

Martin Blažíček

## Čarodějné filmy pro lid

*K československému filmovému undergroundu 80. let*

Od počátku 80. let se začíná v českém prostředí profilovat skupina tvůrců, kterou bychom mohli považovat za představitele druhé generace československého undergroundu.<sup>1)</sup> Jde o autory generačně mladší, volně navazující na aktivity kolem skupiny The Plastic People of the Universe. Jejich tvorba vychází z amatérských filmových podmínek, s nimiž sdílí i řadu vnějších znaků, odehrává se ale mimo formální prostředí amatérských klubů, ve společensky vyloučeném prostředí undergroundu. Společně s deklarovaným příklonem k neinstitutionalizovanému amatérismu tak transponují témata undergroundové kultury do komplexní kultury filmové, která zahrnuje nejen filmy samotné, ale i nové typy institucí, artikulovaných témat, distribučních mechanismů i estetických preferencí.

Tato studie se bude nejprve věnovat vnějšímu vymezení a určujícím podmínkám existence undergroundových filmů, zejména pak jejich vztahu ke skupině filmů amatérských a kontinuitě s předchozími generacemi československého undergroundu. Dále bude sledovat okolnosti vzniku undergroundových kolektivů, zejména kolem tvůrce vystupujícího pod pseudonymem Čaroděj OZ, a na příkladech vybraných filmů bude ilustrovat různé fáze její činnosti. V závěru budou krátce představeny podmínky distribuce filmů a jejich reflexe na stránkách samizdatového tisku. Studie vychází především z rekonstruovaného korpusu několika desítek filmů z období 70.–80. let v Centru audiovizuálních studií FAMU, které byly ve většině případů digitalizovány a poprvé uvedeny v obnovené premiéře v letech 2014–17.<sup>2)</sup> Dále pak z rešerší samizdatového tisku v období prvního uvedení filmů, z doprovodných autentických dokumentů a z řady rozhovorů vedených se samotnými tvůrci. Rozhovory s tvůrci (Pablo de Sax, Čaroděj OZ, Karra, Pigi, Jan SágI)

- 
- 1) Druhou generací undergroundu jsou označováni zástupci generace poloviny 80. let, kteří v řadě ohledů nově definují konkrétní praxe a postoje podzemního hnutí po jeho násilném potlačení v polovině 70. let.
  - 2) Ve většině případů jde o filmy uvedené naposledy v letech 1985–86. Tyto filmy vykazují řadu nestandardních postupů a metod při promítání, včetně odděleně přehrávaných asynchronních zvukových stop. Filmy byly rekonstruovány v rámci dostupných možností do co možná nejautentičtější podoby, včetně stanovení rychlostí, synchronizačních značek a podobně. Jejich digitálně rekonstruovaná podoba je výsledkem rešerší standardů a unikátních technických postupů z doby uvedení a spolupráce se samotnými tvůrci.

byly realizovány v průběhu digitální rekonstrukce filmů zmíněného tvůrčího okruhu. Jejich cílem byla především základní kontextualizace filmů, tvůrci nadále odpovídali na okruh otázek zaměřených na osobní motivace v počátcích tvorby, inspirace a další zkušenosti s „jiným filmem“, na konkrétní praktické postupy natáčení, produkce a prezentace filmů a na vztah k dalším skupinám amatérského nebo nezávislého filmu v ČSSR.

Filmy stojící mimo oficiální kinematografii spadají v tomto období obvykle do dále nerozlišované skupiny filmu amatérského,<sup>3)</sup> jež sdružuje jak filmy rodinné či soukromé, filmy natáčené v klubech<sup>4)</sup> kinoamatérů, ale i filmy na okraji amatérského spektra, které sice splňují charakteristiku neprofesionální tvorby, ale v mnoha ohledech vykazují obdobný typ jinakosti jako filmy označované za *experimentální*, *nezávislé*, *umělecké* nebo filmy *okrajové*, jak budu uvádět pro potřeby tohoto textu.<sup>5)</sup> Právě v této hraniční oblasti se nachází nejen filmy skupiny undergroundu, ale i filmy některých výtvarníků, které přímo k fenoménu filmového amatérismu odkazují, například filmy Ludvíka Švába nebo filmy vznikající v podmínkách klubové činnosti, avšak řadící se svou povahou k spíše filmům nezávislým (např. Martin Čihák, Pavel Dražan, Pavel Bárta). Na rozdíl od jmenovaných tvorba autorů undergroundu vznikala ve velmi oddělené paralele k činnosti typických kinoamatérů. Jde současně o filmy absentující ve známých či institucionálně spravovaných archivech.

Jakkoliv je tvorba okrajových filmů v 80. letech obvykle asociována s infrastrukturou amatérského hnutí, zdá se, že je více než nutné odlišit konkrétní motivace, produkční zázemí i specifické formální postupy, které různí filmaři v rámci této skupiny zastupují. V tomto bodě nám řada autorů může současně klást cílené překážky tím, že sami sebe jako amatéry deklarují, vzpomeňme například jinak vlivný, leč u nás dobově neznámý text Stana Brakhage „In defense of amateur filmmaker“ (1971).<sup>6)</sup> Toto přijetí pozice amatéra tak může na tvorbu těchto tvůrců implikovat kritéria, která budeme na dílo uplatňovat, ačkoli v řadě případů se z pozice tvůrců jedná spíše o vědomě symbolické gesto nebo jde o cílené přijetí jistých strategií či postojů. Pro amatérský film 80. let je snad nejtypičtějším znakem samotné institucionální vymezení amatérismu v podobě filmových klubů, přehlí-

3) Obsáhleji se definici amatérského filmu věnuje například: Roger Odin, *Otázka amatéra v trojím prostoru natáčení a šíření*. *Illuminace* 16, 2004, č. 3, s. 5–33; Martin Čihák, *Amatérský film*. In: Luboš Ptáček (ed.), *Panorama českého filmu*. Olomouc: Rubico 2000; Alexandra Schneiderová, *Performance v rodinném filmu*. *Illuminace* 16, 2004, č. 3, s. 69–83; Jiří Horníček, *Příspěvky k historii rodinné a amatérské kinematografie (Film History — monotematické číslo o amatérském filmu)*. *Illuminace* 16, 2004, č. 3, s. 254–257; Miloš Kameník, *Nový český amatérský film*. Diplomová práce, Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci 2010 atd.

4) Problematice filmového amatérismu v souvislostech zájmových a podnikových klubů se rozsáhle věnuje například Veronika Jančová, *Poloprofesionál nebo „profesionální amatér“? Filmová tvorba mezi amatérismem a profesionalismem*. *Illuminace* 28, 2016, č. 2, s. 45–60. Dle Jančové existuje v rámci organizovaného amatérismu řada atypických rysů, které jej charakterizují spíše jako rozsáhlejší paralelní filmovou praxi zahrnující různé typy institucí a aktivit na pomezí profesionálního a rodinného filmu. Mezi ně patří i přednášková a vzdělávací činnost, zakázková tvorba pro podniky nebo filmové přehlídky a festivaly.

5) Různé vlastní sebedefinice nicméně svědčí o vnitřní rozpolcenosti undergroundové skupiny. Například plakát festivalu Zlaté brýle z roku 1985 zánově vymezuje filmy jako alternativní, amatérské, home movies nebo rock-video films. Jiné dobové festivaly referují o filmech jako psychedelických, novoromantických, novovlnných atd.

6) Stan Brakhage, *In defense of amateur filmmaker*. *Filmmakers Newsletter*, Summer 1971.

dek a festivalů. Amatérské kluby byly obvykle jako volnočasová aktivita zastřešeny některou státní organizací,<sup>7)</sup> představují produkční platformu, která poskytuje přístup k jinak finančně nedostupné filmové technice a materiálu, studiovému vybavení, ale nakonec i k samotné síti festivalů, jako byla Mladá kamera Uničov (od 1973) nebo Brněnská 16 (od 1960). I v těchto souvislostech nacházíme řadu filmů okrajových, zvláště po generační obměně poloviny 70. let generací tvůrců jako Pavel Bárta, Pavel Dražan, později Ivan Tatíček nebo Pavel Marek. Jejich filmy představují odklon od předchozího typu amatérismu směrem k relativně svobodomyšlnému používání metafor a formulacím závažnějších myšlenkových poselství, do jisté míry navazující formálně i obsahově na tradice nové vlny. I tito tvůrci však vědomě zůstávají v souvislostech amatérského hnutí, účastní se festivalů a jejich práce je nakonec i samotným amatérským hnutím pozitivně reflektována.

Filmy undergroundové oproti tomu stojí zcela mimo amatérskou klubovou činnost a na zmíněných festivalech této doby uváděny nebyly, avšak v mnoha ohledech jsou s filmy „tvůrců okraje“ spřízněné, jedná-li se o volbu témat i výrazových prostředků, jimž vedou alegorická obrazová podobenství. Martin Čihák a Michal Bregant<sup>8)</sup> hodnotí kulturu okrajového filmu v tomto období jako obecně svobodomyšlnou a otevřenou a pojmenovávají jeho podvojnost jako alternativu *krajní* (underground) a *reálnou* (kinoamatéři), přičemž jako hlavní rozdíl vyzdvihují cílenou schopnost kinoamatérů překonávat svá vlastní technická či řemeslná omezení. Pro filmy okrajové — amatérské je příznačná snaha o „řemeslnou kvalitu“, často přítomná v sebehodnocení amatérů nebo v hodnocení filmových festivalů, jinými slovy vědomé vstřebávání filmové řeči a, byť pouze teoretická, možnost podílu na filmovém průmyslu. Řada amatérů nakonec usilovala o filmovou kariéru a v budoucnu dosáhla přijetí na filmové školy nebo se po roce 1989 etablovali jako profesionálové.

Jak podotýká Jančová,<sup>9)</sup> jádrem této dvojpočnosti může být i samotné produkční zázemí *reálných* amatérů. Podnikové i amatérské kluby činnost členů nejen materiálně i finančně podporovaly, ale i dále rozvíjely řemeslnou stránku amatérů prostřednictvím vzdělávacích aktivit. V tomto byl klubový amatérismus považován nejen za formu lidové tvořivosti, ale za poloprofesionální společensky prospěšnou aktivitu. Organizovaný filmový amatér měl pozici v mnohém zjednodušenou, alespoň pokud jde o finanční stránku produkce filmů, tato však byla v mnohém vykoupena tematickou kontrolou produkovaných filmů nebo přímo zakázkovou tvorbou pro konkrétní podniky.

Tvůrci filmů *krajní* alternativy samozřejmě neměli přístup k technickému vybavení, které využíval běžný klubový amatér. Formální kvalita filmu a subjektivně popisovaná jako „řemeslnost“, „uměleckost“, „filmovost“ nebo „profesionalita“ pro ně byla nejen nedosažitelná, ale často ani nepřilíš podstatná, pokud by měla být součástí vztahu k některé státní instituci. V tomto smyslu šlo až o proklamovanou rezignaci na hodnoty vysokého

7) Například ROH Texlen Úpice, v němž působil Miroslav Janek, nebo Závodní klub pracovníků ministerstva obchodu, pod nímž byl veden Český klub kinoamatérů (ČKK) zastřešující filmaře z Prahy. Dále například rozhovor se členem ČKK Pavlem Vrbatou: Jiří Horníček, *Kinoamatéři: točit filmy po svém*. In: Vladimír 518 (ed.), *Kmeny 0*. Praha: Bigg Boss & Yinachi 2013, s. 213.

