval k tvorbě odlišně než mechanické zachycení momentu – promýšlel každý střih a detail, upravoval šaty přímo na postavách modelek a osobně dohlížel na celý proces. „Zaujalo mě, jak on... nad tím střihem, nad tím naším final lookem přemýšlí... On vlastně na nás to stylizoval,“ popisuje Boršková svou pařížskou zkušenost s návrhářem.⁴⁵⁸ Tento intenzivní zážitek pro ni představoval iniciační moment: uvědomila si, že ji daleko více než role pasivní interpretky přitahuje samotný akt tvorby.⁴⁵⁹ Ačkoli v Paříži nadále vystupovala „jen“ jako modelka, vnitřně se začal rodit impuls stát se tvůrkyní – viděla, že za každým působivým dílem stojí soustředěná tvůrčí energie a promýšlení, které by chtěla sama aktivně uplatňovat.

Borškové počáteční formování tak probíhalo mimo tradiční rodinný prostor. Z perspektivy Odinovy teorie komunikačních prostorů lze říci, že namísto domácího filmu coby prvotního rámce⁴⁶⁰ vstoupila Boršková do profesionální sféry tvorby hned zpočátku, byť v nefilmové a zpočátku pasivní roli. Toto netypické překlenutí amatérské fáze jí umožnilo sledovat dynamiku tvůrčí práce z bezprostřední blízkosti a jiného úhlu – nikoli jako hotový výsledek (fotografie do rodinného alba), ale jako živý proces neustálých úprav, rozhodování a experimentů v ateliéru. Tento postupný posun perspektivy ještě neznamenal vědomé rozhodnutí stát se režisérkou, ale

⁴⁵⁶ BORŠKOVÁ, Jana: 7. 12. 2023 (online), rozhovor vedl Štěpán Chalupa (zvukový záznam je v soukromém archivu autora) [nezpracováno]

⁴⁵⁷ Tamtéž.

⁴⁵⁸ Tamtéž.

⁴⁵⁹ Tamtéž.

⁴⁶⁰ ODIN, Roger. Otázka amatéra v trojím prostoru natáčení a šíření. *Illuminace*. 2004, roč. 16, č. 3, s. 6–7. [Online databáze Kramerius NFA].

zásadně ovlivnil její intence. Po návratu z Paříže do Česka proto začala cíleně hledat cestu, jak se do tvorby aktivně zapojit.

Zapsala se do fotografického kroužku v Praze a díky svému zaměstnání ve firmě Pietro Filipi dokázala propojit manažerskou pozici s rostoucím zájmem o vizuální tvorbu – její nadřízení věděli o jejím koníčku, a tak jí občas svěřili firemní fotografické zakázky. „Oni věděli, že prostě fotím, že chodím do nějakého fotokroužku, tak mně svěřili i nějaký foto práce – že jsem pro ně fotila modely,“ líčí Boršková propojení práce a koníčku v Pietro Filipi.⁴⁶¹ Zároveň se začala věnovat literární tvorbě (psala poezii a prózu a získala ocenění Ortenova Kutná Hora). Tyto aktivity ji postupně přivedly ke klíčovému uvědomění: film by mohl být syntézou obrazu a příběhu, kterou hledala. Časté návštěvy kina Ponrepo, kde objevovala klasické i experimentální snímky, v ní probudily fascinaci možnostmi pohyblivého obrazu. Poprvé pocítila, že film jako médium dokáže propojit její vizuální cítění získané z fotografie s vyprávěním, které milovala v literatuře.⁴⁶² Tento moment pro ni znamenal jisté prozření – uvědomila si sílu audiovizuálního vyprávění a začala uvažovat, jak by se sama mohla stát jeho součástí.

Toto intenzivní období reflexe vyvrcholilo rozhodnutím, které nasměrovalo Borškovou k filmu vědomě. Zvažovala různé cesty, jak svou nově nalezenou tvůrčí touhu realizovat, a dospěla k závěru, že nejlogičtější bude proniknout do světa filmu studiem. Proto se rozhodla pro FAMU – konkrétně pro obor scenáristika, který chápala jako spojení dosavadní vizuální zkušenosti s literární tvorbou.⁴⁶³ Tento krok lze chápat jako vědomou transformaci její trajektorie: Boršková opustila dosavadní jistoty a vydala se na novou dráhu s jasným cílem stát se filmovou tvůrkyní.

6.3.2 Z veršů povstal film:

První pokusy o audiovizuální tvorbu

Navzdory svému odhodlání vydat se na filmovou školu vstupovala Jana Boršková do světa audiovize bez jakékoli předchozí praktické zkušenosti s natáčením. Sama otevřeně přiznává, že před přijetím na FAMU nikdy nedržela kameru v ruce a netušila nic o tom, jak se film natáčí: „Já jsem nikdy předtím nedržela kameru v ruce. Vůbec jsem netušila, jak se prakticky film točí,“ říká o svých začátcích.⁴⁶⁴ Na FAMU nastoupila na začátku první dekády tohoto století ke studiu scenáristiky – tedy s primárním zaměřením na psaní, které jí bylo blízké. Avšak již během prvního ročníku byla v rámci povinných základů filmové řeči konfrontována s praktickou stránkou tvorby: studenti museli absolvovat krátká cvičení s kamerou, střihem i zvukem. Pro Borškovou to

⁴⁶¹ BORŠKOVÁ, Jana: 7. 12. 2023 (online), rozhovor vedl Štěpán Chalupa (zvukový záznam je v soukromém archivu autora) [nezpracováno]

⁴⁶² BORŠKOVÁ, Jana: 7. 12. 2023 (online), rozhovor vedl Štěpán Chalupa (zvukový záznam je v soukromém archivu autora) [nezpracováno]

⁴⁶³ Tamtéž.

⁴⁶⁴ Tamtéž.

znamenal první skutečné dotyky s filmovým médiem. Tyto školní úkoly (např. natočit jednoduchý cvičný film na 16mm materiál) nevnímala jako svá autorská díla, ale jako nezbytný trénink techniky a filmového jazyka. Byl to svět malých filmových etud, kde se teprve učila základům – od práce se světlem a kompozicí po vedení záběru.⁴⁶⁵ Tyto rané pokusy lze přirovnat spíše k laboratorním experimentům, v nichž si osahávala médium filmu než k hotovým uměleckým počinům. Důležité ovšem je, že Boršková se díky nim začala postupně cítit za kamerou jistěji a dokázala své vizuální citění zúročit v pohyblivém obraze.

Za svůj první „skutečný“ film nicméně Boršková považuje dokument *Okamžik blaženosti* (2005). Tento krátký snímek vznikl mimo rámec povinných školních úloh – z vlastní iniciativy a potřeby tvořit. Boršková v něm zachytila příběh ženy, kterou potkala na pražské ženské nudistické pláži. Žena jí vyprávěla o tom, jak pro ni plavání v přírodě představuje formu duchovního splnutí s okolním světem a pomáhá jí překonávat životní traumata. Fascinována touto osobností a její filozofií, rozhodla se Boršková natočit její portrét.⁴⁶⁶ *Okamžik blaženosti* je tak poetickým dokumentem o pocitu jednoty s přírodou, který skrze vyprávění protagonistky přenáší i na diváka. Pro samotnou autorku znamenal tento film zlomový okamžik – poprvé pocítila, že skrze film může plnohodnotně vyjádřit své vize a myšlenky. S odstupem času jej označuje za svůj debut, jímž se zrodila jako dokumentaristka⁴⁶⁷. Je pozoruhodné, že tento „první film“, kdy o něm tam Boršková hovoří, nevznikl v amatérském rodinném prostředí a komunikačním prostoru (jak tomu bývá u řady filmařů)⁴⁶⁸, ale až v kontextu filmové školy a mimo její oficiální zadání. Boršková tak přeskočila fázi klasické amatérské tvorby v dětství a mládí – její vstup do audiovizuální tvorby se odehrál až v dospělosti, ovšem o to vědoměji a cílevědoměji.

Krátce po *Okamžiku blaženosti* Borškové filmová dráha začala rychle akcelarovat. Ještě jako studentka druhého ročníku FAMU dostala nečekanou nabídku zapojit se do natáčení populárně-cestopisného cyklu *Na cestě* (Česká televize). Tato příležitost přišla velmi brzy – fakticky šlo o první profesionální zakázku, s níž se setkala, a znamenala plynulý přechod z prostředí školy do prostředí televizní produkce. Sama Boršková potvrzuje, že první pracovní nabídka přišla překvapivě záhy: „První zakázka pro ČT byla *Na cestě*. Ano. To už vlastně bylo ve druháku na FAMU,“ vzpomíná na moment, kdy se ve svých „bouřlivých dvacátých“ letech ocitla

⁴⁶⁵ Tamtéž.

⁴⁶⁶ Tamtéž.

⁴⁶⁷ Tamtéž.

⁴⁶⁸ ODIN, Roger. Otázka amatéra v trojím prostoru natáčení a šíření. *Illuminace*. 2004, roč. 16, č. 3, s. 6–7. [Online databáze Kramerius NFA].

na cestách s kamerou.⁴⁶⁹ Tento projekt ji vyslal natáčet do vzdálených zemí (Indie, Vietnam, Srí Lanka ad.)⁴⁷⁰ a výrazně rozšířil její zkušenosti.

Z hlediska jejího tvůrčího vývoje však nebylo *Na cestě* pouhou epizodou, nýbrž důležitou součástí první fáze profesionalizace. Boršková díky němu navázala kontakty v televizním prostředí a naučila se pracovat v rámci zavedeného formátu (každý díl cyklu měl danou strukturu, stopáž i styl vyprávění). V tomto ohledu se její raná tvorba formovala dvojím směrem: na jedné straně zůstávala autorkou citlivých osobních dokumentů (viz *Okamžik blaženosti*), na straně druhé se učila řemeslu v televizní praxi. Obojí dohromady jí poskytlo pevný základ pro další růst. Boršková tak během pouhých několika let urazila cestu od prvních krůčků za kamerou k profesionální režii – a učinila tak nelineárně, bez obvyklé průpravy v amatérských soutěžích či rodinném videu, což je pro její generaci a kontext přinejmenším netypické.

6.3.3 Napříč formami:

Neformální učení a experimentace

Trajektorie Jany Borškové napříč různými médii a rolemi nepředstavuje lineární přechod od amatérské k profesionální tvorbě, ale spíše komplexní proces oscilace mezi tvůrčími prostory. Místo aby postupovala cestou „od kamery v rodinných rukou k filmu ve studiu“, ⁴⁷¹ procházela sérií iniciačních momentů, v nichž se prolínaly různé disciplíny a zkušenosti. Tento vývoj odpovídá konceptu neformálního učení – osvojování dovedností a znalostí skrze praxi, experiment a přímý kontakt s realitou, spíše než systematickým školením. V Borškové případě nevedla cesta k filmu skrze dětské videopokusy či amatérské filmové kroužky, ale skrze iniciační rituály v jiných oblastech umění.

Prvním takovým rituálem bylo právě setkání s módním návrhářem v Paříži, kde v sobě probudila touhu tvořit. Druhým pak přijetí na FAMU – vstup do akademického prostředí, který ji přiměl adaptovat se rychle na filmovou řeč a produkční pravidla. Díky předchozí zkušenosti s fotografií, literaturou a estetikou módní tvorby dokázala Boršková relativně rychle přenést své vizuální cítění do filmu: jak říká, na škole musela akceptovat pevné rozdělení funkcí a naučit se komunikovat s kolegy z různých kateder, ale záhy zjistila, že mnohé principy filmu intuitivně ovládala již z dřívějšíka.⁴⁷² Neformální učení v jiných médiích jí umožnilo rychle pochopit

⁴⁶⁹ BORŠKOVÁ, Jana: 7. 12. 2023 (online), rozhovor vedl Štěpán Chalupa (zvukový záznam je v soukromém archivu autora) [nezpracováno]

⁴⁷⁰ Tamtéž.

⁴⁷¹ JANČOVÁ, Veronika. Poloprofesionál nebo „profesionální amatér“?. *Illuminace*. 2016, roč. 28, č. 2, s. 47. [Online databáze Kramerius NFA].

⁴⁷² BORŠKOVÁ, Jana: 7. 12. 2023 (online), rozhovor vedl Štěpán Chalupa (zvukový záznam je v soukromém archivu autora) [nezpracováno]

principy vyprávění obrazem a osvojit si filmovou řeč – i přesto, že do prvního ročníku nastupovala bez filmařské průpravy.

Na FAMU ji sice čekala formální výuka techniky (např. střih na 16mm film či práci se záznamem zvuku), avšak klíčovou roli v jejím vývoji sehrála vnitřní intence – odhodlání najít ve filmu prostředek pro své tvůrčí (nikoliv primárně filmové) záměry. Toto odhodlání ji vedlo k realizaci *Okamžiku blaženosti* a dalších školních cvičení s nebývalou invencí. Již její první film ukázal, jak se v něm odráží vizuální senzibilita získaná z fotografie a záliba v lyrickém, trochu abstraktním vyjádření (vliv poezie). *Okamžik blaženosti* totiž není jen popisným portrétem – soustředí se na subjektivní prožitky a poetiku spojení člověka s přírodou. Toto propojování různých vlivů potvrzuje, že Boršková se učila filmovému řemeslu tak, že přetavovala předchozí zkušenosti do nové formy. Nešlo tedy o klasické začátky filmaře-samouka s kamerou v ruce, ale o kontinuální transformaci uměleckého vyjádření z jednoho média do druhého. Boršková se v tomto smyslu pohybovala v hybridním prostoru – její poetické vidění světa, pěstované v literatuře a statické fotografii, našlo uplatnění ve filmu, jakmile k němu našla cestu.

Neformální učení Borškové neprobíhalo pod vedením jednoho mistra či v jedné komunitě, nýbrž napříč prostředími. V modelingu se naučila disciplíně a vnímání estetiky těla a oděvu; ve fotografickém sdružení Čtverec pronikla do tajů kompozice a vystavování děl; na FAMU nasála základy všech filmových profesí díky povinným stážím na různých katedrách (kamera, střih, zvuk, produkce). Ač sama nejmenuje žádného konkrétního pedagoga coby svého mentora, přiznává, že reforma zavedená děkanem Michalem Bregantem – tedy povinnost studentů prvního ročníku projít výukou na všech katedrách – jí dala široký přehled a umožnila navázat kontakty napříč obory.⁴⁷³

FAMU pro ni tak neplnila jen roli školy, ale i platformy pro setkávání budoucích profesionálů. „Nejdůležitější, proč studovat na FAMU, je, že tam získáte kontakty...“ vysvětluje Boršková význam školy pro svou profesní síť.⁴⁷⁴ Právě skrze tyto formální i neformální vazby se postupně formovala síť mentorů a kolegů, kteří ovlivnili její další směřování. Například ve střihačské oblasti ji výrazně ovlivnila Ivana Davidová – zkušená střihačka a pedagožka FAMU, s níž Boršková spolupracovala na svém celovečerním dokumentu *Od višně do višně* a která ji zasvětila do umění střihu. Podobně v oblasti kamery získala mnoho podnětů od profesionálních kameramanů, s nimiž točila své první větší projekty (zejména díly cyklu *Na cestě*).⁴⁷⁵ Tato mentorská setkání probíhala nenásilně – spíš jako přirozený důsledek toho, že mladá režisérka vstoupila do světa filmu „netradiční cestou“ a učila za pochodu od lidí kolem sebe.

⁴⁷³ Tamtéž.

⁴⁷⁴ Tamtéž.

⁴⁷⁵ Tamtéž.

6.3.4 Na filmové škole:

První organizovaná tvorba

Nástup Jany Borškové na FAMU představoval přelomový okamžik v její dráze, který lze z analytického hlediska označit za přechodový rituál mezi neformálním (nefilmovým) a institucionálním (filmovým) rámcem tvorby. Ocítla se poprvé v prostředí, kde filmová tvorba měla organizovanou strukturu – výuka probíhala podle osnov, cvičení měla předem daná zadání a filmy se natáčely v týmových rolích. Tento vstup do akademického (polo)profesionálního prostoru znamenal, že Boršková musela své dosavadní intuitivní a solitérní metody přizpůsobit pravidlům školní produkce. Současně ale získala přístup k profesionálním technologiím a odbornému vedení. Z pohledu modelu kontinuity Jančové mezi amatérstvím a profesionalitou šlo o mezistupeň⁴⁷⁶ – FAMU poskytovala profesionální zázemí (kamery, studio, pedagogy), ale stále šlo o chráněný školní svět bez tlaku trhu. První natáčení na půdě školy tak pro ni byla hlavně školou řemesla – učila se organizovat natáčecí den, pracovat s herci i technikou v podmínkách cvičení, která nebyla určena pro veřejnost, ale pro pedagogické hodnocení.

Právě tato cvičení na FAMU lze označit za její první organizovanou tvorbu. Musela v nich okamžitě aplikovat teoretické poučky v praxi a fungovat v malém štábu spolužáků. Například jedno z prvních větších školních cvičení byla krátká hraná etuda podle vlastního scénáře – zde poprvé vedla menší štáb a koordinovala práci ostatních v souladu se svým tvůrčím záměrem.⁴⁷⁷ Tato zkušenost ji naučila kompromisu mezi osobní vizí a omezeními organizované produkce: musela se vejít do omezeného rozpočtu, dodržet termíny odevzdání a respektovat připomínky pedagogů. Organizační dovednosti a porozumění produkčním procesům, které si osvojila, se jí záhy hodily i mimo školu.

Mimo povinná cvičení přišla vzápětí první velká šance Jany Borškové uplatnit se v profesionální sféře – již zmíněná režie cestopisných dokumentů *Na cestě* pro Českou televizi. Druhý ročník FAMU se pro ni nesl ve znamení neustálého pendlování mezi pražskou školou a exotickými destinacemi natáčení.⁴⁷⁸ Tento projekt ji přímo vsadil do profesionálního prostředí: poprvé pracovala pod hlavičkou etablované televizní produkce, s jasně stanoveným formátem, rozpočtem a očekáváním. Musela se přizpůsobit pravidlům televizní tvorby – dodržovat stopáž, komunikovat s produkcí ČT, ale současně dostala určitý tvůrčí prostor (mohla si například sama

⁴⁷⁶ JANČOVÁ, Veronika. Poloprofesionál nebo „profesionální amatér“?. *Illuminace*. 2016, roč. 28, č. 2, s. 47–48, 56–58. [Online databáze Kramerius NFA].

⁴⁷⁷ BORŠKOVÁ, Jana: 7. 12. 2023 (online), rozhovor vedl Štěpán Chalupa (zvukový záznam je v soukromém archivu autora) [nezpracováno]

⁴⁷⁸ Tamtéž.

vybírat některé destinace a přístupy⁴⁷⁹). *Na cestě* tak představuje její skutečný „křest“ profesionální praxí, jímž úspěšně prošla.

Krátce poté následoval její první autorský film s institucionální podporou – kratičký hraný snímek *Rita Rubinsteinová jede metrem v nejlepším ze všech světů* (2006). Ten vznikl díky vítězství v scenáristické soutěži Goethe-Institutu na téma smíření Čechů a Němců, která Borškové scénáři přinesla finanční podporu na realizaci filmu. Tento projekt je zajímavý z hlediska organizace: ačkoli financování zajistil Goethe-Institut, produkčně film zůstal plně v rukou Borškové a jejího školního týmu.⁴⁸⁰ *Rita Rubinsteinová* je tak prvním příkladem, kdy Boršková natáčela autorské dílo (byť adaptaci stejnojmenné povídky) s rozpočtem, ale bez zázemí profesionální produkční společnosti. Film se točil v obtížných podmínkách – v noci v pražském metru, což kladlo velké nároky na plánování a logistiku (omezený čas pro natáčení v provozu metra, nutnost přesného dodržení harmonogramu, jak vzpomíná).⁴⁸¹ Pro Borškovou to byla cenná lekce v tom, jak vést štáb a realizovat vlastní vizi navzdory produkčním omezením. Výsledek – krátký film o holokaustu a paměti, stylizovaný do poetického vyprávění – byl uveden na studentských přehlídkách a později volně dostupný online na jejím vlastním YouTube kanále, čímž se stal jejím prvním veřejně prezentovaným autorským počinem v rámci organizované (byť školní) produkce.

Borškové raná tvorba se tedy odvíjela ve dvou paralelních liniích: jednak školní a poloprofesionální projekty (*Rita Rubinsteinová*, cvičení na FAMU), jednak již plnohodnotná profesionální práce pro televizi (*Na cestě*). Toto dvojí zakotvení vedlo k tomu, že se její přechod do profesionálního světa neodehrál jednorázově, ale postupně a v několika sférách naráz. Formálně však stále byla studentkou a některé její projekty i pozdější (např. *Od višni do višni*) vznikaly zcela nezávisle.⁴⁸² Přesto už kolem roku 2007–2008 byla fakticky součástí profesionálního provozu, což dokládá skutečnost, že její práce byla honorovaná a dosahem překračovala rámec školních cvičení. Přejít mezi vzdělávací institucí a profesionální sférou u ní tedy probíhal plynule, bez ostré předělové čáry. Tato zkušenost podtrhuje, že proces profesionalizace může být velmi individuální – Boršková se nestala profesionálkou získáním diplomu, ale postupným usazováním skrze konkrétní projekty a spolupráce.

