

Sandra Hezinová (Univerzita Karlova)

# A pak začala mánie

*České teenagerovské komedie jako svěbytný filmový cyklus nultých let*

## And Then the Mania Began

*Czech Teen Comedies as a Peculiar Film Cycle of the 2000s*

### Abstract

Shortly after its theatrical release on November 4, 2004, the Czech teen comedy *Snowboardáci* (The Snowboarders) became a sensation. The success of Karel Janák's full-length debut was remarkable in two respects. On the one hand, the comedy aimed at a teenage audience, that is, an audience that domestic cinema neglected for some time. At the same time, *The Snowboarders* stimulated the production of thematically related films. This study explores whether it is possible to consider this small group of teen comedies produced during the 2000s as a film cycle. For this purpose, the article uses a model of film cycle development proposed by Richard Nowell. The scheme helps us to capture the uniqueness of the teenage cycle at a given time. However, its application to the Czech film industry shows certain limits. That is why the production practices of each film are considered. For the first time, the study reveals details on how individual producers aimed for profit and how they worked with the concept of genre and film cycle while producing their films. In sum, the study questions the causal development of the cycle and shows how several factors contributed to its formation and demise.

### Klíčová slova

česká kinematografie, teenagerovské komedie, žánrová teorie, filmový cyklus, producentství

### Keywords

Czech cinema, teen comedies, genre theory, film cycle, film production

Když 4. listopadu 2004 vstoupila teenagerovská komedie *Snowboardáci* do kin, záhy se stala senzací. Celovečerní debut Karla Janáka o dvojici šestnáctiletých kluků na zimních prázdninách byl přitom pozoruhodný ve dvou ohledech. Jednak se komedie obracela na dospívající publikum, tedy publikum, jež domácí kinematografie nějakou dobu opomíjela, a současně stimulovala tvorbu tematicky spřízněných filmů.<sup>1)</sup> Chlapecké přátelství se stalo středobodem dvou následujících Janákových filmů *Raftáci* a *Ro(c)k podvratáků*, režisér ovšem nebyl ve snaze oslovit adolescenty jediný. V roce 2006, kdy byly oba filmy s osmiměsíčním odstupem uvedeny do kin, šly do distribuce další dvě teenagerovské komedie: *Panic je nanic* Iva Macharáčka a *Experti* Karla Comy. V obou případech se jednalo o debuty režisérů, jejichž producenti se snažili navázat na komerční úspěch Janákových snímků. Zatímco však *Raftáci* z hlediska roční návštěvnosti v kinech obsadili druhé místo a *Ro(c)k podvratáků* 14., *Panic je nanic* se umístil na 26. příčce a *Experti* až na 45.

„Ta vlna tady je, tak se na ní svezeme,“ shrnuje své tehdejší úvahy producent filmu *Panic je nanic* Filip Červinka, zatímco producent Marek Štencel zdůrazňuje, že jeho snahou v případě *Ro(c)ku podvratáků* nebylo dělat „třetí díl *Snowboardáků*“.<sup>2)</sup> Vzájemná souvztažnost snímků přitom nebyla akcentována jen samotnými tvůrci, kteří spojitost vyzdvihovali či vylučovali, zdůrazňovala ji i dobová kritika. O skupině filmů se referovalo jako o vlně, krátkodobém trendu, který v první řadě poukázal na skutečnost, že je zde mládež, která touží po vlastních filmech a idolech. Jelikož se ale jednalo o komerčně vymezené produkty, zůstala stranou hlubší analýza důvodů, proč zrovna v nultých letech vzkvétala produkce snímků pro náctileté. Právě tuto mezeru ve výzkumu porevoluční kinematografie chce studie zaplnit.<sup>3)</sup>

Výchozím a hlavním cílem předkládaného textu je zjistit, do jaké míry je možné o skupině vybraných filmů uvažovat jako o filmovém cyklu.<sup>4)</sup> K této ambici přistupuje ze dvou stran. V první části se text opírá o žánrovou teorii a teorii filmových cyklů, zasazuje teenagerovské komedie do kontextu dobové produkce a zkoumá vnitřní vývoj vybraného vzorku filmů. V části druhé pak vychází z produkčních studií a orální historie, když skrze rozhovory s producenty a režiséry popisuje praxi tvůrců, kteří byli přímo zapojeni do tvorby teenagerovských komedií. Studie tedy nejprve prakticky ověřuje aplikovatelnost

1) Životem mládeže se zabývali tvůrci debutující na přelomu 70. a 80. let, např. Karel Smyczek ve filmech *Jen si tak trochu písknout* (1980), *Jako zajáci* (1981) a *Sněženky a machři* (1982) či Jaroslav Soukup ve filmech *Disco příběh* (1987) a *Kamarád do deště* (1987).

2) Rozhovory s Filipem Červinkou a Markem Štenclem vedla Sandra Hezinová, leden–březen 2021.

3) Okrajově se o filmech Karla Janáka jakožto „lechtivých komediích pro teenagery“ zmiňuje Jan Lukeš v knize *Diagnózy času*, kde snímky uvádí jako příklad produkčního trendu nultých let. Obdobně se Jan Čulík v publikaci *Jací jsme* o Janákových filmech zmiňuje jen stručně a spojuje je s dobovou tendencí zkoumat život mladých lidí, která je motivována komerčním ziskem. Jan Lukeš, *Diagnózy času: Český a slovenský poválečný film (1945–2012)* (Praha: Sloart, 2013), 319. Jan Čulík, *Jací jsme* (Brno: Host, 2007), 438.

4) Zevrubně se představení východisek teorie cyklů věnuje Martin Mišúr, který teorii přibližuje v souvislosti s problematikou tzv. *nerealizovaných cyklů*. Jeho studie se vztahuje k předrevoluční tvorbě, podobně jako další české práce tematizující filmové cykly. Martin Mišúr, „Eldorádem zrádců: Nerealizovaný produkční cyklus a kulturně politické kolize poválečné československé kinematografie“, *Iluminace* 33, č. 2 (2021), 27–57. Petra Fudjlová, „Žánr sci-fi komedie v české kinematografii v období normalizace“ (Diplomová práce, Univerzita Palackého v Olomouci, 2014). Pavel Skopal, *Filmová kultura severního trojúhelníku* (Brno: Host, 2014). Petr Szczepanik, *Továrna Barrandov: Svět filmařů a politická moc 1945–1970* (Praha: NFA, 2016).

teorie filmových cyklů převzatých z výzkumu severoamerické kinematografie pro potřeby analýzy tuzemské produkce, aby se posléze zaměřila na podmínky tvorby a aktérské chování, které přispělo ke zformování cyklu.

### Cyklus v teoretickém myšlení

Potřeba opakovat, recyklovat, aktualizovat a napodobovat vzorce, které se ukázaly jako životaschopné, je v kinematografii přítomná již od jejích počátků a je neodmyslitelně spojená s žánrovým vývojem. Rozlišení různorodých cyklických forem, trendů a tradic, které produkci poznamenávají, je pro pochopení vývojové dynamiky zásadní, neboť umožňuje, jak lépe porozumět okolnostem, které přispívají k rozvoji vybraných žánrů v konkrétní době, tak si uvědomit procesuální povahu žánru.<sup>5)</sup> Podle Ricka Altmana, který zásadně zpochybnil východiska tradiční žánrové teorie, přitom většina žánrových nálepek začíná svůj život jako součást časově limitovaných cyklů. Altman vnímal utváření cyklů (a tudíž i žánrů) jako nikdy nekončící proces stimulovaný kapitalistickou potřebou diferenciací, jako projev touhy producentů alterovat a aktualizovat ustavené žánrové postupy, čímž opakovaně dochází k expanzi i následné stabilizaci výroby.<sup>6)</sup> Omezení jeho průkopnického přístupu současně spočívalo v chápání cyklů jako chaotických struktur objevujících se v toku žánrového vývoje, které se buď stanou stabilními žánry, nebo jsou odsouzeny k zániku. Podle navazujících badatelů, kteří se snažili postihnout logiku cyklení, je však nutné s cykly zacházet nikoli jako se subžánry či zárodky etablovaných žánrů, nýbrž jako se samostatnými entitami.<sup>7)</sup>

Obecně lze načrtnout dvě linie bádání o cyklech. Zatímco první zkoumá průběh cyklů s ohledem na kontext filmového průmyslu a producerské praxe, druhá kromě průmyslových podmínek akcentuje také podpůrné kulturní fenomény a sociopolitické události.<sup>8)</sup> Předkládaná studie více konvenuje prvnímu směru, reprezentovanému pracemi Richarda Nowella a Petera Stanfielda, a zajímá se o strategie, pomocí nichž tvůrci naplňovali své komerční cíle. Předpoklady, které stály za vznikem, rozvinutím i utlumením cyklu, tedy hledá jak v rovině aktérské, tak ve vnitřním nastavení a chodu filmového průmyslu.

Studie se nejvíce inspičuje výzkumem Richarda Nowella, a to ze tří důvodů. Podobně jako ostatní badatelé Nowell zdůrazňuje potřebu vymezit definici cyklu vůči jiným typům žánrových formací. Cyklus, chápáný jako tematický vzorec v produkčním uplatnění, který je realizován po dobu několika let, podle Nowella definuje rozpoznatelná a časově měřitelná struktura.<sup>9)</sup> Tento faktor odlišuje cykly od jiných filmových uskupení, např. *filmových klastrů* (*cluster*), které představují nerozvinuté cykly, jimž schází trvalejší produkce, nebo *trendů*, což je termín, pomocí něhož se badatelé v probíhající diskuzi snaží postihnout

5) Steve Neale, *Genre and Hollywood* (London – New York: Routledge, 1999), 513.