8) Martin Čihák – Michal Bregant, *Skutečnější než realita*. In: Josef Alan (ed.), *Alternativní kultura. Příběh české společnosti 1945–1989*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny 2001, s. 424.

9) V. Jančová, c. d.

umění nebo filmovou profesionalitu ve prospěch výrazové autenticity. Režiséři v rozhovorech opakovaně zmiňují finanční nedostupnost být nezákladnějšího vybavení a popisují řadu specifických technik, jakými se tato omezení pokoušeli obejít. Mezi ně patří absence stativu, cena a kvalita filmového materiálu, absence stříhového vybavení, možnost synchronního zvuku nebo technika sdílená více tvůrci.

V tomto bodě je možné zmínit, že filmy undergroundu nejsou v konečném důsledku natolik formálně odlišné od filmů amatérského okraje. Jde u nich spíše o gesto vědomého odmítnutí ambicí. Podobná, kulturně podmíněná strategie ignorování by stála za delší rozbor a zdá se být analogicky přítomna i v jiných subkulturách 80. let, jako je ruský nekrorealismus (Jevgenij Jufit), americké Cinema of Transgression (Nick Zedd), britský novoromantický film<sup>10)</sup> (John Maybury) nebo východoněmecká skupina Autoperforation-sartisten (Via Lewandowsky). Práce těchto tvůrců jsou rámovány tématy distopie a civilizační krize poloviny 80. let doprovázené negací či ignorováním „pravidel filmové řeči“, jako je excesivní používání ruční kamery, přímý střih v kameře, rozpad dramaturgické stavby nebo inspirace úpadkovými žánry horroru a travestie. U řady filmů z tohoto období lze vypočítat společné formální postupy i konkrétní vizuální podobnosti, mezi něž patří zájem o distorze těla, dokumentární sledování „běžného povrchního života“ v protikladu k vytržené situaci protagonistů nebo zaměření na distopickou architekturu továrních provozů. Jde o tvůrce stojící z různých důvodů na okraji společnosti z vlastního rozhodnutí a jejich filmy jsou přijímány dobově jako neprofesionální, formálně a obsahově nepřijatelné či opomenutelné.<sup>11)</sup>

## Druhá generace

Z hlediska kontinuity undergroundu lze 80. léta považovat za dobu generační obměny. Nová generace tvůrců se v prostředí undergroundu od konce 70. let přirozeně pohybovala, účastnila se koncertů, happeningů, byla jí dostupná samizdatová periodika, avšak sama sebe vnímá jako skupinu relativně odtrženou od dění 60. a 70. let. Jediným filmařem undergroundu byl navíc v 70. letech osamocený Jan Ság, jehož tvorba nebyla v další dekádě prakticky známá. Více než jeho autorské filmy (UNDERGROUND, 1972, SAMIZDAT, 1972) dosáhly větší známosti záznamy koncertů a happeningů (BOSÁKOVÉ HODY, 1972, HANIBALOVA SVATBA, 1974). Přitom právě jeho autorské filmy by mohly být ojedinělým příkladem formálně-strukturálního přístupu v českém nezávislém filmu.<sup>12)</sup> Ságlova tvorba pro Primitives Group, respektive scénická řešení koncertů Fish Feast (1968) a Bird Feast

10) Například viz Lucy Reynolds, *A Certain Sensibility*, Cerith Wynn Evans and John Maybury, ICA. Dostupné online: <[http://www.luxonline.org.uk/histories/1980-1989/a\\_certain\\_sensibility.html](http://www.luxonline.org.uk/histories/1980-1989/a_certain_sensibility.html)>, [cit. 30. 10. 2017].

11) Susanne Pfeffer (ed.), *You Killed Me First: Cinema of Transgression*. Berlin: Walther Koenig, 2012; Olesya Turkina, *Necrorealism*. In: Nelly Podgorskaya (ed.), *Necrorealism*. Moskva: Moscow Museum of Modern Art 2011, s. 6.

12) Alespoň dle znaků strukturálního filmu dle P. Adamse Sitneye — pevně fixované postavení kamery, využití flickr-efektu, práce se smyčkami a opakováním, přefilmování fotografií a diapozitivů. P. Adams Sitney, *Visionary Film: The American Avant-Garde, 1943–2000*. New York: Oxford University Press 1974, s. 407. V tomto ohledu se definici strukturálního filmu nejvýrazněji blíží Ságův film UNDERGROUND, který tvoří pouze jediný statický záběr pohyblivého schodiště.

(1969), vykazuje až nečekanou souběžnost s dobovým proudem expanded cinema. Zřejmou inspiraci formálním filmem nese i nerealizovaný scénář skupiny DG 307 publikovaný v časopise *Vokno* č. 5 (*Mařenickej Stařec*, 1978).<sup>13)</sup> Ten byl koncipován jako série deseti záběrů označených písmeny a–j s předepsanou partiturou určující délky a pořadí.<sup>14)</sup> Čihák a Bregant vyslovují domněnku, že

v letech normalizace se dá mluvit o alternativním filmu ve spojení s okruhem The Plastic People of the Universe, ale v tomto případě, podobně jako později při organizování neoficiálních výstav, koncertů, performancí apod., šlo obvykle spíše o využití filmu jako dokumentačního média...<sup>15)</sup>

Zdá se, že jejich předpoklad je velkou měrou umocněn důrazem na rekonstrukce dokumentárních materiálů v 90. letech, zejména Českou televizí, zatímco autorská tvorba tohoto období zůstává dodnes spíše neznámá.

Z pozice tvůrců 80. let lze, podobně jako v hudbě, filmovou scénu chápat jako generační,<sup>16)</sup> ustanovující vlastní estetické normy, tvůrčí komunity i divácká očekávání. Samotná existence filmové skupiny mimo oficiální dění a odchod mimo centrum ve smyslu sociálním i geografickým byly zřejmým důsledkem společenské ostrakizace. Ta vycházela z opakovaně deklarovaného vnitřního pocitu společenského úpadku, nereformovatelnosti a v důsledku potřeby vytvářet společnost vlastní. Motivace „opouštění společnosti“ jsou přítomné v řadě zaznamenaných rozhovorů. Jak je patrné z úryvku rozhovoru s Pigi, tato generace také citlivě vnímala prožívání života v normalizaci jako zásadní nevýhodu oproti generacím předchozím:

...já jsem měla pocit, že je prostě konec. Že žijeme v nějakém strašidelném systému. Opravdu jsem nad tím přemýšlela, jak to, že v tu dobu lidi normálně fungovali [...]. Ty lidi, co byli o pět let starší než my, třeba chytli ty zbytky osmašedesátého, kdy se ještě něco dalo dělat. Ale my jsme byli opravdu ztracený. Já jsem to brala, že jsme úplně odepsaný, cokoliv chtěl člověk slušně nebo poctivě dělat, tak to prostě nešlo...<sup>17)</sup>

13) DG 307, *Mařenickej Stařec*. *Vokno* 5, samizdat, 1981, s. 48.

14) Scénář filmu *Mařenickej Stařec* metricky vyjadřuje kombinace několika záběrů: po úvodních titulcích (a–d) měla následovat ručně kreslená čára na průhledném filmu (e), exteriérový záběr (f, *Stařec* a obloha), který měl být natáčen časosběrně v průběhu jednoho dne po okénku jedenkrát za hodinu, dále pak dvanáct záběrů g–i po pěti vteřinách, zachycujících architekturu Mařenického kostela. Ty měly být cyklicky prolínány g1–h1–i1, g2–h2–i2 a zakončeny opět vertikálou (e).

15) M. Čihák – M. Bregant, c. d., s. 424. Z kontextu však není zcela jasné, jaké konkrétní tvůrce do „okruhu Plastic People“ zařazují.

16) Obdobně lze sledovat generační proměnu v hudbě undergroundu. V kontrastu k vlivům, které měla na undergroundovou hudbu 60. letech zejména americká hudba (Frank Zappa, Velvet Underground), 80. léta přináší dle vedených rozhovorů silnější inspirace post-punkovou hudbou, new wave a později elektronickou hudbou. Ve filmech je tento posun zřetelný ve volbě doprovodné hudby nebo i v inspiracích ve filmové hudbě autorské.

17) Rozhovor s Pigi vedl Martin Blažíček, srpen 2014, Studijní sbírka CAS FAMU.

Nejen pro filmové tvůrce je příznačný odklon od centra dění na venkov, viz například fenomén tzv. baráků.<sup>18)</sup> Tvůrci undergroundu současně nechtěli být pravými amatérskými filmaři nebo se účastnit amatérských festivalů, nechtěli být ani profesionály. Vnímají svoji pozici mimo hlavní společenský i kulturní proud jako legitimní životní prostor:

Lidé kolem mě věděli, že existuje nějaká Rychnovská osmička, asi se to dočetli v novinách. Dokonce některé z těch počátečních tragikomických filmů tam z legrace poslali, ne, že by soutěžili. [...] Samozřejmě ho nevzali do soutěže a čím více filmů odmítli, tím byli kamarádi spokojenější. [...] Nebyla potřeba se účastnit nějakých polooficiálních soutěží, protože jsme si vytvořili nám bližší alternativu. (Čaroděj OZ)<sup>19)</sup>

Mě nikdy nenapadlo, že bych se zúčastnil nějakého oficiálního festivalu. Tehdy takový amatérský festivaly byly, a když jsem ty filmy viděl, připadalo mi to hrozně trapný a ani by mě nenapadlo se toho zúčastnit. Přišlo mi to svazácký, napůl bolševický. [...] Vím, že to existovalo, ale nenapadlo mě se tam mezi ně cpát. (Pablo de Sax)<sup>20)</sup>

Ocitají se v prostoru společenské izolace, která je dobrovolná i vynucená zároveň. Cesta do undergroundu je v jejich případě vědomým rozhodnutím, obvykle doprovázeným nepřijetím na střední či vysokou školu z politických důvodů, nemožností najít práci, špatným posudkem nebo jinými projevy šikany. Jejich izolovaná a fragmentovaná paralelní polis je předznamenána již apelem „Zprávy o třetím českém hudebním obrození“ (1975) Ivana M. Jirouse,<sup>21)</sup> požadujícím na rozdíl od proreformního postoje západního undergroundu „...vytvoření druhé kultury. Kultury, která bude naprosto nezávislá na oficiálních komunikačních kanálech a společenském ocenění a hierarchii hodnot, jak jim vládne establishment“.<sup>22)</sup> V tomto duchu se přirozeně odvíjela řada dalších aktivit filmové skupiny, jako bylo vydávání samizdatových periodik a reflexe vlastní tvorby na jejich stránkách, organizace vlastního filmového „průmyslu“, prezentace, vlastní filmové festivaly, ocenění, filmová studia a další aktivity s vyloučením veřejnosti. Požadavek nezávislosti a tvorba zastupných institucí tvorbu undergroundu zřetelně odděluje zároveň od profesionálního i amatérského filmového dění, nad rámec obvyklé definice okrajových filmů je charakterizuje výlučná pozice v totalitním zřízení. I když skupina existovala de facto v ilegality, nedošlo k žádnému přímému konfliktu se státní mocí. Tento fakt lze přičíst přiměřenému

18) Fenoménu každodennosti a komunitnímu životu v době normalizace se věnuje například František Stárek – Jiří Kostúr, *Baráky: souostroví svobody*. Praha: Pulchra 2010.

19) Rozhovor s Čarodějem OZ vedla Alexandra Moralesová, 2012. Studijní sbírka CAS FAMU.