6.3.5 Spolužáci, kolegové:

Sítování a mentorská role

Jana Boršková se začlenila do světa filmové tvorby spíše skrze vztahy než struktury. Přestože

⁴⁷⁹ Tamtéž.

⁴⁸⁰ Tamtéž.

⁴⁸¹ Tamtéž.

⁴⁸² Tamtéž.

nikdy neusilovala o formální ukotvení v konkrétní produkční skupině či štábu, přirozeně se pohybovala v prostředí, které jí nabízelo dostatek spolupracovníků – často známých ještě z dob studia na FAMU. „Spolupracuju třeba se studiem Bystrouška, jehož spolumajitel je Petr Novák – můj spolužák z FAMU... kameramana, se kterým teďka točím Gabriela, znám taky z FAMU... takže to nesmírně pomohlo,“ uvádí konkrétně.⁴⁸³ Tento okruh známých, vybudovaný během studentských let, se tak stal důležitým zázemím pro její pozdější samostatné projekty. Boršková upřednostňuje volnější způsob práce. Nepůsobí ve stálém štábu a její projekty často vznikají v měnících se sestavách. Spíš než formální „tvůrčí tým“ se kolem ní vytváří okruh spolehlivých lidí, které může oslovit podle potřeb konkrétního filmu.⁴⁸⁴ Tento model odpovídá povaze její tvorby – zaměřené často na menší, osobní nebo stylově specifické dokumenty, které vyžadují jiný druh spolupráce než velké žánrové projekty.

Z profesních výpovědí nevyplývá, že by se sama cítila jako součást nějaké stálé komunity nebo že by vědomě budovala síť s cílem strategicky růst. Spíše se ukazuje, že kontakty vznikaly přirozeně, na základě důvěry a sdílené zkušenosti. V prostředí jako je FAMU, kde se prolíná výuka se skutečnými produkčními přípravami, vzniká množství vazeb mezi katedrami, obory i ročníky – a právě tato síť tvoří neviditelnou páteř, která udržuje řadu absolventek a absolventů v propojení i po ukončení studia. U Borškové tyto vazby zůstávají živé: ačkoli od studií uplynulo již několik let, její spolužáci jsou dnes producenti, kameramani či střihoví spolupracovníci, které nadále oslovuje.⁴⁸⁵ Její profesní stabilita nevychází z institucionálních grantových strategií nebo strukturálního zázemí, ale z jednoduchého systému spolehlivých kontaktů. Film dělá tehdy, když k tomu má obsahový důvod, ne proto, že by jej potřebovala „udržet v provozu“. Její pozice se tak zakládá, jak vyplývá z jejího vyprávění, na kontinuitě vztahů, ne na konkurenčním systému viditelnosti.⁴⁸⁶

Tento přístup rezonuje i s tím, jak mluví o spolupráci – není v ní patrný důraz na strategii, ale spíš na organický vývoj: „Nejsou to třeba mí nejbližší spolupracovníci, ale spolupracuju s nimi pořád...“.⁴⁸⁷ To naznačuje, že její profesní prostředí se neustále aktualizuje – není fixované, ale pružné. Tato pružnost jí umožňuje vybírat lidi nejen podle dovedností, ale i podle vztahové kompatibility a citu pro dané téma. Z pohledu konceptu tvůrčích mikrokomunit tak Jana Boršková představuje případ autorky, která nevytváří komunitu kolem sebe, ale pohybuje se v několika souběžných komunitách zároveň. Neuzavírá se do jednoho směru ani jedné estetiky – a díky tomu může spolupracovat s různými typy tvůrců i techniků, bez toho, aby ztrácela vlastní styl. Její

⁴⁸³ Tamtéž.

⁴⁸⁴ Tamtéž.

⁴⁸⁵ Tamtéž.

⁴⁸⁶ Tamtéž.

⁴⁸⁷ Tamtéž.

přístup k síťování je tedy zároveň uměřený a efektivní: spoléhá na tiché, (ne)formální aliance, v nichž důležitou roli hraje nejen zkušenost, ale i atmosféra důvěry.

6.3.6 Na cestě:

První kontakt s profesionální sférou

Z předchozího vývoje je patrné, že Jana Boršková vstoupila do profesionálního filmu netradiční trajektorií. Skutečný první kontakt s profesionální sférou nenastal již přijetím na FAMU, ale až ve chvíli, kdy začala souběžně se studiem pracovat na projektu pro Českou televizi. Tím zlomem byl zmíněný cestopisný cyklus *Na cestě*, jenž Boršková od roku 2006 spolurežirovala. Tento projekt představoval pro tehdy velmi mladou autorku doslova „křest v terénu“: musela se poprvé vypořádat s podmínkami natáčení ve vzdálených zemích, s minimálním štábem a často nepředvídatelnými situacemi v exotických lokalitách. Zároveň se jednalo o produkci se všemi profesionálními náležitostmi – s rozpočtem, produkční podporou a jasným zadáním od televize.⁴⁸⁸ Boršková byla nucena skloubit svou tvůrčí vizi s formátem pořadu a požadavky televizní dramaturgie. Tato zkušenost pro ni byla zásadní zkouškou adaptability: ukázala, že se dokáže rychle učit a reagovat na potřeby zakázky, aniž by rezignovala na svou autorskou citlivost. Epizody *Na cestě*, které natáčela, nesou její rukopis v empatii k lidem a zvědavosti po jejich osudech, a současně splňují kritéria svižné, divácky atraktivní cestopisné podívané.

Po návratech z natáčení *Na cestě* se Boršková vždy vracela do školního prostředí a také k vlastním menším projektům. Toto období bylo tedy charakteristické balancováním mezi dvěma světy – školním a profesionálním. V očích filmové instituce (FAMU) byla stále studentkou, která si „odskočila“ k praktické zakázce; v očích televizních kolegů byla mladou talentovanou posilou týmu. Tato dvojí identita se však nakonec ukázala jako výhoda: umožnila jí plynule přejít do profesionálního prostředí, aniž by ztratila možnost experimentovat a učit se. Hybridní status studentky a režisérky jí tak svým způsobem poskytl určitý ochranný rámec – mohla se vyvíjet bez tlaku, že musí okamžitě uspět v konkurenčním filmovém průmyslu.

Relativně Krátce po *Na cestě* realizovala nezávislý dokument *Od višni do višni* (2011), kde se vrátila k intimní rodinné tematice – zachytila vzpomínky své matky na zesnulého otce. Tento film vznikl zcela mimo instituce (bez oficiální produkce a s minimem spolupracovníků – kameru místy obsluhovala její matka či kamarádka)⁴⁸⁹ a Boršková jím navázala na linii svých osobně laděných dokumentů. Zajímavé je, že *Od višni do višni* byl posléze uveden v kinech v rámci festivalových projekcí, čímž se propojila nezávislá tvorba (která se trošku oklikou vrací k rodinnému filmu) s profesionální distribucí. Druhým směrem, kterým se Boršková po *Na cestě* vydala, byla

⁴⁸⁸ BORŠKOVÁ, Jana: 7. 12. 2023 (online), rozhovor vedl Štěpán Chalupa (zvukový záznam je v soukromém archivu autora) [nezpracováno]

⁴⁸⁹ Tamtéž.

spolupráce na větších dokumentárních projektech v rámci televizních cyklů. V následujících letech pracovala například na dokumentu *Nedej se!: Záchrana svatého Gabriela* (2021) pro Českou televizi, jenž se zabývá beuronským uměním v klášteře sv. Gabriela.⁴⁹⁰ Tento projekt opět vznikl v profesionálním zázemí televizního cyklu, s důrazem na precizní obrazovou a zvukovou složku. Boršková u něj mohla zúročit své zkušenosti – jak sama zmiňuje, šlo o film, kde kladla velký důraz na vizuální styl a pečlivou dokumentaci prostředí,⁴⁹¹ což svědčí o jejím vyzrálém autorském přístupu.

Boršková tak v průběhu necelé dekády plynule vplula do profesionálního světa dokumentární tvorby. Neudálo se to jedním milníkem, ale sérií kroků: *Na cestě* jako první profesionální „křest“, *Rita Rubinsteinová* jako první autorský film s podporou institucí, *Od višni do višni* jako návrat k intimní nezávislé tvorbě a její uvedení do profesionální distribuce, a následně další dokumenty pro ČT. Tyto zkušenosti se navzájem prolnuly a posílily – Boršková se díky nim etablovala mezi dokumentaristy, aniž by musela procházet tradičními stupni od amatéra přes poloprofesionála po profesionála. Její přechod byl unikátní svou dynamikou a nelinearitou: svědčí o tom, že každá tvůrčí dráha může mít vlastní rytmus a že profesionalizace někdy probíhá skokově a zpětně. Tento model tak zpochybňuje představu univerzálního pořadí fází – v případě Borškové se hranice mezi studentkou, nezávislou autorkou a profesionálkou stíraly a navzájem obohacovaly a zároveň nikdy plně nevycházely ze striktně filmového vyprávění.

6.3.7 Cesta místo cíle:

Stabilizace v profesionálním světě

Stabilizace Jany Borškové v profesionální filmové sféře neznamenal dosažení jednoho pevného bodu, ale spíše souvislý proces usazování se v dokumentární tvorbě jako svém hlavním poli působnosti. Ačkoli zpočátku oscilovala mezi různými médii a žánry – psala poezii, fotografovala, zkoušela krátký hraný film – od druhé dekády 21. století se stále důsledněji profiluje jako dokumentaristka. Zásadní zlom nastal s už zmiňovaným filmem *Od višni do višni* (2011), jenž nejenže tematicky čerpá z její vlastní rodinné historie, ale zároveň potvrdil dokumentární formu jako její hlavní způsob tvůrčího vyjádření. Po tomto osobním snímku se Boršková soustředila převážně na dokumenty – ať už autorské či na zakázku – v nichž nachází ideální prostor pro své náměty a styl.

Její cesta k dokumentu však nebyla přímočará ani plánovitá. První zkušenosti s audiovizuální tvorbou získala, jak víme, až během studií na FAMU (*Okamžik blaženosti* vznikl v této době), a souběžně se věnovala i hranému filmu (*Rita Rubinsteinová*). Zároveň začala profesionálně režírovat cestopisné dokumenty pro televizi (*Na cestě*), kde se učila pracovat v mantinelech daného formátu. Definitivní příklon k autorskému dokumentu však nastal právě s *Od višni*

⁴⁹⁰ Tamtéž.

⁴⁹¹ Tamtéž.

do višni, kdy poprvé skrze kameru reflektovala své vlastní rodinné kořeny. Zajímavé přitom je, že se tím do určité míry symbolicky vrátila k bodu, který na Odinově pomyslné ose reprezentuje rodinný film⁴⁹² – ovšem v profesionální rovině. V *Od višni do višni* totiž Boršková točila v rodinném kruhu (se svou maminkou) a zpracovávala rodinné vzpomínky, avšak nikoli jako „rodinný amatér“, nýbrž jako vědomá autorka vytvářející dokument. Tímto filmem si upevnila pozici osobité dokumentaristky, která dokáže citlivě prolnout osobní téma s obecnější výpovědí. Navíc si z něj odnesla „metodologické“ východisko pro další tvorbu – například důraz na intimitu, paměť.

Následující léta potvrdila, že Boršková svou orientaci na dokument myslí vážně. Celovečerní film *Pasažéři* (2018), který zachycuje osudy mladých z dětského domova, ukázal, že její autorský přístup zůstává konzistentní – opět tematizuje paměť, prostor a čas a vyhýbá se didaktickému tónu, raději volí observační styl a nechává mluvit obrazy. *Pasažéři* byli uvedeni, jak vzpomíná, na prestižním festivalu Ji.hlava, kde získali ocenění, a poté vstoupili do online distribuce (DAFilms).⁴⁹³ Boršková se zkrátka definitivně ukotvila v rámci dokumentárního filmu. Nešlo přitom o žádnou předem nalinkovanou kariérní strategii – spíše o přirozené vyústění jejího dlouhodobého zaměření. Boršková nikdy neusilovala o rychlý vzestup v hierarchii filmového průmyslu; místo toho systematicky hledala témata, která ji osobně oslovují, a způsoby, jak o nich vyprávět. V rozhovorech opakovaně zdůrazňuje, že ji dokument baví právě proto, že v něm může stále něco objevovat a nalézat nové souvislosti: „Víc mě baví něco objevovat než něco vytvářet. V tom, že něco objevím, je taky něco tvůrčího,“ vysvětluje svůj postoj k dokumentární práci.⁴⁹⁴ Její stabilizace v profesi tedy nespočívá v tom, že by dosáhla určitého titulu nebo pozice, ale v tom, že našla svůj tvůrčí směr a kontinuálně v něm pokračuje.

Na důkaz této kontinuity Boršková nadále střídá nezávislé projekty s prací pro veřejnoprávní médium, přičemž v obou případech zůstává věrna dokumentárnímu žánru. Po *Pasažérech* se opět vrátila ke spolupráci s Českou televizí – již zmíněným dokumentem *Nedej se!: Záchrana svatého Gabriela* (2021) o výtvarném fenoménu beuronského umění. Tím se uzavírá pomyslný kruh: Boršková se etablovala jako tvůrkyně, která dokáže balancovat mezi autorskou nezávislostí a institucemi, a přitom neztratit svůj rukopis. Její kariéru nelze popsat jednoduchou šablonou „amatér – profesionál“, ale spíše sledem jednotlivých projektů a zkušeností, které ji formovaly. Výsledkem je tvůrkyně, pro niž je charakteristické neustálé hledání a objevování. Stabilizace Jany Borškové v profesionálním světě tedy není statickým stavem, ale nikdy nekončící cestou – cestou, na níž každý film představuje nový cíl a zároveň nový začátek.

⁴⁹² ODIN, Roger. Otázka amatéra v trojím prostoru natáčení a šíření. *Illuminace*. 2004, roč. 16, č. 3, s. 6–11. [Online databáze Kramerius NFA].

⁴⁹³ BORŠKOVÁ, Jana: 7. 12. 2023 (online), rozhovor vedl Štěpán Chalupa (zvukový záznam je v soukromém archivu autora) [nezpracováno]

⁴⁹⁴ Tamtéž.

7. V TOKU DAT NA ODIV:

MEDIÁLNÍ OBRAZ A KURÁTORSTVÍ JAKO IDENTITA⁴⁹⁵

7.1 Neviditelný:

Martin Jeřábek

7.1.1 Ve stínu reflektorů:

V médiích

O Martinu Jeřábkovi jako filmovém tvůrci se v médiích hovoří jen velmi omezeně. Jeho jméno se objevuje převážně na platformách spojených se studentským a amatérským filmem, avšak spíše formou záznamů o účasti na festivalech či v komunitních databázích, než jako předmět samostatných článků či recenzí. Tato nepatrná mediální stopa odpovídá jeho dosavadní pozici – jako student FAMU a začínající režisér dosud nepatří mezi tvůrce, o nichž by probíhala širší veřejná debata. Jinými slovy, v paratextovém smyslu Jonathana Graye⁴⁹⁶ existuje kolem Jeřábkových děl jen úzký prstenec materiálů doprovázejících – několik festivalových záznamů a online profilů – které utvářejí jeho obraz v očích publika. Tyto paratexty však nejsou kurátorovány samotným autorem, nýbrž vznikají víceméně samovolně v rámci filmových platform. Veřejný neautorský mediální obraz Jeřábka je tudíž minimální a fragmentární.

Jeden z mála oficiálních mediálních výstupů představuje krátká zmínka v Deníku z roku 2021, kde Jeřábek vystupuje jako takzvaný „covidový maršál“ na filmovém natáčení. Článek popisující nové hygienické funkce na place během pandemie představuje Jeřábka pouze jako studenta FAMU pohybujícího se na place domácích i zahraničních produkcí. Jeho role je líčena technicko-organizačně – dohlíží na testování a bezpečnost – a nijak nezdůrazňuje jeho vlastní tvůrčí aktivity.⁴⁹⁷ Tento mediální obraz tak akcentuje štábní funkci před autorskou identitou, což koresponduje s tím, jak se Jeřábek profiluje v profesním životě (viz níže). Jeřábkovy úspěchy na poli autorské tvorby se naopak v tradičních médiích téměř neodrážejí.

Další dílčí zmínky o jeho tvorbě lze dohledat v oborových databázích. Například amatérská filmová databáze Filmdat eviduje jeho studentský film *Rande / Za keřím tma* (2020), který získal

⁴⁹⁵ V této části byla využita asistence nástrojů umělé inteligence ChatGPT (verze 4.5/4o, OpenAI) a Claude 3.5 Sonnet (Anthropic) výhradně pro jazykovou korekturu vlastního textu a stylistické úpravy. Nebyly sdíleny žádné citlivé, osobní ani neveřejné informace. Obsah textu vychází výlučně z vlastního výzkumu autora.

⁴⁹⁶ GRAY, Jonathan. *Show Sold Separately: Promos, Spoilers, and Other Media Paratexts*. New York: New York University Press, 2010, s. 6.

⁴⁹⁷ PODSKALSKÁ, Jana. Roušky nosí nacisté, lyžaři i smuteční průvod. Covidoví maršálové vládnou filmu. *Deník.cz*. Pub. 17. 4. 2021 [Vid. 18. 4. 2025]. Dostupné z: <https://www.denik.cz/film-a-televize/covidovi-marsalove-vladnou-filmu-20210417.html>

1. cenu na festivalu Rychnovská osmička 2021.⁴⁹⁸ Uvedený záznam však neobsahuje žádný popis či reflexi díla – jde spíše o formální evidenci než kritické zhodnocení. Podobně na Československé filmové databázi (dále ČSFD) lze najít Jeřábkův profil se seznamem studentských a amatérských filmů, doplněný několika komentáři uživatelů. Právě v diskuzích na ČSFD se objevuje zajímavý moment: někteří komentující řadí Jeřábka a jeho rané snímky k tzv. „Přerovské nové vlně“ – tedy vnímají ho jako součást určitého lokálního hnutí či generace tvůrců spjatých s Přerovem. Jeden z nadšených ohlasů dokonce označuje jeho film *Hitman 2.0* za „zásadní film Přerovské nové vlny.“⁴⁹⁹ Tyto početné (byť vesměs neoficiální) odkazy naznačují, že v úzkém okruhu vrstevníků si Jeřábek získal status jisté lokální ikony – v terminologii Alice Marwick bychom mohli říci mikrocelebrity v rámci malého společenství fanoušků a přátel.⁵⁰⁰ Zároveň je nutné dodat, že taková označení se nevyskytují v odborných ani celostátních mediálních textech; lze se tedy domnívat, že jde o názory jeho tehdejších spolužáků či známých z regionální scény, nikoli o obecně sdílenou nálepku, neboť majorita recenzí i příspěvků v diskuzích vychází z dob, kdy byl Jeřábek studentem filmové vědy.⁵⁰¹ Diskuze pod Jeřábkovými filmy na ČSFD ostatně prozrazují vzájemnou známost komentujících – někteří vyzdvihují osobitost a punkový esprit přerovské scény, zatímco jiní jeho díla shovívavě či ironicky kritizují za amatérskou úroveň. Celkově se Jeřábekovo jméno v těchto komunitních platformách vyskytuje více v osobním, neformálním kontextu než jako předmět objektivní kritiky či publicistiky.

Jeho studentské filmy (*Tady domů* 2021, *Za keřím tma* – název se liší v závislosti na zdroji – 2020 aj.) byly promítány převážně v rámci školních projekcí FAMU a snímek *Tady domů* je dokonce přístupný na FAMU Films.⁵⁰² Neobjevily se však žádné recenze ani odborné analýzy, které by se jeho tvorbou systematicky zabývaly – v očích širší veřejnosti tedy zůstávají takřka neviditelné. Jediným audiovizuálním médiem, kde lze zhlédnout ukázky z jeho prací, a které nejsou schované za paywallem, je jeho osobní kanál na YouTube. I ten ale slouží spíše jako archiv několika školních filmů a cvičení než jako platforma cílené prezentace – chybí zde pravidelný obsah či autorský kurátorský komentář.⁵⁰³ Jeřábkův mediální obraz je tak tvořen jen drobnými

⁴⁹⁸ Rande / *Za keřím tma* (2017). [Vid. 18. 4. 2025]. Dostupné z: <http://www.filmdat.cz/filmy.php?detail=8092>

⁴⁹⁹ CHURÝ, Jan [PinPrick]. Komentář k filmu: *Hitman 2.0: Uživatelské recenze a diskuse*. ČSFD.cz. Česko-Slovenská filmová databáze. Pub. 9. 10. 2014 [Vid. 18. 4. 2025]. Dostupné z: <https://www.csfd.cz/film/390845-hitman-2-0/recenze/?comment=9884600>

⁵⁰⁰ MARWICK, Alice E. *Status Update: Celebrity, Publicity, and Branding in the Social Media Age*. New Haven: Yale University Press, 2013, s. 91–95.

