

Veronika Jančová

Poloprofesionál nebo „profesionální amatér“?

Filmová tvorba mezi amatérismem a profesionalismem

V roce 1966 byl vyroben propagační film FORMOVACÍ AUTOMATICKÁ LINKA. Jednalo se o zakázkový film pro podnik Škoda v Plzni, který měl přilákat zákazníky a pomoci tak podniku zvýšit odbyt nového produktu. Ačkoli měl film reprezentativní funkci, nevznikl jako zakázka u žádného ze studií Československého filmu. Snímek natočil vystudovaný geodet, bývalý zaměstnanec Československých státních drah a filmový amatér Ing. Milan Kazda. Vyroben však byl v zázemí profesionálně vybaveného filmového studia podniku Škoda, v němž Kazda působil jako zaměstnanec, jehož pracovní náplní bylo filmování. Nejde jej tedy snadno označit ani jako amatérskou, ani jako profesionální tvorbu — nabízí se spíše uvažovat o specifickém módu poloprofesionální filmové tvorby, jehož vznik a rozvoj podpořily podmínky filmové práce a organizace volného času v socialistickém Československu 60. let.

Amatérský film je nedílnou součástí dějin kinematografie. S touto značně rozlehlou a současně poměrně neprobádanou oblastí je nicméně spojena řada často stereotypních a předsudečných představ degradujícího charakteru. V této studii chci poukázat na význam amatérského filmu jakožto paralely k filmu profesionálnímu. Mým cílem je problematizovat a narušit uvažování o amatérském filmu jako o tvorbě individualistů, kteří produkují rodinné, autorské a/nebo avantgardní snímky, nebo o kolektivní klubové tvorbě těch, již neúspěšně sní o práci ve „skutečném“ filmovém průmyslu. Chci ukázat, že mezi amatérskou a profesionální tvorbou neexistuje jasná hranice a že spíše můžeme hovořit o jakémsi přechodovém pásmu, kde se oba módy produkce střetávají a prolínají. Současně pracuji s předpokladem existence vazeb na profesionální film, které ovlivňovaly diskurs amatérského filmu. Tato suboblast filmové praxe vychovávala a vzdělávala tvůrce, produkovala filmy, vytvářela vlastní diskursivní síť časopisů a distribuční okruh přehlídek a festivalů. Amatérský film si vytvořil samostatný paralelní svět, který byl současně prostopupný se světem profesionální filmové tvorby. V této studii zaměřím své uvažování především na dva prostory, a to amatérské filmové kluby a neprofesionální (resp. poloprofesionální) filmová studia, která reprezentují ono pásmo přechodu či lépe řečeno prostory, ve kterých se oba módy (tj. amatérský a profesionální) prolínají. Představím některé as-

pekty jejich historického vývoje a ozřejmím principy jejich fungování s cílem ukázat jejich pozici a roli ve vztahu k amatérské a profesionální kinematografii.

Soustředíme se tedy na oblast filmové produkce mimo profesionální filmová studia, a to především v období na konci 50. let a v 60. letech, kdy se v souvislosti se zkracováním pracovní doby a rozšiřováním volného času vytvářejí podmínky, které podporují amatérskou uměleckou tvorbu v rámci závodních klubů i jiných institucí. V první řadě nás bude zajímat, co umožnilo vznik a fungování této poloprofesionální sféry, jak byla poloprofesionální tvorba organizována a jaké filmy zde vznikaly. Dále se dotkneme otázek, jak a kde se amatérská a profesionální tvorba protínala, jaké byly vazby mezi oblastí amatérského a profesionálního filmu, zda amatérské filmy napodobovaly vzory profesionálního filmu, nebo zda se od nich odchylovaly, a jak do této oblasti zasahovala (kulturní) politika. Možnosti zodpovězení vytyčených otázek jsou limitované dostupností materiálů, přesto se na většinu z nich pokusíme nalézt odpovědi. Při zpracování této studie jsem vycházela jak z konkrétních filmů, tak z archivních materiálů a dobové periodické a neperiodické literatury 50. až 70. let. Předmětem výzkumu se stala také tvorba osobnosti Milana Kazdy, filmaře působícího právě na pomezí amatérské a profesionální tvorby.¹⁾ V tomto textu budeme na problematiku filmových klubů a poloprofesionálních filmových studií nahlížet z perspektivy průmyslu, resp. průmyslových podniků. Rozsah aktivit filmových klubů totiž přirozeně významně ovlivňovaly finanční možnosti, a tak se do filmové tvorby pouštěly nejčastěji právě velké průmyslové závody.²⁾ Soustředíme se proto především na závodní filmové kluby a podniková filmová studia, kde vznikaly zejména tzv. podnikové filmy, ale také zde existoval určitý prostor pro „volnou“ amatérskou tvorbu. Tato studie je tedy orientována na problematiku tzv. podnikového filmu jakožto oblasti, která byla společným působištěm a přechodovým pásmem mezi amatérským a profesionálním filmem.

Podnikový film

Označení podnikový film je odvozeno z termínu podnikové studio. Podnikový film byl v užším slova smyslu dobově chápán jako film vytvořený zaměstnanci podniku, „u nichž tato činnost je pracovní náplní [...] vykonávanou podle požadavků a na náklady podniku“.³⁾ Tato definice je však značně problematická. Předně do kategorie podnikového filmu byly už tehdy (zejména na festivalech a soutěžích) řazeny také snímky natočené regionálními filmovými studii, která nebyla součástí závodu, pro který film natočila, což je v rozporu s citovanou formulací. Navíc podniková studia byla poloprofesionální studia obsazená pracovníky, kteří se plně věnovali této činnosti jako hlavní náplni své práce, a nikoli

1) Vzhledem k zaměření textu bude jeho práce použita především jako ilustrace a doklad některých tvrzení než jako zdroj pro textuální analýzu či životopisný popis.

2) Materiální zázemí se odvíjelo od výkonnosti daného podniku a ochoty jeho vedení podporovat činnost závodního (filmového) klubu. Závodní kluby obecně vykazovaly při provozování vlastní kulturní a výchovné činnosti finanční ztráty (jejich příjmy údajně dosahovaly pouhých 80 % vydání). Na druhou stranu cílem těchto klubů nebyl zisk, ale výchova a péče o pracující. Viz Martin Franc – Jiří Knápek, *Volný čas v českých zemích 1957–1967*. Praha: Academia 2013, s. 228–229.