20) Rozhovor s Pablo de Saxem vedl Martin Blažíček, 2014. Studijní sbírka CAS FAMU.

21) Ivan M. Jirous, *Zpráva o třetím českém hudebním obrození*. In: Martin Machovec (ed.), *Pohledy zevnitř*. Příbram: Pistorius & Olšanská 2008, s. 34.

22) Postavení undergroundové komunity uvnitř české společnosti se dále věnuje např. Martin Machovec, *Podzemí a underground. Paměť a dějiny* 9, 2015, č. 1, s. 4–13; nebo Mirek Vodrážka, *Vytvoř si systém, nebo tě zotročí něco jiného. Paměť a dějiny* 9, 2015, č. 1, s. 14–26. Dle Machovce tento sebezáchovný postoj krystalizoval v letech 1975–80 a je předzvěstí modu vivendi existence „mimo společnost“, stejně jako vyústěním reflexe vlastní výlučnosti undergroundu. Nicméně jako takový je v 80. letech průběžně ironizován stejnou měrou jako samotné represivní mechanismy společnosti. M. Machovec, *Pohledy zevnitř*, s. 128.



stupni utajení,<sup>23)</sup> ale i relativní nekonfliktnosti samotných filmů. Ty až na výjimky nejsou silněji angažované nebo protirežimní, anebo je tato rovina v nich pouze latentní. Mezi jejich častá témata patřila konfrontace svobodomyšlných jedinců s represivní mocí představovanou armádou, policií nebo systémy sledování. Tvůrci samotní nicméně ve srovnání s generací sedmdesátých let svou činnost za protistátní či vyhrcoené ilegální nepovažovali. Jak popisuje Pigi, v komunitě kolem filmových tvůrců nepanoval v souvislosti s projekci a festivaly přímý pocit ohrožení:

Když jsme dělali nějaký přehlídky, třeba na Buděnkách, tak tam bylo plno známých lidí. Nebylo to protistátní. Je to asi v té době nezajímalo, myslím, že to nestíhali nějak registrovat. Že někdo točí filmy, že se ty lidi scházejí, že si to promítají, myslím, že to šlo mimo ně. Je zajímavé nějaký koncerty Plastiků a takový.<sup>24)</sup>

Třetím důvodem je samotná povaha filmu jako média sice masového, avšak díky značné náročnosti procesu natáčení, kopírování a projekce pro masové šíření nevhodného. V tomto ohledu představoval větší nebezpečí samizdatový tisk a alternativní hudba, jejíž kopírování bylo činností proveditelnou doslova na koleně.

V rámci konkrétních společenských, ekonomických i politických vymezení 80. let tak můžeme skupinu undergroundových filmů charakterizovat jako: scénu ohraničenou přibližně léty 1980–86; tvůrce tvořící v ilegalitě, mimo profesionální i amatérskou sféru; tvůrce výhradně využívající formát filmu Super-8;<sup>25)</sup> tvůrce utvářející paralelní instituce produkce a distribuce a zaměřující se na omezené divácké skupiny.

Pokud jednotlivé undergroundové skupiny existovaly vůči sobě v relativní izolovanosti, totéž platí i o jejich vztahu k ostatním kulturním aktivitám 80. let. Praxe domácích a paralelních kulturních scén je stejnou měrou popsána v prostředí výtvarném, hudebním i divadelním. Bytové divadlo Vlasty Chramostové (od 1976) nebo Divadlo na tahu Andreje Kroba (od 1975) představují typy platforem tvůrců disidentského okruhu. Obdobně forma bytových přednášek (Jiří Brabec, Egon Bondy) nebo výstav (Eugen Brikcius) implikuje nejen vytržení do privátního prostoru, ale i specifické — intimní či prostorově i co do počtu divácky omezené podmínky prezentace.<sup>26)</sup> V tomto smyslu jsou aktivity filmových skupin přirozeným pokračováním aktivit ekosystému domácí undergroundové kultury. Z rozhovorů s narátory z filmového prostředí vyplývá, že jim tyto aktivity byly známé, necítili se však příliš jejich součástí. Oproti generaci, která přichází bezprostředně po normalizaci, směřují tvůrci 80. let ke skutečnému paralelismu velkou měrou oproštěného od angažovaných obsahů. Filmy jsou pouze jednou součástí aktivit skupin, které zahrnují také vydávání časopisů, výstavy, hudební produkce, překlady a edice literatury, nahrávání vlastních rozhlasových pořadů, tyto aktivity však zůstávají namířeny především dovnitř skupiny.

23) Všichni zastoupení tvůrci například vystupují pod přezdívkami a krycími jmény, která se navíc často proměňovala.

24) Rozhovor s Pigi, c. d.

25) S výjimkou prvních několika let existence skupiny, kdy byly využívány Normal-8 kamery Admira.

26) Jiří Voráč, Divadlo a disent: příspěvek k dějinám české divadelní opozice (1970–1989). In: *Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity. Řada teatrologická a filmologická = Otázky divadla a filmu = Theatralia et cinematographica* 47, 1998, č. Q1, s. 23–46.

## Skupiny a studia

Filmaři undergroundu netvoří jednotnou skupinu, dalo by se spíše mluvit o rozdrobené síti kolektivů, složených vždy z několika autorů. Ti sdíleli společnou kameru a další technické vybavení, vypomáhali si při natáčení a tvořili první publikum filmů. Skupiny existovaly zpravidla v návaznosti na konkrétní pražská i mimopražská centra undergroundové kultury, jako byl statek Čaroděje OZ ve Žďirci, byt ve Vrchlického ulici v Praze a kolonie Budánky, dále pak menší skupiny ve městech Přerov, Přelouč, Krátká nebo Olomouc. Představu o objemu produkce a počtu tvůrců poskytuje například katalog *Meliés*,<sup>27)</sup> který pouze v období 1979–83 uvádí celkem 64 filmů a téměř desítky tvůrců a filmových studií. Po identifikaci a sjednocení pseudonymů, které se v mnoha případech proměňovaly film od filmu, lze považovat za jednu z neplodnějších skupinu kolem skupiny *Čarodějné filmy pro lid* (alternativně *Psychadelické filmy pro lid*, JPB films, Jen pro blázný films, Čarodějné films, Lšd, Crazy video systems, OZ komp). Název skupiny v prostředí undergroundu představoval zejména rozšířenou značku režiséra a v řadě případů je spíše recesistickou či sebeironizující hříčkou než formálně pevné označení skupiny. Na druhou stranu o filmových skupinách takto referují dobová samizdatová periodika (*Vokno*, *Jen pro blázný*, *Opium pro lid*, *Sado Maso*).<sup>28)</sup> Čarodějné filmy byly „filmovou společností“ — značkou Čaroděje OZ (alternativně Blumfeld SM, Řehoř Samsa, Lšd atd., vlastním jménem Lubomír Drožd), nejčastěji spolupracujícího s Pablem de Sax (alternativně Pablo, André Beton, vlastním jménem Pavel Veselý), Pigi (vlastním jménem Irena Gosmanová) a Karrou (vlastním jménem Vladimír Gaar). O tomto kolektivu bývá někdy referováno jako o „skupině kolem Čaroděje“, zejména v rámci vedených rozhovorů. V této neformální skupině najdeme u jednotlivých tvůrců i názvy další: filmy, jejichž režisérem je Pablo, bývají označovány *Studiem Pabla de Saxe* (alternativně *Pneumatický knedlík*, *Masox*), v případech spolupráce s jinými tvůrci například jako *Studio Vykupitel* (Pablo de Sax a Pigi). Ve filmech Pigi najdeme označení *Pigi films* (alternativně *Pigierott films*, *Filmový klub neslyšících*), ve filmech Karry *Studio Brambůrka*, v jeho spolupráci s Tomášem Mazalem pak *studio GAMA*. Tento čtyřčlenný kolektiv tvořil v undergroundové scéně relativně samostatnou jednotku danou jednak osobní provázaností, vzájemnou asistencí, hereckým účinkováním i společným vlastnictvím kamery a další filmové techniky.<sup>29)</sup> Obdobných kolektivů existovala celá řada, uvedme *Dejvické studio kinematografické* (alternativně *DSK*) *Milana Březnovského* (alternativně *Milan Kožená Kalhota*), *Pelc* a *Tyrolka* *Tomáše Mazala*,

27) Katalog *Meliés* představuje anotovaný soupis filmů z let 1979–83, zahrnuje filmy zpravidla uvedené na některém z undergroundových festivalů. Vladimír Gaar (ed.), *Meliés aneb Od A do Z našimi filmy*. Samizdat 1984.

28) Mimo jiné: Čaroděj OZ, *Psychadelické filmy pro lid*. *Vokno* 3, 1981, č. 5; Čaroděj OZ, *Stáhněte roletu*. *Jen pro blázný* 1980, č. 1; *Opium pro lid* 1, 1979, č. 1–2; Čaroděj OZ, *Zápisky z temného kouta s výhledem na bílou zeď*. *Vokno* 6, 1987, č. 12; Anketa 6ti filmových tvůrců „na volné noze nové vlny“. *Sado Maso* 1, 1983–84, č. 1.

29) „My jsme si kameru všichni půjčovali a když bylo třeba, tak jsme si pomáhali. Kdo pomohl, s čím mohl, [...] navzájem jsme si ve filmech hráli, prostě jako v rodině.“ Rozhovor s Pigi, c. d.; „Sdílely se kamery určitě, promítačka taky musela běžet. [...] Složili jsme se na kameru, já, Čaroděj, Pigi a pan Karra. Super osmička, kvartzka. [...] V podstatě jsme byli pořád spolu. S ostatními jsme kamarádili, jeli jsme k nim na návštěvu, oni přijeli k Čarodějovi na chalupu, ale to jádro jsme byli my čtyři.“ Rozhovor s Pablem de Saxem, c. d.



**NEU**

performance OF  
**THE HOME BEAUTIFUL**  
&  
**AMATEUR**

**8mm ROCK VIDEO-FILMS**

A) předfilm

"Elisabeth Wiener -LIVE " -5 min./Č.OZ/

"CO NÁM ZBEJVÁ " -10 min. / S-M movies /

"KOUPELNOVÁ ZÁHADA" -5 min. / Hygienické Studio /

"ZA SPÁSU DUŠÍ " - 6 min. /Studio VYKUPITEL/

"OKO ZA OKEM ,ZUB ZA ZUBEM " 10 min. /Č.OZ/

"CHLADNEŠ , CHLADNU " -10 min. /S-M movies/

"Z KOUTA DO KOUTA " -9 min. /S-M movies/

" PÁTEK V.V."-5 min. /Massala films/

"INTERRUPCE" -13 min. / Č.OZ /

"R U K A" -5 min. /S-M movies /

" VOČI. " -5 min. /S-M movies /

"POESIE " -5min. /Massala films /

MUSIC : Hyeny , Sahara , Precedens ,  
P.P.U. , Garáž , Č.OZ , Superchlap ,  
Z jedné strany na druhou , Vykupitels,etc.

total time : 85 min.

B)

"PTÁCI " - 10 min. /Studio PAKA /

"BACH NA ZAHRADĚ " -9 min / Č.OH /

"HYNKU ! EGONE ! " + -15 min /S-M movies/

"Sieh Des Todes Blasses Bild" -25 min /PIGI films/

"POHÁDKA PRO ŠILENCE " -7 min /De SAX movies/

"HAI HER"/2.verze - 7 min /De SAX movies/

"NA VĚČNÉ ČASY " -25 min /De SAX movies/

"JEN PRO DOBŘETĚ " -8 min /Jen Pro Blázný films/

"KAMASUTRA " - 8 min /Jen Pro Blázný films/

total time : 95 min.