⁵⁰¹ JEŘÁBEK, Martin: 18. 7. 2023 (online), rozhovor vedl Štěpán Chalupa (zvukový záznam je v soukromém archivu autora) [nezpracováno]

⁵⁰² *Tady domů* (2022). FAMU Films. [Vid. 18. 4. 2025]. Dostupné z: <https://famufilms.cz/programs/tady-domu>

⁵⁰³ JEŘÁBEK, Martin [jeeri14]. Video uživatele. *YouTube*. [Vid. 18. 4. 2025]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/@jeeri14/videos>

střípky (festivalové výsledky, databázové profily, ojedinělá zmínka v tisku), které samy o sobě nedávají širšímu publiku ucelenou představu o jeho osobě ani tvorbě. Z uvedených faktů tedy vyplývá, že Martin Jeřábek je veřejně reflektován jen velmi okrajově a zatím nevstoupil do širšího povědomí filmové veřejnosti. To samozřejmě úzce souvisí s jeho strategií sebe prezentace, již rozebereme v následující části.

7.1.2 Ticho na síti: Sebe prezentace

V kontrastu s jinými mladými tvůrci, kteří cíleně budují svůj veřejný obraz na sociálních sítích,⁵⁰⁴ je online sebe prezentace Martina Jeřábka velmi střídma až zanedbatelná. Jeho digitální stopa působí nesystematicky a minimálně. Ačkoli má veřejně dostupné účty na několika platformách, evidentně je nevyužívá aktivně k promyšlenému budování osobní značky či propagaci své tvorby. Tento zdrženlivý přístup k online prezentaci může být vědomě volenou strategií, anebo jednoduše odrážet skutečnost, že Jeřábek zatím nevytvořil dostatek děl hodných soustavnější propagace – možná zkrátka dosud nemá co, nebo možná nechce, nic cíleně prezentovat.

Jeho oficiální YouTube kanál například obsahuje několik studentských filmů a experimentů, avšak neslouží jako pravidelně spravovaný komunikační kanál. Zhlédnutí těchto videí jsou nepočetná a chybí jakékoliv průvodní komentáře či snaha o oslovení publika. Kanál tak nepůsobí jako osobní vlog či výkladní skříň talentu, ale spíše jako archivní úložiště prací, které vznikly během studií.⁵⁰⁵ Tato neokázalá prezentace na YouTube koresponduje s tím, co sám Jeřábek reflektuje – raději „maká v pozadí“,⁵⁰⁶ než aby tlačil své autorské projekty do popředí. V souladu s jakousi digitální paměťovou ekologií tak Jeřábkův kanál funguje jako jakýsi osobní archiv mediálních vzpomínek⁵⁰⁷ – jeho díla jsou zde uložena a zpřístupněna, aniž by byla aktivně kurátorována pro aktuální publikum.

Na Instagramu je jeho aktivita rovněž velmi sporadická. Profil Martina Jeřábka zde připomíná běžný osobní účet – několik náhodných momentek z osobního života, sem tam příspěvek spojený

⁵⁰⁴ JEŘÁBEK, Martin [jeeri14]. Video uživatele. *YouTube*. [Vid. 18. 4. 2025]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/@jeeri14/videos>. Týž. JEŘÁBEK, Martin [martinjerabek]. *Instagram*. [Vid. 18. 4. 2025]. Dostupné z: <https://www.instagram.com/martinmjerabek/>

⁵⁰⁵ JEŘÁBEK, Martin [jeeri14]. Video uživatele. *YouTube*. [Vid. 18. 4. 2025]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/@jeeri14/videos>

⁵⁰⁶ JEŘÁBEK, Martin: 18. 7. 2023 (online), rozhovor vedl Štěpán Chalupa (zvukový záznam je v soukromém archivu autora) [nezpracováno]

⁵⁰⁷ DIJCK, José van. *Mediated Memories in the Digital Age*. Stanford: Stanford University Press, 2007, s. 1, 5.

s filmem (např. společně sdílené fotografie z natáčení školního filmu *Tady domů*⁵⁰⁸), většinou však bez doprovodného komentáře či marketingového podtextu. Chybí zde jakákoli systematická snaha komunikovat „příběh o sobě“ či budovat komunitu sledujících, což by byly typické rysy narativní sebe prezentace a mikrocelebritního vystupování v digitálním věku.⁵⁰⁹ Podobně na ČSFD, ačkoli má jako tvůrce založen profil, Jeřábek sám nijak nezasahuje do diskuzí, nehodnotí filmy ani nereaguje (pravděpodobně) na komentáře publika.⁵¹⁰ Jeho jméno je zde sice uvedeno u několika studentských filmů, ale nelze pozorovat, že by se snažil aktivně ovlivňovat svůj obraz v očích komunity uživatelů. Chybí mu například osobní komentáře, které by uvedly jeho díla do kontextu, či odkazy na další informace – tedy prvky, jimiž by autor mohl kuratelně spravovat svůj online obraz.

Jeřábek téměř nevyužívá „prezentaci já“ jak oní mluví Erving Goffman, respektive sebekurátorství, kterak jsem se tento jev rozhodl nazývat, v online prostředí – neinscenuje promyšleně svou roli tvůrce před internetovým publikem, spíše zůstává v jakémsi off-line zákulisí, i když je technicky vzato přítomen na síti. Marwick ve své studii o self-brandingu upozorňuje, že mnozí současní začínající tvůrci na pomezí amatérství a profesionality cíleně kurátorují svůj veřejný obraz a pěstují tzv. mikrocelebritu, aby získali publikum a profesní příležitosti.⁵¹¹ Martin Jeřábek se od tohoto modelu výrazně odlišuje: neprofiluje se jako „podnikatel se svou kreativitou“ usilující o viditelnost, ale spíše zachovává skromnou, rezervovanou identitu. Nevytváří kolem sebe množství vedlejších obsahů – žádná making-of videa, žádné osobní webové stránky či cílené posty na Facebooku. Tím pádem kolem něj prakticky chybí paratextové kurátorství vlastního obrazu, jak by jej chápal Jonathan Gray,⁵¹² a jeho veřejná sebe prezentace působí velmi úsporně. Tento přístup Jeřábek sám vysvětluje tím, že se raději soustředí na práci a zdokonalování řemesla, než na sebe propagaci. Skromnější digitální sebe prezentace ovšem neznamená pasivitu či nezájem o obor – jak uvidíme dále, Jeřábek místo širšího publika cílí svou energii dovnitř filmové komunity, kde si postupně buduje jméno jinými cestami.

Jeho volba upozadit vlastní prezentaci a místo toho vyčkávat v ústraní může být chápána i jako osobní strategie, jak se vyhnout tlaku na okamžitý úspěch či srovnávání s ostatními začínajícími

⁵⁰⁸ HUDEČKOVÁ, Kristína [tinka_hudeckova]. Instagramový příspěvek. *Instagram*. [Vid. 18. 4. 2025]. Dostupné z: https://www.instagram.com/p/DFkKfOzM_NN/?hl=cs&img_index=1 (Příloha č.6)

⁵⁰⁹ MARWICK, Alice E. *Status Update: Celebrity, Publicity, and Branding in the Social Media Age*. New Haven: Yale University Press, 2013, s. 91–95.

⁵¹⁰ JEŘÁBEK, Martin. Profil tvůrce. *ČSFD.cz. Česko-Slovenská filmová databáze*. [Vid. 18. 4. 2025]. Dostupné z: <https://www.csfd.cz/tvurce/104625-martin-jerabek/prehled/>

⁵¹¹ MARWICK, Alice E. *Status Update: Celebrity, Publicity, and Branding in the Social Media Age*. New Haven: Yale University Press, 2013, s. 92–93, 164–165.

⁵¹² GRAY, Jonathan. *Show Sold Separately: Promos, Spoilers, and Other Media Paratexts*. New York: New York University Press, 2010, s. 6.

režiséry. V analyzovaném kontextu přerovských tvůrců po roce 1990 jde o zajímavý případ: zatímco jiní (i mimo přerovský kontext) využívají nové digitální platformy k získání symbolického kapitálu u publika, Jeřábek svůj symbolický kapitál sbírá především uvnitř profesních sítí. Taková strategie může být z dlouhodobého hlediska stejně účinná pro profesionalizaci – jen postupuje jinou cestou. V souladu s poznatky Jonathana Graye mohou paratexty (byť i jen skromné) ovlivňovat mediální obraz tvůrce,⁵¹³ a v Jeřábkově případě vidíme, že absence sebeprezentačních paratextů nechává jeho veřejný obraz neurčitý, až průhledný. To, kým je jako tvůrce, se odehrává spíše mimo zraky publika – v rámci štábu, školy a místních komunit – tedy v prostorech, které běžný divák nesleduje. Tato skutečnost Jeřábka do jisté míry staví mezi dva světy, kterým odpovídá i dvojí charakter jeho identity, jenž nyní rozebereme.

7.1.3 Řemeslník a experimentátor:

Mezi dvěma světy

Z perspektivy prezentace vlastního já se Martin Jeřábek nachází ve zvláštní pozici na pomezí dvou světů – profesionálního filmového průmyslu a osobní autorské tvorby. Veřejně dostupných informací o jeho osobních postojích sice není mnoho, avšak z jeho vlastních vyjádření (v rozhovorech pro účely této práce) lze rozpoznat určité napětí mezi tím, jak vystupuje jako profesionál v oboru, a jak nahlíží na svou roli autorského tvůrce.⁵¹⁴ Toto napětí se dá interpretovat jako vědomé balancování mezi dvěma rolemi – mezi řemeslníkem pracujícím v rámci filmového štábu a experimentátorem tvořícím své osobní projekty stranou hlavního proudu.

V profesním kontextu se Jeřábek profiluje jednoznačně jako součást filmového štábu. Opakovaně pracuje v produkčních týmech, nejčastěji jako asistent režie, a podle vlastních slov klade důraz na pragmatický přístup k práci. Klíčovou dovedností pro něj není budování osobitého autorského stylu, nýbrž schopnost efektivně fungovat v hierarchii produkčního procesu.⁵¹⁵ Jeho pojetí filmu v této rovině je výrazně organizační – vnímá filmové natáčení spíše jako strukturovaný mechanismus týmové spolupráce než jako prostor pro individuální sebevyjádření. Tento přístup pramení z jeho dlouhodobé zkušenosti v profesionálních štábech, kde si osvojil preciznost, systémovost a komunikaci potřebnou pro hladký chod natáčení.⁵¹⁶ Lze říci, že v „goffmanovském“ smyslu hraje na place roli spolehlivého štábního hráče, který se prezentuje

⁵¹³ GRAY, Jonathan. *Show Sold Separately: Promos, Spoilers, and Other Media Paratexts*. New York: New York University Press, 2010, s. 6–7, 14–15.

⁵¹⁴ JEŘÁBEK, Martin: 18. 7. 2023 (online), rozhovor vedl Štěpán Chalupa (zvukový záznam je v soukromém archivu autora) [nezpracováno]

⁵¹⁵ Tamtéž.

⁵¹⁶ JEŘÁBEK, Martin: 18. 7. 2023 (online), rozhovor vedl Štěpán Chalupa (zvukový záznam je v soukromém archivu autora) [nezpracováno]

tak, aby zapadl do kolektivního rámce⁵¹⁷ – nosí masku profesionála oddaného řemeslu, nikoli výstředního umělce. Tím si také vysloužil pověst pracovitého a schopného člena štábu, což mu vyneslo další příležitosti (kolegové jej doporučovali dál).⁵¹⁸ Jeřábkův postup v branži tak připomíná model učňovského růstu odspoda – krůček po krůčku se etabloval díky své řemeslné zdatnosti, aniž by se zviditelňoval jako režisérská osobnost.

Na druhé straně v oblasti vlastní autorské tvorby se Jeřábek záměrně drží zpátky. Svá díla – převážně krátké studentské filmy – nevnímá jako plnohodnotné „filmy“ určené k široké prezentaci, ale spíše jako sérii „cvičení“ či pokusů, na nichž si testuje různé filmové postupy a technické možnosti. V rozhovoru otevřeně přiznává, že své vlastní natáčení ani nepovažuje za „filmařinu“ v plném slova smyslu, ale spíše za laboratorní experimentování.⁵¹⁹ Toto nastavení znamená, že k autorské tvorbě přistupuje jako k prostoru zkoušení, nikoli jako k dráze směřující k ucelenému dílu či budování osobního stylu. Výsledkem je, že Jeřábek se – na rozdíl od mnoha svých vrstevníků – nehlásí k ambici brzy natočit vlastní celovečerní film nebo se profilovat jako výrazný režisér. Tuto skutečnost můžeme interpretovat i prizmatem intencí self-brandingu – jeho chování by se pak jevilo jako netypické, neboť nezaštiťuje svá díla silnou autorskou identitou. Spíše je od nich sám odstupuje, jako by byl jejich prvním kritikem či mentorem, a nikoli jejich sebevědomým majitelem. Tento odstup od režisérského ega ho odlišuje od tvůrců, kteří i při práci ve štábu paralelně budují svou druhou tvář nezávislého umělce. Jeřábek jakoby odmítá onen model „dvojí identity“, kdy filmař přes den pracuje pro jiné režiséry a po nocích rozvíjí vlastní vysněný projekt.

Zmíněná dvojí orientace – na profesní řemeslo a na osobní experiment – dobře ilustruje plynulost osy mezi amatérstvím a profesionalitou. Odin zdůrazňuje, že neexistuje ostrá hranice mezi amatérskou a profesionální tvorbou; místo toho jde o kontinuum, na němž se jednotliví tvůrci pohybují. Zvláště důležité jsou pro nás tato dvě hlediska: míra provázanosti s profesionálním průmyslem a vnitřní postoj tvůrce k vlastní tvorbě.⁵²⁰ Martin Jeřábek ztělesňuje právě takový hraniční případ. Z pohledu provázanosti s profesionální sférou se nachází vysoko – je aktivně zapojen do natáčení velkých produkcí, osvojil si profesionální praktiky a buduje kariéru v oficiálním filmu. Z hlediska psychologického postoje k vlastní tvorbě má však blízko k až amatérskému pólu – své filmy tvoří mimo komerční kontext, spíše pro osobní rozvoj než pro naplnění zakázky či oslovení publika, a chybí mu komunikovaná silná aspirace po profesionálním

⁵¹⁷ GOFFMAN, Erving. *The Presentation of Self in Everyday Life*. Edinburgh: University of Edinburgh, Social Sciences Research Centre, 1956, s. 10, 49–51.

⁵¹⁸ JEŘÁBEK, Martin: 18. 7. 2023 (online), rozhovor vedl Štěpán Chalupa (zvukový záznam je v soukromém archivu autora) [nezpracováno]

⁵¹⁹ Tamtéž.

⁵²⁰ ODIN, Roger. Otázka amatéra v trojím prostoru natáčení a šíření. *Illuminace*. 2004, roč. 16, č. 3, s. 6, 11–12. [Online databáze Kramerius NFA].

autorství.⁵²¹ Jeřábek se pohybuje v mezistupni, který nesplňuje jednoznačně kritéria ani čistého amatéra (už jen díky svému vzdělávání na FAMU a práci v oboru), ani etablovaného profesionála (nemá vlastní distribuovaný opus ani renomé režiséra).⁵²² Je to tvůrce mezi dvěma světy – člověk, jenž si osvojuje profesionální řemeslo, ale svou vlastní tvorbu zatím drží v intencích polosoukromého experimentu.

Tento status poloprofesionála se projevuje i v jeho životní dráze. Jeřábek nadále formálně zůstává studentem FAMU, přestože studium kvůli pracovní vytíženosti několikrát prodloužil.⁵²³ Na první pohled by se mohlo zdát, že záměrně odkládá plnohodnotný vstup do profesionální sféry, avšak on sám uvádí, že důvodem je právě nedostatek času kvůli práci na natáčeních.⁵²⁴ Sladit nároky školy a praxe je podle všeho obtížné. Jeho prodloužené studium tedy nelze vykládat jako neochotu opustit akademickou půdu, ale spíše jako praktický důsledek snahy skloubit oba světy současně. Jeřábek se tak fakticky už pohybuje v profesionálním prostředí, i když formálně ještě dokončuje vzdělání. I tato mezipozice přispívá k onomu dojmu „dvojího života“ – funguje jako mladý profesionál ve filmovém průmyslu, a zároveň si udržuje status studenta, což mu paradoxně umožňuje dále experimentovat bez tlaku na okamžité výsledky.

Celkově vzato, sebe prezentace Martina Jeřábka jako skromného, pragmatického člena filmového štábu je plně v souladu s jeho profesním zakotvením, zatímco jeho přístup k autorské tvorbě ukazuje na vědomě držený odstup od ambicí. Tím se výrazně odlišuje od mnoha jiných filmařů své generace, kteří se snaží budovat dvojí identitu – jednak se uplatnit v profesi a zároveň na sebe upozornit autorskými projekty. Jeřábkův postoj může na povrchu působit jako rozpor (proč talentovaný absolvent filmové školy více neusiluje o vlastní tvorbu?), ve skutečnosti však odráží promyšlenou volbu. Dává přednost cestě přes řemeslo: soustředí se na získávání zkušeností, kontaktů a renomé uvnitř filmové komunity skrze poctivou práci pro druhé, místo aby se prezentoval navenek ne zcela hotovými díly. Tento přístup mu umožnil postupně pronikat do profesionálního světa filmové výroby a budovat si tam respekt (řekli bychom symbolický kapitál) u kolegů, aniž by musel vstupovat do nejisté arény veřejného hodnocení svých autorských pokusů. Z pohledu teorie médií lze říci, že Jeřábek svou identitu tvůrce komunikuje spíše implicitně – prostřednictvím své práce a chování v rámci štábů – než explicitně skrze sebestylizaci v médiích či na síti.

V širším kontextu zmapovaných proměn přerovské filmové scény po roce 1989 představuje Martin Jeřábek příklad tvůrce nové generace, který dokázal plynule přejít od místních amatérských

⁵²¹ JEŘÁBEK, Martin: 18. 7. 2023 (online), rozhovor vedl Štěpán Chalupa (zvukový záznam je v soukromém archivu autora) [nezpracováno]

⁵²² Tamtéž.

⁵²³ Tamtéž.

⁵²⁴ Tamtéž.

počinů k působení ve vrcholně profesionálním prostředí. Jeho případ ukazuje jednu z možných trajektorií: talent z regionální scény využívá možnosti filmového vzdělání a otevřeného trhu audiovizu po roce 1989 k tomu, aby se zapojil do velkých projektů (byť zatím na *neviditelných* pozicích v pozadí). Zároveň si ale uchovává ducha nezávislosti tím, že svou vlastní tvorbu nevkládá plně do komerčního koloběhu. Jeřábek tedy stojí jednou nohou v někdejším světě přerovských nadšenců s kamerou a druhou nohou v současné profesionální kinematografii. Jeho symbolický obraz je tudíž nejednoznačný: pro veřejnost téměř neznámý, pro insiderskou komunitu ceněný pracant, a pro své kamarády z Přerova, či kolegy z brněnských studií možná tichý průkopník.

7.2 Krvákový béčkař: Jakub Krumpoch

7.2.1 Klasika potkává brak: V médiích

Jakub Krumpoch je v online prostoru a médiích prezentován jako filmař pohybující se na pomezí nezávislé a profesionální tvorby, zejména díky svému výraznému vstupu na scénu českého hororu. Největší pozornost upoutal jeho celovečerní debut *Krvavý Johann* (2023), prezentovaný jako „přiznaně béčkový film“ – mix hororu, fantasy a černého humoru, který vzdává hold brakovým hororům osmdesátých let. Sám Krumpoch v rozhovoru pro ČTK otevřeně popisuje záměrné využití žánrových klišé a vědomou stylizaci do estetiky béčkového hororu: „Klasika potkává brak ve své nejsyrovější podobě,“ sdělil režisér k pojetí filmu, který vznikl s minimálním rozpočtem.⁵²⁵ Média tak Krumpocha často představují jako odvážného nezávislého tvůrce přinášejícího do domácí kinematografie brakovou podívanou – například regionální Patriot Magazin označil *Krvavého Johanna* za „horor se vším všudy“ a zdůraznil Krumpochovu žánrovou invenci.⁵²⁶ Tato publicita kolem debutu posloužila jako výrazný paratext formující očekávání publika: rozhovory, profily a zprávy o filmu definují jeho mediální obraz ještě před samotným zhlédnutím díla.⁵²⁷

⁵²⁵ ČTK. Krvavý Johann je podle režiséra Jakuba Krumpocha přiznaně béčkový film. *ČeskéNoviny.cz*. Pub. 8. 1. 2024, Akt. 8. 1. 2024. [Vid. 18. 4. 2025]. Dostupné z: <https://www.ceskenoviny.cz/zpravy/krvavy-johann-je-podle-reziseru-jakuba-krumpocha-priznane-beckovy-film/2462862>

⁵²⁶ VOJKŮVKA, Roman. Krvavý Johann je horor se vším všudy, říká režisér Jakub Krumpoch. *Patriotmagazin.cz*. Pub. 7. 10. 2022. [Vid. 18. 4. 2025]. Dostupné z: <https://www.patriotmagazin.cz/krvavy-johann-je-horor-se-vsim-vsudy-rika-reziser-jakub-krumpoch>

⁵²⁷ GRAY, Jonathan. *Show Sold Separately: Promos, Spoilers, and Other Media Paratexts*. New York: New York University Press, 2010, s. 1–3.