3) III. celostátní přehlídka technických filmů. *Amatérský film* 2/9, 1970, č. 5, s. 84.

jako zájmové činnosti mimo své normální zaměstnání v podniku. Citovaná definice rovněž vůbec nezohledňuje poměrně častou situaci, kdy byl film na zakázku a na náklady podniku natočen v rámci filmového klubu. Tedy situaci, kdy za jeho vznikem stáli filmoví amatéři, kteří film natáčeli ve svém volném čase. Navrhují proto pojem podnikový film chápat spíše v širším slova smyslu jako označení zastřešující jakýkoli film realizovaný podnikovým či regionálním studiem nebo amatérským filmovým klubem na zakázku a na náklady podniku. Od volné amatérské tvorby se tedy podnikový film liší tím, že má zadavatele v podobě podniku, který dává podnět k výrobě a současně tuto výrobu z vlastních prostředků financuje.

Nebylo náhodou, že se tento modus produkce uplatnil a rozvinul právě v podmínkách socialistického Československa. Vládnoucí režim se snažil zasahovat do způsobů trávení volného času a pokoušel se tuto sféru ovládat, což mělo dopad na způsoby a možnosti trávení volného času. Objevil se požadavek, aby lidé vyplnili dobu osobního volna kulturním způsobem (tj. vzděláváním a zájmovou činností). Současně se začaly preferovat kolektivní formy a aktivní přístup namísto pasivního trávení volného času.⁴⁾ Došlo tak ke vzniku situace, kdy se volný čas stává organizovanou záležitostí kontrolovanou politickými a masovými, společenskými a jinými strukturami. Právě tyto specifické podmínky umožnily rozvoj amatérské a poloprofesionální filmové tvorby. Velký důraz byl totiž kladen na lidovost a hnutí lidové umělecké tvořivosti. Amatérská filmová tvorba byla díky tomu podněcovaná a finančně podporovaná státem. Vzniká tu tak zajímavá ambivalence, kdy amatérští filmaři (představitelé „lidu“) realizují zdánlivě volnou amatérskou tvorbu („lidovou uměleckou činnost“), která je však umožněna díky státní podpoře (a je tedy také státem organizována, regulována a kontrolována).

Poloprofesionální filmová studia a filmové kluby

Ačkoli byla československá kinematografie zestátněna těsně po skončení druhé světové války, studia československého filmu zdaleka nebyla jediným místem filmové produkce. Dobový právní rámec v podobě dekretu č. 50/1945 Sb. totiž z monopolu československého filmu vyděloval veškerou amatérskou tvorbu. Těsně po válce díky tomu vznikla situace, kdy se v oblasti zakázkové filmové výroby objevovali podnikatelé skrývající se pod hlavičkou amatérského filmu. Tato praxe následně vyvolala potřebu jasné definice amatérského filmu, kterou přinesla až studie *Filmové právo* vydaná na konci 50. let.⁵⁾ Nadále byla filmová výroba umožněna pouze „skutečným“ filmovým amatérům, kteří se nicméně mohli sdružovat ve filmových klubech, ale současně se nevylučovalo natáčení filmů v rámci poloprofesionálních filmových studií. Podniky (či jiné instituce zřizující tato studia) si totiž filmy pořizovaly vlastním nákladem, pro vlastní potřebu, a nikoli za účelem podni-

4) Martin Franc – Jiří Knápek, *Volný čas v českých zemích 1957–1967*. Praha: Academia 2013, s. 9–14.

5) Hlavním znakem klasifikujícím film jako amatérský bylo, že „jeho zhotovením nebyl sledován nejen cíl výdělečný, nýbrž i že náklady spojené s jeho výrobou nese výrobce“. Definice dále stanovovala, že „amatérský film nesmí být předmětem obchodu, nesmí být za úplatu půjčován, ani výdělečně promítán nebo za výdělečným účelem rozmnožován nebo prodáván“ atd. Více viz Jaroslav Jablonský – Jiří Langer – Václav Šefrna, *Filmové právo*. Praha: Ústřední půjčovna filmů, 1959, s. 19–20.

kání. Jakkoli se tedy může vznik filmů v rámci poloprofesionálních filmových studií zdát jako nelegální praxe, vše se oficiálně odehrávalo možná na hraně amatérské filmové tvorby, ale stále v mezích zákona.⁶⁾

Mimo profesionální filmová studia filmy vznikaly v podnikových či regionálních poloprofesionálních studiích a v závodních či místních klubech filmových amatérů. Průmyslové podniky produkovaly nepodchycený počet filmů, nicméně zejména podniková studia se v 60. letech stala významnou filmovou líní.⁷⁾ Podniková studia byla poloprofesionální filmová studia fungující v rámci velkých (průmyslových) podniků (například Filmové studio Třineckých železáren VŘSR, Filmové studio Domu techniky Škoda Plzeň ad.). Tato studia tak představovala jakýsi mezník mezi čistě amatérskými filmovými kluby (jakými byly například FK Brno, FK Přerov, FK Ostrava atd.) a profesionálními filmovými studiemi československého filmu. Na rozdíl od běžných filmových klubů totiž podniková studia zpravidla disponovala bohatým technickým⁸⁾ a finančním zázemím a jejich členové se často rekrutovali z řad již zkušených tvůrců (resp. filmových amatérů). Neplatí to sice univerzálně, ale některé filmy⁹⁾ se kvalitativně skutečně vyrovnaly profesionální filmové tvorbě, což dokazuje jejich úspěšné uvedení mimo závod.

Podniková studia byla přímo součástí závodu, což přinášelo značné výhody. Jejich činnost se řídila plánovitě, avšak plán natáčení bylo možné doplnit o další filmy podle požadavků podniku. Případné vyjednávání mezi podnikem a studiem bylo mnohem snazší a tvůrci byli připraveni začít s natáčením prakticky ihned, takže mohli velice rychle reagovat na aktuální potřeby podniku. Podniková studia měla na starosti nejen výrobu filmů, ale také jejich systematické využívání. V podnikových (případně v komerčních) prostorách se proto pořádaly projekční akce, a to jak ve formě filmových programů pro zaměstnance podniku, tak v podobě přehlídek zahraničních filmů. Některá podniková studia současně půjčovala filmy, a to filmy vyrobené pro podnik na zakázku u ČSF, filmy vyrobené podnikovým studiem i amatérské filmy.