PRO DIVÁKY BEZ FILMU  
JEDNOTNÉ VSTUPNÉ :  
1 láhev Pepsi/Coca/Coly !  
pro pořadatele a personál

was?  
wie?  
wo?

86 OZ productions

Plakát festivalu Zlaté brýle, 1986. Archiv Vladimíra Gaara

Alvin Dassa Aleše Drvoty, Aquarius Jana Patrika Krásného, další skupina byla soustředěna kolem Abbé Libanského. Filmy skupiny kolem Čaroděje patří dosud mezi jediné, které jsou alespoň v základní úrovni digitalizovány a jejich dokumentace je dostupná pro další výzkum.<sup>30)</sup> Převážně o této skupině bude řeč i v následujícím textu.

### První filmy a východiska

Iničiační vliv na filmovou tvorbu skupiny kolem Čarodějných filmů měla divácká zkušenost s rodinným filmem. Relativní dostupnost projektoru Meos Duo (prodáváného od roku 1977), kamery Admira 8F, později Quartz DS-8 a několika typů černobílého i barevného DS8 filmu, pokrývala v osmdesátých letech potřeby realizace amatérských snímků.<sup>31)</sup> Dle vedených rozhovorů byl samotný pocit jednoduchosti a dostupnosti, zažívaný na projekcích rodinných filmů, impulsem k vlastní tvorbě.

Na začátku byla projekce u jednoho kamaráda, kam jsme přišli na pozvání jako lidé zvenčí. Promítaly se tři nějaké tragikomické 8mm filmy, co točili kamarádi onoho kamaráda. Při projekci se všichni pořád smáli, film se zadrhával, zasekával a propaloval. Ten dotyčný byl ale připraven, že se film dříve nebo později zastaví nebo bude třeba převíjet. [...] Bylo evidentní, že brzy bude další promítání, ale nemělo smysl se za měsíc nebo čtvrt roku dívat na ty filmy, co jsme už viděli. Shodou okolností jsem zjistil, že máme doma kameru Admira a v kufru staré rodinné filmy. Napadlo mě pustit tam některé nebo je sestříhat do podoby, na kterou se dá dívat. Našel jsem film ze starší dovolené a říkal si, že když k tomu dám nějakou absurdní hudbu — třeba Briana Ena, tak že to může vypadat úplně jinak než rodinný film, a navíc se to ještě třeba pustí zpomalene. Ve filmu jsem byl já jako osmileté dítě, což bylo pro všechny samo o sobě dost atraktivní, moji rodiče a prarodiče. Nebylo to nic světoborného, ale asi úplně první film, co jsem udělal. (Čaroděj OZ)<sup>32)</sup>

Tato cesta spontánně přijatého a později opouštěného amatérismu je pro underground 80. let naprosto klíčová a je také východiskem z absence kontextu, která byla způsobena nedostupností jakýchkoliv filmů tohoto typu v Československu. Nebylo doloženo, že by se některý z tvůrců setkal s projekcí experimentálního, formálního nebo výtvarného filmu a tento fakt by mohl i částečně vysvětlit dominanci formátu hraného filmu v undergroundové tvorbě. Pojem jiná kinematografie pro tyto tvůrce ztělesňovaly především filmy z ob-

30) Centrum audiovizuálních studií FAMU digitalizovalo filmy Čaroděje OZ v roce 2012, filmy Karry, Pabla a Pigi v letech 2014–15.

31) Inverzní formát Kodak Super-8 v kazetách byl uveden na trh již v roce 1965, v českém prostředí však šlo převážně o formát DS8 na cívkách, který korespondoval s ruským kamerovým systémem Quartz. Mezi dostupné materiály na českém trhu patřily FOMA, Orwo a Agfa. Filmová kamera Quartz, která se na východoněmeckém trhu prodávala koncem 70. let za 706 marek, představovala jedinou dostupnou technologii pro filmaře undergroundu. Viz Zenit Quartz DS8-3 dle online <[http://super8wiki.com/index.php/Zenit\\_Quarz\\_DS8-3](http://super8wiki.com/index.php/Zenit_Quarz_DS8-3)>, [cit. 10. 1. 2016].

32) Rozhovor s Čarodějem OZ, c. d.

dobí němé kinematografie, filmy Normana McLarena uvedené několikrát v českých kinech a filmy Wernera Herzoga,<sup>33)</sup> v nichž také najdeme jednu z inspirací pro frekventovaný typ protagonisty undergroundových filmů: výlučné jedince pohybující se v konformní společnosti, kteří vědomě či nevědomě vyvolávají absurdní či vyhrocené situace.

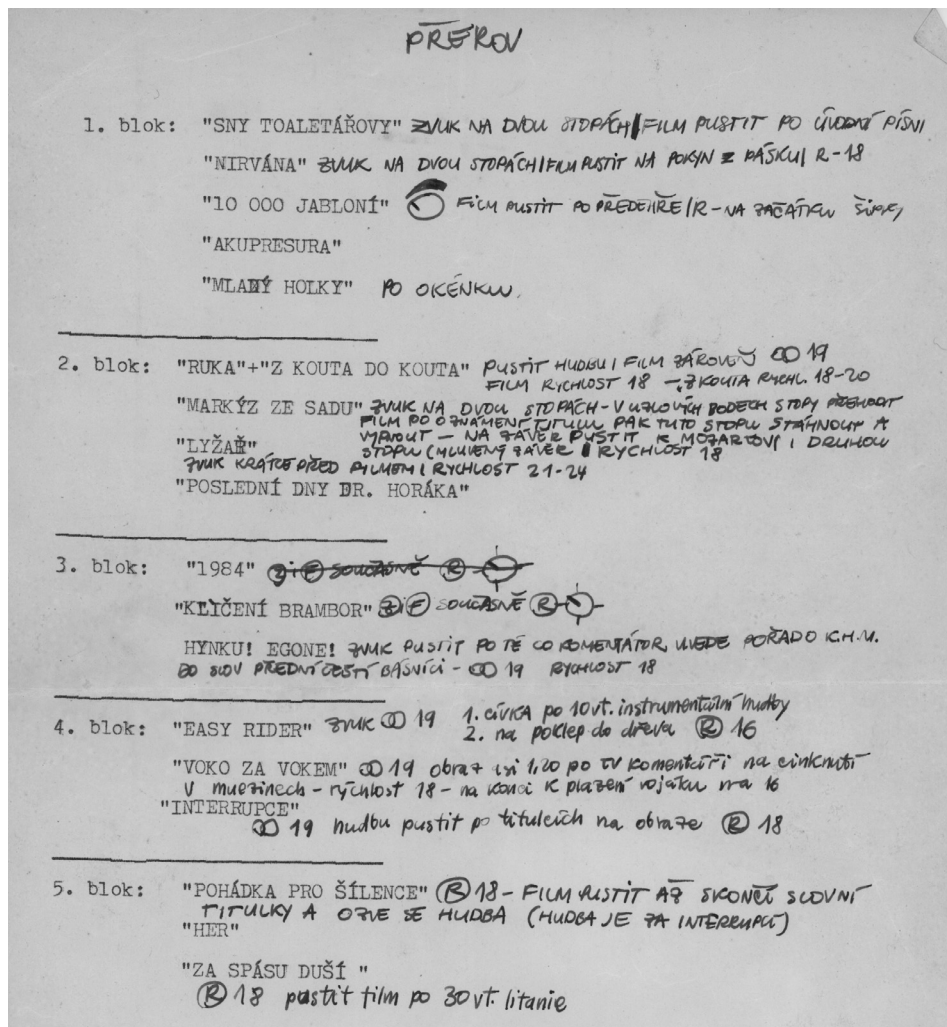
Východiska amatérismu se v prostředí undergroundu přenáší do rodinného ducha natáčení, hereckého obsazování blízkého okruhu přátel a rodiny, ale i v počátečním příklonu k parodickým žánrům, vymezujících se vůči velké kinematografii. Ve filmech jako *PERNÝ DEN OZ* (Čaroděj OZ, Karra, 1980), *EASY RIDER OZ* (Čaroděj OZ, Karra, 1983),<sup>34)</sup> *PSYCHO* (Karra, nedatováno, po roce 1983) jsou původní náměty oživeny začleněním dobových reálií, osob a skupin, jejich fikční svět propojuje aktuální životní prostor tvůrců s ikonickými charaktery západní kultury. Kupříkladu *EASY RIDER OZ* je remakem původního *EASY RIDER* natočený jako příběh hudební skupiny Surovej kompot, v níž účinkují oba režiséři (v reálném světě hrající ve skupině Ovoce & Zelenina). Dále tu v parodickém duchu vystupují postavy Andyho Warhola, drogový dealer, příslušník sboru SNB, militantní feministka, hippies, prostitutky a euroindiáni. Zvláštní pozici v tomto období zaujímá dosud nerekonstruovaná Pablova prvotina *POSLEDNÍ DNY DR. HORÁKA* (Jiří Vnouček, Ludvík Hradílek, Pablo de Sax, 1980), která je parodickou revizí legendy o Juliu Fučíkovi. Pozoruhodnost tohoto filmu nespočívá ani tak v expozici dobové ožehavého tématu, jako v jeho rozvinutí na základě memoárů skutečných pamětníků odbojové organizace. V jejich podání, hraničícím s urbánním folklorem, kolaborující Fučík uniká na konci války do jihoamerického exilu.

Vrcholem parodické linie jsou pak dvě komické travestie *QUEEN OF CHINA TOWN* (Čaroděj OZ, 1982) a *ZAMILOVANÁ* (Čaroděj OZ, 1982). První z nich je remakem dobového hudebního pořadu *ZPÍVÁ AMANDA LEAROVÁ*, v němž je beze změny využit původní televizní zvuk a v roli zpěvačky se objevuje Karra. Film imituje původní studiové videoklipy v podmínkách panelákového bytu, včetně rukodělných dekorací a rekvizit a prokládá je záběry ze zákulisí a šatny. Druhý je postaven na zpomaleném záznamu skladby „Zamilovaná“ od Lenky Filipové. Hlas zpěvačky se zpomalením mění v mužský a hlavním protagonistou je do ženské role stylizovaný Pablo. V oblasti komických a parodických filmů je pak ještě možné zmínit film *KÁMASÚTRA* (Čaroděj OZ, 1985), který je karikaturou dobové záliby v alternativních religiózních praktikách a je inspirován skutečnými pražskými postavami lidových jogínů. Hlavní hrdina (Pablo) v něm instruktážně předvádí polohy kámasútry s plastovou reklamní figurínou doprovázen čtením slovenské edice této knihy.

Samostatnou kapitolou je v oblasti komických a parodických filmů tvorba Karry. Jeho filmy mají ve většině případů podobu skeče, gagu či vypointované jednoduché situace. Ve filmu *HELGA* (1982) je jí charakter „dívky do větru“, která dává přednost bezstarostnému životu před těhotenstvím a čerstvě narozené dítě odhazuje v parku do koše, *PSYCHO* (ne-

33) Například rozsáhlý článek Čaroděje OZ v jeho vlastním samizdatu Sado Maso uvádí: „Hrdinové Herzogových filmů nejsou nějaká monstra nebo příšery z jiného světa, které by sloužily samoúčelné exhibici, [...] ale jsou esencí všeho lidského zkarikovaného ad absurdum. [...] [Herzog] se k dosažení svého názoru nerozpakuje využít ani arzenálu těch nejbizarnějších představ a halucinací.“ Čaroděj OZ, Filmy Wernera Herzoga — Fatamorgana celoloidu. *Sado Maso* 2, 1984, č. 2.