Kritická a divácká recepce *Krvavého Johanna* je však velmi rozmanitá a často polarizovaná. Zatímco některá média ocenila snahu oživit český hororový žánr a pobavit publikum nadsázkou, jiná poukázala na nedostatky ve vyprávění a provedení. Server FandímeFilmu například konstatoval, že navzdory vítanému přírůstku do žánru film hororů „nedělá nejlepší jméno“ – upozornil na viditelně nízký rozpočet, slabší trikovou stránku a dokonce označil snímek za místy nudný, což je pro brakový horor fatální.⁵²⁸ Podobně rozporuplné ohlasy se objevují i mezi uživateli na filmové databázi ČSFD, kde vedle nadšených reakcí na odvahu a bizarní humor zaznívá ostrá kritika mířící na scénář a technickou kvalitu.⁵²⁹ Krumpochův mediální obraz se tak pohybuje mezi dvěma póly: na jedné straně je prezentován jako výrazný nezávislý žánrový auteur s ambicí ozvláštnit českou kinematografií, na straně druhé jako kontroverzní tvůrce čelící výtkám, zda jeho díla naplňují standardy kvality.

Tato dvojznačnost je patrná i v online diskusích a paratextových materiálech – zatímco rozhovory a tiskové zprávy budují obraz nadšeného vizionáře, kritické recenze a komentáře nabízejí alternativní interpretace jeho tvorby. Přesto jeho jméno zůstává v debatě o současném českém filmu, zejména v kontextu snah o rozvoj domácí hororové produkce. Kromě *Krvavého Johanna* média zmiňují i Krumpochovy dřívější počiny: krátkometrážní film *Eva* (2021), inspirovaný povídkou Charlese Bukowského, jenž získal uznání v nezávislých kruzích jako pokus o psychologické drama s hororovými prvky.⁵³⁰ Zaznamenána je i jeho práce na poli reklamy a hudebních videoklipů – spolupráce například s kapelou Penzistor⁵³¹ – byť tato komerční tvorba není v médiích akcentována tak silně jako filmová. Celkově Krumpoch vystupuje v médiích jako osobnost na pomezí mainstreamu a fanouškovského kultu: pro jedny naděje žánru, pro jiné zdroj polemik o tom, kde končí pocta brakovému filmu a začíná nevydařený experiment.

7.2.2 Vizualní deník místo značky:

Sebeprezentace

Krumpochova online sebeprezentace působí střídme a účelově rozčleněná podle platform. V duchu Goffmanovy teorie, kterou jsme přejmenovali na sebekurátorování vystupuje na každé

⁵²⁸ SLAVÍK, Petr. Krvavý Johann: Do kin vstoupil nový český horor. *Fandíme filmu*. Pub. 11. 1. 2024 [Vid. 18. 4. 2025]. Dostupné z: <https://www.fandimefilmu.cz/clanek/34295-krvavy-johann-do-kin-vstoupil-novy-cesky-horor>

⁵²⁹ *Krvavý Johann* (2023) [Vid. 18. 4. 2025]. Dostupné z: <https://www.csfd.cz/film/1105802-krvavy-johann/prehled/>

⁵³⁰ VOJKŮVKA, Roman. Krvavý Johann je horor se vším všudy, říká režisér Jakub Krumpoch. *Patriotmagazin.cz*. Pub. 7. 10. 2022. [Vid. 18. 4. 2025]. Dostupné z: <https://www.patriotmagazin.cz/krvavy-johann-je-horor-se-vsim-vsudy-rika-reziser-jakub-krumpoch>

⁵³¹ ROHÁL, Robert. Juraj Herz mi dal spousty cenných rad, říká mladý režisér Jakub Krumpoch. *Kultura21.cz*. Pub. 23. 3. 2015 [Vid. 18. 4. 2025]. Dostupné z: <https://www.kultura21.cz/rozhovory/11742-jakub-krumpoch>

platformě v poněkud jiné roli, přizpůsobené danému publiku.⁵³² Využívá tři hlavní sociální sítě – Instagram, Facebook a LinkedIn – z nichž každá slouží jiné funkci.⁵³³ Instagram (kde vystupuje pod přezdívkou *k_u_b_r_t*) odhaluje především jeho osobní a vizuální stránku. Profil je zaměřen na jeho zálibu v analogové fotografii: Krumpoch zde sdílí vlastní snímky pořízené na film (např. značky Konica, Kodak či Rollei) často v černobílém provedení. Tyto fotografie tvoří směs uměleckých záběrů, dokumentárních momentek i zákulisních pohledů z natáčení či běžného života.⁵³⁴ Nechybějí ani záběry z televize a natáčení reklam,⁵³⁵ ani vyhrazená sekce instagramových stories věnovaná výhradně filmu *Krvavý Johann*.⁵³⁶ Připojené hashtagy (#analogphotography, #bwphotography aj.⁵³⁷) zdůrazňují jeho vztah k analogu a vizuální estetice. Celkově tak Instagram funguje spíše jako vizuální deník jeho tvůrčího procesu než jako nástroj sebepropagace v intencích self-brandingu. Krumpoch zde nepůsobí jako mikrocelebrita usilující o něco, co je mikrocelebritě vlastní: o maximalizaci sledujících,⁵³⁸ ale jako filmový nadšenec sdílející svůj tvůrčí svět – platformu využívá k budování digitální paměti svých projektů a inspirací, nikoliv, dosti pravděpodobně, primárně k budování osobní slávy.

Facebook oproti tomu slouží Krumpochovi jako hlavní komunikační kanál směrem k širšímu publiku a filmové komunitě. Prezентuje se zde výrazně profesionálněji: sdílí novinky o svých filmech, videoklipech a projektech, přičemž nejvíce prostoru věnuje propagaci *Krvavého Johanna* (oznámení premiér, festivalových uvedení, odkazy na recenze či rozhovory).⁵³⁹ Často zmiňuje

⁵³² GOFFMAN, Erving. *The Presentation of Self in Everyday Life*. Edinburgh: University of Edinburgh, Social Sciences Research Centre, 1956, s. 8–9.

⁵³³ KRUMPOCH, Jakub. Profesní profil na LinkedIn. *LinkedIn*. [Vid. 18. 4. 2025]. Dostupné z: <https://www.linkedin.com/in/jakub-krumpoch-0b2b18103/?originalSubdomain=cz>; Osobní profil na Instagramu. *Instagram* [Vid. 18. 4. 2025]. Dostupné z: https://www.instagram.com/k_u_b_r_t/; Osobní profil na Facebooku. *Facebook*. [Vid. 18. 4. 2025]. Dostupné z: <https://www.facebook.com/jakub.krumpoch>

⁵³⁴ KRUMPOCH, Jakub [k_u_b_r_t]. Osobní profil na Instagramu. *Instagram*. [Vid. 18. 4. 2025]. Dostupné z: https://www.instagram.com/k_u_b_r_t/

⁵³⁵ KRUMPOCH, Jakub [k_u_b_r_t]. Highlights TV / Commercial. *Instagram*. [Vid. 18. 4. 2025]. Dostupné z: <https://www.instagram.com/stories/highlights/17908557516086932/>

⁵³⁶ KRUMPOCH, Jakub [k_u_b_r_t]. Highlights Krvavý Johann. *Instagram*. [Vid. 18. 4. 2025]. Dostupné z: <https://www.instagram.com/stories/highlights/18036855311167661/>

⁵³⁷ KRUMPOCH, Jakub [k_u_b_r_t]. Osobní profil na Instagramu. *Instagram*. [Vid. 18. 4. 2025]. Dostupné z: https://www.instagram.com/k_u_b_r_t/

⁵³⁸ MARWICK, Alice E. *Status Update: Celebrity, Publicity, and Branding in the Social Media Age*. New Haven: Yale University Press, 2013, s. 4, 93–97.

⁵³⁹ KRUMPOCH, Jakub. Osobní profil na Facebooku. *Facebook* [Vid. 18. 4. 2025]. Dostupné z: <https://www.facebook.com/jakub.krumpoch>

také spolupráci s dalšími tvůrci – např. spisovatele Františka Kotletu a Kristýnu Sněgoňovou⁵⁴⁰ či producenta Rudolfa Merknera, s nimiž na *Krvavém Johannovi* spolupracoval.⁵⁴¹ Tyto příspěvky posilují dojem, že Krumpoch je propojen s širší profesionální sítí a současně vzdávají hold kolektivnímu aspektu tvorby.

Vedle pracovních úspěchů a upoutávek však na Facebooku sdílí i neformální obsah z filmového prostředí: fotografie ze zákulisí, ohlédnutí za (nyní) staršími projekty (např. připomínky na dřívější krátké filmy typu *Unhappy Happy Life*⁵⁴²) či zážitky z festivalů a natáčení.⁵⁴³ Tím si udržuje autentický kontakt s fanoušky i kolegy – ukazuje nadšení filmového tvůrce, který se rád dělí o své zkušenosti. Facebookový profil tedy plní funkci jakéhosi mezistupně mezi osobní zpovědí a oficiální prezentací: Krumpoch zde vystupuje jako přístupný filmař ze sousedství, který komunikuje s publikem, ale zároveň pečlivě informuje o své profesionální dráze. Tento styl lze interpretovat jako promyšlenou strategii mikrocelebrity v praxi – buduje si pověst v oboru a u fanoušků nikoli skrze bulvární sebepropagaci, nýbrž skrze sdílení svého tvůrčího života a výsledků práce.⁵⁴⁴

Na LinkedInu se Krumpoch prezentuje nejformálněji, čistě v roli filmového a televizního profesionála. Jeho profil funguje jako online vizitka: uvádí zde pracovní zkušenosti (promo režisér/scenárista v TV Nova od 2021, dříve promo producer na Prima COOL 2015–2021) a portfolio významných projektů. Zmiňuje televizní seriály a kampaně, televizní reklamy či hudební videoklipy (pro kapely jako Hannibal Lecter, Penzistor či pro Symfonický orchestr FOK Praha) a také své oceněné krátké filmy typu *EVA*. Nechybí výčet odborných dovedností (režie, scenáristika, střih aj.) a propojení na kontakty v oboru.⁵⁴⁵ LinkedIn tedy Krumpoch využívá primárně k navazování profesních kontaktů a prezentaci své práce směrem k producentům, televizním manažerům a dalším potenciálním partnerům.

⁵⁴⁰ KRUMPOCH, Jakub. Vyhledávání výrazů „Kotleta“ v rámci osobního profilu. *Facebook*. [Vid. 18. 4. 2025]. Dostupné z: <https://www.facebook.com/profile/100003030501931/search/?q=Kotleta>

⁵⁴¹ KRUMPOCH, Jakub. Vyhledávání výrazů „Merkner“ v rámci osobního profilu. *Facebook*. [Vid. 18. 4. 2025]. Dostupné z: <https://www.facebook.com/profile/100003030501931/search/?q=Merkner>

⁵⁴² KRUMPOCH, Jakub. Vyhledávání výrazů „Unhappy Happy Life“ v rámci osobního profilu. *Facebook*. [Vid. 18. 4. 2025]. Dostupné z: <https://www.facebook.com/profile/100003030501931/search?q=Unhappy%20Happy%20Life>

⁵⁴³ KRUMPOCH, Jakub. Osobní profil na Facebooku. *Facebook* [Vid. 18. 4. 2025]. Dostupné z: <https://www.facebook.com/jakub.krumpoch>

⁵⁴⁴ MARWICK, Alice E. *Status Update: Celebrity, Publicity, and Branding in the Social Media Age*. New Haven: Yale University Press, 2013, s. 4, 96–97.

⁵⁴⁵ KRUMPOCH, Jakub. Profesní profil na LinkedIn. *LinkedIn* [Vid. 18. 4. 2025]. Dostupné z: <https://www.linkedin.com/in/jakub-krumpoch-0b2b18103/>

Tato platforma představuje „stage“ v Goffmanově smyslu – pečlivě upravenou tvář určenou oficiálnímu publiku, kde zdůrazňuje své kompetence a zkušenosti.⁵⁴⁶ Naproti tomu jeho Instagram lze chápat jako částečný „zákulisní“ pohled pro okruh zasvěcených či fanoušků umění,⁵⁴⁷ a Facebook jako průběžný přechod mezi oběma polohami. Celkově vzato, Krumpochova online sebe prezentace není jednostranně zaměřena na budování jednotné mediální identity, ale spíše na propagaci konkrétních projektů a sdílení tvůrčího procesu s různými skupinami publika. Každá platforma plní odlišnou roli v jeho sebe prezentaci: Instagram reflektuje jeho vizuální a umělecké cítění, Facebook zajišťuje komunikaci s komunitou a fanoušky a LinkedIn upevňuje jeho status v profesionální sféře. Tím Krumpoch implicitně naplňuje principy digitální éry, kde osobní a profesní sféra splývají⁵⁴⁸ – avšak činí tak způsobem, jenž udržuje hraniční rovnováhu mezi autenticitou a profesionálním image.

7.2.3 Vícero životů:

Mezi dvěma světy

Specifická pozice Jakuba Krumpocha jako tvůrce spočívá v neustálé oscilaci mezi dvěma světy – komerční zakázkovou tvorbou a ambicí realizovat autorské filmové projekty.⁵⁴⁹ Tato oscilace mezi „amatérstvím“ a profesionalitou se vine celou jeho kariérou a odráží širší trend: Krumpoch je představitelem jakéhosi autersky pragmatického poloprofesionálního prostoru – v jedné rovině působí jako člen profesionálního televizního průmyslu, v druhé jako nezávislý filmař realizující osobní vize s omezenými prostředky. Sám svůj status nijak dogmaticky nedefinuje, spíše prakticky přechází mezi rolemi podle potřeby projektu. Na jedné straně stojí Krumpoch – profesionál, který si vydobyl renomé v oblasti televizní a reklamní produkce. Po nedokončení studií filmové a divadelní vědy v Olomouci se roku 2015 iniciativně prosadil v TV Prima COOL, kde začal působit jako promo producer – režisér upoutávek a propagačních spotů. Díky vlastní aktivitě (sám oslovil vedení televize) získal příležitost, které se chopil s úspěchem. Během sedmi let na Primě vytvořil desítky originálních upoutávek, často parodických a hravých.⁵⁵⁰ Tato zkušenost mu poskytla profesionální zázemí, kontakty a řemeslnou jistotu, jenž ho zasvětila do audiovizuálního řemesla.

⁵⁴⁶ GOFFMAN, Erving. *The Presentation of Self in Everyday Life*. Edinburgh: University of Edinburgh, Social Sciences Research Centre, 1956, s. 10, 3–6, 75–77.

⁵⁴⁷ Tamtéž, s. 10, 75–77.

⁵⁴⁸ DIJCK, José van. *Mediated Memories in the Digital Age*. Stanford: Stanford University Press, 2007, s. 171–172.

⁵⁴⁹ KRUMPOCH, Jakub: 22. 10. 2023 (online), rozhovor vedl Štěpán Chalupa (zvukový záznam je v soukromém archivu autora) [nezpracováno]

⁵⁵⁰ KRUMPOCH, Jakub: 22. 10. 2023 (online), rozhovor vedl Štěpán Chalupa (zvukový záznam je v soukromém archivu autora) [nezpracováno]

Od roku 2021 pak Krumpoch působí jako promo režisér a scenárista v TV Nova, kde se podílí na tvorbě televizních seriálů a marketingových kampaní. Zároveň prostřednictvím vlastní produkční společnosti MovieFactory s.r.o. realizuje reklamní zakázky (televizní spoty) a hudební videoklipy pro známé klienty, jako jsou rocková kapela Penzistor, metalový projekt Hannibal Lecter či Symfonický orchestr FOK.⁵⁵¹ Všechny tyto aktivity řadí Krumpocha do sféry profesionální audiovizu – je finančně ohodnoceným tvůrcem, spolupracuje s etablovanými médii a institucemi a ovládá moderní produkční postupy. Jeho status v těchto kontextech odpovídá profesionálovi působícímu (i) v kinematografickém prostoru – tvorba je jeho zaměstnáním, má odborné dovednosti i formální pozice a pohybuje se v institucionálním rámci televizního a reklamního průmyslu.⁵⁵² Sám se takto prezentuje i navenek (jeho LinkedIn profil), což mu dodává kredibilitu a usnadňuje pokračování kariéry v komerční sféře.

Na druhé straně však existuje Krumpoch – nezávislý autor, pro nějž je charakteristická do-it-yourself iniciativa, nadšení pro žánrový film a ochota realizovat projekty v podmínkách vzdálených komfortu zavedených štábů. Jeho autorská tvorba se zrodila již během studií – první dokument *Unhappy Happy Life* (2012) natočil prakticky na koleně a prezentoval na menších festivalech a online. Svůj tvůrčí záběr následně rozšířil krátkým hraným filmem *EVA* (2021), do něhož se mu podařilo obsadit i profesionální herce (Norbert Lichý) a který si vydobyl ohlas v okruhu fanoušků nezávislého filmu. Vrcholným projevem jeho autorských ambicí je pak *Krvavý Johann* – celovečerní horor realizovaný mimo tradiční studio, s minimem financí a maximem osobního nasazení.⁵⁵³

Při vzniku *Krvavého Johanna* Krumpoch doslova propojil světy amatérského zápalu a profesionálního štábu: do svého „garážového“ projektu dokázal zapojit známé herecké osobnosti, které zaujala jeho vize natolik, že na filmu pracovaly bez nároku na honorář. „A máme všichni procenta z platného zisku. Takže ten film pak vyšel levně na dva miliony, což je prostě jako hrozně málo, ještě kór na takovej žánr a takovej film....“ vzpomíná Krumpoch.⁵⁵⁴ Jejich účast nakonec získal i díky příslibu spolupráce s ostříleným producentem Rudolfem Merknerem z Orbis Pictures, což dodalo projektu punc serióznosti.⁵⁵⁵ Tato anekdota ilustruje Krumpochovu

⁵⁵¹ KRUMPOCH, Jakub. Profesní profil na LinkedIn. *LinkedIn* [Vid. 18. 4. 2025]. Dostupné z: <https://www.linkedin.com/in/jakub-krumpoch-0b2b18103/>

⁵⁵² ODIN, Roger. Otázka amatéra v trojím prostoru natáčení a šíření. *Illuminace*. 2004, roč. 16, č. 3, s. 5–6. [Online databáze Kramerius NFA].

⁵⁵³ KRUMPOCH, Jakub: 22. 10. 2023 (online), rozhovor vedl Štěpán Chalupa (zvukový záznam je v soukromém archivu autora) [nezpracováno]

⁵⁵⁴ KRUMPOCH, Jakub: 22. 10. 2023 (online), rozhovor vedl Štěpán Chalupa (zvukový záznam je v soukromém archivu autora) [nezpracováno]

⁵⁵⁵ ALEXOVÁ, Žaneta. Krvavý Johann Faust, zombíci a upíři: Známí herci hráli v brakovém hororu z nadšení zadarmo. *Extra.cz*. Pub. 3. 12. 2023 [Vid. 18. 4. 2025]. Dostupné z: <https://www.extra.cz/krvavy-johann-faust-zombici-a-upiri-znami-herci-hrali-v-brakovem-hororu-z-nadseni-zadarmo-61ed6>

schopnost fungovat jako „prostředník“ mezi doménou neoficiální nadšenecké tvorby a světem profesionálních filmových kapacit. Na jedné straně musel spoléhat na amatérské podmínky (minirozpočet, nadšení místo výplaty), na straně druhé dokázal využít své profesionální kontakty a reputaci k dosažení kvalitního výsledku – film nakonec získal distribuci Bontonfilmu a byl uveden do kin,⁵⁵⁶ což je pro nezávislý horor mimořádné.