Podnikových studií existovalo v českých zemích sice pouze několik, ale byly do nich vkládány velké naděje do budoucna. Poloprofesionální studia fungující při velkých průmyslových závodech se začala rozmáhat zejména v období 60. let, kdy současně nastává částečný útlum zakázkové tvorby v profesionálních studiích.¹⁰⁾ Současně se nově prosazovaným trendem stalo, aby odborné technické filmy natáčela právě podniková studia. Pro-

6) Problémy mohly nastat pouze v případě, kdyby film měl být široce distribuován nebo promítán v běžných kinech. V takovém případě by již došlo k narušení monopolu československého filmu.

7) Návrh na rozvinutí práce s průmyslově technickými filmy, 1960. Národní filmový archiv (NFA), f. ÚŘ ČSF.

8) Podnikové filmové studio dokázalo zajistit kompletní natočení, zpracování i ozvučení filmu (včetně natáčení různých jazykových verzí). Nicméně pro zpracování či ozvučení občas využívalo profesionální služby ČSF.

9) Například *SOUSTRUH ŠKODA SIU 100* z produkce PKO Film nebo *OZUBENÁ KOLA* natočená Filmovým studiem Domu Techniky Škoda Plzeň (na podzim roku 1968 byl film *OZUBENÁ KOLA* přijat do mezinárodní přehlídky profesionálních technických filmů *TECHFILM 68* v Pardubicích). Celá řada dalších filmů z produkce FS DT Škoda Plzeň byla úspěšně uvedena i mimo závod a dočkala se významných ocenění (zejména z přehlídek technických filmů).

10) Na vině byl ekonomický vývoj, který se projevil tím, že zatímco dříve byl počet objednávek od rozmanitých státních i hospodářských institucí nad výrobní možnosti studií krátkého filmu, nyní byla studia dokonce přinucena shánět si objednavatele sama. Viz Antonín N a v r á t i l, *Krátkometrážní tvorba — potřeby a perspektivy I*. Praha: 1970, s. 3.



OBRÁŽECÍ HLAVA (FS DT Škoda Plzeň, 1965).
Políčko z filmu. Sbírka amatérského filmu NFA.



OBRÁŽECÍ HLAVA (FS DT Škoda Plzeň, 1965).
Políčko z filmu. Sbírka amatérského filmu NFA.

fesionální filmová studia měla nadále natáčet jen takové filmy, jejichž výroba svou náročností převyšuje možnosti podnikových studií. Protože zakázková výroba pro podniky byla úzce specializovaná, jejich hlavním výrobcem se měla stát poloprofesionální filmová studia, která je navíc zvládala pořizovat levněji a pohotověji, a profesionální studia měla být doslova „orientována k vyšším společenským cílům“.¹¹⁾

Vedle filmových studií fungujících při podnicích existovala také regionální filmová studia fungující v podstatě na stejném principu jako podniková studia s tím rozdílem, že nespádala pod žádný podnik, ale pod jinou instituci. Například Filmové studio Parku kultury a oddechu Plzeň (PKO Film) bylo poloprofesionální studio spadající pod Krajské kulturní středisko Plzeň.¹²⁾ Většina podniků sice vlastní filmové studio neměla (počet podnikových studií se pohyboval pod hranicí 10), ale u celé řady podniků fungovaly amatérské filmové kluby.¹³⁾ Ty začaly vznikat na počátku 50. let v rámci závodních klubů ROH, které měly vytvořit podmínky pro organizované kolektivní trávení volného času. Revoluční odborové hnutí mělo usilovat o vytváření lepších podmínek pro aktivní odpočinek, sebevzdělávání a zvyšovat účast lidí na veřejném životě. Mělo se podílet na výchově k volnému času a stát se garantem toho, že budou pracující volný čas využívat žádoucím způsobem. Volný čas se měl vyznačovat aktivní lidskou činností. Resp. měl být využit pro pozvednutí kulturní úrovně obyvatelstva, a to prostřednictvím aktivních forem (tedy především vlastní uměleckou činností). V 60. letech dochází obecně k inklinaci k podpoře nejširších forem zájmové činnosti. Pracující měli za oddechem a zábavou mířit do závodních klubů ROH, kde se jim v nejrůznějších kroužcích dostalo organizační a materiální podpory jejich zájmové činnosti. Zejména kolem poloviny 60. let začala být prosazována snaha o estetickou výchovu občanů prostřednictvím amatérské umělecké činnosti. Kluby filmových

11) Antonín Navrátil, *Krátkometrážní tvorba — potřeby a perspektivy I.* Praha: 1970, s. 9.

12) Parky kultury a oddechu byly jedním z typů specializovaného osvětového zařízení (jejich součástí byly mj. kina, přednáškové pavilony, restaurace atp.). Začaly se zřizovat ve velkých městech počátkem 50. let a v polovině 60. let u nás fungovalo již 19 takových zařízení. Na jejich zřizování, provoz a správu dohlížely orgány ministerstva školství a kultury. Více viz Martin Franc – Jiří Knápek, *Volný čas v českých zemích 1957–1967.* Praha: Academia 2013, s. 240.

13) Jako příklad si můžeme uvést filmový kroužek při Závodním klubu ROH Železniční opravny a strojírny Šumperk, filmový kroužek Jednotného kulturního střediska ROH Třineckých železáren VŘSR nebo filmový kroužek Závodního výboru ROH Závody Říjnové revoluce, n. p. Vsetín.

amatérů jakožto kolektivní, aktivní a navíc kulturní forma trávení volného času tudíž přesně vyhovovaly nastolenému trendu.¹⁴⁾