6) Rick Altman, *Film/Genre* (London: British Film Institute, 1999), 64–65.

7) Amanda Ann Klein, *American Film Cycles: Reframing Genres, Screening Social Problems, and Defining Subcultures* (Austin: University of Texas Press, 2011), 5.

8) Druhou linii reprezentují např. práce Legera Grindona a Amandy Ann Klein. Viz níže.

9) Martin Mišúr, „V tratolišti: Detektivka a její produkční cykly mezi různými aktéry zestátněné československé kinematografie (1945–1965)“ (Disertační práce: Univerzita Karlova, 2021), 8.

nout déle trvající produkci (deset a více let).<sup>10)</sup> Hypotézu, podle níž se teenagerovské komedie v nultých letech chovaly jako cyklus, proto studie nejprve ověřuje tím, že filmy zasazuje do kontextu dobové žánrové produkce a ptá se, zda v nultých letech vznikly i jiné série či skupiny filmů, o nichž můžeme uvažovat jako o cyklech. Nowell současně přichází s vývojovým schématem filmových cyklů, které doporučuje k dalšímu badatelskému prověření. Jeho praktické aplikaci se věnuje prostřední část studie. V neposlední řadě Nowell staví svůj výzkum kolem analýzy rozhodovacích procesů, které formovaly produkci a distribuci vybraných filmů, v jeho případě amerických *teen slasherů*. Touto cestou byl schopen ilustrovat, jak je existence filmových kategorií podmíněna chováním racionálně jednajících aktérů. Pohled tvůrců a producentů, kteří přispěli k rozvinutí cyklů, přibližuje poslední část práce.

### Teenagerovské snímky v kontextu dobové produkce

Východiskem pro naplnění prvního cíle se stala analýza domácí produkce z let 2000–2009, která si následně vyžádala rozšíření časového rozpětí, neboť se ukázalo, že většina filmových sérií svým rozsahem přesahovala období nultých let. Základem se stala data shromážděná Národním filmovým archivem ve *Filmovém přehledu* i rešerše materiálů k jednotlivým filmům, recenze a statistiky. Pozornost byla věnována pouze celovečerní hrané tvorbě, televizní byla zahrnuta pouze v momentě, kdy se snímky dočkaly distribučního uvedení. Úvodem je nicméně nutné zdůraznit, nakolik je předložené žánrové členění uměle vytvořeným modelem, který do detailu nereflektuje propustnost mezi jednotlivými skupinami. Jelikož bylo primárním cílem analýzy postihnout pozici teenagerovských komedií v mezích dobové produkce, nikoli tedy vykreslit detailní žánrovou mapu nultých let, redukce a zjednodušení se ukázaly být při klasifikaci tvorby nezbytností.

Prvním krokem bylo nahlédnout teenagerovské komedie v kontextu produkovaných žánrů. Analýza odhalila, že největší skupina filmů z vybrané doby byla ve *Filmovém přehledu* charakterizována jako dramata, druhou nejpočetnější skupinu tvořily komedie.<sup>11)</sup> I když adjektivum „teenagerovský“ odkazovalo v případě vybraného vzorku filmů k orientaci příběhů na dospívání mladých hrdinů, při pohledu na celkové typologické rozložení komediální tvorby se ukázalo, že se teenagerovské komedie řadily k dominantní skupině realisticky pojatých komedií.<sup>12)</sup> Mimo to se jednotlivé snímky svým charakterem překrývaly i s dalšími typy komedií, které lze rozlišit až už podle časového vymezení, žánrové po-

10) Nad použitým názvoslovím nepanuje shoda. Peter Stanfield pracuje s trojčlenkou „výstřelky, cykly, trendy“ (*fads, cycles, trends*), zatímco Leger Grindon přichází s rozdělením na „módy, cykly, klastry“ (*mode, cycle, cluster*). Badatelé nicméně souhlasně mluví o trojčlenné struktuře, v níž mají cykly podobu řetězené produkce, která je časově měřitelná. Stanfield, „Notes Towards a Theory of Cyclical Production and Topicality in American Film“, 156. Leger Grindon, „Cycles and Clusters: The Shape of Film Genre History“, in *Film Genre Reader IV*, ed. Barry Keith Grant (Austin: University of Texas Press, 2012), 53. Nowell, *Blood Money*, 44–46.

11) Jako drama bylo označeno 63 filmů, zatímco komedii reprezentovalo 51 snímků. Data vychází z analýzy dobové produkce, která je dostupná v diplomové práci *Teenagerovské komedie nultých let*. Sandra Hezinová, „České teenagerovské komedie nultých let“ (Diplomová práce, Univerzita Karlova, 2022), 53–57.

12) Typologické rozvrstvení komediální produkce vycházelo z popisu filmů ve *Filmovém přehledu*. Pokud byly komedie definovány více adjektivy, byl upřednostněn ten, který se jevil pro povahu filmu jako dominantnější.

lohy, typu komiky či druhu produkce. Prvním z nich byl proud letních komedií, jejichž přívlastek odkazoval k ročnímu období, kdy se snímky odehrávají. Typickými reprezentanty dané skupiny byly filmy *Účastníci zájezdu* (Jiří Vejdělek, 2006), *Bobule* (Tomáš Bařina, 2008), *2Bobule* (Vlad Lanné, 2009), *Raftáci*, *Panic je nanic*, *Pusinky*, *Poslední plavky* (Michal Krajňák, 2007) či *Vetřelci v Coloradu* (Karel Janák, 2002). *Panic je nanic* se svým nízkorozpočtovým charakterem spolu s absolventským snímkem Karla Spěváčka *Brak* dále řadil k menší skupině nezávislých komedií točených za malý rozpočet, kam můžeme zahrnout *24* (David Beránek, 2001), *Crash Road* (Kryštof Hanzlík, 2007), *Všechno nejlepší* (Martin Kotík, 2007) a *O život* (Milan Šteindler, 2008). Tón a zápletka stavěla *Ro(c)k podvrátáků* po bok černých kriminálních komedií *Jedna ruka netleská* (David Ondříček, 2003), *Prachy dělej člověka* (Jiří Chlumský, 2006), *Po hlavě do prdele* (Marcel Bystroň, 2006) a zmíněný *Brak*. Typ užité komiky v neposlední řadě nasměroval teenagerovské filmy mezi situační komedie, kam lze zahrnout tvorbu Martina Kotlíka (*Pánská jízda*, *Všechno nejlepší*, *Vy nám taky, šéfe!*) či Martina Ed Woolfa (*Chyťte doktora*, 2007).

Zohlednění kontextu dobové tvorby ukázalo, že se teenagerovské komedie žánrově nevyčlenily z dobové produkce. Filmy byly součástí intenzivně rozvíjených trendů letních, situačních či nezávislých komedií. Představovaly jednu z podmnožin komediálního žánru, sloužily k jeho vnitřní diferenciaci, bez síly emancipovat se do žánru nového. To však neznamená, že bychom nad skupinou snímků jako cyklem nemohli uvažovat. Například Amanda Ann Klein pro popsanou situaci zavádí označení *intragenerický cyklus*, jímž míní cyklus, který existuje jako menší jednotka žánru dominantního. Tím se odlišuje od *cyklu intergenerického*, který začíná svůj život spíše jako entita nezávislá na širším žánru. Klein dochází k závěru, že v podstatě každý velký žánr sestává z četných *intragenerických cyklů*, a proto nám jejich analýza umožňuje lépe pochopit žánrový vývoj i jeho možné odchylky.<sup>13)</sup>

V zodpovězení navazující otázky, která se ptá po existenci a možné kategorizaci filmových sérií, se pozornost z žánrově-typologického vymezení filmů přesunula ke skupinám filmů, které zdůrazňovaly vzájemnou provázanost.<sup>14)</sup> Pouze tak bylo možné postihnout specifickou pozici teenagerovských komedií. Analýza filmových sérií z nultých let přitom odhalila, že lze mluvit o 12 filmových řadách, z nichž absolutní většina začala či pokračovala mimo rámec zkoumaného období. Série jsem posléze na základě typu kontinuity, který pracuje s opakováním, replikováním či recyklováním, rozdělila do pěti skupiny. Spřízněné filmy bud:

- a) režíroval pouze jeden režisér;
- b) rozvíjely stejný fikční svět, režie se ale ujalo více režisérů;
- c) režíroval stejný režisér, filmy ale nesdílely stejný fikční svět;
- d) nesdílely fikční svět ani za nimi nestál pouze jeden režisér, navazovaly na sebe však intertextuálně;
- e) adaptovaly knihy stejného autora.

13) Klein, *American Film Cycles: Reframing Genres, Screening Social Problems & Defining Subcultures*, 9.

14) Problematické replikace a vzájemné souvztažnosti mediálních textů se věnuje sborník textů *Cycles, Sequels, Spin-offs, Remakes, and Reboots: Multiplicities in Film and Television*. Jednotliví autoři na příkladu vybraných filmových a televizních sérií testují užité vybraných kategorií, např. adaptací, sequelů, spin-offů, cyklů či remaků. Amanda Ann Klein – R. Barton Palmer, eds., *Cycles, Sequels, Spin-offs, Remakes, and Reboots: Multiplicities in Film and Television* (Austin: University of Texas Press, 2016).