Krumpoch tak neustále existuje na rozličných hranicích komunikačních prostorů i prostorů tvorby. Sám se identifikuje s profesionálním filmovým světem (pracuje v něm), ale zároveň si uchovává vnitřní postoj nadšeného fanouška hororu, který realizuje své sny navzdory limitům.⁵⁵⁷ Tato dvojí identita se odráží i v jeho mediální prezentaci a sebe prezentaci – v oficiálních kontextech vystupuje jako zkušený režisér a producent, zatímco ve fanouškovských kruzích je vnímán spíše jako jeden z nich, kdo „to dotáhl“ na plátno. Sám Krumpoch v rozhovorech naznačuje, že jeho cílem je pokračovat v obou směrech: žít se tvorbou na zakázku, ale zároveň posouvat hranice českého žánrového filmu.⁵⁵⁸ Jeho případ tak ukazuje, že hranice mezi „komercí“ a „uměním“ se v digitální době stále více prolínají. Krumpoch využívá profesionální zdroje k uskutečnění osobních vizí, a naopak zkušenosti z nezávislých projektů mu dodávají kreativitu a odhodlání v komerční sféře. Oscilace mezi dvěma světy se pro něj stala přirozenou strategií, jak naplnit vlastní tvůrčí ambice, a přitom se uživit a prosadit v konkurenčním prostředí audiovize. V kontextu české filmové scény představuje hybridní model tvůrce, jenž rozšiřuje definici filmového režiséra – není buď/nebo („amatér“ vs. profesionál), ale současně obojí. Tím přispívá k přehodnocení těchto kategorií a dokládá, že i brakově laděný autorský projekt může vzniknout uprostřed mainstreamového průmyslu, pokud se najde tvůrce ochotný balancovat mezi světy a publikum ochotné tuto dvojí hru přijmout.

7.3 Jen tak se toulat:

Jana Boršková

7.3.1 Esence žití:

V médiích

Mediální obraz Jany Borškové se utváří prostřednictvím řady doprovodných kanálů – online filmových databází, specializovaných filmových portálů, recenzí i rozhovorů – které rámuji

⁵⁵⁶ KRÁL, Lukáš. Krvavý Johann bude béčko plné upírů, zombií a porna. Filmaři se inspirovali Kotletou a Sněgoňovou. *Kinobox.cz*. Pub. 23. 11. 2023 [Vid. 18. 4. 2025]. Dostupné z: <https://www.kinobox.cz/clanky/filmy/32042-krvavy-johann-kotleta-trailer>

⁵⁵⁷ KRUMPOCH, Jakub: 22. 10. 2023 (online), rozhovor vedl Štěpán Chalupa (zvukový záznam je v soukromém archivu autora) [nezpracováno]

⁵⁵⁸ NERDFIX. „Krvavý Johann by měl být na VHS s rychlodabingem,“ říká režisér Jakub Krumpoch o svém filmu. *YouTube*. Pub. 31. 12. 2023 [Vid. 18. 4. 2025]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=MkDxAnfW7-A>

vnímání jejích děl a osoby. Tyto materiály můžeme chápat jako paratexty v Grayově smyslu, tedy průvodní texty ovlivňující interpretaci hlavního díla a utvářející obraz autora.⁵⁵⁹ Na ČSFD je Boršková prezentována jako režisérka a scenáristka s filmografií zahrnující dokumentární tvorbu i televizní seriály. Její profil na ČSFD obsahuje stručné biografické informace – zmiňuje například studium scenáristiky na FAMU a stáž na Université de la Sorbonne Nouvelle v Paříži – a výčet realizovaných projektů. Za nejvýznamnější díla jsou pokládány dokumenty *Od višni do višni* (2011) a *Pasažéři* (2018),⁵⁶⁰ které získaly širší mediální ohlas. Tato formální prezentace na populární databázi etablovala Borškovou jako tvůrkyni s akademickým zázemím a mezinárodní zkušeností, čímž ji již na úrovni paratextu zařadila do kontextu profesionální dokumentární tvorby.

Na odborných filmových portálech, jako jsou Dokweb či DaFilms, je Boršková vykreslena především jako dokumentaristka zaměřená na sociální témata a individuální lidské osudy. Tyto stránky zdůrazňují její profesní profil: uvádějí například, že kromě autorských dokumentů působila i v České televizi, kde režírovala několik epizod cestopisného cyklu *Na cestě*.⁵⁶¹ Databáze, ale i online distribuční kanály tak Borškovou prezentují jako etablovanou autorku pohybující se na pomezí nezávislého dokumentu a institucí veřejnoprávní televize, což koresponduje s jejím skutečným profesním rozpětím mezi autorskými projekty a zakázkovou tvorbou.

Reflexe filmařiny Jany Borškové tvorby v recenzích – často publikovaných formou uživatelských komentářů na filmových databázích – dokresluje ambivalentní přijetí jejích filmů. Například *Od višni do višni*, lyricky laděný dokument s rodinnou tematikou, vyvolal rozporuplné reakce: někteří diváci oceňovali autentický vhled do rodinné dynamiky a poetickou atmosféru snímku, jiní naopak kritizovali režisérčinu přítomnost před kamerou a subjektivní pojetí vyprávění.⁵⁶² Podobně dokument *Pasažéři* (o mladých lidech z dětských domovů) byl chválen za sociologickou hodnotu a hluboký ponor do tématu citové deprivace, ale zároveň mu některé komentáře vytýkaly zdlouhavé tempo a dramaturgickou roztržitost.⁵⁶³ Tyto reakce ukazují, že Boršková svým důrazem na *autenticitu a emoce* dosahuje silného účinku u části publika, avšak za cenu toho, že někteří postrádají tradičnější pevnou strukturu narativu. Recenzní ohlasy tak

⁵⁵⁹ GRAY, Jonathan. *Show Sold Separately: Promos, Spoilers, and Other Media Paratexts*. New York: New York University Press, 2010, s. 6.

⁵⁶⁰ Jana Boršková – přehled. ČSFD.cz. Česko-Slovenská filmová databáze. [cit. 18. 4. 2025] Dostupné z: <https://www.csfd.cz/tvurce/64109-jana-borskova/>

⁵⁶¹ Jana Boršková – profil režisérky. Dostupné z: <https://dafilms.cz/director/10265-jana-borskova> [cit. 18. 4. 2025], a . Jana Boršková – profil a biografie. [cit. 18. 4. 2025]. Dostupné z: <https://dokweb.net/databaze/lide/biography/adfca899-fbb2-44bd-b711-83bf4db31d0f/jana-borskova>

⁵⁶² Od višni do višni: Uživatelské recenze a diskuze. ČSFD.cz. Česko-Slovenská filmová databáze. [Vid. 18. 4. 2025]. Dostupné z: <https://www.csfd.cz/film/290795-od-visni-do-visni/recenze/>

⁵⁶³ Pasažéři: Uživatelské recenze a diskuze. ČSFD.cz. Česko-Slovenská filmová databáze. [Vid. 18. 4. 2025]. Dostupné z: <https://www.csfd.cz/film/390252-pasazeri/recenze/>

potvrzují, že styl Borškové balancuje mezi snahou o zachycení syrové reality a poetickým vyjádřením, což je charakteristický rys jejího autorského rukopisu.

Významnou součástí mediálního obrazu Borškové jsou rozhovory, v nichž autorka osvětluje své tvůrčí záměry a hodnoty. V rozhlasovém interview pro Radiožurnál například podrobně hovořila o šestiletém procesu vzniku *Pasažérů* – zdůraznila, že zpočátku bylo obtížné překonat nedůvěru protagonistů a navázat s nimi blízký vztah, nutný pro dlouhodobé časosběrné natáčení. V témže rozhovoru vysvětlovala svou motivaci k volbě tématu (vyrůstání bez lásky jako životní handicap) a zasadila příběhy protagonistů do širšího sociálního kontextu – hovořila o vlivu citového zázemí v dětství na celý další život jedince.⁵⁶⁴ Tyto mediální výstupy naznačují, že Boršková skrze média aktivně komunikuje étos své tvorby: deklaruje snahu bořit stereotypy a předsudky vůči sociálně znevýhodněným skupinám a apeluje na empatii diváků. Vedle celostátních médií se Boršková objevuje i v regionálním tisku – *Přerovský deník* při uvedení filmu *Od višni do višni* v místním kině vyzdvihl osobní charakter snímku a jeho propojení s rodným městem režisérky.⁵⁶⁵ Tiskové a rozhlasové rozhovory tedy dotvářejí obraz Borškové jako autorky, která dokáže osobně a zaníceně hovořit o svých filmech i tématech, jež zpracovává, což publiku nabízí hlubší vhled do jejích tvůrčích procesů a hodnot.

Celkově vykresluje mediální obraz Jany Borškové autorku pohybující se na rozhraní dokumentární a televizní tvorby, vnímanou jako citlivou a sociálně angažovanou režisérku. Filmové databáze, respektive uživatelé na nich působící, ji prezentují jako etablovanou profesionálku s odpovídajícím vzděláním a filmografickými úspěchy, odborné portály (a to i VOD portály) zdůrazňují její dokumentaristický profil a observační styl, recenze poukazují na silné i slabší stránky jejího autorského přístupu a rozhovory přinášejí osobní svědectví o pozadí její tvorby. V souhrnu média konstruuji obraz tvůrkyně, která se dlouhodobě věnuje společensky závažným tématům a otázkám identity, a tento obraz odpovídá i tomu, jak je Boršková v médiích reflektována – jako *poetka reality* propojující intimní lidské příběhy se širším sociálním kontextem.

7.3.2 Bez retuše:

Sebeprezentace

Jana Boršková vedle oficiálních mediálních výstupů cíleně buduje i svou online sebeprezentaci, v níž propojuje profesní a osobní rovinu. Aktivně využívá několik platforem –

⁵⁶⁴ ČESKÝ ROZHLAS RADIOŽURNÁL. Jana Boršková, režisérka filmu *Pasažéři*; Vyrůstat bez lásky je handicap. *Youtube*. Pub. 12. 1. 2019. [Vid. 18. 4. 2025]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=BtN7g4LDCC8>

⁵⁶⁵ KUBIŠTOVÁ, Pavla. Od višni do višni! Film z regionu k vidění ve Hvězdě. *Přerovský deník*. Pub 26. 2. 2011. [Vid. 18. 4. 2025]. Dostupné z: <https://prerovsky.denik.cz/volny-cas/od-visni-do-visni-film-z-regionu-k-videni-ve-hvezd.html>

LinkedIn,⁵⁶⁶ Facebook,⁵⁶⁷ Instagram⁵⁶⁸ a v menší míře YouTube⁵⁶⁹ – k prezentaci své práce, zkušeností i názorů.

Na profesně orientované síti LinkedIn vystupuje zejména jako filmová dokumentaristka, režisérka a scenáristka. Její profil zde funguje jako digitální životopis: uvádí podrobnosti o kariéře, například dlouholetou spolupráci s Českým rozhlasem a realizaci dokumentárních filmů a krátkých snímků, zmiňuje též angažmá v digitálním marketingu pro neziskové organizace (Amnesty International, Člověk v tísni) a další projekty.⁵⁷⁰ Svou prezentaci Boršková průběžně aktualizuje – často sdílí informace o aktuálních pracovních aktivitách, rozpracovaných projektech či termínech vysílání svých pořadů.⁵⁷¹ Například upozorňovala na svůj rozhlasový cyklus *Ženy v mužském světě* věnující se příběhům žen v netradičních profesích.⁵⁷² Nevyhýbá se však ani společenským tématům – v příspěvcích reflektuje třeba koncept klimatického žalu,⁵⁷³ vždy v souvislosti se svou dokumentární prací.

Tímto pečlivě kurátorským přístupem Boršková fakticky provádí self-branding: buduje svou profesionální značku a zvyšuje viditelnost v oboru. Odpovídá to Marwick, která podtýká, že tvůrci v digitálním věku cíleně pěstují mikrocelebritu – kurátorují svůj veřejný obraz a využívají online platformy k získání publika a profesních příležitostí.⁵⁷⁴ LinkedIn Borškové tedy představuje pečlivě komponovanou vizitku, která ji v očích kolegů a potenciálních spolupracovníků usazuje v roli etablované audiovizuální profesionálky.

⁵⁶⁶ BORŠKOVÁ, Jana. Profesní profil na LinkedIn. *LinkedIn*. [Vid. 18. 4. 2025]. Dostupné z: <https://www.linkedin.com/in/jana-bor%C5%A1kov%C3%A1-556072252/>

⁵⁶⁷ BORŠKOVÁ, Jana. Osobní profil na Facebooku. *Facebook*. [Vid. 18. 4. 2025]. Dostupné z: <https://www.facebook.com/jborskova>

⁵⁶⁸ BORŠKOVÁ, Jana. Osobní profil na Instagramu. *Instagram*. [Vid. 18. 4. 2025]. Dostupné z: https://www.instagram.com/jana_borskova/

⁵⁶⁹ BORŠKOVÁ, Jana [janaborskova3568]. Video uživatele. *YouTube*. [Vid. 18. 4. 2025]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/@janaborskova3568/videos>

⁵⁷⁰ BORŠKOVÁ, Jana. Profesní profil na LinkedIn. *LinkedIn*. [Vid. 18. 4. 2025]. Dostupné z: <https://www.linkedin.com/in/jana-bor%C5%A1kov%C3%A1-556072252/>

⁵⁷¹ BORŠKOVÁ, Jana. Aktivita uživatele. *LinkedIn*. [Vid. 18. 4. 2025]. Dostupné z: <https://www.linkedin.com/in/jana-bor%C5%A1kov%C3%A1-556072252/recent-activity/all/>

⁵⁷² BORŠKOVÁ, Jana. Příspěvek o dokumentu „Ženy v mužském světě“ – díl o pilotce Aleně Netušilové. *LinkedIn*. Pub. 21. 5. 2023. [Vid. 18. 4. 2025]. Dostupné z: https://www.linkedin.com/posts/activity-7198562579999277056-C_wz (Příloha č.1)

⁵⁷³ BORŠKOVÁ, Jana. Příspěvek o rozhlasovém dokumentu „Apocalypse Now“ a klimatické úzkosti. *LinkedIn*. Pub. 7. 1. 2024 [Vid. 18. 4. 2025]. Dostupné z: <https://www.linkedin.com/posts/activity-7116806596357173248-9v9N> (Příloha č.2)

⁵⁷⁴ MARWICK, Alice E. *Status Update: Celebrity, Publicity, and Branding in the Social Media Age*. New Haven: Yale University Press, 2013, s. 91–95.

Na Facebooku, který kombinuje širší veřejnost i okruh přátel, volí Boršková poněkud odlehčenější tón a propojuje zde pracovní úspěchy s osobnějšími postřehy. Sdílí informace o premiérách svých filmů, účastech na festivalech či odkazech na rozhovory, které poskytla médiím.⁵⁷⁵ Její facebookový profil tak například upozornil na online dostupnost dokumentu *Od višně do višně* v iVysílání České televize.⁵⁷⁶ Boršková sem také umisťuje odkazy na své rozhovory pro Radiožurnál a Český rozhlas, v nichž rozebírá svou tvorbu, motivace k natáčení i problémy, které ve filmech reflektuje.⁵⁷⁷ Kromě propagace hotových děl využívá Facebook k nahlédnutí do zákulisí.⁵⁷⁸ Nechybějí ani zmínky o dalších projektech – informovala třeba o svém rozhlasovém dokumentu *Už jsme za vodou* mapujícím osudy seniorů po povodních a veřejně poděkovala dárcům za podporu tohoto benefičního projektu.⁵⁷⁹ Tato kombinace profesionálních aktualit a osobních postřehů činí facebookovou prezentaci Borškové čtivou a lidskou, aniž by ztrácela na věrohodnosti. Můžeme říci, že zde Boršková vystupuje v přátelské veřejné roli – sdílí úspěchy, ale zároveň odhaluje kus sebe, čímž udržuje autenticitu vůči sledujícím.

Nejosobitější platformou Borškové je však Instagram, kde vizuálně dokumentuje nejen svou tvorbu, ale i svůj život. Její instagramový profil působí jako digitální album, v němž kombinuje pracovní a soukromé momenty.⁵⁸⁰ Publikuje fotografie z natáčení – z prostředí filmového štábu, momentky s protagonisty či záběry techniky – vedle archivních snímků ze svého někdejšího modelingu v Paříži a dalších osobních vzpomínek.⁵⁸¹ Často sama reflektuje svou cestu k filmu a význam dokumentární tvorby v jejím životě. Například v jednom z příspěvků zveřejnila fotografii se starou filmovou kamerou s komentářem: „Kamera je můj štít. Můžu se za ni schovat.“

⁵⁷⁵ BORŠKOVÁ, Jana. Osobní profil na Facebooku. *Facebook*. [Vid. 18. 4. 2025]. Dostupné z: <https://www.facebook.com/jborskova>

⁵⁷⁶ BORŠKOVÁ, Jana. Příspěvek o výročí svatby rodičů a filmu *Od višně do višně*. *Facebook*. Pub. 29.6.2023. [Vid. 18. 4. 2025]. Dostupné z: <https://www.facebook.com/jborskova/posts/pfbid0eD6tcyG4NWfzJMEwxYZbRg3xB5Jwa5VG3U3n8E96Kx46VXfeAgPYitcbbX6PQ89ZI> (Příloha č.3)

⁵⁷⁷ BORŠKOVÁ, Jana. Osobní profil na Facebooku. *Facebook*. [Vid. 18. 4. 2025]. Dostupné z: <https://www.facebook.com/jborskova>

⁵⁷⁸ Tamtéž.

⁵⁷⁹ BORŠKOVÁ, Jana. Příspěvek o rozhlasovém dokumentu *Už jsme za vodou* a natáčení v domovech seniorů. *Facebook*. Pub 25. 12. 2024. [Vid. 18. 4. 2025]. Dostupné z: <https://www.facebook.com/jborskova/posts/pfbid0YZN2FzwWB1T4Jqv9vg7da4gAzgk2erfy68sh29emv5kBBMV57WWZGWaZMQxKHvVI> (Příloha č.4)

⁵⁸⁰ BORŠKOVÁ, Jana. Osobní profil na Instagramu. *Instagram* [Vid. 18. 4. 2025]. Dostupné z: https://www.instagram.com/jana_borskova/

⁵⁸¹ Tamtéž

.⁵⁸² Tím obrazně vyjádřila ambivalenci své role dokumentaristky – kamera jí umožňuje citlivě pozorovat svět, a přitom se za ní skrýt, chránit vlastní citlivost.

Podobné osobní zpovědi dávají publiku nahlédnout, co pro autorku stojí za objektivem, a zároveň posilují dojem upřímnosti. Z pohledu sebekurátroství, čili „prezentace já“ Ervinga Goffmana lze říci, že Boršková na různých sociálních „scénách“ volí odlišné masky a role, avšak na Instagramu se zřetelně snaží ukázat bez „retuše“⁵⁸³ – prezentuje se v souladu s obrazem autentické, vášnivé tvůrkyně, který o sobě chce zprostředkovat. Digitální platformy zde fungují i jako prostor paměti: osobní multimediální záznamy, které by dříve zůstaly v intimním rodinném archivu, se vlivem digitalizace stávají součástí veřejné identity tvůrce⁵⁸⁴ a v případě Borškové, vzhledem k jejímu dokumentu *Od višni do višni* toto tvrzení platí dvojnásob. Instagram Borškové tak slouží jako digitální kronika, kde propojuje minulost (vzpomínky, staré fotografie) s přítomností (aktuální projekty) a utváří narativ o vlastní osobě.

Vedle textových a fotografických platform využívá Boršková i video platformu YouTube, byť méně intenzivně. Na svém kanálu sdílí ukázky z filmů a trailery⁵⁸⁵ – například upoutávku k připravovanému dokumentu *Nedej se!: Záchrana svatého Gabriela* o beuronském umění či studentský krátký film *Rita Rubinsteinová jede metrem v nejlepším ze všech světů* (který je zde dostupný v plné verzi s anglickými titulky).⁵⁸⁶ YouTube pro ni slouží spíše jako archiv hotových děl než jako médium pro aktivní interakci s publikem. Sama zde netvoří vlogy ani pravidelný obsah; platformu využívá k tomu, aby její filmy byly k nalezení online, nejspíš zájemcům z řad odborníků či zahraničních diváků. Dává tím najevo, že hlavní těžiště její aktivity leží v dokumentární praxi samotné, nikoli v digitálním sebepromítání. Tento přístup opět odráží promyšlenou sebeprezentační strategii: Boršková chce být viděna primárně skrze svou tvorbu, ne skrze osobnost internetové celebrity.

Přesto na svých sítích zanechává Jana Boršková konzistentní stopu vizuální citlivosti – způsob, jakým komponuje příspěvky, vybírá fotografie a formuluje popisky, svědčí o tom, že umí komunikovat obrazem nejen ve filmu, ale i v rámci každodenní online komunikace. Její online

⁵⁸² BORŠKOVÁ, Jana [jana_borskova]. Příspěvek s fotografií z Paříže a osobním komentářem o vztahu ke kameře. *Instagram*. Pub. 21. 11. 2022. [Vid. 18. 4. 2025]. Dostupné z: <https://www.instagram.com/p/CIOPIUBta9g/> (Příloha č.5)

⁵⁸³ GOFFMAN, Erving. *The Presentation of Self in Everyday Life*. Edinburgh: University of Edinburgh, Social Sciences Research Centre, 1956, s. 11–12.