Novou základnou zájmové činnosti se po zrušení spolků vedle masových organizací staly také osvětové instituce, a tak byly amatérské filmové kluby zakládány i mimo závody, například při osvětových besedách. Kromě profesionálních či poloprofesionálních studií se tedy závody mohly s požadavkem natočení filmu obrátit také na závodní či místní filmový klub. Pro místní filmové kluby představovala taková zakázka významný přínos do klubového rozpočtu, a naopak závod ušetřil finance, které by musel vynaložit na natočení profesionálního filmu. Podniky jako objednavatelé filmů pochopitelně využívaly všechny možnosti, zpravidla v závislosti na závažnosti zpracovaného tématu a na účelu filmu. Filmy, které měly sloužit k propagaci závodu, si nechávaly podniky natáčet u profesionálních a poloprofesionálních studií, zatímco s filmy pro interní potřebu se obracely na (především závodní) filmové kluby.¹⁵⁾ Některé závodní kluby filmových amatérů mohly mít navíc stejně kvalitní technické zázemí a mohlo se jim dostávat stejně vysoké finanční podpory od podniku jako podnikovým filmovým studiím. Tak fungoval například plzeňský klub železničních filmových amatérů (ŽEFA), jehož tvorba byla na velmi dobré úrovni a mnohými považována téměř za profesionální.¹⁶⁾

Spojení amatérského a profesionálního filmu v podobě závodních filmových kronik a průmyslových filmů

Při uvažování o podnikovém filmu se nám rozpadá tradiční dichotomie amatérského a profesionálního filmu. Zejména z perspektivy obou prostorů nefungují amatérský a profesionální film jako dva protiklady, které by byly ve vzájemném opozičním vztahu, ale spíše jako dvě paralelní osy. Osy, které se v mnohém podobají i odchylují a které se mohou potkávat, křížit a protínat. Výsledkem takového střetu je právě vznik poloprofesionálních filmů a existence „profesionálních amatérů“/poloprofesionálů, již jsou spjati především s podnikovými studií. Termín poloprofesionál současně nemá odkazovat k předstupni profesionála na cestě od amatérského filmu (tedy o amatéra v procesu nějakého tréninku).

14) Martin Franc – Jiří Knápek, *Volný čas v českých zemích 1957–1967*. Praha: Academia 2013, s. 151–158 a 199–201.

15) Například podnik Třinecké železářny VŘSR si nechal Krátkým filmem natočit na zakázku propagační a současně reprezentační snímky *TRADICE A PERSPEKTIVY TŽ VŘSR* a *HISTORIE PSANÁ OHNĚM*. Filmový kroužek Jednotného kulturního střediska ROH Třineckých železáren VŘSR je pak podepsán pod filmem o postupu oprav na vysoké peci *GENERÁLNÍ OPRAVA VYSOKÉ PECE IV. v TŘINCI* nebo pod snímkem *VTEŘINY A VÝROBA*, který se zabývá problematikou ztrátových časů při výrobě. Sbirka fotografického materiálu Třineckých železáren, s. p. Třinec. Zemský archiv (ZA) Opava, NAD 1945.

16) Pokud bychom chtěli odlišit filmy vyrobené podnikovými studií a amatérskými kluby, tak některé amatérské filmy se vyznačují sníženou kvalitou, a to zejména na úrovni zvuku. S diegetickými zvuky se skoro vůbec nepracuje a některé filmy nejsou ozvučeny ani dodatečně, takže jsou pouze němou obrazovou výpovědí. Některé amatérské filmy rovněž trpí rozostřeným obrazem. Z důvodu finanční a technické náročnosti amatérské podnikové filmy většinou nepracují s vizuálními pomůckami a triky. Také je pro ně typická ruční kamera, časté použití zoomu a až nadměrné střídání nájездů a oddalování kamery. Amatérské filmy jsou často nasnímány ve velmi dlouhých záběrech s menším podílem střihu, který je nahrazován právě změnami rámování a pohybem kamery.

Jedná se spíše o specifický autonomní mód tvorby, který se vyznačuje řadou ambivalentních rysů a současně se nachází v onom přechodovém pásmu mezi profesionální a amatérskou tvorbou, přičemž svým specifickým charakterem nezapadá ani do jedné oblasti. Termín podnikový film, se kterým budeme pracovat, rovněž představuje značně ambivalentní filmovou praktiku. Mohli bychom jej označit jako jeden z módů amatérské filmové tvorby.¹⁷⁾ Jak si však ukážeme, podnikový film je v rozporu s řadou definic amatérského filmu a naopak nese řadu rysů profesionálního filmu.

Zakázková vs. volná tvorba

Filmová tvorba realizovaná na půdě poloprofesionálních filmových studií a amatérských filmových klubů měla tedy dva základní rozměry, a to zakázkové filmy pro podniky (podnikové filmy) na jedné straně a „volnou“ tvorbu (tj. zejména fikční film) na straně druhé. Podnikový film v sobě navíc zahrnuje dvě velké podskupiny, a to tzv. závodní filmové kroniky na jedné straně a průmyslové (tj. technické, instruktážní, propagační a náborové) filmy na straně druhé. Současně je nutno upozornit, že ona „volná“ tvorba se týkala především amatérských filmových klubů, protože s rostoucí profesionalizací úměrně klesala možnost svobodné tvorby. V rámci poloprofesionálních studií filmaři fungovali v podstatě jako zaměstnanci. Tito poloprofesionálové se vydělili ze struktur amatérského filmu, ale nebyli ani profesionály. Na jednu stranu se nadále nevěnovali natáčení ve volném čase, neboť se pro ně stalo hlavní pracovní náplní. Zároveň však ztratili podporu pro vlastní volnou tvorbu, jaká se dostávala členům filmových klubů. Již se totiž nejednalo o zájmovou činnost, o lidovou tvořivost, ale o regulérní (zakázkovou) filmovou výrobu. Z tohoto důvodu kupříkladu Milan Kazda, který původně působil v amatérském filmovém klubu Československých státních drah ŽEFA, odkud odešel do filmového studia podniku Škoda, dál spolupracoval s tímto amatérským filmovým klubem.

Volná amatérská tvorba filmových amatérů v závodních filmových klubech však také nebyla zcela svobodná.¹⁸⁾ Filmoví amatéři sdružení v těchto kroužcích nemuseli svou tvorbu hradit z vlastních zdrojů a kluby jim poskytovaly potřebné zázemí i veškeré finanční prostředky. Neplatili za svou tvorbu penězi, ale „v naturáliích“ v podobě filmů pro daný podnik — podnikovými filmy. A v rámci této zakázkové tvorby panovala přirozeně určitá nesvoboda a nutnost podřídit se. Jedním z projevů této nesvobody byla například povinnost zachycovat ve filmech vedoucí pracovníky podniku. Výskyt vedoucích pracovníků závodu, kteří (na vlastní žádost) přímo promlouvají na kameru, nebo jsou alespoň ve filmu zachyceni, je tak jedním z poznávacích znamení podnikových filmů. Vedení podniku mohlo také do filmu svévolně zasahovat a požadovat změny, a to na úrovni podoby titulů, vypuštění některých scén aj.