Polovina sérií spadá do první kategorie. Nejaktivnějším režisérem byl v tomto ohledu Zdeněk Troška, který v nultých letech natočil pokračování svých dvou pohádek z 90. let *Princezna ze mlejna 2* (2000) a *Z pekla štěstí 2* (2001) a dále režíroval tři díly komedie *Kameňák* (2003–2005, čtvrtý díl vznikl v 2014). Přes dané období se rozpínala také nejdelší série tuzemského prostředí, básnická hexalogie Dušana Kleina (1982–2016). Skupinu doplňují už jen dva režiséři: Jiří Strach s dvěma díly pohádky *Anděl Páně* (2005, 2016) a David Morávek s *Hrubeš a Mareš jsou kamarádi do deště* (2005). Morávkův druhý film *Hrubeš a Mareš Reloaded* (2009) nicméně není tradičním pokračováním, nýbrž novou podobou původního filmu.

Do druhé kategorie spadají dvě série. Jednak pokračování *Sněženek a machrů* (Karel Smyczek, 1983) *Sněženky a machři po 25 letech* Viktora Tauše (2008), tak také trilogie *Bobule*, *2Bobule* a *3Bobule* (2008–2020). Přestože za prvními dvěma díly *Bobulí* stál jako producent Adam Dvořák, každý díl režíroval jiný režisér. Do třetí skupiny lze zařadit tvorbu Marie Poledňákové, která volným pokračováním *Jak se krotí krokodýlí* (2006) završila trilogii rodinných komedií ze 70. let a v 10. letech navázala na svou lifestyleovou komedii *Líbáš jako Bůh* (2009) snímkem *Líbáš jako ďábel* (2012).<sup>15)</sup>

Čtvrtou skupinu, která stojí na intertextuálním propojení, utváří pouze teenagerovské komedie. Jedná se o filmy, které nejen že tematizují dospívání, ale primárně na dospívající publikum cílí. Mezi takové snímky lze zahrnout *Snowboardáky*, *Raftáky*, *Ro(c)k podvrátáků*, *Experty* a *Panic je nanic*, ale také *Brak* (2002), absolventský snímek z Vyšší odborné školy filmové ve Zlíně. Filmy Karla Janáka částečně spadají do kategorie předchozí, pro celou skupinu bylo ovšem podstatné zdůrazňování vzájemné koexistence, proto byly zařazeny do čtvrté skupiny.

Poslední skupinu reprezentují adaptace románů Michala Viewegha a Petra Šabacha. V nultých letech se dočkaly filmového zpracování na sebe volně navazující Vieweghovy knihy *Román pro ženy* (2004) a *Román pro muže* (2010), v případě druhého autora se jednalo o filmy Jana Hřebejka *Pupendo* (2003) a *U mě dobrý* (2008).

Jak dokazuje načrtnutá typologie, reprodukce úspěšných vzorců tvoří důležitou součást zdejších produkčních strategií. Filmové série byly příznačně rozvíjeny až v momentu nalezení komerčně úspěšného modelu, jehož funkčnost buď následující tituly potvrdily, nebo poukázaly na jeho omezenost. Z toho důvodu se jednotlivé linie rozvíjely spíše nahodile, s běžným počtem dvou až tří titulů. Nejčastěji se vyskytovala forma pokračování, kdy následující film buď rozvíjel, či volně navazoval na příběh z prvního filmu. Nahlédnutí teenagerovských komedií v kontextu ostatních linií současně odhalilo podstatnou skutečnost, totiž že se vybraná skupina filmů jeví jako jediný rozvinutý cyklus nultých let. Většinu linií lze podle dříve zmíněné typologie naopak označit za *klastry*, nárazově úspěšné shluky filmů, které obstály samy o sobě, neiniciovaly ale širší produkci spřízněných filmů. Takový závěr není překvapivý, pokud uvážíme, že se Česká republika v nultých letech stále potýkala s problémem nedostatečného finančního zajištění domácí tvorby, které zabraňovalo systematickému plánování filmové výroby.<sup>16)</sup> Recyklace finančně úspěšného modelu proto přirozeně tvořila důležitou součást zdejší produkční praxe.

15) Snímku předcházely dva televizní filmy *Jak vytrhnout velrybě stoličku* (1977) a *Jak dostat tatínka do polepšovny* (1978).

16) Nultá léta jsou spojena s intenzivním jednáním o novém zákonu o kinematografii. Problematice se věnovalo



Již bylo naznačeno, že filmová série musí projít jednotlivými vývojovými etapami, neboť jediné tak může být označena za cyklus. Richard Nowell přitom jako první navrhuje definici tří až čtyř chronologických, vzájemně oddělitelných fází produkce, jejichž průběh doporučuje sledovat s odvoláním na kontext příslušného produkčního či distribučního systému.<sup>17)</sup> Zdali je o teenagerovských snímcích záhodné uvažovat jako o cyklu, dále ověřuje aplikace vybraného několikastupňového schématu. Jako možný analytický model se v případě tuzemských komedií jeví z toho důvodu, že se nezajímá o textuální analýzu filmů, nýbrž o produkční rovinu a chování filmařů, kteří přispěli k existenci filmu.

### Vývoj teenagerovského cyklu

Cyklus podle Nowella nemůže vzniknout bez *průkopnického hitu* (*Trailblazer Hit*) — komerčně úspěšného filmu, jehož obsah se výrazně liší od soudobých hitů. Produkci *průkopnického hitu* pak Nowell rozlišuje na dva typy, na *pionýrskou* (*Pioneer Production*) a *spekulativní* (*Speculative Production*). Zatímco filmaři prvního typu kombinují existující textuální prvky s relativně inovativním materiálem, tvůrci druhého typu sází na finanční úspěch filmového typu, který buď nikdy nebyl komerčně úspěšný, nebo se po dlouhou dobu nestal hitem. Jelikož je u *pionýrské produkce* kladen větší důraz na diferenciaci produktu, představuje rizikovější praxi, kterou je ochotno podstoupit jen málo filmařů. Druhá skupina autorů naopak pracuje s již existujícími modely, a proto je podle Nowella pravděpodobnější, že odstartuje cyklus.<sup>18)</sup>

Vůbec první porevoluční komedií pro náctileté byl debut Karla Spěváčka *Brak*, který vyprávěl o divokém večírku tří kamarádů. Tvůrci se vymezili vůči domácí produkci o dospívající generaci a kladli si za cíl přenést do českého prostředí atmosféru amerického nezávislého filmu.<sup>19)</sup> *Brak* však kvůli své razantní typologické odlišnosti od soudové produkce nezafungoval natolik, aby podnítil vznik jemu podobných filmů, což mu z vývojového hlediska přiřazuje úlohu *pionýrské produkce*. Jelikož se však jednalo o absolventský film, navíc vyzdvihující příslušnost k artové produkci, není možné v jeho případě mluvit o orientaci na zisk tak, jak u daného typu činí Nowell. *Průkopnický hit* celého cyklu, film *Snowboardáci*, naopak sedí popisu *spekulativní produkce*. Tvůrci filmu se vůči domácí kinematografii na rozdíl od Karla Spěváčka nevymezovali, naopak poukazovali na kontinuitu, když tvrdili, že se jedná o českou komedii, která „po letech opět přichází ze zasněžených

---

např. tematické číslo časopisu *Cinepur* 14, 2006, č. 47. Dané období rovněž shrnuje kapitola „Dílčí kroky směřující k systémovému řešení“ knihy Petra Bílka *Financování filmu jako aspekt kulturní politiky* (Praha: NLN, 2020), 61–106.

17) Do produkčního směru bádání filmových cyklů lze zařadit další práce, např. Richard Nowell, „Hollywood Don't Skate: US Production Trends, Industry Analysis, and the Roller Disco Movie“, *New Review of Film and Television Studies* 11, č. 1 (2013), 73–91. Peter Stanfield, *Hoodlum Movies: Seriality and the Outlaw Biker Film Cycle, 1966–1972* (New Brunswick – New Jersey – London: Rutgers University Press, 2018).

18) Nowell, *Blood Money*, 46–47.

19) „Film *Brak* je reakcí na všechny snímky pro mladé lidi, které se v České republice v posledních letech točí,“ komentoval svůj tvůrčí záměr Karel Spěváček. „Nestaví do popředí rádoby intelektuálské rozhovory o vztažových a jiných problémech, ale hlavní hrdiny vpouští přímo do opravdových problémů, které dotyční vyřešit musí“, „Brak“, *ČTK*, 29. 10. 2002, cit. 13. 1. 2023, <https://www.ceskenoviny.cz/zpravny/brak/14767>.

hor“.<sup>20)</sup> Vyzdvihovali tak vazbu na dlouhodobě rozvíjenou tradici českých filmů odehrávajících se na sněhu, reprezentovaných *Andělem na horách* (Bořivoj Zeman, 1955) či normalizačními komediami *Sněženky a machři* (Karel Smyczek, 1982) a *S tebou mě baví svět* (Marie Poledňáková, 1982).