34) Hodinový *EASY RIDER OZ* měl premiéru v roce 1983, ale natáčen byl již od podzimu 1980. Film *PERNÝ DEN OZ* dosud nebyl rekonstruován.



Program projekce s poznámkami pro promítače. Po roce 1986. Archiv Vladimíra Gaara

datováno, po roce 1983) je volnou parafrází svého filmového předobrazu zasazenou do prostředí staré Prahy. Karrovy filmy v rámci skupiny asi nejvíce vykazují znaky lidovosti, lidového humoru na hranici interních dobových hříček uzavřeného kolektivu.

U počátečních filmů je zjevně důležitý nejen jejich komický efekt, ale i jejich směřování zpět do komunity tvůrců, která čítala kolem dvaceti členů. Jsou určeny pro konkrétní publikum. To v nich často i účinkuje a sleduje vlastní obraz skrze film. I filmy mimo komicko-parodickou polohu představují i jakési ohledávání terénu, pokoušení vlastností nově objeveného média mířící do vlastních řad. Čarodějova prvotina BLAHOŠLAVENÝ UKLÍZEČ (1980) zachycuje ve statické kompozici epizody ze života uklízeče, pro nějž je životní prostor redukován na úklidové práce v malém kruhovém bazénu. Hlavní inspirací a protagonistou je Pablo, v té době skutečně zaměstnán jako uklízeč:



Uklizeč se rodí/objevuje hned na začátku filmu/života uvnitř jámy, z níž pravděpodobně není úniku (vesmír? osud? společnost? kruh? nekonečno? koloběh životů? smrt?). Ačkoliv je jeho osud jakoby již předem určený a nezvratný, uzavřený do uvržení v hlubíně jámy, snaží se vědomě či nevědomě jít kupředu (jakkoli absurdní se to může uvnitř kruhové jámy zdát).<sup>35)</sup>

Zvláště v Čarodějově tvorbě působí aktuální životní prožitky jako tvůrčí impulzy — nemožnost úniku z bezvýchodného zaměstnání (SNY TOALETÁŘOVY, 1981), policejní represe a internace v psychiatrické léčebně (MARKÝZ ZE SADU, 1981), základní vojenská služba (NIRVANA, 1982) nebo témata ochrany životního prostředí (10 000 JABLONÍ, 1983). Postavy jeho filmů často podléhají nezvratnosti vnějších okolností, jsou doslova vláčeny životem, uvrhovány do bezvýchodných situací. Jako alternativa tomuto světu se ve filmech prosazuje snové, imaginativní prožívání či paralelní vidění reality ve formě halucinací. Hlavní postavy SNŮ TOALETÁŘOVÝCH a NIRVANY upadají do vizí rozkvetlé přírody, podmořských krajin, ryb a korálů, po nichž následuje opětovné procitnutí do reality nebo smrt. 10 000 JABLONÍ klade parodicky do kontrastu poezii japonského lyrického básníka a mechanizované kácení jablečného sadu místním zemědělským družstvem.

Představuje-li Čaroděj OZ a Karra příklon k hranému filmu, tvorba Pabla a Pigi se blíží spíše observačnímu dokumentu s částečně inscenovanými prvky. Pablo de Sax již od počátku směřuje k formě společenské karikatury, jeho filmy zdůrazňují bizarní povahu lidových rituálů, jako je hasičské cvičení (TROUBILI HASIČI DO POCHODU, 1983) nebo venkovské tancovačky (LOVECKÉ VÝJEVY Z JIŽNÍCH ČECH, 1982). V prvním z nich Pablo vytváří kontrast mezi prvky lidových zábav (tanečníci, zpěváci, historická požární technika) a dobově frekventovanými přehlídkami branné připravenosti. Situaci zachycuje jako absurdní panoptikum postav a dějů, jakési vytržené ponuré bezčasí, v němž vedle sebe přirozeně existuje zdánlivě nesouvisející. Obvykle formou vnitrozáběrové montáže zachycuje vnitřní protikladnost situací (např. koňské povozy — auta, folklorní soubor — policie, dětské hry — likvidace požáru, tradiční hudba — Národní výbor). Takto vytvářené napětí pro Pabla představuje především prostředek k vyjadřování vnitřní absurdity okolní společnosti. Tak je tomu i v LOVECKÝCH VÝJEVECH a v KOÁNU (1983), kde dosahuje téhož efektu skladebně: v téměř neo-dadaistickém duchu kombinuje nesouvisející fragmenty tanečních zábav, televizních estrád, zpráv, vesnických zabijaček, dětských pohádek apod.

Kombinaci hraných scén a dokumentárního materiálu nalézáme ve filmech Pigi. V jednom z prvních, PRAGA KAPUT REGNI (1982), je děj situován ve stylizovaném prostředí magické Prahy 80. let, do světa sestaveného surreálnými a meyrinkovskými motivy volně prostupujícími reáliemi pozdního socialismu. V něm sleduje cesty několika postav, především hudebníků představovaných členy filmového okruhu. Jak bude typické i v její další tvorbě, herci v převážné části filmu „představují sami sebe“, v některých případech natáčení proběhlo i přímo v jejich zaměstnání nebo zachycuje běžné aktivity jejich života. Proti této rovině pak stojí jejich vysoce stylizovaná alter-ega, často výrazně kostýmovaná nebo maskovaná. Skrze ně Pigi do vyprávění vnáší rovinu téměř magického vnitřního prožívání postav, vyjadřující pocity vyhraněného individualismu nebo společenského vyřazení.

35) V. Gaar, c. d., s. 8.

Počáteční období tvorby skupiny, které lze ohraničit přibližně roky 1980–84, je charakterizováno vysokou produkcí žánrově různorodých filmů, především krátkých délek. Filmy často čerpají z uzavřeného světa kolektivu. Na tuto fázi lze nahlížet i jako na explorační období, hledání přístupů k nově objevenému médiu, ale i způsobů natáčení, produkce i distribuce. Souběžně můžeme o tomto období uvažovat jako o cestě od amatérského zaujetí k vědomému rozvíjení obecnějších a závažnějších témat, od dostředné orientace skupiny směrem k orientaci navenek, k čemuž přispívala i rostoucí popularita uvedených filmů v podzemní komunitě. Zároveň v tomto období krystalizuje autorský rukopis jednotlivých tvůrců.

### Druhá fáze a distopie

Když bylo v roce 1984 vyhlášeno téma výročního filmového festivalu jako „1984 (rok G. Orwella)“<sup>36)</sup> šlo o zřejmý podnět k artikulaci náročnějších, společensky angažovanějších témat. Zároveň tento požadavek přirozeně ztělesňoval směřování skupiny k celistvějším a propracovanějším filmovým tvarům. Zatímco pro první období jsou příznačné komediální a parodické formy, v této etapě — ať jde o filmy Orwellem inspirované, nebo ne, nacházíme díla vážnější, obrazející se důrazněji k divákům mimo uzavřený okruh tvůrců. Orwellovo 1984, jako naplňující se obraz temné budoucnosti, bylo vzorem filmů 1984 (Čaroděj OZ, 1984), POKUŠENÍ SV. ANTONÍNA ANEB VÍKEND STARÉHO MISTRA (Čaroděj OZ, 1984), PROCES 1984 (Pablo de Sax, 1984), AKUPRESURA (Pigi, 1984). V této linii by se mohla nacházet i parafráze městské symfonie MY ŽIJEME V PRAZE (Pablo de Sax, Tomáš Mazal, 1985), která je ale vystavěna spíše kolem průvodce a vypravěče Egona Bondyho. Jako nejprůzračnějšího zástupce tohoto období je však nutné vyzdvihnout dvacetiminutovou POHÁDKU PRO ŠÍLENCE (Pigi, 1985). Schéma vyprávění vychází z bajky, v níž je společenský úzus života socialismu přenesen do zvířecích výběhů pražské ZOO. Z tohoto prostředí uniká hlavní postava — vlk, ve filmu ztvárněný Erikou Gosmanovou. Ocítá se v reáliích dobové Prahy jako postava ze svého předchozího světa vytržená, konfrontovaná s prvky lidových zábav a pouťových atrakcí, masových spartakiádních slavností, v závěru se pak proměňuje v novoromantického ptáka smrti v zasněžené krajině. Film vypovídá o bezvýchodnosti osobní situace individua, které nedokáže konformně splynout se svým okolím, jež nevykazuje známky nadměrné represe jako spíše nepřipustný a obecně sdílený společenský normativ překrývající jinak absurdní mechanismy běhu společnosti. Prvky zábavy a masově sdíleného konzumerismu na jedné straně tu tvoří protipól k dekadentní stylizaci protagonisty, který téměř ztělesňuje veškeré anti-sociální atributy, zastává vůči svému okolí vyčleňující a výsměšné postoje. Tato linie může být vnímána i souběžně s vývojem ve sféře oficiálního amatérského filmu, v němž v polovině 80. let nastupuje nová generace tvůrců přinášející nebyvale otevřené reflexe společenského klimatu.

36) „Organizační výbor filmového festivalu Zlaté brýle 1984 připomíná, že do soutěže tematicky označené a vymezené pojmem „1984“ (rok G. Orwella) můžete přihlásit jakýkoli nový film s touto tematikou do konce září 84 — právě tak jakýkoli další nový filmový materiál bez specifického omezení do soutěže o Zlaté brýle, vítány jsou snímky absurdní, nově romantické a mysl rozšiřující — OZHOUSEbureau.“ Sado Maso 1, 1983–84, č. 1.





*Poslední dny dr. Horáka* (Jiří Vnouček, Ludvík Hradílek, Pablo de Sax). Foto z natáčení, 1980. Foto: archiv Pabla de Saxe

Po formální stránce jde v těchto filmech typicky o rozvíjení dvou separátních, časově i místně oddělených linií, typicky ve formě paralelní montáže, v níž jedna linie představuje svět protagonisty a druhá svět mimo něj. Poměrně častým režijním postupem je vkládání fiktivních postav do skutečného světa. Protagonistka *POHÁDKY* se pohybuje v kostýmu zvířete po ideologicky exponovaných místech, jako Kongresové centrum (původně Průmyslový či Sjezdový palác), Letenská pláň a další.<sup>37)</sup> V podobném duchu lze nahlížet i přímou Orwellovu adaptaci, místně lokalizovanou, 1984 (*Čaroděj OZ*) nebo adaptaci volnou — montážní, *PROCES* 1984 (Pablo). V nich je shodně přenesen děj původního románu do okolí již neexistujícího Stalinova pomníku na Letné. Protagonista prvního z nich je postupně podrobován opakovaným represím a výslechům, uvězněn, převychován a znovu vypuštěn do společnosti. Volná adaptace *PROCES* 1984 sice zcela postrádá jakoukoliv naráci, v souladu s *Čarodějovým* filmem se ale soustřeďuje na mechanismy sledování (průmyslové kamery, kartotéky, datové evidence), monumentální architektury a zakončuje naturalistickou jateční scénou.