⁵⁸⁴ DIJCK, José van. *Mediated Memories in the Digital Age*. Stanford: Stanford University Press, 2007, s. 172–173.

⁵⁸⁵ BORŠKOVÁ, Jana [janaborskova3568]. Video uživatele. *YouTube*. [Vid. 18. 4. 2025]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/@janaborskova3568/videos>

⁵⁸⁶ BORŠKOVÁ, Jana. *Rita Rubinsteinová jede metrem v nejlepším ze všech světů*. *YouTube*. Pub 9. 3. 2022 [vid. 18. 4. 2025]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=LSoi6XA3D7w>

prezentace je tak mnohohvrstevnatá: na LinkedInu pečlivě profesionální,⁵⁸⁷ na Facebooku vstřícně komunitní,⁵⁸⁸ na Instagramu osobně výpovědní⁵⁸⁹ a na YouTube archivně kurátorská.⁵⁹⁰ Tento pestrý, avšak navzájem propojený soubor sebekurátorských počinů potvrzuje, že Boršková cíleně využívá digitální média k utváření svého veřejného obrazu. Zároveň naplňuje Marwickin koncept mikro-celebrity v praxi – buduje si publikum a vztahy (byť v relativně úzce vymezené odborné komunitě),⁵⁹¹ aniž by rezignovala na autenticitu a osobitost. Sebe prezentace Jany Borškové je tedy „bez retuše“ v tom smyslu, že do ní promítá svůj opravdový zájem o svět kolem sebe i o sebe samu v roli tvůrkyně, čímž její osobní a profesní identity splývají v jednotný, věrohodný portrét.

7.3.3 Filmující cestující:

Mezi dvěma světy

Kontrast mezi tím, jak Jana Boršková prezentuje samu sebe, a tím, jak je prezentována v médiích, odhaluje dvě zdánlivě odlišné roviny narativu o jedné osobnosti. První rovinu představuje intimní osobní výpověď – příběh, který o sobě Boršková vypráví na svých kanálech či v rozhovorech (zdůrazňuje vnitřní pohnutky, emoce a zákulisí tvorby). Druhou rovinu tvoří institucionální profilace – obraz vytvořený médii, databázemi a festivaly (zdůrazňující její odbornou kvalifikaci, filmografii a místo v dokumentárním odvětví). Tyto dvě perspektivy však nejsou ve vzájemném rozporu; Boršková mezi nimi spíše plynule cestuje a překládá jednu do druhé. Její vlastní prezentace navazuje na oficiální fakta a doplňuje je o osobní významy, zatímco mediální obraz postupně absorboval mnoho rysů, které ona sama komunikovala (např. důraz na sociální témata, citlivost k protagonistům či autorskou svébytnost). Tím se v případě Borškové stírá ostrá hranice mezi „dvěma světy“ – osobním a veřejným – a vzniká komplexnější portrét tvůrkyně, která si uchovává autenticitu napříč oběma rovinami.

Ve své veřejné sebe prezentaci (zejména na sociálních sítích a LinkedIn) se Boršková profiluje jako etablovaná dokumentaristka s širokým polem působnosti v audiovizuální tvorbě.

⁵⁸⁷ BORŠKOVÁ, Jana. Profesionální profil na LinkedIn. *LinkedIn*. [Vid. 18. 4. 2025]. Dostupné z: <https://www.linkedin.com/in/jana-bor%C5%A1kov%C3%A1-556072252/>

⁵⁸⁸ BORŠKOVÁ, Jana. Osobní profil na Facebooku. *Facebook*. [Vid. 18. 4. 2025]. Dostupné z: <https://www.facebook.com/jborskova>

⁵⁸⁹ BORŠKOVÁ, Jana. Osobní profil na Instagramu. *Instagram*. [Vid. 18. 4. 2025]. Dostupné z: https://www.instagram.com/jana_borskova/

⁵⁹⁰ BORŠKOVÁ, Jana (@janaborskova3568). *Video uživatele*. YouTube. [Vid. 18. 4. 2025]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/@janaborskova3568/videos>

⁵⁹¹ MARWICK, Alice E. *Status Update: Celebrity, Publicity, and Branding in the Social Media Age*. New Haven: Yale University Press, 2013, s. 93–101.

Na profesních platformách akcentuje odbornost v režii, dramaturgii a produkci,⁵⁹² zatímco na neformálnějších sítích sdílí vizuální ukázky z natáčení a osobní postřehy.⁵⁹³ Zarážející je, že i při této otevřenosti vůči publiku si uvědomuje hranice vlastní digitální viditelnosti – například YouTube používá spíše jako archiv než prostor k aktivnímu oslovování fanoušků, což signalizuje, že těžiště její identity leží ve filmové práci samé a nikoli v roli internetové osoby. Jinými slovy, Boršková dává přednost autentické tvorbě před sebeprodejem a její online stopa to potvrzuje: svědčí o vizuální citlivosti a schopnosti komunikovat obrazem, aniž by sklouzla k samoúčelnému zviditelňování. Tato konzistence napříč platformami ukazuje, že osobní a institucionální rovina se v jejím případě doplňují – obě totiž vycházejí ze skutečné vášnivosti pro dokumentární práci a z potřeby sdělit něco podstatného o světě (a sobě). Boršková tak před odborným publikem i širokou veřejností vystupuje v zásadě s týmž poselstvím, pouze ho různě rámuje: jednou jazykem formálních profesních kvalifikací, podruhé emotivním jazykem osobního příběhu.

Vnímání Borškové z vnější perspektivy (kritiků, novinářů či databází) se nicméně může lišit podle toho, do jakého kontextu je zasazena. Její profesní dráha nevzešla z postupného etablování v jediné komunitě či instituci; namísto toho se formovala v různých prostředích, která na sebe navazovala spíše organicky než plánovitě.⁵⁹⁴ Boršková nezačínala natáčet v rámci amatérských filmových klubů nebo typických studentských cvičení s kamerou – ve skutečnosti otevřeně přiznává, že před přijetím na FAMU nikdy nedržela kameru v ruce a o filmovém řemesle mnoho nevěděla. Její první skutečný kontakt s profesionální sférou přišel až během studia, kdy se zapojila do projektu pro Českou televizi.⁵⁹⁵ Z pohledu teorie můžeme říci, že Boršková vstoupila do světa filmu netradiční trajektorií, která přesně nezapadá do kontinua mezi amatérským a profesionálním prostorem tedy: dva póly propojené osy.⁵⁹⁶ Boršková svým vstupem skrze FAMU – instituci poskytující profesionální zázemí (techniku, mentorství) ovšem v kontextu studentských projektů

⁵⁹² BORŠKOVÁ, Jana. Profesionální profil na LinkedIn. *LinkedIn*. [Vid. 18. 4. 2025]. Dostupné z: <https://www.linkedin.com/in/jana-bor%C5%A1kov%C3%A1-556072252/>

⁵⁹³ Jana Boršková – osobní profily na sociálních sítích: Osobní profil na Facebooku. *Facebook*. [Vid. 18. 4. 2025]. Dostupné z: <https://www.facebook.com/jborskova>; Osobní profil na Instagramu. *Instagram*. [Vid. 18. 4. 2025]. Dostupné z: https://www.instagram.com/jana_borskova/; Video uživatele @janaborskova3568. *YouTube*. [Vid. 18. 4. 2025]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/@janaborskova3568/videos>

⁵⁹⁴ BORŠKOVÁ, Jana: 7. 12. 2023 (online), rozhovor vedl Štěpán Chalupa (zvukový záznam je v soukromém archivu autora) [nezpracováno]

⁵⁹⁵ BORŠKOVÁ, Jana: 7. 12. 2023 (online), rozhovor vedl Štěpán Chalupa (zvukový záznam je v soukromém archivu autora) [nezpracováno]

⁵⁹⁶ ODIN, Roger. Otázka amatéra v trojím prostoru natáčení a šíření. *Illuminace*. 2004, roč. 16, č. 3, s. 5. [Online databáze Kramerius NFA].

– naplňuje model jakéhosi akademického poloprofesionála.⁵⁹⁷ Ještě během studií se posunula do televizní produkce, aniž by prošla klasickou „amatérskou přípravou“.

Lze tedy říci, že od počátku operuje mezi dvěma světy: využívá profesionální infrastrukturu a kontakty, ale zároveň si zachovává tvůrčí svobodu a experimentální mentální nastavení blízké spíše nezávislé či autorské scéně. Tento status *tvůrkyně na pomezí* jí umožnil neuzavřít se do jedné škatulky – nepřísluší výlučně ani k čistě amatérské komunitě, ani k tradičnímu institucionálnímu okruhu, nýbrž se pohybuje paralelně v několika kruzích zároveň. To odpovídá Jančové zjištění, že „amatérská“ a profesionální kultura mohou paralelně koexistovat a prolínat se, přičemž mnozí tvůrci přerůstají úzce vymezené role.⁵⁹⁸ Příběh Jany Borškové tuto prostupnost světů dokládá: její kariéra je výsledkem průběžného využívání příležitostí v různých sférách (škola, rozhlas, televize, nezávislý film), spíše než lineární cestou po jediné stezce.

Specifickým aspektem identity Borškové jakožto tvůrkyně je také vztah k vlastnímu původu a osobní historii. Přestože pochází z Přerova, sama říká, že toto prostředí její umělecké směřování přímo neutvářelo.⁵⁹⁹ Na rozdíl od některých kolegů neměla zázemí v lokálním filmovém klubu či regionální komunitě tvůrců – její cesta vedla skrze individuální zkušenosti mimo domovské město. To ovšem neznamená, že by se k Přerovu a rodinným kořenům ve své tvorbě nevracela. Naopak, *Od višni do višni* je intimní dokument, v němž zachytila příběhy vlastní rodiny (konkrétně vztah s maminkou) a který byl také vnímán jako pocta jejímu rodnému kraji.⁶⁰⁰ Sama Boršková v rozhovorech zmiňuje, že osobní témata jsou pro ni důležitá – například vztah dcery a matky v *Od višni do višni* nebo obecně hledání lásky a přijetí v *Pasažérech*.⁶⁰¹ Lze říci, že osobní historie pro ni představuje zdroj inspirace, k němuž se vrací nikoli z nostalgie, ale proto, aby skrze něj artikulovala obecnější otázky identity, paměti a mezilidských vztahů. Tento přístup naznačuje, že identita Borškové jako tvůrkyně není ukotvena v jednom místě nebo jedné komunitě; místo toho vychází z neustálého přehodnocování vlastních zkušeností a jejich přetavování do filmových příběhů. Boršková sama sebe objevuje a znovu definuje skrze tvorbu – každé nové dílo je pro ni způsobem, jak se vrátit k určité části sebe nebo své minulosti a zároveň ji zasadit do širšího rámce současných společenských témat.

⁵⁹⁷ JANČOVÁ, Veronika. Poloprofesionál nebo „profesionální amatér“? *Illuminace*. 2016, roč. 28, č. 2, s. 48, 51–55. [Online databáze Kramerius NFA].

⁵⁹⁸ Tamtéž, s. 45–46. .

⁵⁹⁹ BORŠKOVÁ, Jana: 7. 12. 2023 (online), rozhovor vedl Štěpán Chalupa (zvukový záznam je v soukromém archivu autora) [nezpracováno]

⁶⁰⁰ KUBIŠTOVÁ, Pavla. Od višni do višni! Film z regionu k vidění ve Hvězdě. *Přerovský deník*. Pub 26. 2. 2011. [Vid. 18. 4. 2025]. Dostupné z: <https://prerovsky.denik.cz/volny-cas/od-visni-do-visni-film-z-regionu-k-videni-ve-hvezd.html>

⁶⁰¹ ČESKÝ ROZHLAS RADIOŽURNÁL. Jana Boršková, režisérka filmu *Pasažéři*; Vyrůstat bez lásky je handicap. *Youtube*. Pub. 12. 1. 2019. [Vid. 18. 4. 2025]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=BtN7g4LDCC8>

Díky otevřenosti k různým formám uměleckého vyjádření a schopnosti adaptace na odlišné podmínky se Jana Boršková profiluje jako dokumentaristka, která nesleduje jednu předem vytyčenou cestu, ale reaguje na témata a prostředí, jež ji oslovují. To se projevuje i v jejím tvůrčím přístupu – nestaví se do role pouhého pozorovatele, nýbrž se skrze své filmy aktivně zapojuje do procesu poznávání a interpretace reality. V *Pasažérech* například nejen nezúčastněně nesleduje osudy protagonistů, ale mnohaletým soužitím s nimi spoluvytváří podmínky pro jejich vlastní sebevyjádření před kamerou.⁶⁰² Podobně v *Od višni do višni*, logicky vzhledem k tématu, překračuje hranici mezi filmařem a rodinným příslušníkem, čímž do filmu vnáší jedinečnou intimitu.⁶⁰³

Tato dvojí pozice pozorovatelky a účastnice odráží onen symbolický pohyb, roli „cestovatelky mezi dvěma světy“ – mezi světem autorské subjektivity a světem institucionálně ukotveného dokumentu. Boršková v jedné rovině žije své filmy spolu se svými hrdiny, v druhé je však schopna odstupu a reflexe nutné k jejich profesionálnímu zpracování. Právě v tomto balancování spočívá jedinečnost její tvůrčí identity. Kombinuje výhody „amatérské“ spontaneity (blízkost k tématu, osobní zaujetí) s výhodami profesionálního řemesla (technická vybavenost, produkční zázemí). Jako pomyslná cestovatelka mezi světy si z každého bere to podstatné: z osobního světa autentičnost a vášeň, ze světa institucí zase odbornost a širší platformu pro šíření svých filmů. Výsledkem je autorka, jejíž díla oslovují publikum silou skutečných příběhů a emocí, ale zároveň nacházejí uznání v odborné sféře. Boršková tak stojí *mezi dvěma světy* jen zdánlivě – ve skutečnosti je spojuje svým dílem, které je osobní i univerzální zároveň.

⁶⁰² Tamtéž.

⁶⁰³ Tamtéž.

8. VŠICHNI MOJI FILMAŘOVÉ⁶⁰⁴

Prerovští audiovizuální tvůrci vykazují v mnoha ohledech společné rysy, přestože jejich kariérní trajektorie působí na první pohled roztržštěně. Neexistuje totiž jediný univerzální model přechodu od amatérské k profesionální tvorbě, kterým by všichni prošli. Jejich cesty k filmu často nevedly přímo – mnoho z nich se k natáčení dostalo skrze jiné záliby a okolnosti. Pro některé byla vstupní branou fotografie, pro jiné hudba, sport nebo komunitní akce; další začali filmovat, aby zaznamenali rodinné momenty či zachytili svět kolem sebe. Počáteční motivací tedy zpravidla nebyla ambice stát se filmařem, ale spíše potřeba zaznamenat a estetizovat svůj vlastní svět, která postupně přerostla v hlubší zájem o audiovizuální tvorbu.

Společným jmenovatelem raných fází většiny těchto autorů byla snaha tvořit s tím, co bylo zrovna po ruce. V iniciačním období často využívali techniku dostupnou v rodinném či komunitním prostředí. Někteří měli k dispozici fotoaparát nebo kameru díky rodičům, avšak na rozdíl od klasického rodinného filmu se jejich první pokusy odehrávaly spíše mezi vrstevníky. Místo rodinného kruhu zde jako kreativní zázemí fungovala skupina přátel nebo spolužáků – „rodina volbou“, která sdílela nadšení pro natáčení a společně experimentovala. Tento kolektivní prvek se ukázal být klíčový: mnozí prerovští tvůrci nezačínali sami, ale v rámci neformální komunity, jež je motivovala a podporovala. Právě nahrazení rodiny vrstevnickou skupinou v iniciační fázi je jedním z výrazných specifíků nového věku audiovizuální tvorby, ale i typickým rysem prerovského prostředí.

Dalším jednotícím rysem prerovských filmařů je pragmatický vztah k technologiím a postupný růst technického zázemí. Profesionální vybavení nebylo zpočátku samozřejmostí, a tak se tvůrci učili improvizovat s omezenými prostředky. Často pořizovali první záběry na to, co měli – ať už rodinnou videokamerou, jednoduchým digitálním fotoaparátem, nebo dokonce mobilním telefonem. Teprve s prvními zakázkami si mohli dovolit kvalitnější kameru či střihový software. Postupná modernizace techniky odrážela i jejich posun na pomyslné ose: lepší nástroje přinášely nové možnosti vyjádření a vyšší kvalitu, což zvyšovalo šance proniknout do náročnějších sfér audiovize. Trajektorie mnoha tvůrců tak kopírují tento vzestupný technický trend, byť tempem a mírou profesionalizace se jednotlivci liší.

Výzkum zároveň ukázal, že kategorie amatér, poloprofesionál a profesionál netvoří oddělené světy, ale plynulé kontinuum. Odiňův model osy od domácího „rodinného“ filmaře až k plně profesionálnímu tvůrci, rozšířený o koncept poloprofesionála Veroniky Jančové, s doplňujícími a aktuálními teoretickými přístupy pomohl popsat různé stupně této kontinuity. V praxi autoři často balancují právě v oné zóně mezi amatérstvím a profesionalitou. Ukazuje se, že neexistuje

⁶⁰⁴ V této části byla využita asistence nástrojů umělé inteligence ChatGPT (verze 4.5/4o, OpenAI) a Claude 3.5 Sonnet (Anthropic) zejména pro [stylistickou korekturu; brainstorming; přepis hlasových poznámek; pomoc se strukturou textu]. Výstupy byly kriticky upraveny autorem.

ostrá hranice oddělující tyto role – místo lineárního postupu jedním směrem vidíme spíše fluidní pohyb tam i zpět. Někteří se časem plně etablovali v profesionální sféře, jiní setrvávají na pomezí a kombinují komerční práci s vlastními projekty; objevily se dokonce případy návratu od profesionální dráhy zpět k nezávislé, de facto amatérské tvorbě. Takové příběhy potvrzují předpoklad, že mezi amatérskou a profesionální sférou existuje široký přechodový pás, kde se prolínají prvky obou světů a umožňují různorodé kariérní cesty místo jediné univerzální.

Důležitým motivem, který se ve vyprávění přerovských filmařů opakovaně objevoval, jsou iniciační momenty – jakési rituály přechodu signalizující tvůrčí posun. Tvůrci často zmiňovali milníky jako první veřejné promítání, výhru v soutěži, přijetí na filmovou školu či získání první placené zakázky – tedy chvíle, kdy se z koníčku stala, nějakým vlivem, vážnější věc. Tyto události ve svém příběhu zdůrazňují jako okamžiky, kdy si poprvé uvědomili, že jsou skutečnými filmaři. Tato reflexe ilustruje proměnu identity: tvůrce se díky úspěšné zkušenosti symbolicky posunul z role nadšeného amatéra do role sebevědomého autora. Teoreticky lze tento jev zasadit do rámce Goffmanovy teorie prezentace sebe sama (narativní sebeprezentace)⁶⁰⁵ – filmový autor skrze vyprávění vlastního příběhu do jisté míry „inscenuje“ svou profesní identitu a využívá zmíněné milníky k jejímu vymezení. Díky metodě orální historie jsme tyto subjektivní významy mohli zachytit: rozhovory sloužily nejen ke zjištění faktů, ale i jako okno do způsobu, jakým se tvůrci vnímají a prezentují.

Proměny společenského kontextu po roce 1989 výrazně ovlivnily podmínky, za nichž přerovští autoři působí. S koncem centrálně podporovaných filmových klubů zmizelo tradiční institucionální zázemí amatérských filmařů, což vedlo k deinstitucionalizaci, ale i demokratizaci cest k filmu. Nová generace tak musela začínat bez koordinované klubové scény – často na vlastní pěst, bez mentorů i formálních soutěží. To přineslo více svobody, ale i nutnost obstarat si vše svépomocí. Jistou náhradou byla v 90. letech Kabelová televize Přerov, která talentovaným amatérům nabídla první zkušenosti s natáčením a částečně tak suplovala funkci někdejších klubů, byť v nefilmové tvorbě. Řada tvůrců se právě tam poprvé naučila pracovat v týmu a přiblížila se profesionální praxi. Od přelomu tisíciletí však digitalizace umožnila natáčet kvalitně i bez instituce: cenově dostupné digitální kamery a stříhové programy posílily trend i nezávislé tvorby.