*Průkopnický hit* podle Nowella obvykle iniciuje produkci snímků, které se snaží profitovat na úspěchu iniciačního filmu. Jejich realizaci dělí Nowell do dvou fází, představujících dva samostatné vývojové úseky v životě cyklu. Brzy poté, co *průkopnický hit* prokáže svou finanční životaschopnost, vznikají „filmy, které rychle využívají úspěšnosti iniciačního hitu“ a zároveň testují funkčnost daného modelu (*Prospector Cash-ins*).<sup>21)</sup> Takových filmů vzniká relativně málo, neboť teprve ony potvrzují, že je tvorba daného typu filmu výdělečná.<sup>22)</sup> Ukázkovým příkladem snímku orientovaného na rychlý zisk je film *Raftáci*, který začal být vyvíjen až ve chvíli, kdy se předchozí film Karla Janáka ukázal jako úspěšný. Impulz přitom nepřišel od producentů *Snowboardáků*, nýbrž Adama Dvořáka, střihače a spoluautora technického scénáře filmu. Dvořák přitom otevřeně označuje komerční úspěch předchozího filmu za motivaci stojící za výrobou typologicky příbuzného snímku.<sup>23)</sup> Zatímco *Snowboardáky* první týden v kině zhlédlo 47 305 diváků a tržby činily 5 595 802 Kč, *Raftáky* navštívilo 103 320 diváků a tržby vyšplhaly na 12 356 141 Kč.<sup>24)</sup> Tvůrcům se tedy podařilo využít příležitosti a došlo ke stvrzení potenciálu *průkopnického hitu*. Ve vývoji cyklu se jedná o zásadní moment, neboť jeho existence je na úspěchu jednoho či několika navazujících filmů přímo závislá. Pokud naopak tento film či filmy nejsou dostatečně výnosné, výroba filmového typu končí nebo zaznamenává pokles. Jak již zaznělo, o takovém uskupení filmů je příhodné uvažovat jako o *klastrech*.<sup>25)</sup>

Poslední vývojovou fází filmového cyklu Nowell spojuje s výrobou a distribucí „filmů, které reprezentují finančně konzervativní způsob filmové produkce (*Carpetbagger Cash-ins*)“.<sup>26)</sup> Tvůrci v tento moment již čelí konkurenci podobně smýšlejících autorů, kteří jsou přesvědčení o komerční životaschopnosti svých filmů. Všichni však ve výsledku přijdou s podobnými filmy ve stejnou dobu. V případě teenagerovských filmů můžeme za takové filmy označit *Ro(c)k podvrátáků*, *Panic je nanic* a *Experty*, které byly do kin uvedeny téhož roku jako *Raftáci* (2006). Chronologická posloupnost, kterou vývojový model Nowell podmiňuje, zde ale neplatí, neboť *Panic je nanic* byl uveden necelé dva měsíce před *Raftáky*. To však nebrání titul zahrnout do dané vývojové etapy. Přestože se *Panic je nanic* snažil vytěžít popularitu *Snowboardáků*, čímž byla podmíněna i rychlá výroba filmu, film byl, podobně jako *Experti*, komerčním zklamáním, což je rys, který Nowell se závěrečnou vývojovou fází spojuje.

20) Distribuční list *Snowboardáků*, 2004.

21) Zatímco adjektivum *prospector* odkazuje v přeneseném významu k touze rychle zbohatnout, substantivum implikuje *zpeněžení*. Jelikož se pro daný termín nepodařilo najít uspokojivý ekvivalent v češtině, byla zvolena cesta jeho výkladového objasnění.

22) Nowell, *Blood Money*, 49–50.

23) Rozhovor s Adamem Dvořákem vedla Sandra Hezinová, březen 2020.

24) Tržby a návštěvnost *Raftáků* a *Snowboardáků*, *Kinomaniak*, cit. 22. 12. 2022, <https://kinomaniak.cz>.

25) Nowell, *Blood Money*, 51.

26) Rovněž pro pojem *Carpetbagger Cash-in* se nepodařilo najít uspokojivý překlad do češtiny. Adjektivum v tomto případě odkazuje k *prospěchářskému* chování. Tamtéž, 52.



Výzvou při aplikaci modelu pro tuzemské prostředí se ukázala být klasifikace teenagerovských snímků uvedených v roce 2007: *Crash Road* (Kryštof Hanzlík), *Pusinky* (Karin Babinská) a *Gympl* (Tomáš Vorel). Tvůrci a tvůrkyně těchto filmů, na rozdíl od producentů předchozích teenagerovských komedií, ve veřejných rozhovorech vazbu na cyklus popírali a zdůrazňovali rozdílné žánrové uchopení filmů.<sup>27)</sup> Z toho důvodu by bylo mylné je mechanicky zahrnout do poslední vývojové etapy tak, jak ji definuje Nowell, neboť se odlišovaly ve svém typologickém vymezení i v otázce zvolené strategie.

Co se týče následujícího vývoje, Nowell nastiňuje dvě cesty. Buď se produkce přesune na základní úroveň, kdy k tvorbě snímků dochází spíše ojediněle, nebo se cyklus rozvine do podoby pravidelně rozvíjené produkce. V případě sledovaného cyklu lze mluvit o naplnění prvního scénáře, neboť se s teenagerovskými snímky opět setkáváme po roce 2010. První byla adaptace stejnojmenné knihy *Můj vyslečený deník* (Martin Dolenský, 2012), kterou o pět let později následoval snímek *Bajkeři* (Martin Kopp, 2017). Ani jeden z filmů přitom nerezonoval tak, aby inicioval vznik nového cyklu. Situaci, kdy filmový typ již není komerčně životaschopný natolik, aby inicioval další kolo cyklické produkce, Nowell hodnotí jako častější.<sup>28)</sup>

Uvedený vývoj jednak opět potvrdil hypotézu, že o skupině teenagerovských filmů můžeme uvažovat jako o cyklu, jehož vývoj prošel čtyřmi etapami. *Pionýrská produkce* v podobě *Braku* jako první naplňovala ambici vytvořit komedii o rebelujících adolescentech, která je určena mladšímu publiku. Byli to ale až tvůrci *spekulativní produkce*, tedy *Snowboardáků*, kteří dokázali typ západní teenagerovské komedie přetvořit v lokální, pro domácí publikum atraktivní verzi. Tím se ze *Snowboardáků* stal *průkopnický hit*, jehož úspěch podmínil vznik tzv. *prospectora* filmu v podobě *Raftáků*, kteří v podstatě stvrdili ekonomickou životaschopnost daného typu. Ostatní tři teenagerovské komedie, které byly téhož roku uvedeny do kin — *Ro(c)k podvratáků*, *Experti*, *Panic je nanic* — již představovaly konzervativní *carpetbagger* produkci, která představený textuální model recyklovala méně úspěšně. Pokles v návštěvnosti svědčil o přesycenosti trhu i vyčerpanosti filmového typu. V roce 2007 pak do kin vstoupily tři snímky s mladými protagonisty a protagonistkami *Crash Road*, *Gympl* a *Pusinky*. Jejich tvůrci ovšem vazbu na teenagerovské komedie z let 2004–2006 popírali, především z toho důvodu, že své filmy nezamýšleli jako komerční komedie. Zatímco Tomáš Vorel rozvíjel svůj autorský přístup k filmové tvorbě a vymezoval *Gympl* jako absurdní komedii nejen pro teenagery, ale také střední generaci, v případě *Pusinek* šlo o letní road movie o strastech tří maturantek. Jejich vznik je i přesto

27) „Tak zaprvé: první teenagerská komedie se jmenovala *Kouř* a natočili jsme ji v roce 1990! Za druhé: Scénář *Gymplu* jsme začali psát zhruba před pěti lety, kdy *Snowboardáci* ještě neexistovali,“ komentoval situaci Tomáš Vorel. „První verze filmové povídky vznikla už v roce 2001, tedy dávno před filmem *Snowboardáci*, který odstartoval průvan teenagerovských komedií,“ vymezovala se vůči zařazení *Pusinek* k teenagerovským komediím Karin Babinská. Ani *Crash Road* podle slov režiséra Kryštofa Hanzlíka nechtěl být „teenagerovskou řachandou“ či „českou mutací amerických prcičkových komedií“. Irena Hejdová, „Vorel: Graffiti jsem si taky zkusil“, *Aktuálně.cz*, 24. 8. 2006, cit. 22. 12. 2022, <https://zena.aktualne.cz/vorel-graffiti-jsem-si-taky-zkusil/r-i:article:221491/>. „Rozhovor s Karin Babinskou“, *Česká televize*, cit. 3. 1. 2023, <https://www.ceskatelevize.cz/porady/10076923062-pusinky/20551212014/11068-karin-babinska-reziserka/>. Irena Hejdová, „V listopadu do kin vtrhne Agáta Hanychová“, *Aktuálně.cz*, 21. 10. 2007, cit. 19. 12. 2022, <https://magazin.aktualne.cz/kultura/film/v-listopadu-do-kin-vtrhne-agata-hanychova/r-i:article:511479/>.

28) Nowell, *Blood Money*, 44.

podstatný, neboť dokládá jeden z faktů o cyklické tvorbě, totiž že nemusí jít nutně o vykalulované řetězení produkce, ale také historický moment, kdy se v krátkém období objeví několik obsahově spřízněných titulů. Studium cyklické produkce nás proto nabádá k hlubšímu ponoru a aktivnímu hledání důvodů stojících za seskupováním filmů, které je vhodné nahlížet v širším kulturním kontextu.