17) Ve stejném smyslu, jak o těchto módech hovoří například Patricia Rodden Zimmermannová — viz Patricia Rodden *Zimmermann, Reel families: a social history of amateur film*. Bloomington: Indiana University Press 1995.

18) Jak upozorňuje Ryan Shand (Ryan Shand, *Theorizing Amateur Cinema: Limitations and Possibilities. The Moving Image* 8, 2008, č. 2, s. 36–60), amatérský film bývá často označován jako opoziční praktika. Jako mód, který je vydělen a funguje mimo komerční kinematografii. Právě v souvislosti s tím se často objevuje téma svobody, a to především ve smyslu svobody uměleckého výrazu. Amatérský filmař je totiž zpravidla nezávislý na financování zvnějšku, a tím pádem jeho tvorba nepodléhá žádným očekáváním.



VŠEMI PROSTŘEDKY (Milan Kazda, 1959).
Políčko z filmu. Sběrka amatérského filmu NFA.



VŠEMI PROSTŘEDKY (Milan Kazda, 1959).
Políčko z filmu. Sběrka amatérského filmu NFA.

Výmluvným příkladem je případ filmu *VŠEMI PROSTŘEDKY* (1959). Jedná se o reportáž o výměně výhybkové soustavy, kterou natočil Milan Kazda v rámci filmového klubu ŽEFA.¹⁹⁾ Tato reportáž není ani tak zvláštní svým obsahem, jako je pozoruhodná tím, že vznikla ve dvou verzích, které se od sebe liší pouze filmovým komentářem. Skutečná příčina vzniku druhé verze komentáře není bohužel známa. Velmi pravděpodobnou příčinu (tedy zásah podniku) nám však odhaluje sám doprovodný komentář filmu. Ten je u druhé verze o něco více angažovaný a především vyzdvihuje oproti první verzi podíl vedoucího pracovníka soudruha Šikla, jenž práce řídil (a použil k tomu rozhlas, což, jak nyní zdůrazňuje komentář, byl přímo jeho vlastní nápad).

Vedle záběrů s vedoucími pracovníky se podnikové filmy vyznačují unifikovanou podobou titulků v rámci jednotlivých „tvůrčích skupin“, střídmostí komentáře a minimalizováním jeho politické angažovanosti. Obecně střídmy styl těchto filmů se projevuje zejména převahou statických celků snímáných ruční kamerou, delšími záběry a jednoduchou stříhovou skladbou. Výrazným rysem podnikových filmů je také zapojení záběrů z nějaké významné podnikové akce (dnů techniky, předávání rudého praporu apod.). S těmito druhy záběrů se setkáváme zejména v jednom specifickém typu podnikového filmu, kterým jsou již zmíněné závodní filmové kroniky. Zatímco podnikové filmy ve formě závodních kronik vnímám do jisté míry jako paralelu rodinného filmu, průmyslové filmy zase představují paralelu profesionálního filmu.

Průmyslové filmy

Průmyslové filmy měly jakožto účelová tvorba určité standardy, které bylo nutné v závislosti na zamýšlené funkci konkrétního filmu dodržet. Vezmeme-li dále v úvahu fakt, že zejména podniková studia byla obsazena „profesionálními amatéry“ a že byla technicky velmi dobře vybavená, nepřekvapí nás, že nejen tematicky, strukturou a použitými argumenty, ale mnohdy také technickou kvalitou není možné na první pohled produkci profesionálních a poloprofesionálních studií odlišit. Současně tomu napomáhal sám pro-

19) Milan Kazda působil ve filmovém klubu železničních filmových amatérů ŽEFA (jehož založení v rámci ČSSD sám inicioval) a svou volnou tvorbu si vykupoval reportážemi a technickými instruktážními filmy pro podnik ČSSD.

fesionální film, jehož formát v rámci zakázkových filmů inklinoval ke schematičnosti, a nebylo proto příliš obtížné okopírovat tyto vzory a napodobit tak standardní profesionální průmyslový film. Nejen samotné filmy, ale tvorba jako taková byla v poloprofesionálních studiích paralelní k tvorbě ve studiích profesionálních. Poloprofesionální filmová studia byla vlastně „splněným snem každého amatéra“. Ovšem jen pokud je více zajímala filmová tvorba jako způsob obživy, než aby je zajímaly jednotlivé filmy, které vytvářejí. Film se zde stal jejich obživou, produkovali podobné filmy jako profesionální studia (dostávali totiž zakázky na tytéž filmy od stejných zadavatelů), měli k dispozici podobné vybavení (pochopitelně pracovali zejména s formátem 16 mm, ale tento formát byl pro zakázky vyžadován i od profesionální tvorby), natáčelo se zde ve štábech s jasnou dělbou práce atd.

Závodní filmové kroniky

Součástí podnikového filmu byly také filmy vzniklé čistě pro interní potřebu závodu, tzv. závodní filmové kroniky, které můžeme vnímat jako paralelu rodinného filmu. Právě filmové kroniky jsou těmi typy filmů, které si zpravidla natáčel závod svépomocí prostřednictvím závodního klubu amatérských filmařů a výhradně pro vlastní potřebu. Filmové kroniky měly charakter dokumentárních záběrů a reportáží, které primárně zachycovaly život v závodě, případně i mimo něj. Vznikaly buď jako filmové pásmo chronologicky řazených šotů rekapitulujících události jednoho roku, nebo jako samostatný krátký nonfiktivní film. Jednalo se o události různého charakteru, týkající se přímo daného závodu, případně také dění ve městě, kde se závod nacházel.²⁰⁾