Po roce 2010 se výrazně prosadily vlivy digitální kultury a online platform. YouTube, Facebook a další sítě otevřely tvůrcům nové možnosti distribuce – mohli oslovit publikum napřímo, bez prostředníka festivalů či televizí. Ne každý usiloval o virální slávu; mnozí cílili spíše na lokální publikum či klienty. Viditelnost a ekonomická stabilita tak i nadále zůstaly výzvou. Většina přerovských filmařů pro zajištění obživy kombinuje více aktivit – například komerční videoprodukcí (svatby, reklamy) či mimofilmové zaměstnání – a vlastní autorskou tvorbu realizuje částečně z nadšení. Nástup online médií také znamenal nutnost pečovat o paratextovou

⁶⁰⁵ GOFFMAN, Erving. *The Presentation of Self in Everyday Life*. Edinburgh: University of Edinburgh, Social Sciences Research Centre, 1956. .

sebe prezentaci: autoři si budují image na sociálních sítích a video platformách, sdílejí ukázky tvorby a kurátorují obraz sebe sama. Taková paratextová identita se stala součástí strategie, jak zaujmout publikum i získat spolupráce – byť ne každý ji rozvíjí stejně intenzivně.

Navzdory absenci velkých centrálních audiovizuálních institucí se v Přerově postupně vytvořilo svébytné tvůrčí zázemí založené na neformálních sítích. Místní autoři se sdružují do volných týmů fungujících jako mikrostudia – sdílejí techniku, znalosti i kontakty a společně realizují projekty. Takové poloprofesionální komunity do jisté míry nahrazují chybějící struktury tím, že propojují nezávislou autorskou tvorbu s komerčními zakázkami. Místo jedné organizace tak existuje síť aktérů spojených společným zájmem a vzájemnou výpomocí. Tento model potvrzuje trend deinstitucionalizace: tvorba se decentralizuje a o úspěchu nerozhoduje příslušnost k instituci, nýbrž talent, iniciativa a schopnost využít příležitosti.

Všichni „moji“ filmaři z Přerova – tedy tvůrci, jejichž příběhy tato práce sledovala – nakládají se svými dráhami po svém, ale spojuje je esence tvoření, o níž hovoří název této práce. Ačkoli každý prošel jinou kombinací startů, překážek i úspěchů, jejich osudy dohromady ukazují, jak pestré a zároveň typické mohou být cesty od amatéra k profesionálově v digitální éře. Potvrzuje se, že hranice mezi amatérskou, poloprofesionální a profesionální tvorbou nejsou a nikdy pevné; mění se spolu s technologiemi, infrastrukturou i hodnotami samotných tvůrců. Přerovský případ – třebaže zdánlivě okrajový odráží obecnější vývoj: kreativita si nachází cestu i mimo tradiční instituce, opírá se o komunitu a příběhy osobních vášní a ambicí. Tato zjištění potvrzují, že filmová tvorba v postdigitální době je mnohotvárná, otevřená rozmanitým trajektoriím a definovaná více invencí a odhodláním tvůrců než kategoriemi tradiční hierarchie filmového, či audiovizuálního světa.

9. NOVÝ ČLO_VĚK TVŮRČÍ⁶⁰⁶

Tvůrce nelze dnes definovat pouze prostřednictvím jednoho média či formy – jeho tvůrčí činnost se plynule přelévá mezi rozličnými podobami (audiovizuální) tvorby. Produkční režimy, které dříve existovaly odděleně, se v současném mediálním prostoru stále více propojují a vzájemně ovlivňují. Široká dostupnost moderních technologií a online platform demokratizovala možnosti tvorby a umožnila tvůrcům snáze přecházet mezi, v případě audiovize, filmovou, televizní, internetovou i interaktivní produkcí, což zásadně proměnilo naše chápání statusu tvůrce. Tento proces dobře patrný na autorech, kteří už netvoří izolované filmové projekty, ale propojují je s obsahem pro sociální sítě, s dokumentárními či reklamními zakázkami, s fotografií nebo jinými multimediálními formáty. Film se tak stává jen jednou součástí širšího tvůrčího ekosystému, v němž se různé mediální formy navzájem prolínají a doplňují.

Tento vývoj zdaleka neplatí jen pro filmový průmysl – plynulé propojování různých médií a platform je dnes přirozenou součástí také poloprofesionální a amatérské tvorby. I autoři mimo hlavní kinematografické instituce pracují napříč formáty: vedle filmu využívají další vizuální prostředky a digitální platformy, jimiž dokážou oslovit širší publikum. Posun v mediálním prostředí navíc doprovází i postupná *deinstitucionalizace* neprofesionální tvorby po roce 1989 – tvůrci již nejsou vázáni někdejšími strukturami filmových klubů či státními institucemi a mohou svou činnost rozvíjet daleko svobodněji. Současná audiovizuální produkce tak funguje spíše jako síť propojených formátů, v níž jednotlivá díla získávají smysl až v kontextu tohoto celku.

Přesahy mezi médii se promítají i do samotného vymezení statusu tvůrce. Již nelze určit pozici autora jen na základě ekonomického modelu nebo institucionálního ukotvení jeho tvorby. Mnohem podstatnější je, jak o sobě sám tvůrce smýšlí a mluví, jak je vnímán svým okolím a jakým způsobem jeho dílo vstupuje do kulturního prostoru. Sociální a kulturní kapitál tvůrce nejsou pevně dané veličiny, ale podléhají neustálému procesu vyjednávání – a totéž platí i pro kapitál symbolický, tedy pro míru uznání a statusu, jíž se autor těší. Ten není objektivně dán, nýbrž je utvářen jazykem a diskurzem: právě tím, jaké označení tvůrci přisuzujeme a jak o něm hovoříme. V tomto světle přestává být termín „amatér“ jakkoli určující – v současném diskurzu funguje spíše jako „diskurzivní nadávka“ než jako neutrální označení tvůrčí pozice.

Tyto proměny v audiovizuální oblasti potvrzují, že striktní oddělování tvůrčích kategorií ztrácí smysl. Současná audiovizuální kultura se stále více odklání od škatulek a přechází k dynamickému modelu tvůrčích praxí: tvůrci se pohybují mezi médii i produkčními režimy flexibilně, podle aktuálních možností a potřeb. Je patrné, že mnozí autoři fungují v hybridních modelech – jejich filmová tvorba se prolíná s online distribucí, fotografickou či performativní činností. Nežřídka

⁶⁰⁶ V této části byla využita asistence nástrojů umělé inteligence ChatGPT (verze 4.5/4o, OpenAI) a Claude 3.5 Sonnet (Anthropic) zejména pro [stylistickou korekturu; brainstorming; přepis hlasových poznámek; pomoc se strukturou textu]. Výstupy byly kriticky upraveny autorem.

jeden a týž tvůrce v průběhu let osciluje mezi nezávislými (amatérskými) projekty a profesionálními zakázkami, případně začíná v jedné oblasti a posléze rozšiřuje své působení o další obory (anebo naopak). Tento proces zřetelně ukazuje, že audiovizuální tvorba dnes nespočívá pouze v natočení filmu, ale v celém komplexu médií a činností, které spolu navzájem interagují, a dohromady tak utvářejí zcela nového, tvůrčího člověka.

Ve výsledku se hranice mezi amatérskou a profesionální tvorbou zcela rozostřily, jak kdysi predikoval sám Odin.⁶⁰⁷ To hlavní je samotná tvorba – svobodná, nezávislá, demokratizovaná, často vznikající komunitně či naopak zcela individuálně, opírající se o širokou dostupnost technologií, o volnost distribuce a v neposlední řadě také o vnitřní potřebu tvořit. Nakonec ale stejně nezáleží na tom, jak takového tvůrce označíme. Neexistuje žádná pevná kategorie, do níž bychom jej mohli jednou provždy vtěsnat, žádná definitivní škatulka, která by jej dokázala pojmut bez zbytku...

Tvůrce je pohyb, je tok – mezi médii, mezi rolemi, mezi tím, co se považuje za profesionální, a tím, co je označováno za amatérské; mezi strukturami, které se jej snaží definovat, a jeho vlastní intuicí, která je vždy o krok napřed. A možná, že kdybychom se jej pokusili přesně zachytit, zjistili bychom, že zůstává vždy o něco dál, než kam dosáhnou naše slova. Protože nakonec, jak by řekl Bruno Latour, každý fakt je jen konstrukcí, výsledkem vyjednávání, dočasným bodem v síti vztahů. A přesto – možná právě proto – se vždy objeví někdo, kdo vezme do ruky kameru, otevře střihu, spustí stream, nebo prostě a jen zaznamená svět kolem sebe tak, jak ho vidí, a v tu chvíli se stává tím, čím chce a může být – tvůrcem.

⁶⁰⁷ ODIN, Roger. The Amateur in Cinema, in France, Since 1990: Definitions, Issues, and Trends. In: Michael TEMPLE a Michael WITT (eds.). *A Companion to Contemporary French Cinema*. Hoboken: Wiley-Blackwell, 2015, s. 608–609.

10. ANGLICKÉ RESUMÉ / SUMMARY

Punk, Whim and the Essence of Creation: Přerov's Journeys from Amateur to Professional Filmmaker after 1989 explores how Přerov's audiovisual creators adapted to the collapse of state-supported film clubs and filmmaking pathways after 1989. With formal institutions weakened or gone, local enthusiasts invented their own trajectories toward semi-professional and professional work, relying on improvisation, technology, personal daring, and a persistent creative drive.

The research draws on Roger Odin's model of a continuum between amateur and professional spaces and Veronika Jančová's notion of the "semi-professional," but grounds its analysis in the lived experiences of Přerov filmmakers. Through biographical oral history interviews and analysis of personal self-presentations, it shows how creators actively constructed their paths across a changing media landscape, often oscillating between amateur and professional spheres rather than transitioning cleanly from one to the other.

Rather than following formal training or structured career ladders, Přerov filmmakers relied on self-teaching, risk-taking, and adaptability. Jakub Krumpoch's story embodies the punk ethos (locally referred to as punk), where bluffing skills and learning by doing opened professional doors. Martin Jeřábek reflects the spirit of whim (hec in Czech) — pursuing projects "just for the fun of it," leading to unexpected outcomes. Jana Boršková articulates the essence of creation (esence tvoření), where filmmaking becomes not just a career move but a core way of experiencing and narrating life.

Technological shifts — especially the transition from analog to digital media and the rise of online sharing — played a crucial role, lowering barriers to production and distribution. Yet Přerov's trajectories show that technology alone was not enough: creativity depended on personal initiative, improvisational resourcefulness, and the ability to seize opportunities in an unpredictable environment.

Personal narratives emphasize how the identity of "filmmaker" was self-defined and self-performed, rather than institutionally conferred. Applying Goffman's concept of self-presentation, the study reveals how Přerov creators shaped their public images through storytelling, personal websites, social media, and informal networking, blending authenticity with tactical branding.

Ultimately, *Punk, Whim and the Essence of Creation* shows that amateur, semi-professional, and professional practices in Přerov after 1989 formed a fluid, overlapping spectrum. Independent creativity thrived not despite systemic breakdown, but because of it — drawing strength from punk-like improvisation, whimsical exploration, and a deep-rooted need to create.

11. ZDROJE

11.1 Prameny

11.1.1 Archivní prameny

Orální prameny

ŠTĚPÁNEK, Bohdan: 10. 7. 2023 (online), rozhovor vedl Štěpán Chalupa (zvukový záznam je v soukromém archivu autora) [nezpracováno].

JAWOREK, Eduard: 10. 7. 2023 (Přerov), rozhovor vedl Štěpán Chalupa (zvukový záznam je v soukromém archivu autora) [nezpracováno].

POVAŽAN, Jan: 10. 7. 2023 (online), rozhovor vedl Štěpán Chalupa (zvukový záznam je v soukromém archivu autora) [nezpracováno].

KŘÍŽKA, Martin: 11. 7. 2023 (Přerov), rozhovor vedl Štěpán Chalupa (zvukový záznam je v soukromém archivu autora) [nezpracováno].

DVORSKÝ, Jiří: 13. 7. 2023 (Přerov), rozhovor vedl Štěpán Chalupa (zvukový záznam je v soukromém archivu autora) [nezpracováno].

HRUŠKA, Jaroslav: 14. 7. 2023 (Přerov), rozhovor vedl Štěpán Chalupa (zvukový záznam je v soukromém archivu autora) [nezpracováno].

MĚRKOVÁ, Svatava: 18. 7. 2023 (Přerov), rozhovor vedl Štěpán Chalupa (zvukový záznam je v soukromém archivu autora) [nezpracováno].

JEŘÁBEK, Martin: 18. 7. 2023 (online), rozhovor vedl Štěpán Chalupa (zvukový záznam je v soukromém archivu autora) [nezpracováno].

NAVRÁTIL, Ivo: 8. 8. 2023 (online), rozhovor vedl Štěpán Chalupa (zvukový záznam je v soukromém archivu autora) [nezpracováno].

LÉVY, Michal: 9. 8. 2023 (Přerov), rozhovor vedl Štěpán Chalupa (zvukový záznam je v soukromém archivu autora) [nezpracováno].

TOMEK, Radim: 9. 8. 2023 (Přerov), rozhovor vedl Štěpán Chalupa (zvukový záznam je v soukromém archivu autora) [nezpracováno].

LUDÍK, Petr: 9. 8. 2023 (Přerov), rozhovor vedl Štěpán Chalupa (zvukový záznam je v soukromém archivu autora) [nezpracováno].

KRUMPOCH, Jakub: 22. 10. 2023 (online), rozhovor vedl Štěpán Chalupa (zvukový záznam je v soukromém archivu autora) [nezpracováno].

BORŠKOVÁ, Jana: 7. 12. 2023 (online), rozhovor vedl Štěpán Chalupa (zvukový záznam je v soukromém archivu autora) [nezpracováno].

11.1.2 Publikované prameny

Profily na sociálních sítích

BORŠKOVÁ, Jana. Profesionální profil na LinkedIn. *LinkedIn*. [Vid. 18. 4. 2025]. Dostupné z: <https://www.linkedin.com/in/jana-bor%C5%A1kov%C3%A1-556072252>

BORŠKOVÁ, Jana. Osobní profil na Instagramu. *Instagram*. [Vid. 18. 4. 2025]. Dostupné z: https://www.instagram.com/jana_borskova/

BORŠKOVÁ, Jana [janaborskova3568]. Video uživatele. *YouTube*. [Vid. 18. 4. 2025]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/@janaborskova3568/videos>

KRUMPOCH, Jakub. Profesionální profil na LinkedIn. *LinkedIn* [Vid. 18. 4. 2025]. Dostupné z: <https://www.linkedin.com/in/jakub-krumpoch-0b2b18103/>

BORŠKOVÁ, Jana. Osobní profil na Facebooku. *Facebook*. [Vid. 18. 4. 2025]. Dostupné z: <https://www.facebook.com/jborskova>

JEŘÁBEK, Martin [jeeri14]. Video uživatele. *YouTube*. [Vid. 18. 4. 2025]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/@jeeri14/videos>

KRUMPOCH, Jakub. Osobní profil na Facebooku. *Facebook* [Vid. 18. 4. 2025]. Dostupné z: <https://www.facebook.com/jakub.krumpoch>

KRUMPOCH, Jakub [k_u_b_r_t]. *Instagram*. [Vid. 18. 4. 2025]. Dostupné z: https://www.instagram.com/k_u_b_r_t/

Profily (databáze)

Jana Boršková – přehled. ČSFD.cz. Česko-Slovenská filmová databáze. [Vid. 18. 4. 2025] Dostupné z: <https://www.csfd.cz/tvurce/64109-jana-borskova/>

Jana Boršková – profil a biografie. DOKWeb.cz. [Vid. 18. 4. 2025]. Dostupné z: <https://dokweb.net/databaze/lide/biography/adfca899-fbb2-44bd-b711-83bf4db31d0f/jana-borskov>

Jana Boršková – profil režisérky. DAFilms.cz Dostupné z: <https://dafilms.cz/director/10265-jana-borskova> [Vid. 18. 4. 2025]

Martin Jeřábek - přehled. ČSFD.cz. Česko-Slovenská filmová databáze. [Vid. 18. 4. 2025]. Dostupné z: <https://www.csfd.cz/tvurce/104625-martin-jerabek/prehled/>

Příspěvky na sociálních sítích

BORŠKOVÁ, Jana [jana_borskova]. Příspěvek s fotografií z Paříže a osobním komentářem o vztahu ke kameře. *Instagram*. Pub. 21. 11. 2022. [Vid. 18. 4. 2025]. Dostupné z: <https://www.instagram.com/p/CIOPIUBta9g>

BORŠKOVÁ, Jana. Příspěvek o dokumentu „Ženy v mužském světě“ – díl o pilotce Aleně Netušilové. *LinkedIn*. Pub. 21. 5. 2023. [Vid. 18. 4. 2025]. Dostupné z: https://www.linkedin.com/posts/activity-7198562579999277056-C_wz

BORŠKOVÁ, Jana. Příspěvek o rozhlasovém dokumentu „Apocalypse Now“ a klimatické úzkosti. *LinkedIn*. Pub. 7. 1. 2024 [Vid. 18. 4. 2025]. Dostupné z: <https://www.linkedin.com/posts/activity-7116806596357173248-9v9N>

BORŠKOVÁ, Jana. Příspěvek o rozhlasovém dokumentu Už jsme za vodou a natáčení v domovech seniorů. *Facebook*. Pub. 25. 12. 2024. [Vid. 18. 4. 2025]. Dostupné z: <https://www.facebook.com/jborskova/posts/pfbid0YZN2FzwWB1T4Jqv9vg7da4gAzggk2erfY68sh29emv5kBBMV57WWZGwaZMQxKHvI>

BORŠKOVÁ, Jana. Příspěvek o výročí svatby rodičů a filmu Od višně do višně. *Facebook*. Pub. 29.6.2023. [Vid. 18. 4. 2025]. Dostupné z: <https://www.facebook.com/jborskova/posts/pfbid0eD6tcyG4NWfzJMEwxYZbRg3xB5Jwa5VG3U3n8E96Kx46VXfeAgPYitcbbX6PQ89ZI>

HUDEČKOVÁ, Kristína [tinka_hudeckova]. Instagramový příspěvek. *Instagram*. [Vid. 18. 4. 2025]. Dostupné z: https://www.instagram.com/p/DFkKfOzM_NN/?hl=cs&img_index=1

Internetové zdroje

ALEXOVÁ, Žaneta. Krvavý Johann Faust, zombíci a upíři: Znamí herci hráli v brakovém hororu z nadšení zadarmo. *Extra.cz*. Pub. 3. 12. 2023 [Vid. 18. 4. 2025]. Dostupné z: <https://www.extra.cz/krvavy-johann-faust-zombici-a-upiri-znami-herci-hrali-v-brakovem-hororu-z-nadseni-zadarmo-61ed6>

ČESKÝ ROZHLAS RADIOŽURNÁL. Jana Boršková, režisérka filmu Pasažéri; Vyrůstát bez lásky je handicap. *Youtube*. Pub. 12. 1. 2019. [Vid. 18. 4. 2025]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=BtN7g4LDCC8>

ČTK. Krvavý Johann je podle režiséra Jakuba Krumpocha přiznaně béčkový film. *ČeskéNoviny.cz*. Pub. 8. 1. 2024, Akt. 8. 1. 2024. [Vid. 18. 4. 2025]. Dostupné z: <https://www.ceskenoviny.cz/zpravy/krvavy-johann-je-podle-reziser-a-jakuba-krumpocha-priznane-beckovy-film/2462862>

Facebooková stránka Televize Přerov. *Facebook*. [Vid. 27.4. 2025] Dostupné z : <https://www.facebook.com/televizeprerov>

KRÁL, Lukáš. Krvavý Johann bude béčko plné upírů, zombií a porna. Filmaři se inspirovali Kotletou a Sněgoňovou. *Kinobox.cz*. Pub. 23. 11. 2023 [Vid. 18. 4. 2025]. Dostupné z: <https://www.kinobox.cz/clanky/filmy/32042-krvavy-johann-kotleta-trailer>

KUBIŠTOVÁ, Pavla. Od višní do višní! Film z regionu k vidění ve Hvězdě. *Přerovský deník*. Pub 26. 2. 2011. [Vid. 18. 4. 2025]. Dostupné z: <https://prerovsky.denik.cz/volny-cas/od-visni-do-visni-film-z-regionu-k-videni-ve-hvezd.html>

NERDFIX. „Krvavý Johann by měl být na VHS s rychlodabingem,“ říká režisér Jakub Krumpoch o svém filmu. *YouTube*. Pub. 31. 12. 2023 [Vid. 18. 4. 2025]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=MkDxAnfW7-A>

Od višní do višní: Uživatelské recenze a diskuze. [Vid. 18. 4. 2025]. Dostupné z: <https://www.csfd.cz/film/290795-od-visni-do-visni/recenze/>

Pasažéri: Uživatelské recenze a diskuze. [Vid. 18. 4. 2025]. Dostupné z: <https://www.csfd.cz/film/390252-pasazeri/recenze>

PODSKALSKÁ, Jana. Roušky nosí nacisté, lyžaři i smuteční průvod. Covidoví maršálové vládnou filmu. *Deník.cz*. Pub. 17. 4. 2021 [Vid. 18. 4. 2025]. Dostupné z: <https://www.denik.cz/film-a-televize/covidovi-marsalove-vladnou-filmu-20210417.html>

ROHÁL, Robert. Juraj Herz mi dal spousty cenných rad, říká mladý režisér Jakub Krumpoch. *Kultura21.cz*. Pub. 23. 3. 2015 [Vid. 18. 4. 2025]. Dostupné z: <https://www.kultura21.cz/rozhovory/11742-jakub-krumpoch>

SLAVÍK, Petr. Krvavý Johann: Do kin vstoupil nový český horor. *Fandíme filmu*. Pub. 11. 1. 2024 [Vid. 18. 4. 2025]. Dostupné z: <https://www.fandimefilmu.cz/clanek/34295-krvavy-johann-do-kin-vstoupil-novy-cesky-horor>

Televize Přerov. [Vid. 27.4.2025]. Dostupné z: <https://tvprerov.cz/>

VOJKŮVKA, Roman. Krvavý Johann je horor se vším všudy, říká režisér Jakub Krumpoch. *Patriotmagazin.cz*. Pub. 7. 10. 2022. [Vid. 18. 4. 2025]. Dostupné z: <https://www.patriotmagazin.cz/krvavy-johann-je-horor-se-vsim-vsudy-rika-reziser-jakub-krumpoc>

Youtube kanál Televize Přerov. *Youtube*. [Vid. 27.4. 2025]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/@televizeprerov>

11.2 Bibliografie

11.2.1 Citované zdroje

Monografie

BAZIN, André. Co je to film? Praha: Československý filmový ústav, 1979. [Online databáze Národní digitální knihovna Kramerius].