Cílem aplikace představeného vývojového schématu bylo modelové zamyšlení nad průběhem cyklu i s vědomím, že se jedná o převzatý koncept, vycházející z výzkumu odlišného filmového průmyslu. Vybraný teoretický model byl sice nápomocný, jeho aplikace však přinesla jisté limity. Vývojové fáze teenagerovského cyklu především nesplnily požadavek chronologické posloupnosti tak, jak je definuje Nowell. Faktem i přesto zůstává, že se tvůrci navazující na *Snowboardáky* orientovali na zisk a komerční imperativy uzpůsobovali aktuálnímu poptávce trhu.

Poslední část studie si klade za cíl jít ještě o krok dále a ve větším detailu prozkoumat konkrétní praxi jednotlivých producentů stojících za teenagerovskými komediemi, která přispěla ke zformování cyklu. Stěžejním nástrojem v naplnění vytyčené ambice se staly vedené rozhovory, které probíhaly od března 2020 do května 2021.<sup>29)</sup> Osloveni byli nejen producenti teenagerovských komedií, ale také jejich režiséři.<sup>30)</sup> Výzkum však narážel na dvě podstatné překážky. Zaprvé, vzhledem k pandemii covidu-19, stejně jako pracovní vytíženosti oslovených respondentů, se nepodařilo realizovat rozhovory s režiséry Karlem Janákem a Karlem Spěváčkem. Vždy však proběhl rozhovor alespoň s jedním z producentů jejich filmů. Zadruhé, drtivá většina interních materiálů nebyla archivována. Absence produkční dokumentace tak z rozhovorů učinila primární zdroj informací i přesto, že se jejich zpracování nesnaží dopátrat historické pravdy, nýbrž usiluje o zachycení historické paměti narátorů.<sup>31)</sup>

## Teenagerovský cyklus pohledem praxe

Přestože je pro existenci cyklu důležitá určitá filmová událost, nejčastěji v podobě vzniku komerčně úspěšného titulu, formují ho také akce a události, které se odehrávají v rámci filmového průmyslu.<sup>32)</sup> Úspěchem *Snowboardáků* bychom tudíž jen částečně zdůvodnili

29) Příprava, vedení a zpracování polostrukturovaných rozhovorů se řídilo metodologií orální historie, konkrétněji výzkumnými metodami představenými v knize *Třetí strana trojúhelníku*. Realizace, reflexe a editace rozhovorů se v rámci filmově-historického bádání inspirovala publikací *Generace normalizace*. Pavel Mücke – Miroslav Vaněk, *Třetí strana trojúhelníku* (Praha: Karolinum, 2015), 106–176. Marie Barešová – Teřeza Czesany Dvořáková, *Generace normalizace: Ztracená generace českého filmu?* (Praha: NFA, 2016), 245.

30) Rozhovory jsou v celé délce dostupné v podobě příloh k diplomové práci *České teenagerovské komedie nultých let*. Výjimkou je rozhovor s Filipem Červinkou, který si nepřál přepis rozhovoru v celé délce publikovat. Hezinová, „České teenagerovské komedie nultých let“.

31) Historická paměť je bezprostředně prožívanou osobní zkušeností, která je narozdíl od historiografie nesystematickou a nesystémovou reflexí minulosti. Viera Bačová, ed., *Historická paměť a identita* (Košice: Společenskovedný ústav SAV, 1996), 19.

32) Peter Stanfield, „Pix Biz Spurts with War Fever: Film and Public Sphere — Cycles and Topicality“, *Film History* 25, č. 1–2 (2013), 219.

33) Porevoluční transformaci filmového průmyslu a vývoji situace v 90. letech se věnuje několik publikací i vysokoškolských prací, např.: Andrej Halada, *Český film devadesátých let: Od Tankového praporu ke Koljovi*

zformování a následný život teenagerovského cyklu. K jeho rozvoji přispělo hned několik faktorů, souvisejících se stavem průmyslu a filmového podnikání, které se propisovaly do uplatněných strategií.

Předpoklad pro vznik cyklu lze spatřit v samotném stavu filmového průmyslu. Nultá léta byla v České republice v mnoha ohledech pokračovatelem 90. let, která přinesla rozbití státního monopolu a zásadní fragmentarizaci filmového pole.<sup>33)</sup> Výrobní segment utvářel větší počet malých produkčních společností, které zodpovídaly za celý proces produkce a pracovaly zpravidla na jednom filmu.<sup>34)</sup> Pokud studia v minulém režimu vyráběla filmy na základě dlouhodobých plánů a fixních rozpočtů, produkce v nultých letech stále postrádala kontinuitu a vyznačovala se nepravidelným rytmem výroby.<sup>35)</sup>

Přestože se koncem 90. let ustálila a rozrůžnila sféra produkčních společností, za výrobou teenagerovských komedií stály až na jeden případ nově založené produkční firmy, z nichž některé vyjma teenagerovského filmu žádný další film již nevyprodukovaly.<sup>36)</sup> Dlouhodobě aktivní byla pouze nezávislá producentská společnost Pavla Melounka a Davida Prudkého Whisconti, založená v roce 1995. V otázce teenagerovské produkce se současně jednalo o nejaktivnější společnost, neboť se koprodukčně i dramaturgicky podílela na Spěváčkově *Braku*, jako plnohodnotný producent pak stála za *Snowboardáky* a *Experty*. Z hlediska spolupráce bylo pro Whisconti klíčové spojení s Českou televizí, zatímco pro firmy Cinemania (*Raftáci*) a Mr. Film Production (*Ro(c)k podvratáků*) byla příznávná koprodukce se soukromou televizí Nova. FC Comp Filipa Červinky, která vyrobila snímek *Panic je nanic*, sice s žádnou televizí nespolečně pracovala, ale obdobně jako dvě výše zmíněné firmy vznikla za účelem produkce teenagerovské komedie.

Kvůli omezeným podmínkám malého trhu byly společnosti nuceny filmovou výrobu financovat projektově, tj. shánět peníze na nový projekt od nuly. Zacílení produkcí ovšem vedlo k rozdílné potřebě finanční podpory. „Zatímco některé z typu produkčních společností usilovaly o granty kombinované s podporou České televize,“ shrnuje situaci Petr Bilík, „jiné spoléhaly na kumulaci rozvíjejícího se product placementu, komerčního partnerství a kasovního úspěchu.“<sup>37)</sup> Ze všech společností stojících za produkcí teenagerovských komedií státní subvenci využila pouze firma Whisconti, která získala vratnou dotaci na distribuci filmu *Snowboardáci* ve výši 500 000 Kč.<sup>38)</sup> Oslovení producenti obecně neusilovali o státní podporu, praxi financování hodnotili jako nesystémovou a hledali prostředky ve strukturách soukromých firem.<sup>39)</sup> Klíčový v oslovování partnerů byl pro tvůrce úspěch pilotního díla cyklu, který otevíral dveře ke koprodukční spolupráci, partnerství či pro-

(Praha: NLN, 1997). Luboš Ptáček, ed., *Panorama českého filmu* (Olomouc: Rubico, 2000). Pavel Strnad, „Transformace české kinematografie 1989–1999“ (Diplomová práce, FAMU, 2000). Aleš Danielis, „Česká filmová distribuce po roce 1989“, *Iluminace* 19, č. 1 (2007), 53–104. Jaroslav Sedláček, *Rozmarná léta českého filmu: 1989–1998* (Praha: Česká televize, 2012). Jan Hrdina, „Podpora kinematografie v ČR po roce 1989“ (Diplomová práce, Vysoká škola ekonomická v Praze, 2013). Bilík, *Financování filmu jako aspekt kulturní politiky*.

34) Anne Jäckelová, „Evropský filmový průmysl“, *Iluminace* 19, č. 1 (2007), 6.

35) Petr Szczepanik a kol., *Studie vývoje českého hraného kinematografického díla* (Praha: Státní fond kinematografie, 2015), 9.

36) Bilík, *Financování filmu jako aspekt kulturní politiky*, 87.

37) Tamtéž.

38) Rozhovor s Davidem Prudkým vedla Sandra Hezinová, červen 2020.

39) Hezinová, „České teenagerovské komedie nultých let“, 69–70.

duct placementu, hojně využívanému druhu spolupráce.<sup>40)</sup> Kinematografické dílo tudíž přestávalo být prostředkem pro naplnění pouze tvůrčích ambicí. Stalo se i vyhledávanou platformou podnikatelů a firem, které motivovala vidina zisku i zviditelnění, spojená s novými strategiemi partnerství.<sup>41)</sup>

Z rozhovorů vyplynulo, že stimulem pro zahájení činnosti byla pro producenty buď atraktivita producentské činnosti, nebo úspěch *Snowboardáků*. Absolutní většina producentů teenagerovských komedií ovšem původně nepocházela z filmového prostředí. Zatímco David Prudký s Pavlem Melounkem přešli k filmové tvorbě přes žurnalistickou činnost, vystudovaný právník Marek Štencel se se showbiznysem seznámil díky spoluorganizaci zábavního podniku na Moravě. Podnikatel Filip Červinka na pole filmové produkce vstoupil díky spolupráci s filmovým architektem Karlem Vackem, s nímž produkoval film *Milenci a vrazi* (2004). Jediným tvůrcem s filmovým vzděláním byl střihač Adam Dvořák. Až na Prudkého s Melounkem, kteří se produkci věnovali od 90. let, proto většinu producentů stojících za teenagerovskými komedii můžeme označit za nezávislé profesionály, kteří se pohybovali na periferii komerční sféry. To se současně odráželo v jejich práci a rozhodnutích. Jelikož z nich většina s produkcí teprve začínala, organizovali svou práci intuitivně, bez dlouhodobé producentské strategie.<sup>42)</sup> Jak tedy zmínění aktéři přispěli ke zformování cyklu?