Série apokalyptických filmů, k níž by mohla patřit i sociálně satirická *AKUPRESURA*, tematicky odvíjená kolem stereotypů socialistické rodiny, předznamenává obecnější alego-

37) Pro filmy undergroundu je i jinak příznačná strategie hry v reálném prostředí, která spočívala v natáčení s herci ve skutečných situacích nebo v průběhu probíhajících společenských happeningů, jako například armádní přehlídky (*CO NÁM ZBEJVÁ*, *Čaroděj OZ*), mírové oslavy (*BOJUJEME ZA MÍR*, *Pigi*), oslavy 1. máje a spartakiáda (1984, *Čaroděj OZ*), metro (*CHLADNU*, *CHLADNEŠ*, *Čaroděj OZ*) apod.

rie v závěrečném období existence skupiny (např. *INTERRUPTCE*, Čaroděj OZ, 1986, *NA VĚČNÉ ČASY*, Pablo de Sax, 1986). Zároveň uvádí některé novoromantické prvky, které později nacházejí uplatnění zejména v hudebních videoklipech, neboli „rock video-films“, jak je skupina s odkazem na západní televizní videoklipy nazývala.<sup>38)</sup> Těmi jsou rozsáhlejší práce s kostýmem, líčením a expanze symbolického jazyka novoromantismu zahrnující protiklady ohně a vody, religiózní symboly a atributy smrti. Přelomovým filmem tohoto období by tak mohlo být Čarodějovo *POKUŠENÍ SV. ANTONÍNA*. Hlavní postavou je starý malíř přijíždějící do venkovského sídla. Do jeho okolí postupně začínají pronikat postavy z universa Hieronyma Bosche, zjevují se charaktery fantaskních démonů, příšer a i on sám se zde objevuje v jakémsi poustevnickém alter-egu pokoušeného askety. Ač se jedná o zjevnou historizující transpozici, opět vedenou v paralelní linii vůči reálné přítomnosti, Čaroděj aktualizuje démonické postavy s pomocí bizarních masek (například postava s televizorem namísto hlavy) nebo lokalizací děje do prostoru opuštěných skládek. Jistou formu panoptikální vytrženosti mají i filmy spjaté s postavou Vincenta Venery. *PLEŠ UPÍRŮ* (Pablo de Sax, 1986) a *ŠIVŮV TANEC* (Pablo de Sax, 1986) zachycují spontánní exhibici tohoto excentrického charakteru v jeho vlastním domácím prostředí. V polovině osmdesátých let byl Venera jednou z pražských hrabalovských postav, spontánní hudebník a malíř, proslulý dlouhými fantasmagorickými monology s konspiračním podtextem, svým vlastním fikčním světem, ve kterém sám představoval centrální roli. Oba filmy jsou výsledkem jednoho odpoledního natáčení, které dle zaznamenané zvukové stopy probíhalo téměř v reálném čase.

## Video 85

Souběžně s linií angažovaných filmů poloviny 80. let skupina začala rozvíjet i svébytnou polohu neoromantického nihilismu ve formě hudebních videoklipů. Formát hudebního videa, „Video 85 á 8mm“,<sup>39)</sup> byl také ohlášeným tématem festivalu Zlaté brýle. Paradoxně se právě zde projevuje kontinuita předchozích dekad undergroundu v podobě již studiové kapely Plastic People of the Universe (videoklipy *RUKA a Z KOUTA DO KOUTA*, Čaroděj OZ, 1986, *MLADÝ HOLKY*, Pablo de Sax, 1986) a Z jedné strany na druhou (*SIEH DES TODES BLASSES BILD*, Čaroděj OZ, 1985). Dobově aktuálnější polohy představuje *Precedens* (*CHLADNU, CHLADNEŠ*, Čaroděj OZ, 1985) a Jan Sahara Hedl (*CO NÁM ZBEJVÁ*, Čaroděj OZ, 1986), vlastní hudební soubory z okruhu undergroundových filmařů zastupují Hyeny (*ARMÁDNÍ*, Pigi, konec 80. let, *INTERRUPTCE*, Čaroděj OZ, 1986).

Stylově lze hudební filmy vnímat v několika liniích. První z nich představuje kontinuitu domácích témat postavenou na humorné nadsázce a sebeironii, s hereckou účastí úz-

38) Formulace se objevuje na dobových, korespondenčně šířených letácích. Archiv Vladimíra Gaara.

39) Téma roku 1985 bylo vyhlášeno prostřednictvím korespondenčně šířeného letáku jako „VIDEO 85 á 8mm!!! snímek doprovázený vlastním /nebo půjčeným avšak neprofesionálním/ hudebním doprovodem — anebo naopak: písnička, hudba, zvuk vlastní/nebo půjčené domácí neprof. produkce/ doprovázený ‚vhodným‘ video ztvárněním...“ Ačkoliv byla technologie videa u nás téměř nedostupná, v rámci skupiny byla od počátku pozitivně reflektována, řada z tvůrců ji vnímala jako médium budoucnosti. Zdroj: Soukromý archiv Vladimíra Gaara.

kého okruhu tvůrců. Do této skupiny patří filmy pro Plastic People. Ti jsou sice ze stejného kulturního světa, na druhou stranu jde o okruh generačně vzdálený, v mnoha případech vnímaný jako respektovaný kulturní fenomén. O vztahu skupiny k předchozím generacím undergroundu mimo jiné vypovídá komentář k natáčení jednoho z klipů:

Neměl jsem v plánu nějaký velký projekt. Věděl jsem jen, že chci natočit Mejlu, jak svaňuje igelitové pytlíky. Pracoval pro META Praha, družstvo invalidů. Zdálo se mi hodně absurdní, že takový hudebník a zpěvák, undergroundová hvězda, sedí v hnusném kutlochu a pět hodin denně svaňuje igelitové pytlíky [...] Mejlu jsem potkal a zeptal se ho, jestli si ho můžu natočit do filmu. Když mi řekl přijď, s kamarádem jsme dorazili do Mníšku pod Brdy, kde měl chalupu, chvíli jsme tam točili, jak svaňuje a jak hraje kulečník. Pak jsem jel domů a přemýšlel, co s tím udělám dál. (Čaroděj OZ)<sup>40)</sup>

Čarodějovy práce s Plastic People vznikaly v soukromém prostředí chalupy Milana Hlavsy a jsou spíše aktuální hereckou improvizací na dané téma. Pablovy MLADÝ HOLKY jsou pak zcela parodický film, v němž pouze zachycuje zpomaleným pohybem důchodkyně v pražských ulicích. O mnoho vážněji působí filmy z linie novoromantické. Pro filmy s Precedens využívá Čaroděj celý rejstřík novovlnné ikonografie, umisťuje hudebníky do zimních krajin s hořícími ohni, ve filmech se objevují lebky, kostely, dekadentní kostýmy, postavy krácející v lesích, piety nebo hřbitovní sochy andělů. Zcela zvláštní povahu pak mají hudební filmy s narativními prvky, k nimž patří oba filmy skupiny Hyeny. V nich se stávají hudebníci součástí obdobně pitoreskního universa, jaké představuje PRAGA KAPUT REGNI nebo POKUŠENÍ SV. ANTONÍNA. Hudebníci jsou umístěni do průniku dobových a historických reálií Prahy, v případě třináctiminutové INTERRUPTCE je jí prostředí romantických dvorků a středověkého popraviště postupně se transformující v politické projevy socialistických funkcionářů.

Vzhledem k běžné praxi asynchronních zvukových stop na formátu Super-8 se k hudebním filmům váže ještě jedno specifikum: většina z nich zcela volně pracuje s hudební předlohou tak, aby délkou či proporcemi odpovídala obrazu — tedy vztah zcela opačný, než by byl u videoklipu obvyklý. Ve zvukových pásech je často opakována některá část skladby, případně skladba celá, v některých případech jde o několik spojených skladeb dohromady nebo je na konci nahrávky opakována část tak, aby umožňovala volný konec filmu dle délky obrazu. Tento postup, zcela vzdálený obvyklému pojetí videoklipu, byl vynucen neexistující synchronizací zvuku s obrazem, je ale i výsledkem ekonomické rozvahy o ceně filmového média: pokud je film funkční v dané délce, byla by škoda cenný materiál vyhodit. Vzhledem k množství provedených zásahů tak výsledná díla představují spíše autonomní celky než ryze užité formy doprovodu obrazu k hudbě.

40) Rozhovor s Čarodějem OZ, c. d.

## Konec skupiny a nedokončené filmy

Skupina tvůrců kolem Čarodějných filmů končí svou tvorbu zcela náhle v roce 1986. Závěr její tvorby je doprovázen ztrátou kamery, která již nebyla nahrazena, a řada filmů zůstala rozpracována. Některé jsou i nadále zcela neznámé, produkce jiných byla zastavena těsně před dokončením. To se týká i adaptace Hesso *STEPNÍHO VLKA* (Čaroděj OZ), v němž jednu z hlavních rolí představoval rovněž Vincent Venera. Za nedokončený je pokládán i Pablův film *NA VĚČNÉ ČASY* (1986), který vznikl na základě přímé inspirace Reggiovým *KOYAANISQATSI*. Pablův film přejímá formu vizuální básně, kterou však umísťuje do prostředí rozsáhlých industriálních komplexů v severním okolí Prahy. Film byl dle dostupných záznamů promítnut v roce 1985 na festivalu Zlaté brýle s autorskou hudbou natočenou přímo k sestřiženému obrazu, původní záznam hudby je nicméně ztracen. Podobný osud potkal i řadu filmů Pigi, z nichž se v autentické podobě dochovaly pouze čtyři, stejně jako filmy Karry (např. *PTÁCI*, Pablo de Sax, Karra, 1985). Filmy v mnoha případech postrádají zvukovou stopu, u jiných filmů je dochován naopak pouze zvukový pás.

Konec skupiny nicméně nelze spojovat pouze se ztrátou filmové kamery. K přerušení tvorby pravděpodobně vedly i souběžné proměny ve vývoji technologií a změny ve společenském klimatu. Skupina jistou dobu usilovala o zakoupení videokamery, což se kolem roku 1987 podařilo, ale situace ve společnosti těsně před rokem 1989 stejně jako osobní důvody jejich členů nevedly k obnovení tvorby. Videokamera byla po roce 1987 využívána mimo jiné pro natáčení *Originálního Videojournalu*, na němž se nikdo z filmové skupiny nepodílel, některé z filmů se nicméně staly jeho součástí. Ani filmy již existující nebyly po roce 1989 veřejně promítány, většina titulů zůstala v soukromých archivech tvůrců. Výjimku tvoří film *MY ŽIJEME V PRAZE*, který díky návaznosti na osobnost Egona Bondyho a skupinu Plastic People vydalo v roce 2007 nakladatelství Guerilla Records na DVD.