BECKER, Howard S. Art Worlds. Berkeley: University of California Press, 1982.

BORDEWELL, David a THOMPSON, Kristin. Umění filmu: úvod do studia formy a stylu. Překlad 9. vydání. Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění, 2011.

BORDIEU, Pierre. The Rules of Art: Genesis and Structure of the Literary Field. Stanford: Stanford University Press, 2022.

BORDWELL, David. Narration in the Fiction Film. Madison: University of Wisconsin Press, 1985.

BROWN, Blain. Cinematography: Theory and Practice: For Cinematographers and Directors. New York: Routledge, 2021.

BURGESS, Jean & GREEN, Joshua. YouTube: Online Video and Participatory Culture. Polity, 2009.

CUNNINGHAM, Stuart & CRAIG, David. Social Media Entertainment. New York: New York University Press, 2019.

DIJCK, José van. Mediated Memories in the Digital Age. Stanford: Stanford University Press, 2007.

GILLESPIE, Tarleton. Custodians of the Internet: Platforms, Content Moderation, and the Hidden Decisions That Shape Social Media. New Haven: Yale University Press, 2018.

GOFFMAN, Erving. The Presentation of Self in Everyday Life. Edinburgh: University of Edinburgh, Social Sciences Research Centre, 1956.

HOLMAN, Tomlinson. Sound for Film and Television. Oxford: Focal Press, 2010.

HURBIS-CHERRIER, Mick. Voice and Vision: A Creative Approach to Narrative Film and DV Production. Berlington: Focal Press, 2012, s. 219–220

JENKINS, Henry. Convergence Culture: Where Old and New Media Collide. New York: New York University Press, 2006.

KINDEM, Gorham a Robert B. MUSBURGER. Introduction to Media Production: The Path to Digital Media Production. Boston: Focal Press, 2009.

MANOVICH, Lev. The Language of New Media. MIT Press, 2001.

OKUN, Jeffrey A. & ZWERMAN, Susan (eds). The VES Handbook of Visual Effects. New York: Routledge, 2020.

PRAŽAN, Emil. Česká filmová padesátka. Praha: IPOS – Informační a poradenské středisko pro místní kulturu, 2003.

PRAŽAN, Emil. Kronika českého amatérského filmu: 70 let ČKK. Praha: Národní informační a poradenské středisko pro kulturu, 2005.

SZCZEPANIK, Petr & VONDERAU, Patrick. Behind the Screen. Palgrave Macmillan, 2013.

TOFFLER, Alvin. The Third Wave. New York: Bantam Books, 1984.

TRYON, Chuck. On-Demand Culture: Digital Delivery and the Future of Movies. New Brunswick: Rutgers University Press, 2013.

VIERS, Ric. The Location Sound Bible: How to Record Professional Dialog for Film and TV. Los Angeles: Michael Wiese Productions, 2012, s. 297–298.

Kapitoly v monografiích

BERKELEY, Leo. Tram Travels: Smartphone Video Production and the Essay Film. In: Marsha Berry a Max Schleser (eds.). Mobile Media Making in an Age of Smartphones. New York: Palgrave Macmillan, 2014.

DEUZE, Mark a PRENGER, Mirjam. Making Media: Production, Practices, and Professions. In: Mark Deuze a Mirjam Prenger (eds.). Making Media: Production, Practices, and Professions. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2019.

LÁZŇOVSKÁ, Lenka. Z pohledu IPOS ARTAMA Praha. In: PRAŽAN, Emil a kol. *Česká filmová padesátka*. Praha: IPOS – Informační a poradenské středisko pro místní kulturu, 2003, s. 89–92.

ODIN, Roger. The Amateur in Cinema, in France, Since 1990: Definitions, Issues, and Trends. In: FOX, Alistair; MARIE, Michel; MOINE, Raphaëlle; RADNER, Hilary (eds.). *A Companion to Contemporary French Cinema*. Chichester: John Wiley & Sons, 2015, s. 590 - 611.

Příspěvky v periodických

BLAŽÍČEK, Martin & POLÁKOVÁ, Sylva. Ivan Tatíček — od amatérského filmu k profesionální videotvorbě. *Illuminace*. 2020, roč. 32, č. 1, s. 77–90.

JANČOVÁ, Veronika. Poloprofesionál nebo profesionální amatér? *Illuminace*. 2016, roč. 28, č. 2, s. 45–59.

ODIN, Roger. Otázka amatéra v trojím prostoru natáčení a šíření. *Illuminace*. 2004, roč. 16, č. 3, s. 5–32. [Online databáze Kramerius NFA].

Školní a akademické práce

CARRÊLO, Carolina. YouTube Family Vlogging as a Promoter of Digital Child Labour: A Case Study on ‘The Bucket List Family’. Stockholm, 2022. Magisterská diplomová práce. Stockholm University. Vedoucí práce Carolina Martinez.

CHALUPA, Štěpán. Přerovský amatérský film v letech 1969–1990. Brno, 2021. Bakalářská diplomová práce. Filozofická fakulta Masarykovy univerzity. Vedoucí práce PhDr. Jaromír Blažejovský, Ph.D.

Encyklopedie a slovníky

LEVINSKÝ, Otto a STRÁNSKÝ, Antonín a kol. *Film a filmová technika*. Praha: SNTL - Nakladatelství technické literatury, 1974.

Internetové zdroje

Audacity: Free, open source, cross-platform audio software. [Vid. 15. 4. 2025]. Dostupné z: <https://www.audacityteam.org/>

BARNWELL, Allan. 30 Years of Avid Media Composer. TMTEL. Pub. 26.9.2019 [Vid. 15. 4. 2025]. Dostupné z: <https://tmtel.com/30-years-of-avid-media-composer/>

Exkluzivně pro BRŇANA: Brněnská šestnáctka. BRŇAN. 11. dubna 2024. [Vid. 15. 4. 2025]. Dostupné z: <https://www.brnan.cz/udalosti/exkluzivne-pro-brnana-brnenska-sestnactka>

KOŘÍNEK, Anna. TRANSdarinka. Mezinárodní filmový festival Karlovy Vary. [Vid. 15. 4. 2025]. Dostupné z: <https://www.kviff.com/cs/program/film/33/16177-transdarinka>

MOSSERI, Adam. Shedding More Light on How Instagram Works. Instagram. Pub. 08. 06. 2021, Akt. 31. 05. 2023 [Vid. 16. 04. 2025]. Dostupné z: <https://about.instagram.com/blog/announcements/shedding-more-light-on-how-instagram-works>

Národní filmový archiv slaví Den rodinného filmu. Týden.cz. Pub. 5. 10. 2018 [Vid. 30. 12. 2024]. Dostupné z: https://www.tyden.cz/rubriky/kultura/film/narodni-filmovy-archiv-slavi-den-rodinneho-filmu_499814.html

SLÍVOVÁ, Hana a CIHLÁŘ, Ondřej. Chci točit témata, na která do kin přijdou lidi. Adam Sedlák získal Cenu české filmové kritiky za režii filmu BANGER. Vltava – Český rozhlas. [Vid. 15. 4. 2025]. Dostupné z: <https://vltava.rozhlas.cz/chci-tocit-temata-na-ktera-do-kin-prijdou-lidi-adam-sedlak-ziskal-cenu-ceske-8916471>

Sonic Foundry Announces Sneak-Preview Version of Vegas™ Pro: Multitrack Media Editing System. SonicFoundry.com. Pub. 14.6.1999 [Vid. 15. 4. 2025]. Dostupné z: <https://web.archive.org/web/19990915060909/http://www.sonicfoundry.com/news/ShowRelease.asp?ReleaseID=107>

TIVY, Lauren. Found Footage: The Art of Real. Eyecandy Film Journal. Pub. 28. 2. 2023. [Vid. 15. 4.2025]. Dostupné z: <https://eyecandyfilmjournal.org/the-found-footage-phenomenon/>

Celebrating 25 Years of Premiere Pro. Adobe Blog. Pub. 14. 3. 2017 [Vid. 15. 4. 2025]. Dostupné z: <https://blog.adobe.com/en/publish/2017/03/14/celebrating-25-years-of-premiere-pro>

Adobe Premiere Pro. [Vid. 15. 4. 2025]. Dostupné z: <https://www.adobe.com/products/premiere.html>

BETAWIKI CONTRIBUTORS. Windows Movie Maker. BetaWiki. [Vid. 15. 4. 2025]. Dostupné z: https://betawiki.net/wiki/Windows_Movie_Maker

Edit Anything. [Vid. 15. 4. 2025]. Dostupné z: <https://www.ediusworld.com/products/index.html>

History. of Final Cut Pro. FCP Cafe. [Vid. 15. 4. 2025]. Dostupné z: <https://fcp.cafe/learn/history/>

History. Resolve Cafe. [Vid. 15. 4. 2025]. Dostupné z: <https://resolve.cafe/learn/history/>

Filmy. [Vid. 15. 4. 2025]. Dostupné z: <https://nfa.cz/cs/sbirka/obsah-sbirky/filmy>

Pro Tools. [Vid. 15. 4. 2025]. Dostupné z: <https://www.avid.com/pro-tools>

The Studio Interface. VitalSparks.com. [Vid. 15. 4. 2025]. Dostupné z: <http://www.vitalsparks.com/pinnaclestudio.html>

FILMDAT.CZ [cit. 16. 4. 2025]. Dostupné z: <https://www.filmdat.cz>

Tady domů (2022). FAMU Films. [Vid. 18. 4. 2025]. Dostupné z: <https://famufilms.cz/programs/tady-domu>

How TikTok recommends videos For You. TikTok Newsroom. Akt. 20. 6. 2020 [Vid. 16. 4. 2025]. Dostupné z: <https://newsroom.tiktok.com/en-us/how-tiktok-recommends-videos-for-you>

12. POUŽITÉ ZKRATKY

AI – Artificial Intelligence (česky umělá inteligence)

AMU – Akademie múzických umění

AR – Augmented Reality (česky rozšířená realita)

ČNSFV – Český nezávislý svaz pro film a video

ČSFD – Československá filmová databáze

ČT – Česká televize

FAMU – Filmová a televizní fakulta Akademie múzických umění

INA – Institut national de l'audiovisuel

INEDITS – Evropská archivní asociace pro neprofesionální filmy

NFA – Národní filmový archiv

OSVČ – Osoba samostatně výdělečně činná

PITV – Přerovská internetová televize

ROH – Revoluční odborové hnutí

SFK – Státní fond kultury

TV – Televize

UNICA – Union Internationale du Cinéma (Mezinárodní unie amatérského filmu)

UTB – Univerzita Tomáše Bati

VHS – Video Home System

VOD – Video on Demand

VR – Virtual Reality (česky virtuální realita)

VŠMU – Vysoká škola múzických umění

13. CITOVANÁ AUDIOVIZUÁLNÍ DÍLA

Arzenál: Amatérský film (Adam Olša, Česká republika, 2016)

Co jste hasiči (TV Nova, Česká republika, 2021)

Digináves (České televize, Česká republika, 2011)

EVA (Jakub Krumpoch, Česká republika, 2021)

Hitman 2.0 (Martin Jeřábek, Česká republika, 2014)

Jackass - naprostí šílenci (Jackass; Jeff Tremaine, USA, 2000–2002)

Krvavý Johann (Jakub Krumpoch, Česká republika, 2023)

Mission: Impossible (Brian De Palma, USA, 1996)

Monstrum (Cloverfield; Matt Reeves, USA, 2008)

Múzy z ohně a popela (Svatava Měrková, Česká republika, 2013)

Na cestě (Česká televize, Česká republika, 2006–2022)

Nedej se! (dokumentární cyklus České televize, Česká republika, 1992–?)

Nedej se!: Záchrana svatého Gabriela (Jana Boršková, Česká republika, 2021)

Od višně do višně (Jana Boršková, Česká republika, 2011)

Okamžik blaženosti (Jana Boršková, Česká republika, 2002?)

Pasažéři (Jana Boršková, Česká republika, 2018)

Přerovské povstání... 75 let poté (Svata Měrková, Česká republika, 2020)

Přerovský magazín (Česká republika, 1994–?)

Resilient (Jan Považan, Česká republika, 2023)

Ritta Rubinsteinová jede metrem v nejlepším ze všech světů (Jana Boršková, Česká republika, 2005)

Slon (Elephant; Gus Van Sant, USA, 2003)

Strojař (Martin Jeřábek, Česká republika, 2014)

Tady domů (Martin Jeřábek, Česká republika, 2021)

Transdarinka (Tangerine; Sean Baker, USA, 2015)

Unhappy Happy Life (Jakub Krumpoch, Česká republika, 2012)

Už jsme za vodou (Jana Boršková, Česká republika, 2024)

Včera dnes bylo zítra (Martin Jeřábek, Česká republika, 2014)

VEČER NA TÉMA...Filmoví amatéři (Česká televize, Česká republika 2004)

Za keřím tma (Martin Jeřábek, Česká republika, 2020)

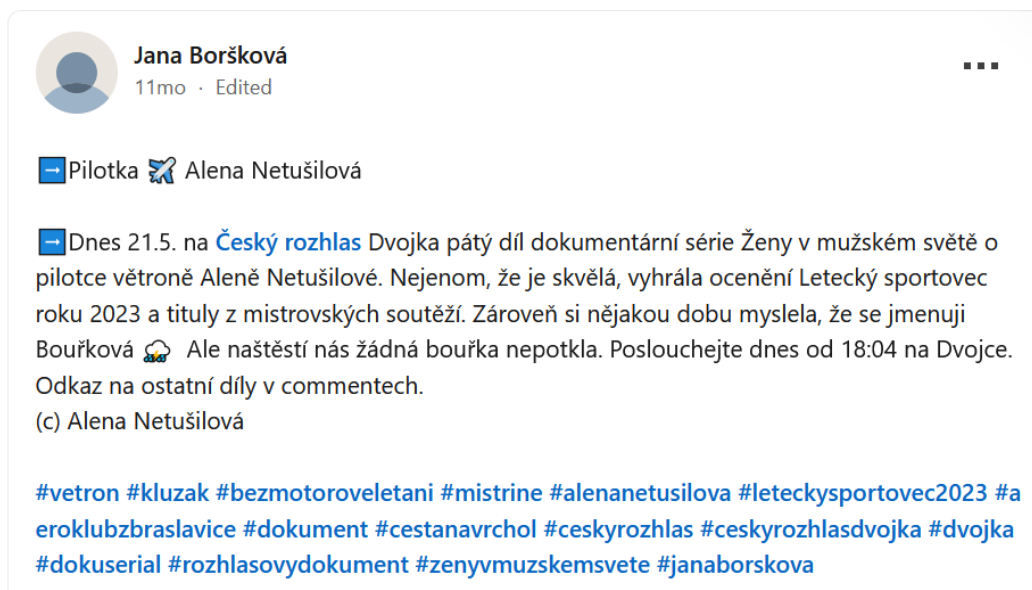
Záhada Blair Witch (The Blair Witch Project; Daniel Myrick, Eduardo Sánchez, USA, 1999)

Zblízka: Amatérský film (Česká televize, Česká republika, 1998)

Ženy v mužském světě (Český rozhlas, Česká republika, 2024)

Zločin v chalupě (Jana Boršková, Česká republika, 2011)

14. PŘÍLOHY



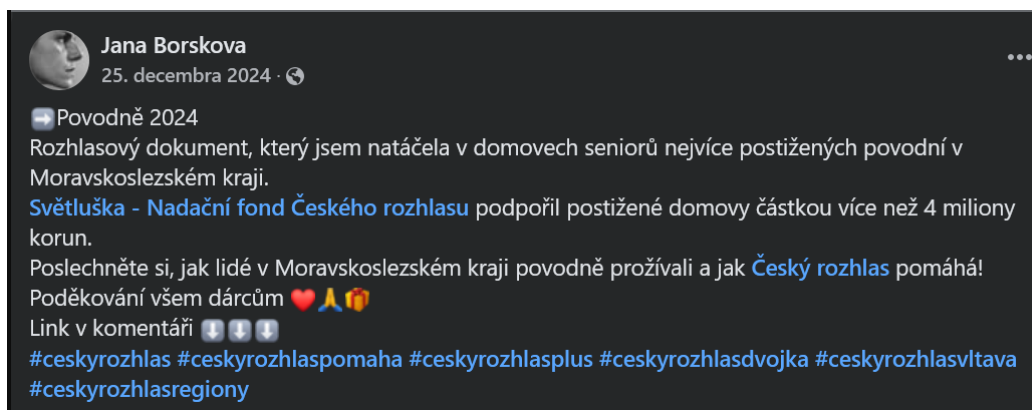
Obrázek 14.1 Příspěvek o rozhlasovém dokumentu *Ženy v mužském světě* (LinkedIn)



Obrázek 14.2 Příspěvek o rozhlasovém dokumentu *Apocalypse Now* a klimatické úzkosti (LinkedIn)



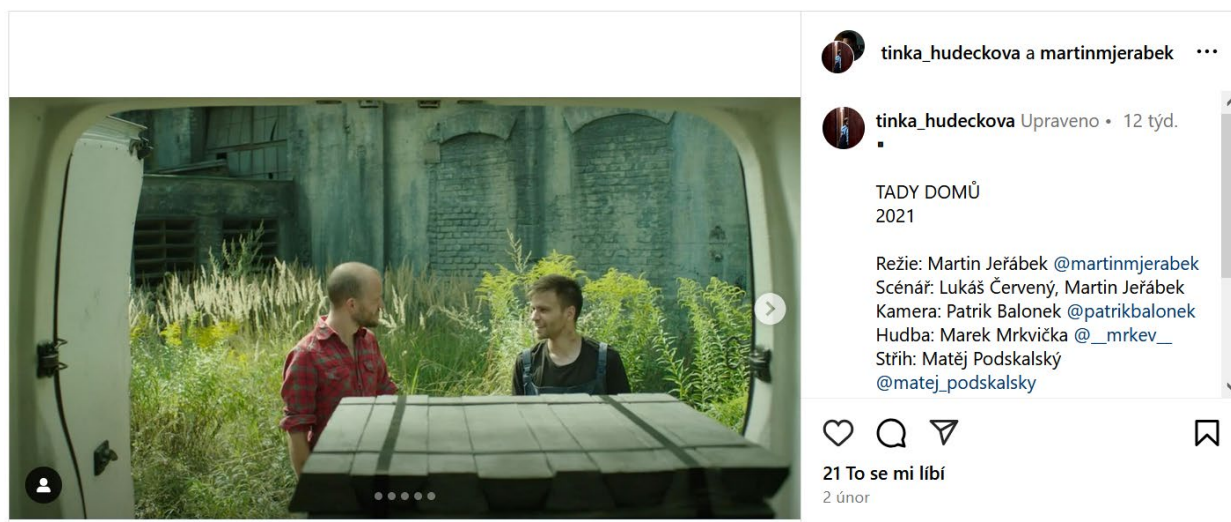
Obrázek 14.3 Příspěvek o výročí svatby rodičů a filmu *Od višni do višni* (Facebook)



Obrázek 14.4 Příspěvek o rozhlasovém dokumentu *Už jsme za vodou* (Facebook)



Obrázek 14.5 Příspěvek s fotografií z Paříže a osobním komentářem o vztahu ke kameře (Instagram)



Obrázek 14.6 Příspěvek týkající se filmu *Tady domů* (Instagram)