„To, že to zafungovalo, tomu nikdo nechtěl věřit,” shrnuje reakci na nečekaný úspěch *Snowboardáků* David Prudký.<sup>43)</sup> Zdůrazňuje přitom, že strategii tvůrců nebylo přenést do českého kontextu zahraniční trendy, ale obsahově navázat na české filmy odehrávající se na horách. Za úspěchem snímku stojí podle Prudkého více faktorů: popularita zvoleného typu filmu, načasování i skladba filmového štábu. Iniciační hit cyklu totiž ukázal na důležitou skutečnost, s kterou porevoluční kinematografie zatím nepracovala, a sice že adolescenti představují nemalou diváckou skupinu, která chce své idoly a která je též ochotná za produkty s nimi spojené platit.<sup>44)</sup> Po nečekaném úspěchu *Snowboardáků* ovšem došlo k rozchodu filmového štábu v otázce dalšího využití teenagerovské komedie. Část tvůrčího týmu se v čele s režisérem Karlem Janákem a střihačem Adamem Dvořákem rozhodla s producenty již nespolupracovat, založila vlastní společnost Cinemania a pustila se do produkce volného pokračování s názvem *Raftáci*. „*Snowboardáci* fungovali a já jsem byl ten, kdo řekl: pojďme v tomhle duchu udělat něco podobného,” shrnuje svou tehdejší motivaci Adam Dvořák.<sup>45)</sup> „Řekli, že to chtějí dělat sami, protože mají pocit, že umějí produkovat lépe než my,” komentoval rozchod tvůrčího týmu s producenty David Prudký.<sup>46)</sup> Z vyprávění Adama Dvořáka vyplynulo, že bylo psaní scénáře organickým tvůrčím procesem, při němž Karel Janák spolu s Tomášem Holečkem, Rudolfem Merknerem a Janem Pruš-

40) Tvrzení vychází z jednotlivých rozhovorů s Adamem Dvořákem, Davidem Prudkým, Filipem Červinkou a Markem Štenclem, vedla Sandra Hezinová, březen 2000 – květen 2021.

41) Problematice product placementu se věnuje řada kvalifikačních prací, např. Jiří Mika, „Product placement jako nástroj marketingové komunikace“ (Diplomová práce, VŠE, 2007), Hana Šťastná, „Product placement v českém filmu“ (Diplomová práce, Univerzita Karlova, 2013).

42) Hezinová, „České teenagerovské komedie nultých let“, 42–43.

43) Rozhovor s Davidem Prudkým vedla Sandra Hezinová.

44) Tamtéž.

45) Rozhovor s Adamem Dvořákem vedla Sandra Hezinová, březen 2020.

46) Rozhovor s Davidem Prudkým vedla Sandra Hezinová.

novským dále rozpracovával motivy, které podle autorů u *Snowboardáků* divácky fungovaly. K úspěchu filmu vedla nejen tvůrčí kontinuita, která zaručila úspěšnou recyklaci žánrových atributů, tak i opětovné obsazení Jiřího Mádl a Vojtěcha Kotka do hlavních rolí.

Oproti tomu David Prudký a Pavel Melounek šli cestou realizace scénáře debutujícího Karla Comy, k němuž se dostali na základě doporučení. Vzájemná spolupráce tvůrců byla ovšem fatálně poznamenána rozchodem vizí v tom, čím má být výsledný film. Jak zdůrazňuje Karel Coma, osa původního příběhu se sice zachovala, ale způsob, jakým byl film herecky obsazen, jak byl pojmenován a jak byl promován, rozporoval jeho původnímu autorskému záměru.<sup>47)</sup> Zprvce, Coma byl producenty nucen k úpravám scénáře, neboť dostatečně neseděl do škatulky teenagerovské komedie. Režisér toužil skrze příběh jedince, který chce zkopírovat životní cestu někoho jiného, přinést poselství, jak je nutné být opatrný na své sny.<sup>48)</sup> Hlavním požadavkem ze strany producentů nicméně bylo, aby se podobně jako ve *Snowboardácích* vyprávění soustředilo na více mladistvých postav. Nesoulad zadruhé panoval v komediálním vymezení filmu. Ambicí Comy nebylo dělat „račandu“, názor producentů byl ovšem odlišný.<sup>49)</sup> Humor měl být přímý a nekomplikovaný, podobně jako tomu bylo u *Snowboardáků*. K nejasnému vymezení komediální polohy *Expertů* nakonec nešťastně přispěla konečná podoba obrazu, která byla vinou zakoupení prošlého filmového materiálu a následného špatného zacházení podexponovaná. Výsledný obraz byl tmavý, což šlo podle Comy proti stylistickým konvencím komedií.<sup>50)</sup> Chladné tonální pojetí filmu sice nebylo výsledkem vědomého tvůrčího záměru, přispělo však k rozostření žánrových kontur filmu, který v důsledku není ani plnokrevnou teenagerovskou komedií, ani vážným dramatem o dospívání.

Přestože nebylo v intencích Comy přijít s další teenagerovskou komedií, snímek byl propagován jako film „od producentů *Snowboardáků*“. Snaha producentů kopírovat znaky diváckého hitu se projevila i v názvu filmu, který z původního *Experta* dostal změny v podobě plurálu. Touha rychle navázat na úspěch předchozího projektu ovšem měla za následek pouze to, že film z dané žánrové škatulky vypadal a nenaplňoval divácká očekávání. Rozkol v propagaci filmu jako teenagerovské komedie a jeho obsahem se proto nejcitlivěji projevil ve špatném diváckém zacílení filmu. *Expert* byli sice podle Davida Prudkého filmem pro teenagery ve věku osmnácti devatenácti let, přiznává však, že cílové publikum bylo definováno neurčitě, což potvrzuje i Karel Coma ve vzpomínkách na turné k filmu, kdy se na projekcích setkával s výrazně mladším publikem.<sup>51)</sup>

Vliv komerčního aspektu na výslednou podobu filmu byl diskutovaným tématem rovněž u snímku *Panic je nanic*, v jehož případě režisér Ivo Macharáček nerealizoval vlastní scénář, nýbrž látku Miroslava Bubrlého. Přestože chtěl Filip Červinka původně produkovat pokračování *Discopříběhu*, rozhodl se pro realizaci teenagerovské komedie, neboť vnímal poptávku trhu, a tudíž i potenciál naplnit své komerční cíle.<sup>52)</sup> Zatímco Macharáčkovou ambicí bylo filmu skrze obsazení neherců a užití ruční kamery vtisknout jistý

47) Rozhovor s Karlem Comou vedla Sandra Hezinová, červen 2020.

48) Tamtéž.

49) Tamtéž.

50) Tamtéž.

51) Rozhovor s Davidem Prudkým vedla Sandra Hezinová. Rozhovor s Karlem Comou vedla Sandra Hezinová.

52) Rozhovor s Filipem Červinkou vedla Sandra Hezinová, březen 2021.

dokumentární rozměr, Červinka jakékoli úvahy o přidané hodnotě filmu negoval tvrzením, že teenagerovské komedie chtěly publikum pobavit a nekladly si velké umělecké nároky.<sup>53)</sup> Z postojů je patrná odlišnost režijního a producerského chápání žánru; zatímco pro Macharáčka se stal jeho celovečerní hraný debut příležitostí, jak pomocí výrazových prostředků vlastních dokumentární a klipové tvorbě vyjádřit esenci puberty a specifickému životnímu období uzpůsobit náladu filmu, Červinka k formě přistupoval zcela pragmaticky. Bylo-li evidentní, že jsou teenagerovské komedie právě v kurzu, nabízelo se žánr využít jako záminku k oslovení partnerů a zadavatelů product placementu.<sup>54)</sup> To se dotklo i finálního názvu filmu. I když s ním Macharáček absolutně nesouzněl, podle Červinky byl dostatečně provokativní a bulvární na to, aby přilákal pozornost mládeže i médií.<sup>55)</sup>

Cesta od prvotní ideje po koncovou realizaci filmu byla nejkomplikovanější v případě *Ro(c)ku podvratáků*. Marek Štencel podepsal smlouvu s Karlem Janákem před *Snowboardáky* a již v době, kdy byl Janákův debut uveden v kinech, měl zajištěný dostatek financí potřebných k realizaci filmu.<sup>56)</sup> Jelikož však Janák po úspěchu *Snowboardáků* upřednostnil režii *Raftáků*, Štencel musel projekt odložit. Karel Janák nakonec oba filmy realizoval během jednoho roku, kontext *Ro(c)ku podvratáků* se ale nenávratně změnil, protože snímek šel do kin v momentě, kdy mu byla přičtena příbuznost k teenagerovskému cyklu. I když nebylo Štenclovou původní motivací realizovat další teenagerovský film, tj. nepřemýšlel o *Ro(c)ku podvratáků* jako o konkurenčním projektu ostatních filmů, teenagerovské tituly měly na čtení žánrového vymezení snímku vliv.<sup>57)</sup> Díváme-li se totiž na *Ro(c)k podvratáků* ve vztahu k ostatním teenagerovským komediím, zdá se být logickým pokračováním cyklu. Opět se setkáme s Vojtěchem Kotkem a Jiřím Mádlem v ústředních rolích, herci ale vzhledem k vyššímu věku ztvárňují starší hrdiny. To koresponduje se změnou žánru — komedii zasazenou do období prázdnin střídá akční krimi s temnějším humorem. I přes svou tvůrčí, resp. režisérskou kontinuitu se ale *Ro(c)k podvratáků* od ostatních teenagerovských komedií odlišoval v jednom podstatném detailu. Nevznikl v reakci na *Snowboardáky*, jako podobně typologicky vymezený film však musel být vůči existujícímu trendu responzivní.