Pro závodní kroniky je tedy typická určitá selektivní reprezentace. Stejný rys nacházíme rovněž i u rodinného filmu. Ten, jak je patrné již z jeho označení, je charakteristický svým sepětím s kontextem rodiny, v rámci kterého je vytvářen a případně také užíván. Rodinné filmy mají přirozenou tendenci zachycovat momenty rodinného štěstí, což vede k tomu, že se v nich objevují určitá stereotypní témata.²¹⁾ Podobně je tomu u závodních kronik, kde se pouze místo narozenin slaví výročí založení závodu, namísto rodinné dovolené sledujeme podnikovou rekreaci atp. To nás přivádí k otázce, jakou funkci vlastně závodní filmy měly? Byla to spíše specifická sociální funkce stejně jako u rodinného filmu? Nebo měly závodní kroniky fungovat jako sebereprezentace a jistá forma propagace? Pokud se podíváme na závodní kroniky blíže, zjistíme, že se zachovaly v podobě velmi blízké rodinnému filmu. Tedy že se jedná o kotouče se sestříhanými krátkými šoty, bez označení, bez názvu a úvodních titulků identifikujících autora, bez vysvětlovacích mezititulků. Také pro ně platí, že pokud je sleduje nezasvěcený divák, tj. divák, který není členem dané

20) Nejčastějšími náměty filmových kronik jsou: předávání rudého praporu, letní pionýrské tábory, společná dovolená pracovníků podniku, průběh svátků a oslav (MDŽ, 1. květen, výročí osvobození ČSSR apod.), návštěva zahraniční delegace, spartakiáda, výročí podniku či nějakého jeho úseku, jubilejní výrobek či množství zpracovaného materiálu, zavedení nové metody, zlepšovatelství návrh, nový typ stroje, konference a veletrhy, družba s pracovníky z jiných podniků, výjimečná pracovní událost (oprava či instalace nějakého zařízení), výstavba a otevření nové budovy, výstavby pod patronací podniku (např. sídliště, blok rodinných domů), slavnostní otevření závodního klubu ROH, slavnostní otevření společenského domu ROH, různá setkání, schůze a shromáždění a akce konané v sále podniku.

21) Ryan S h a n d, Theorizing Amateur Cinema: Limitations and Possibilities. *The Moving Image* 8, 2008, č. 2, s. 39–42.

komunity ani nemá k dispozici poučený komentář, pak není schopen interpretovat sledovaný obraz, filmu z větší části není schopen porozumět a jeho sledování pro něj postrádá smysl (identifikuje maximálně typ probíhající akce, ale nezná kontext ani osoby, které zabírá kamera). Je tedy poměrně pravděpodobné, že stejně jako u rodinného filmu, také v případě závodních kronik mohl hrát mnohem významnější roli samotný akt natáčení než výsledný film. Z tohoto hlediska by měla zásadní význam již pouhá přítomnost filmové kamery, jež by měla funkci posílení slavnostní atmosféry dané události.²²⁾

Komunitní mód tvorby jako nápodoba procesu profesionálního natáčení

Podnikový film jakožto výsledek činnosti amatérských filmových klubů a poloprofesionálních studií nebyl dílem individuálním, ale především dílem kolektivním. Amatérští filmaři, kteří se sdružovali v těchto filmových klubech a studiích, nedělali filmy jen pro vlastní osobní potřebu a ani se nepokoušeli zapojit do avantgardní subkultury. Ryan Shand pro tyto případy namísto amatérského módu navrhuje nový termín komunitní mód, který přiznává existenci filmařů sdružených ve filmových klubech a vyhýbá se jejich implikování jako pouhých rodinných filmařů nebo aspirantů avantgardní tvorby.²³⁾ Do závodních filmových klubů byli rekrutováni také řadoví zaměstnanci bez ambic stát se profesionály, pro které mohlo být působení v takovém kroužku jednoduše formou trávení volného času. Působení v klubu filmových amatérů mohlo být v atmosféře kontroly způsobů trávení volného času do jisté míry nucenou volbou, resp. způsobem, jak si pracující odbyl svou „povinnost“ kulturního trávení volného času. Současně na druhou stranu příklad Milana Kazdy ukazuje, že se zde objevovali i ambiciózní jedinci a že z amatéra bylo možné dopracovat se v rámci tohoto prostoru až na post poloprofesionála/profesionálního amatéra, který se živil zakázkovou výrobou.

Komunitní mód, jak jej navrhuje Ryan Shand, zahrnuje tvorbu jednotlivců i kolektivů. Je definován spíše ambivalentním uváděcím prostorem, který je někde mezi veřejným a soukromým sektorem. Tím je myšleno, že jejich filmy nejsou určeny pouze uměleckým kruhům či rodině, ale širšímu publiku (a podnikové filmy skutečně fungovaly v rámci komunity daného závodu i mimo ni). V textech publikovaných o amatérském filmu se často setkáváme s dichotomií soukromý vs. veřejný. Podnikový film však opět oba tyto prostory spojuje. Zejména, nahlížíme-li na podnik a jeho zaměstnance jako na jednotku podobnou rodině. Z hlediska závodních filmových kronik dochází ke splynutí veřejného a soukromého (rodinného), protože kontext podniku a závodních filmových kronik je paralelní kontextu rodiny a rodinného filmu. Závodní kroniky byly natáčeny členy této jednotky, o nich, pro ně a pokud byly promítány, tak v rámci této jednotky.

Toto spojení soukromého a veřejného platí nejen pro závodní kroniky, ale pro podnikový film obecně. Nejrozličnější technické instruktážní, propagační aj. filmy byly určeny pro

22) Srov. Roger O d i n, Otázka amatéra v trojím prostoru natáčení a šíření. *Illuminace* 16, 2004, č. 3 (55), s. 5–33.

23) Filmaři pracující v rámci komunitního módu vytvořili mnoho různých filmů, aniž by se jednalo o rodinné či avantgardní snímky. Viz Ryan S h a n d, Theorizing Amateur Cinema: Limitations and Possibilities. *The Moving Image* 8, 2008, č. 2, s. 53–54.

použití v závodech, ať už za jejich výrobou stálo profesionální filmové studio, podnikové studio nebo závodní klub ad. Tyto filmy se tak do jisté míry dostávaly v podstatě do stejné distribuce a především do týchž uváděcích prostor spolu s profesionálními (zakázkovými) filmy. Dokonce se tu částečně převrací role a profesionální film vstupuje do prostředí, které bylo dominantou podnikových filmů. Je to tedy oblast prostupná oběma směry.