## Prezentace filmů

Jak již bylo řečeno, uzavřený charakter tvorby skupiny a nemalá technická složitost zvukového Super-8 filmu předem vylučoval jakékoliv širší uvedení. Typickým způsobem uvedení byla soukromá bytová projekce pro omezenou skupinu diváků. Není známo, že by byly v průběhu osmdesátých let filmy uvedeny ve skutečně veřejném prostoru. O atmosféře projekcí vypovídá například citát z časopisu *Vokno* z roku 1987:

Třicet, možná čtyřicet lidí společně našlapaných do místnosti pět krát čtyři metry, a to na celých pět hodin, není jistě nic příjemného. Naštěstí jedna bílá zeď zůstala volná, takže tíha okamžiku plnou vahou padá na promítače z „OZ-entertainment“ a „S/M-movies“, a je tedy na nich, aby nastávajících pět hodin naplnili vlastní filmovou projekcí á 8mm. Nelehký úkol udržet pozornost této divácké smečky v pomyslné kleci a v mezích divácké etiky — zvlášť pak, jde-li o reprezentanty pražské „subkultury“. [...] Každých pět minut se ozve bušení na dveře; další opozdilci, kteří si nemohli odpustit dvě piva na účet filmů, co se cpou do kuchyně, z níž se promítá skrz dveře. [...] Opilí nachmelenci hází hradbu kabátů na pečlivě připravené cívky

s filmama vedle promítačky, všechno se řítí dolů. Eskymáckej pes Malamut Číta [...] se choulí přímo tam, kde má mít promítač poslední zbytky místa na nohy.<sup>41)</sup>

Popisovaná situace z Free Film Festivalu of OZ v roce 1987 zachycuje typické okolnosti uvedení undergroundových filmů. Tento festival však nebyl jedinou akcí tohoto druhu. Představoval jistý vrchol prezentací filmového kolektivu. Ta se odehrávala v různých místech, spřátelených bytech, barácích a usedlostech v Praze i mimo Prahu. Přesný pohyb filmů po festivalech, ani počet projekcí, není znám. Na základě rozhovorů a dochované dokumentace je zřejmé, že obsáhl i odlehlé části Čech a Moravy. Nedatovaný seznam filmů z Přerova (po roce 1986) například uvádí 5 projekčních bloků s minimální délkou 30 minut, další projekce byly doloženy v Olomouci, v Přelouči a na dalších místech.<sup>42)</sup> Ačkoliv tato praxe zdánlivě naznačuje veřejné uvedení, ve skutečnosti se týkala pouze velmi uzavřených kolektivů, často svázaných se spřáteleným tvůrcem nebo filmovou skupinou v jiném městě.

...vyjeli jsme s filmy na Moravu. Táhlí jsme promítačku, řekli jsme jen, co mají zajistit: kotoučovej magnetofon s dvě stopama, nejlépe dva, kdyby jeden odešel, aby byl náhradní. Daly se technický instrukce a pak bylo na nich, koho si tam pozvou. V Olomouci se dělalo několik projekcí, v Přerově myslím taky, to dělal jeden kluk, co vydával Mašurkovské podzemné. Byl to spíš víkendovej výjezd, nebo jsme si někdy vzali dovolenou. [...] Vždycky tam přišli lidi, který v té komunitě prověřovali, koho pozvou a koho ne. Je možný, že se tam nikdy nedostal žádný fízl. Víím, že na jednom promítání byl takovej člověk, co se nám nezdál, nikdo neřikal, že ho zná, tak jsme ho poprosili, jestli by odešel. Tak odešel. (Pablo de Sax)<sup>43)</sup>

Putovnímu Free Film Festivalu však předcházela řada méně velkolepých akcí, například v Krátké (Cratka Cup, 1979–80), Lovčicích a Přelouči (Filmový festival nepracujících, 1979, 1981), v Praze — Jižním Městě (Home Movies, South Town 1980–82) a zejména Zlaté brýle, které se konaly ve Žďirci na Kokořínsku minimálně jednou ročně v letech 1980–87.<sup>44)</sup> Představují-li filmová studia a kolektivy jistý pokus o imitaci skutečného filmového průmyslu, totéž platí i o festivalech. V rámci jednotlivých ročníků byly udělovány divácké ceny, existovaly přehledné programy, plakáty, reflexe v samizdatovém tisku nebo byly předem vyhlašovány soutěžní okruhy.

Vrátíme-li se k autentickému popisu festivalového dění, je zřejmé, že tento atypický formát projekce zásadně proměňuje způsob, jakým je film divácky vnímán. Forma Super-8 projekce představovala téměř návrat do období rané kinematografie. Promítač, jeden z režisérů vybavený poznámkami a veškerou technikou, objížděl jednotlivá místa a promítal celé pásmo, v některých případech i opakovaně. Projekce samotná byla zcela v jeho rukou, stál před úkolem rozhodnout o pořadí filmů, rychlosti projekce i zvukovém

41) Charlie a Kid, Zápisky z temného kouta s výhledem na bílou zeď. *Vokno* 6, 1987, č. 12.

42) Soukromý archiv Vladimíra Gaara.

43) Rozhovor s Pabem de Saxem, c. d.

44) Například dle V. Gaar, c. d.; dále pak autentické tištěné reklamní materiály, plakáty a pozvánky.



doprovodu. Této skutečnosti si byli tvůrci velmi dobře vědomi a u řady filmů můžeme rozpoznat některá tvůrčí rozhodnutí s vědomím tohoto módu prezentace. To se týká například velikosti obrazu — filmy jsou určeny pro malé promítací plátno odpovídající formátu Super-8, jako takové neposkytují větší možnost orientace v obraze a vedou k prožívání času jako subjektivně rychlejšího.<sup>45)</sup> Oddělená reprodukce zvuku a obrazu sice přinesla řadu omezení, ale poskytla i možnosti kreativní práce s více zvukovými stopami a volné míchání přímo zvuku v průběhu projekce filmu. Zvuk navíc v řadě případů značně předbíhá či přesahuje délkou obraz, obsahuje úvod režiséra, mluvené titulky nebo přímo poznámky pro promítače. Tento přesah byl obvykle určen k výměně obrazové cívky. Proměnlivá rychlost filmu byla využívána pro vyrovnání synchronnosti projekce, ale i jako samotný výrazový prostředek. Některé projekční instrukce obsahují detailní rozpis promítacích rychlostí pro konkrétní místa filmu, zdali je vyžadována synchronnost nebo konkrétní synchronizační body. U některých filmů je uváděna variabilní rychlost v rozsahu 3–18 fps.<sup>46)</sup> Komunitní charakter události, projekce pro konkrétní skupinu lidí, která je předem obeznámena s okolnostmi vzniku díla, jeho myšlenkovými východisky, má určitý typ očekávání, stejný hodnotový systém. Projekce má charakter společenského setkání s předpokládanou osobní vazbou diváků k filmům.

Jak z uvedeného vyplývá, zkušenost diváka s autentickou projekcí undergroundových filmů představuje významně odlišný mechanismus v porovnání se standardizovanou projekcí.<sup>47)</sup> Autoři sami, obeznámeni s technikou promítání a projekční situací, v těchto filmech často usilují o využití tvůrčího potenciálu popsanych okolností, jako je proměnlivá rychlost projekce nebo volně improvizovaný zvuk. Alternativní systém prezentace pak představuje i významný faktor formující estetické či formálních rysy filmů samotných.

### Texty, sebereflexe a další narativy

Je zřejmé, že reflexe undergroundových filmů v 80. letech nemohla probíhat na stránkách oficiálních periodik. Z několika desítek dobových samizdatových tiskovin<sup>48)</sup> se problematice filmu věnuje jen malé množství. Opět jako jeden z hlavních důvodů můžeme spatřovat značnou nedostupnost technického vybavení pro samotné sledování filmů i unikát-

45) Viz např. Tom Trosciano – Timothy S. Meese – Stephen Hinde, Perception while watching movies: Effects of physical screen size and scene type. *i-Perception* 3, 2012, č. 7, s 414–425. Dostupné online: <<http://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC3485833/>>, [cit. 20. 12. 2016].

46) Jedním z příkladů může být film 1984 sestávající ze dvou dílů obrazových a jednoho záznamu zvukového. Mezi oběma kotouči existuje mírný přesah hudby, jeho projekční instrukce pak uvádí, že po ukončení prvního dílu je nutné vyměnit cívky a znovu spustit projekci do dvaceti vteřin. Instrukce pro VOKO ZA VOKEM, ZUB ZA ZUBEM (Čaroděj OZ, 1986) uvádí, že obraz začíná po osmdesáti vteřinách zvuku rychlostí 18fps a poslední scénu lze dle potřeb promítat rychlostí 16fps.

47) Tato specifika vyvolávají řadu otázek o ideálním stavu rekonstrukce a prezervace filmů. Můžeme dokonce uvažovat o tom, zdali by neměly být rekonstruovány jako projekční situace. V každém případě výše uvedené distribuční mechanismy brání tomu, aby byly filmy dnes bez problémů sledovány v autentických podmínkách. Ačkoliv je v rámci zachování autenticity díla vhodné, aby tvůrce do procesu rekonstrukce významněji nevstupoval, je v případě filmů undergroundu nutné imitovat procesy, které spoluvytvářely původní projekci (například živý mix zvuku, změny rychlosti, začátek a konec obrazu).

48) Johanna Posset, *Česká samizdatová periodika 1968–89*. Brno: R&T 1991.





Pohádka pro šílence (Pigi, 1985)



Koupelnová záhada (Pigi, 1985)

nost filmových materiálů — jednalo se o inverzní filmový materiál existující v jednom exempláři. Zatímco hudební nahrávky či texty bylo možné s vynaložením přiměřeného úsilí distribuovat, výroba nebo zápůjčka filmových kopií a jejich projekce představovala nepřekonatelný úkol. I přesto, že z oblasti západního experimentálního filmu nebyly v Česku uvedeny prakticky žádné filmy, lze nalézt ojedinělou publikaci textu o americkém undergroundu v podobě textu Eda Emshwillera „Obrazy z podzemí“ v časopisu *Vokno*.<sup>49)</sup> Pokud jde o reflexi filmů z českého prostředí, dílčí publikace lze najít opět na stránkách dvou čísel časopisu *Vokno*<sup>50)</sup> a dále třech časopisů, jež v osmdesátých letech vydával pod různými pseudonymy Čaroděj OZ. Jde o *Opium pro lid* (1979–82), *Jen pro blázny* (1980–82) a *Sado-maso* (1983–86).<sup>51)</sup> Již zmíněné páté číslo *Vokna*<sup>52)</sup> věnuje značnou část i nerealizovaným scénářům (např. *Mařenickej Stařec* /Dg 307/; *Kreatura noci* /František Stárek/). Další rozsáhlý prostor je vyčleněn prvním filmům společnosti Psychadelické filmy pro lid (MARKÝZ ZE SADU, BLAHOŠLAVENÝ UKLIZEČ, SNY TOALETÁŘOVY). Z velké části jde o programové texty filmů, je zřejmé, že se obrací ke čtenáři, který se značnou pravděpodobností filmy neviděl a ani neuvidí. V tomto smyslu hrají texty roli zástupného, zprostředkujícího média, soustředí se na detailní popisy děje, reálií, průběhu natáčení. V mnoha ohledech však vizuální jazyk filmů interpretačně rozvádí nebo o nich lze uvažovat jako o textové extenzi fikčního světa. Několikaveršinová scéna MARKÝZE ZE SADU, která ve filmové podobě neobsahuje dialogy ani mezititulky, je například popsána následovně:

Vidíme orgánova ústa černě namalovaná, vyslovit ono obligátní a vždy autoritativní: občanský průkaz! Markýz jen pokrčí rameny, jako by nechápal, oč tu běží, možná je opravdu nechápe, možná opravdu nepatří do této doby...<sup>53)</sup>

49) Text Eda Emshwillera *Obrazy z podzemí* v osvětovém duchu detailně popisuje filmy amerického undergroundu, mimo jiné *MOTHLIGHT* Stana Brakhage, *CHELSEA GIRLS* Andyho Warhola nebo počátky newyorského Film-Makers' Cooperative. *Vokno* 3, 1981, č. 5.

50) *Vokno* 3, 1981, č. 5; *Vokno* 6, 1987, č. 12.

51) J. Posset, c. d.

52) *Vokno* 3, 1981, č. 5.

53) Čaroděj OZ, *Psychadelické filmy pro lid*. *Vokno* 3, 1981, č. 5.