Jestliže bylo uvažování Adama Dvořáka, Davida Prudkého, Pavla Melounka a Filipa Červinky příkladem strategií, podle nichž měly být výsledné filmy obsahem, formou a stylem blízké komerčně úspěšnému hitu, Marek Štencel musel práci přizpůsobit novému kontextu, v němž se kvůli odkladu realizace jeho snímek ocitl. Přestože se tedy *Ro(c)k podvratáků* z pohledu Nowellova vývojového schématu jevil jako učebnicový příklad produktu, který konvenčně recykluje textuální model, jeho vazba k cyklu nebyla vědomě zamýšlená. Vzhledem ke skutečnosti, že výroba filmu trvá zpravidla delší časové období, je zřejmé, že i kontext, do něhož jsou snímky uvedeny, nelze při iniciaci projektu jednoznačně odhadnout. Marek Štencel možná doplatil na odsun realizace *Ro(c)ku podvratáků*, spojení s populárními herci a jménem režiséra mu nicméně zaručilo zájem diváků i médií.

53) Rozhovor s Filipem Červinkou vedla Sandra Hezinová. Rozhovor s Ivem Macharáčkem vedla Sandra Hezinová, červen 2020.

54) Rozhovor s Filipem Červinkou vedla Sandra Hezinová.

55) Rozhovory s Filipem Červinkou a Ivem Macharáčkem (odděleně) vedla Sandra Hezinová.

56) Rozhovor s Markem Štenclem vedla Sandra Hezinová, leden 2021.

57) Tamtéž.



První část studie při nahlížení skupiny filmů z pohledu žánrové teorie potvrdila hypotézu, že o skupině filmů můžeme uvažovat jako o cyklu, neboť se jednalo o strukturu, jejíž vývoj je rozdělitelný do konkrétních etap. Druhá část pak v analýze cyklu akcentovala chování a motivace tvůrců, stejně jako strategie uplatněné při propagaci či pojmenování výsledných produktů. Pohled na cyklus prizmatem praxe, který přiblížil aktérské chování, ukázal, že o ambici navázat na úspěch *Snowboardáků* a vytěžit aktuální zájem o teenagerovské komedie můžeme mluvit v případě tří, nikoli všech čtyř navazujících filmů. Rozhovory objasnily, že šlo v první řadě o snahu producentů, kteří měli finální slovo v rozhodnutí, jak budou filmy pojmenovány, propagovány a prodávány. Režiséři s vymezením filmů jako teenagerovských komedií, které nesledují jiné cíle než pouze bavit diváky, vždy absolutně nesouzněli.

Artikulace žánru a vazby na cyklus byla v součtu pro uplatněné strategie zásadní. I když bylo rozdílné pojetí žánru i vztahu k cyklu důkazem, že konsenzus v rámci týmů nebyl pravidlem, tvůrci vždy s žánrovými kategoriemi úmyslně pracovali. Uvědomovali si existenci cyklu i určitých nálepek, které se snažili využít jak během vývoje a financování, tak při následné propagaci filmu. Než aby lákali na herce či režiséry, bylo pro ně prioritou vyzdvihnout žánrovou příslušnost snímků, popřípadě vazbu některých z účinkujících na širší mediální prostředí.<sup>58)</sup> Co bylo příležitostí, se ale rovněž stávalo omezením. Adolescenti nejsou finančně soběstačnou cílovou skupinou, proto jsou i finance, které mohou vložit do filmové zábavy, omezené. Zvýšený zájem médií o konkrétní segment publika, jehož kapacita i finanční možnosti byly limitované, proto vedl k rozmělnění pozornosti i přehlčení trhu.

## Závěr

I když se konzumní film může zdát příliš čitelný a předvídatelný na to, aby si zasloužil důslednější reflexi, průzkum komerční tvorby skýtá potenciál lépe pochopit industriální podmínky kulturní produkce. Jak chtěla ilustrovat předložená studie, jsou to divácky úspěšné filmy kulminující do podoby cyklů, sérií a trendů, které nám umožňují lépe pochopit vnitřní konfiguraci filmového průmyslu. I když nahlédnutí teenagerovských snímků v žánrovém kontextu ukázalo, že se filmy nevyčleňovaly z dobové produkce, porovnání skupiny filmů s ostatními filmovými sériemi dané doby odhalilo, že se jednalo o jediný rozvinutý cyklus nultých let. Jeho vývoj však nelze vykládat pouze logikou kauzálního vývoje. Teenagerovské komedie produkovali různí tvůrci s různými ambicemi, proto je přirozenější nahlížet zformování cyklu jako souhrn několika událostí, které přispěly k produkci vybraného typu.

Pro existenci cyklu bylo jednak stěžejní zapojení soukromých firem do oblastní filmové produkce, jednak i motivace značek spojovat své jméno s filmem. Teenagerovské kome-

58) Zásadní událostí, která rezonovala v mediálním prostředí a kterou se producenti snažili při výrobě teenagerovských komedií využít, bylo vysílání pěvecké reality show *Česko hledá SuperStar*. Příležitost využili jak Prudký s Melounkem, kteří do *Expertů* obsadili účastníky druhé řady soutěže Tomáše Löbla a Michaela Foreta, tak Filip Červinka, který jednu z rolí v *Panic je nanic* svěřil Šárce Vaňkové z první série. Pro zapojení mladých tváří bylo důležité jejich současné využití při výrobě soundtracků k filmům.

die sice vznikaly v období, kdy filmová tvorba stále čelila nejistotě, byla to ale právě určitá neukotvenost i otevřenost filmového prostředí, které přispěly k jejich produkci. Kupříkladu product placement jakožto forma spolupráce s obchodními partnery v České republice byla právně upravena až v roce 2010, žádné normy či podmínky, které by musely být při propagaci produktů, výrobků či služeb v audiovizuálních dílech dodržovány, legislativa do 10. let neznala. Přesto je produkce teenagerovských komedií spojena s obdobím, kdy byl product placement aktivně vyhledávanou a hojně užívanou cestou, jak se dostat k financím či produktům.

Získané finance, stejně jako podoba obchodních vztahů, přitom měly vliv na producerskou praxi. Většina producentů nepocházela z filmového prostředí, neměla s filmovou produkcí zkušenosti a osvojovala si dovednosti až během výkonu činnosti. Sledování komerčních cílů a snaha přiblížit se adolescentům současně vedla producenty k účelovému spojování filmového produktu s dalšími segmenty mediálního průmyslu. Dominantním mediálním partnerem komedií bylo soukromé rádio Evropa 2, profilující se jako stanice pro mladé, propagace též hojně využívala periodického tisku pro mládež.

Zásadní se pro existenci cyklu ukázaly být také obecnější společenské souvislosti, konkrétněji věk cílové skupiny. V nultých letech dospívali příslušníci generace Y, první globální generace, která vyrůstala obklopena moderními technologiemi. Právě pojetí cílového diváka jako spotřebitele souviselo s podstatným posunem — individualizací a komercializací volného času. Nejen obchodní společnosti, ale i lokální firmy či filmové podnikatelé, snažící se prodat filmové dílo, uzpůsobovali své praktiky tak, aby u adolescentů a jejich rodičů ovlivnili poptávku po svých produktech. U teenagerovských komedií se tak stala pravidlem výroba přidružených produktů k filmu, reprezentovaných nejčastěji knihami, které do románové podoby převáděly scénář filmu, a soundtracky k filmům.

Proč se ale od nultých let situace neopakovala a teenagerovské komedie vznikají jen ojediněle? Odpovědi tvůrců se dotýkaly dvou důvodů. Nejen že je nutné, aby autoři rozuměli aktuálnímu životnímu stylu a potřebám mládeže, jinak pro vybranou diváckou skupinou nejsou snímky relevantní. Cyklus byl jedinečný tím, že se rozvinul v době, kdy bylo mediální pole soustředěnější. Tvůrci nultá léta shodně hodnotili jako jedinečné období, v němž se pozornost mládeže ještě nerozpínala do online prostoru a četných mediálních forem, což je překážka, která potenciálně ztěžuje situaci těm, kteří by se cestou produkce komedie pro teenagery chtěli vydat dnes. Rok 2022 nás však přesvědčil o opaku. Do českých kin byly uvedeny dva snímky, které se opět navrátily k mladšímu publiku: *BANGER*. Adama Sedláka a *Párty Hárder: Summer Massacre* Martyho Pohla. Teprve nadcházející roky ukážou, zdali úspěch těchto filmů podnítl produkci nového teenagerovského cyklu.