Opět se tedy dostáváme k tomu, že podnikový film představuje paralelní filmovou kulturu k profesionálnímu filmu. Navíc vznik filmů nejen v poloprofesionálních studiích, ale také v rámci filmových klubů měl mnohem blíže k profesionálnímu filmu než k avantgardnímu, autorskému či rodinnému filmu. Filmy vzniklé v rámci subkultury filmových klubů byly podřízeny přísnějším tvůrčím režimům než jiné amatérské filmy. Zejména v rámci komunitního módu fungovala silná návaznost na amatérské filmové časopisy a příručky, které radily amatérům, jak vytvořit filmy v souladu se všeobecně platnými principy. Příručky, kterými se filmoví amatéři řídili, byly často produktem filmového průmyslu, jenž si je tím pádem do jisté míry vychovával. Zároveň však mezi jejich filmovou produkcí a diskursem existoval určitý druh komunikace a spojení. Na stránkách specializovaných periodik probíhaly debaty o amatérském filmu, neboť přispěvateli byli také samotní členové amatérských filmových klubů. Jedním z cílů se stalo vytvoření určité estetiky amatérského filmu, která byla do značné míry odvozená od stávajícího profesionálního filmu. Práce s filmovou technikou a triky proto nemusela být v rámci těchto klubů nutně hnána ani tak touhou experimentovat s možnostmi filmové kamery, jako snahou přiblížit se profesionálnímu filmu, napodobit jej a (minimálně v některých případech) vydělovat se z řad filmu amatérského. Učebnicovým příkladem tohoto přístupu je Milan Kazda.

Poloprofesionál Milan Kazda

Milan Kazda je osobností, kterou nelze zaškatulkovat ani mezi amatérské, ani mezi profesionální filmaře. Převážná část jeho působení totiž spadá do onoho pole přechodu. Kazda sice začínal jako nadšený filmový amatér, ale těsně před tím, než si dal od počátku 70. let nucenou tvůrčí pauzu, se mu podařilo absolvovat FAMU a po revoluci se pokoušel filmem žít ve vlastním produkčním studiu. Milan Kazda byl zapáleným autorem amatérských filmů i pracovitým tvůrcem podnikových filmů. Nikdy nebyl „typickým“ filmovým amatérem, rodinným filmařem, autorským dokumentaristou či avantgardním experimentátorem. Nešlo mu ani tak o filmovou techniku (nikdy si nekoupil vlastní kameru), ke které tím pádem neměl afektivní vztah a akt natáčení pro něj nehrál prim (jak bývá označováno za typické pro amatérské filmaře). Šlo mu především o to, vytvořit film a v první řadě — být režisérem. Rozkoš mu nepřinášelo ovládání kamery, ale organizace vlastního štábu a zejména následné předvádění svých výsledků a ohromování festivalových publik a porot. Zakázkové technické filmy, které měly jiné funkce (instruktáž, propagace atd.) a nesloužily k této sebe prezentaci, pro něj proto neměly žádnou zvláštní cenu. Chápal je jako nutnost, jako něco, co podmiňovalo jeho tvorbu. O těchto filmech se zpravidla nezmiňoval, vnímal je jako úkol na cestě za „skutečnou uměleckou tvorbou“. Kladl důraz na práci ve velkém štábu, na používání ohromného množství komparzistů a precizní práci s filmovou technikou. Objevuje se u něj snaha využívat filmové triky, použití barevného filmu, komplikovanější montáž (vytváření juxta pozic, přechod mezi časovými rovinami atd.). Kazda sice byl nadšeným filmařem, nicméně jeho hlavní motivací nebyl zájem o filmovou

techniku jako takovou, nýbrž touha napodobit vzory profesionální filmové tvorby a prosadit se jako obdivovaný režisér.

Klubová forma filmové tvorby a její principy

Filmové kluby obecně byly hodně orientovány na výsledek. Produkovaly filmy, se kterými se snažily uspět na soutěžních přehlídkách a festivalech amatérských filmů. Tyto uváděcí platformy byly určeny k ohodnocení tvorby a vznikaly ve snaze napodobit platformy oficiální filmové kultury. Oblast amatérského filmu tak byla institucionalizovaným prostorem, který svým členům nabízel vnitřní distribuční okruh (kluby, festivaly, soutěže), sítě časopisů, příručky, publikace ad. Vytvářel do jisté míry vlastní svět, který nebyl alternativou profesionálního filmu, nýbrž spíše jeho komplementární paralelou. Jak jsem již zmínila, s poloprofesionálními studií byly velké plány a měly se stát doplňkem či dokonce měly převzít část produkce profesionálních studií. Zejména období 60. let však nepřálo pouze těmto studiím, ale také amatérským filmovým klubům obecně. Mohlo by se zdát, že se zrušením spolků po roce 1948 byl život filmových klubů udušen. Spíše bychom však měli hovořit o reorganizaci,²⁴⁾ která tuto subkulturu na okamžik „přiškrtila“, proměnila podmínky jejího fungování, a ve snaze o její kontrolu ji podřídila svrchovaným orgánům a širším společensko-politickým zájmům. V souvislosti s proměnami společnosti a režimu se od druhé poloviny 50. let začala vedle debaty o problematice náplně volného času rozvíjet také podpora amatérské filmové činnosti a opět zejména v 60. letech můžeme hovořit o kvasu v oblasti filmových klubů.

Filmovým klubům se dařilo díky všestranné podpoře jak v rámci jejich fungování, tak z hlediska rodícího se řetězce přehlídek a festivalů. Závodní kluby totiž vedle materiální podpory kroužků filmových amatérů rovněž pořádaly festivaly a přehlídky amatérské umělecké tvorby (nejen filmu, ale také fotografie atd.). Stát podporu organizované zájmové činnosti vyjadřoval i ve vydávání specializovaných časopisů (*Filmovým objektivem*, *Amatérský film*). V různých dobových textech se setkáváme s (rozličně formulovaným, ale v podstatě jednotným) názorem, že: „Je nutné dávat závodním kroužkům filmových amatérů náměty pro natáčení [...] filmů a podporovat materiálně realizaci těchto filmů.“²⁵⁾ Důvod jejich podpory již byl několikrát zmíněn. Filmové kluby byly totiž dědictvím dobové kulturní politiky, která byla pojímána především jako výchova lidu. Cílem filmových klubů tedy nebyla pouze výroba filmů, ale tato kulturní praktika představovala jedinečnou pedagogickou situaci. Například v úvodu příručky *Filmová tvorba amatéra*²⁶⁾ se můžeme dočíst následující:

Amatérem je ten, kdo tvoří z prosté tvůrčí radosti ve volných chvílích, jež mu poskytuje jeho povolání. Dodejme, že náš dnešní amatér tvoří pod přímým vlivem svého povolání. Iniciativa v odborné práci vyvolává zájmovou iniciativu tvůrčí. Pracovní

24) Zřizovatelem klubu mohl být buď národní výbor (osvětové besedy, parky kultury a oddechu), nebo odborářská kulturní zařízení (kulturní domy, závodní kluby, jednotné kluby pracujících apod.). Všechna regionální studia tedy patřila buď národnímu výboru, nebo Revolučnímu odborovému hnutí.