Texty o skupině Psychedelické filmy jsou v tomto i v dalších případech psány výhradně Čarodějem OZ. Ačkoliv zaujímá zdánlivě objektivní distanc, jde převážně o texty sebeinterpretací, budující kolem skupiny volný narativ osobních příběhů, postřehů z natáčení, popisů technických nesnází apod. Ve všech textech jsou zachovávány prvky hry na filmový průmysl, o spolutvůrcích referují jako o „vlastnících filmového studia“ apod. V textech je nicméně patrná velká míra nadsázky, sebeironie, přiznané, avšak neustále hrané hry, což je v kontextu časopisu *Vokno* postoj ojedinělý. Čaroděj OZ sám o sobě referuje výhradně ve třetí osobě.

Tyto prvky sebeironizace a hry Čaroděj rozvíjí i na stránkách vlastních periodik. V roce 1981 v *Jen pro blázny*<sup>54)</sup> nacházíme v textu „Stáhněte roletu!“ krom přepisu programových textů a anotací i jeho vlastní rozhovor se sebou (autorsky značený jako rozhovor JPB s Č.OZ). V následujícím čísle téhož periodika<sup>55)</sup> se pak věnuje v článku „Trpaslíci s kamerou 8mm“ i dalším filmovým kolektivům, včetně filmů historicky starších z období z let 1979–80 — Alvin Dassa Company, Španělské filmy, Studio Brambůrka, Pingvín (alternativně Pigi films) a Giorgionne. Časopis *Sado-maso*, který byl volným pokračováním *Jen pro blázny*, v prvním čísle roku 1983 otiskuje rozsáhlejší anketu se šesti filmovými tvůrci „Anketa 6ti filmových tvůrců na volné noze nové vlny“.<sup>56)</sup> Dosavadní tvorbu a své plány do budoucna komentují Pablo de Sax, Pelc (Magická Praha films, Pelc–Tyrolka), Karra, Pigi, J. Patrik Krásný (Aquarius) a Čaroděj OZ.

V *Sado-maso* i dalším Čarodějově periodiku *Opium pro lid* se objevují pozvánky, grafické reklamní koláže a anonce filmů či festivalů. Jednou z nich je i reklama na samizdatový katalog *Meliés aneb od A do Z našimi filmy*,<sup>57)</sup> která je nejkompletnějším soupisem podzemní filmové kultury do roku 1983. Obsahuje především autorské anotace filmů s datem vzniku, hereckým obsazením, informace o uvedení na festivalech apod. Z velké části jde o texty převzaté z jiných zdrojů doplněné o osobní poznámky a další editorské vstupy Karry. Poslední známou publikací k filmům undergroundu je autentický popis festivalové projekce ve *Vokně* v roce 1987<sup>58)</sup> (Čaroděj OZ pod pseudonymem Charlie a Kid). Ten se věnuje především hudebním filmům natočeným po roce 1985 a barvitě popisuje řadu reálií v průběhu festivalu — průběh a organizaci projekce, reakce publika, dramaturgii programu apod.

Výskyt podzemních filmů na stránkách samizdatových periodik můžeme chápat jako vědomé budování rozsáhlejšího světa fiktivního „filmového průmyslu“. Téměř všechny texty jsou sebereflektující — jsou psány samotnými autory filmů, převážně Čarodějem OZ, bez výjimky zachovávají sebeironický odstup, parafrázuji, imitují či parodují žánrové konvence oficiálních filmových časopisů. Jako takové jsou dokladem vědomé sebestylizace, vytváření sebeobrazu tvůrců.

54) Čaroděj OZ, Stáhněte roletu. *Jen pro blázny* 2, 1981, č. 2 1/2.

55) Čaroděj OZ, Trpaslíci s kamerou 8mm. *Jen pro blázny* 3, 1982, č. 3.

56) Filmová anketa 1983/84. *Sado-maso* 1, 1983–84, č. 1.

57) Vladimír Gaar (ed.), c. d.

58) Charlie a Kid, Zápisky z temného kouta s výhledem na bílou zeď. *Vokno* 6, 1987, č. 12.

## Závěr

Filmy českého undergroundu představují významný a ne zcela probádaný korpus dějin českého filmu mimo oficiální proudy. Jejich vícečetná povaha v sobě zahrnuje prvky filmového amatérismu, strategie anti-systémovosti, odmítání uměleckosti přístupu a profesionality. Jako takové je možné je zařadit do kulturních proudů 80. let, do období, v němž pod tlakem společenských proměn stoupá v nezávislých hnutích potřeba autentických vyjádření doprovázená absencí vrcholně estetických, výtvarných nebo vizuálně vyvážených forem. Jak bylo naznačeno, tato strategie je v souladu s dobovým hnutím označovaným jako post-punk, souběžně vznikajícím ve východním i západním kontextu. Jejich umístění v centru kolabujícího socialistického režimu je pro ně stejně tak iniciačním i destruktivním momentem, s nadsázkou je možné je v duchu akademické klasifikace považovat za antagonistickou fázi avantgardy, v níž aktéři již neusilují o jakékoliv reformativní kroky. Řada z filmů příznačně tematizuje sebevraždu, bezvýchodnost, nemožnost života nebo úniky do snových, paralelních světů, z nichž je však vždy nutný návrat do reality. Formálně filmy undergroundové skupiny vykazují známky transgresivní nadsázky, pracují s efektem nedokonalosti, důrazem na stylizovanou amatérskou povahu hereckých výkonů, trikových záběrů, masek, kostýmů a dekorací. Formální dokonalost je v případě těchto tvůrců podřízena aktuálnosti a naléhavosti sdělení, hojně frekventovaným typem protagonisty je jedinec vytržený ze společnosti, hledající paralelní životní prostor. Častým antagonistou jsou oproti tomu představitelé systému, represivní státní dozor, policie nebo armáda. V této protikladnosti je rozvíjen i metaforický jazyk, rozvádějící obě polarity v řadě přímočarých podobenství.

Pokud je období konce 80. let typické přetlakem vedoucím ke společenské agónii, produkce těchto tvůrců příznačně končí s uvolněním poměrů kolem roku 1987. Tento rok také souběžně představuje počátek konce média Super-8 filmu jakožto média první volby. Je-li úzký film prvním dostupným médiem na počátku 80. let, na jejich konci se jím stává stále rozšířenější VHS kamera. Tvorba skupiny se tak symptomaticky uzavírá v okamžiku společenského i technologického obratu, jde o poslední generaci tvůrců, která pracuje s filmem jako s živým a aktuálním médiem.

Popsaný tvůrčí okruh je pozoruhodný komplexností produkčního systému, vlastními specifickými způsoby produkce, distribuce i diváckými očekáváními. Disponuje autonomní sítí festivalů i vlastních provázaných periodik. Následuje strategii paralelismu pozdního undergroundového hnutí a zcela vědomě vytváří společenství, v němž jsou obvyklé společenské instituce a mechanismy nahrazovány jejich vlastními. Zdánlivý nedostatek ambicí uvedených tvůrců, jejichž filmy prakticky nebyly nikdy prezentovány veřejně, tak míří exkluzivně dovnitř skupiny. V tomto smyslu je možné jejich tvorbu sledovat jako tvorbu komunitní, která reflektuje především témata a problémy uvnitř uzavřeného okruhu tvůrců i diváků, avšak zároveň obsahuje cenné svědectví o tomto unikátním okamžiku v dějinách neoficiální kultury.

*Studie vznikla v Centru audiovizuálních studií FAMU na základě institucionální podpory na dlouhodobý koncepční rozvoj AMU.*

**Citované filmy:**

*10 000 jabloní* (Čaroděj OZ, 1983), *1984* (Čaroděj OZ, 1984), *Akupresura* (Pigi, 1984), *Armádní* (Pigi, 80. léta), *Blahoslavený uklízeč* (Čaroděj OZ, 1980), *Bojujeme za mír* (Pigi, 1983), *Bosákové hody* (Jan Ság, 1972), *Chladnu, chladneš* (Čaroděj OZ, 1985), *Co nám zbejvá* (Čaroděj OZ, 1986), *Easy Rider* (Dennis Hopper, 1969), *Easy Rider OZ* (Čaroděj OZ, Karra, 1983), *Hanibalova svatba* (Jan Ság, 1974), *Helga* (Karra, 1982), *Chelsea Girls* (Andy Warhol, Paul Morrissey, 1966), *Interrupce* (Čaroděj OZ, 1986), *Koán* (Pablo de Sax, 1983), *Koyaanisqatsi* (Godfrey Reggio, 1982), *Kreatura noci* (scénář, František Stárek, 1981), *Kámasútra* (Čaroděj OZ, 1985), *Lovecké výjevy z jižních Čech* (Pablo de Sax, 1982), *Markýz ze sadu* (Čaroděj OZ, 1981), *Mařenickej Stařec* (scénář, DG 307, 1978), *Mladý holky* (Pablo de Sax, 1986), *Mothlight* (Stan Brakhage, 1963), *My žijeme v Praze* (Pablo de Sax, Tomáš Mazal, 1985), *Na věčné časy* (Pablo de Sax, 1986), *Nirvana* (Čaroděj OZ, 1982), *Perný den OZ* (Čaroděj OZ, Karra, 1980), *Pleš upírů* (Pablo de Sax, 1986), *Pohádka pro šílence* (Pigi, 1985), *Pokušení sv. Antonína aneb víkend starého mistra* (Čaroděj OZ, 1984), *Poslední dny dr. Horáka* (Jiří Vnouček, Ludvík Hradílek, Pablo de Sax, 1980), *Praga Kaput Regni* (Pigi, 1982), *Proces 1984* (Pablo, 1984), *Psycho* (Karra, nedatováno, 80. léta), *Ptáci* (Pablo de Sax, Karra, 1985), *Queen of China Town* (Čaroděj OZ, 1982), *Ruka* (Čaroděj OZ, 1986), *Samizdat* (Jan Ság, 1972), *Sieh des Todes Blasses Bild* (Čaroděj OZ, 1985), *Šivův tanec* (Pablo de Sax, 1986), *Sny toaletářovy* (Čaroděj OZ, 1981), *Stepní vlk* (Čaroděj OZ, nedokončeno, 1987), *Troubili hasiči do pochodu* (Pablo de Sax, 1983), *Underground* (Jan Ság, 1972), *Z kouta do kouta* (Čaroděj OZ, 1986), *Zamilovaná* (Čaroděj OZ, 1982).

**Martin Blažíček**

Je mediální umělec a pedagog FAMU — Centra audiovizuálních studií. Ve své teoretické práci se zabývá vztahy mezi výtvarným uměním, novými médii a filmem, v poslední době pak zejména na filmovou kulturu československého undergroundu. V letech 2014–2017 se podílel na rekonstrukci několika desítek undergroundových filmů z 80. let, dramaturgicky připravuje přehlídky filmů z této kolekce u nás i v zahraničí, externě spolupracuje mj. s MFDF Jihlava.

## SUMMARY

**Magical Films for People***On the Czechoslovak Film Underground of the 1980s***Martin Blažíček**

The study focuses on the cultural circle of the Czechoslovak underground through a specific case study of a group of filmmakers around an author working under the name Čaroděj OZ. The first part explores the wider context of the underground environment in an attempt to clarify and define the background of the generation that worked during the era of so-called normalization at the turn of the 1980s. It also defines the position of underground films in relation to amateur films and describes the specific artistic motivations of the group. Taking individual films as examples, the study comments on the selected period of film production, describing its genre characteristics and influences. Special chapters are dedicated to period film festivals, modes of presentation and the formation of image and self-reflection of the production of the group in samizdat journals.