## Bibliografie

- „Rozhovor s Karin Babinskou“, *Česká televize*, cit. 3. 1. 2023, <https://www.ceskatelevize.cz/porady/10076923062-pusinky/20551212014/11068-karin-babinska-reziserka/>.
- Altman, Rick. *Film/Genre* (London: British Film Institute, 1999).
- Bačová, Viera, ed. *Historická paměť a identita* (Košice: Společenskovedný ústav SAV, 1996).

- Barešová, Marie – Tereza Czesany Dvořáková. *Generace normalizace: Ztracená generace českého filmu?* (Praha: NFA, 2016).
- Bilík, Petr. *Financování filmu jako aspekt kulturní politiky* (Praha: NLN, 2020).
- „Brak“, *České noviny*, 29. 10. 2002, cit. 13. 1. 2023, <https://www.ceskenoviny.cz/zpravy/brak/14767>.
- Čulík, Jan. *Jací jsme* (Brno: Host, 2007).
- Danielis, Aleš. „Česká filmová distribuce po roce 1989“, *Iluminace* 19, č. 1 (2007), 53–104.
- Dvořák, Jan. *Rejža Vorel* (Praha: Pražská scéna, 2017).
- Fujdlová, Petra. „Žánr sci-fi komedie v české kinematografii v období normalizace“ (Diplomová práce, Univerzita Palackého v Olomouci, 2014).
- Grindon, Leger. „Cycles and Clusters: The Shape of Film Genre History“, in *Film Genre Reader IV*, ed. Barry Keith Grant (Austin: University of Texas Press, 2012), 42–59.
- Halada, Andrej. *Český film devadesátých let: Od Tankového praporu ke Koljovi* (Praha: NLN, 1997).
- Hejdová, Irena. „V listopadu do kin vtrhne Agáta Hanychová“, *Aktuálně.cz*, 21. 10. 2007, cit. 19. 12. 2022, <https://magazin.aktualne.cz/kultura/film/v-listopadu-do-kin-vtrhne-agata-hanychova/r~i:article:511479/>.
- Hejdová, Irena. „Vorel: Graffiti jsem si taky zkusil“, *Aktuálně.cz*, 24. 8. 2006, cit. 22. 12. 2022, <https://zena.aktualne.cz/vorel-graffiti-jsem-si-taky-zkusil/r~i:article:221491/>.
- Hezinová, Sandra. „České teenagerovské komedie nultých let“ (Diplomová práce, Univerzita Karlova, 2022).
- Hrdina, Jan. „Podpora kinematografie v ČR po roce 1989“ (Diplomová práce, Vysoká škola ekonomická v Praze, 2013).
- Jäckelová, Anne. „Evropský filmový průmysl“, *Iluminace* 19, č. 1 (2007), 5–51.
- Klein, Amanda Ann. *American film cycles: Reframing genres, screening social problems & defining subcultures* (Austin: University of Texas Press, 2011).
- Klein, Amanda Ann – Palmer, R. Barton, eds. *Cycles, Sequels, Spin-offs, Remakes, and Reboots: Multiplicities in Film and Television* (Austin: University of Texas Press, 2016).
- Lukeš, Jan. *Diagnózy času: Český a slovenský poválečný film (1945–2012)* (Praha: Sloart, 2013).
- Míka, Jiří. „Product placement jako nástroj marketingové komunikace“ (Diplomová práce, VŠE, 2007).
- Mišúr, Martin. „Eldorádem zrádců: Nerealizovaný produkční cyklus a kulturně politické kolize poválečné československé kinematografie“, *Iluminace* 33, č. 2 (2021), 27–57.
- Mišúr, Martin. „V tratolišti: Detektivka a její produkční cykly mezi různými aktéry zestátněné československé kinematografie (1945–1965)“ (Disertační práce, Univerzita Karlova, 2021).
- Mücke, Pavel – Miroslav Vaněk. *Třetí strana trojúhelníku* (Praha: Karolinum, 2015).
- Neale, Steve. *Genre and Hollywood* (London – New York: Routledge, 1999).
- Nowell, Richard. *Blood Money: A History of the First Teen Slasher Film Cycle* (London – New York: Continuum, 2010).
- Ptáček, Luboš, ed. *Panorama českého filmu* (Olomouc: Rubico, 2000).
- Sedláček, Jaroslav. *Rozmarná léta českého filmu: 1989–1998* (Praha: Česká televize, 2012).
- Skopal, Pavel. *Filmová kultura severního trojúhelníku* (Brno: Host, 2014).
- Stanfield, Peter. „Notes Towards a Theory of Cyclical Production and Topicality in American Film“, *Iluminace* 24, č. 3 (2012), 153–159.
- Stanfield, Peter. „Pix Biz Spurts with War Fever: Film and Public Sphere — Cycles and Topicality“, *Film History* 25, č. 1–2 (2013), 215–226.

Strnad, Pavel. „Transformace české kinematografie 1989–1999“ (Diplomová práce, FAMU, 2000).  
 Szczepanik, Petr, a kol. *Studie vývoje českého hraného kinematografického díla* (Praha: Státní fond kinematografie, 2015).

Szczepanik, Petr. *Továrna Barrandov: Svět filmařů a politická moc 1945–1970* (Praha: NFA, 2016).

Šťastná, Hana. „Product placement v českém filmu“ (Diplomová práce, Univerzita Karlova, 2013).

## Filmografie

24 (David Beránek, 2001)

2Bobule (Vlad Lanné, 2009)

3Bobule (Martin Kopp, 2020)

Anděl na horách (Bořivoj Zeman, 1955)

Anděl páně (Jiří Strach, 2005)

BANGER. (Adam Sedlák, 2022)

Bajkeři (Martin Kopp, 2017)

Bobule (Rudolf Merkner, 2008)

Brak (Karel Spěváček, 2002)

Crash Road (Kryštof Hanzlík, 2007)

Discopříběh (Jaroslav Soukup, 1987)

Expertí (Karel Coma, 2006)

Gympl (Tomáš Vorel, 2007)

Hrubeš a Mareš jsou kamarádi do deště (Vladimír Morávek, 2005)

Hrubeš a Mareš Reloaded (Vladimír Morávek, 2009)

Chyťte doktora (Martin Ed Woolf, 2007)

Jak se krotí krokodýli (Marie Poledňáková, 2006)

Jak tatínka dostat do polepšovny (Marie Poledňáková, 1978)

Jak vytrhnout velrybě stoličku (Marie Poledňáková, 1977)

Jako zajíci (Karel Smyczek, 1981)

Jedna ruka netleská (David Ondříček, 2003)

Jen si tak trochu písnout (Karel Smyczek, 1980)

Kamarád do deště (Jaroslav Soukup, 1987)

Kameňák (Zdeněk Troška, 2003–2005)

Líbáš jako Bůh (Marie Poledňáková, 2009)

Líbáš jako ďábel (Marie Poledňáková, 2012)

Milenci a vrazi (Viktor Polesný, 2004)

Můj vysvěcený deník (Martin Dolenský, 2012)

O život (Milan Šteindler, 2008)

Po hlavě do prdele (Marcel Bystron, 2006)

Panic je nanic (Ivo Macharáček, 2006)

Pánská jízda (Martin Kotlík, 2004)

Párty Hárder: Summer Massacre (Marty Pohl, 2022)

Poslední plavky (Michal Krajinák, 2007)

Pupendo (Jan Hřebejk, 2003)

*Pusinky* (Karin Babinská, 2007)  
*Prachy dělaj člověka* (Jiří Chlumský, 2006)  
*Prci, prci, prcičky* (*American Pie*; Paul Weitz, Chris Weitz, 1999)  
*Princezna ze mlejna* (Zdeněk Troška, 1994)  
*Raftáci* (Karel Janák, 2006)  
*Ro(c)k podvratáků* (Karel Janák, 2007)  
*Román pro muže* (Tomáš Bařina, 2010)  
*Román pro ženy* (Filip Renč, 2005)  
*S tebou mě baví svět* (Marie Poledňáková, 1982)  
*Snowboardáci* (Karel Janák, 2004)  
*Sněženky a machři* (Karel Smyczek, 1982)  
*Účastníci zájezdu* (Jiří Vejdělek, 2006)  
*U mě dobrý* (Jan Hřebejk, 2008)  
*Vetřelci v Coloradu* (Karel Janák, 2002)  
*Vy nám taky, šéfe!* (Martin Kotlík, 2008)  
*Všechno nejlepší* (Martin Kotík, 2007)  
*Z pekla štěstí 2* (Zdeněk Troška, 2001)

## Biografie

**Sandra Hezinová** je absolventkou i novou interní doktorandkou Katedry filmových studií na FF UK. Zatímco ve své bakalářské práci zkoumala lokální queer tvorbu a její publikum, v diplomovém projektu se zaměřila na teorii produkčních cyklů a její aplikaci na českou tvorbu nultých let. Těžiště jejího zájmu leží v současném artovém filmu, kterému se věnuje z pozice festivalové dramaturgyně. Mezi lety 2016–2019 působila jako programová ředitelka queer filmového festivalu Mezipatra. V současné době je součástí dramaturgického týmu MFF Karlovy Vary.