25) Karel V r b a – Ladislav S v o b o d a, *Očima kamery. Instrukční film do škol, závodů a vesnic*. Praha: Práce 1961, s. 14.

26) Jan K u č e r a, *Filmová tvorba amatéra*. Praha: Orbis 1961.

otázky z pracoviště, účast na veřejném životě se přenášejí do zájmové tvorby filmové a v ní se odrážejí. Neustálé prolínání občanské praxe a zájmové tvorby dodává amatérským filmům mimořádné životní aktuálnosti i pravdivosti. Těmito rysy navazuje nejmodernější amatérská filmová tvorba na klasické formy lidové tvořivosti. [...] Amatérská kinematografie významně přispívá k dovršení kulturní revoluce. Je proto povinností ukazovat jí cestu, pomáhat amatérům — především začínajícím — aby si co nejrychleji osvojili technické i tvůrčí základy filmování. Kolik amatérů ještě dnes zbytečně ztrácí čas, peníze a často i sebedůvěru a nadšení, protože musí na dávno objevená pravidla a zásady přicházet sami, nesoustavně. Je třeba poskytovat amatérům pomůcky pro základní vzdělání ve filmovém oboru.²⁷⁾

Amatérský film byl tedy považován nejen za lidovou uměleckou tvorbu, ale také za součást celého procesu výchovy. Protože měl amatérský film potenciál podílet se na proměně společnosti a přispět tak k formování socialistického člověka, bylo žádoucí, aby byl podporován. Organizace klubového života v sobě zahrnovala nejen samotnou tvorbu, ale také pořádání přednášek, seminářů, diskuzí, projekcí a rozborů filmů. Kluby měly své plány práce, podle kterých se organizovala natáčení a výše uvedené akce. Nebyly zde však pouze samy pro sebe, ale pořádaly například školení pro samostatně pracující amatéry z okolí nebo meziklubové soutěže. Filmové kluby a studia byly místem, kde se amatéři, poloprofesionálové a případně také nečlenové mohli setkávat a rozvíjet své dovednosti a připravovat se na práci s filmem. Například podniková studia byla otevřena také amatérům a pomáhala zejména amatérům v daném podniku (např. členům kroužku závodního klubu), kterým na požádání udílela rady a zajišťovala jim technickou pomoc, laboratoře a materiál.

Vznik filmu v takovém kolektivním módu byl spíše společenským procesem než uměleckou tvorbou. Filmová výroba v rámci podnikových studií a závodních filmových klubů měla mnohem blíže k profesionálnímu filmu než k avantgardnímu či rodinnému filmu. Jak jsme si ukázali, amatérský film představuje paralelní filmovou kulturu k profesionálnímu filmu. Nejsou to dva úplné protipóly a hranice mezi nimi je poměrně nejasná. Existovalo tu přechodové pásmo, jež jsme si představili v podobě podnikového filmu. Zatímco pro závodní kroniky platí do jisté míry charakteristiky rodinného filmu, instruktážní a propagační ad. odborné a technické filmy často odpovídaly profesionální zakázkové tvorbě. Amatérský film tedy není možné označit za alternativu profesionálního filmu. Zejména poloprofesionálové se stavěli do stejných rolí jako profesionální filmaři (a snažili se napodobit jejich tvorbu minimálně na poli zakázkového filmu). Za překročení od amatérského k poloprofesionálnímu filmu se však platilo kompromisy v podobě omezení tvůrčí svobody. Podobně jako se za „volnou“ amatérskou tvorbu v závodních klubech filmových amatérů platilo zakázkovými filmy pro daný podnik.

Zejména tyto závodní kluby se utvářely a rozvíjely díky specifickým podmínkám socialistického Československa přelomu 50. a 60. let. Komunistický režim se v tomto období snažil ovlivňovat život v privátní sféře občanů, což se týkalo především oblasti volnočasových aktivit a promítlo se do organizování kulturního a společenského života v rámci pra-

27) Tamtéž, s. 5–6.

covišť. V rámci závodů vznikaly závodní kluby ROH a mimo ně osvětová zařízení, jež podporovaly zájmovou činnost. Státní orgány své preference vyjadřovaly masivní hmotnou podporou všem organizovaným formám zájmové činnosti, které tak bylo možno lépe kontrolovat a v případě potřeby ovlivňovat. Režim prosazoval tzv. kulturní trávení volného času s důrazem na (sebe)vzdělávání, potřebu vychovávat, kolektivní trávení volného času a aktivní odpočinek. Silné výchovné tendence socialistické kulturní politiky vymezovaly značný prostor tzv. výchově uměním. V jejím rámci zaujímal jedno z předních míst zájmová umělecká činnost (tzv. lidová umělecká tvořivost). Tato skutečnost vysvětluje, proč se kroužkům filmových amatérů dostávalo takové podpory. Amatérská filmová tvorba totiž představuje příklad jedné z preferovaných forem zájmové umělecké činnosti. Amatérský film je příkladem aktivního přístupu (oproti pasivnímu přijímání umělecké tvorby), je kolektivním dílem, vedl k sebevzdělávání a kultivaci schopností člověka, vedl k estetickému vnímání a jeho prostřednictvím vychovával atd.

Závěr

Amatérský filmař bývá vymezován jako někdo, pro koho film není povoláním, kdo nežije ze své činnosti (naopak jej stojí peníze), nebyl v ní vyškolen, natáčí na užší formát, během svého volného času, jeho produkce jsou promítány jen rodinnému kruhu atd. Ukázali jsme si, že pro podnikový film nutně neplatí, že je vytvořený ve volném čase jako záliba a nikoli jako zdroj obživy, že se vyznačuje spontánností a svobodou nebo že se objevuje ve formách distribuce, které jsou distancovány od profesionální produkce. Jako doklad nám posloužil příklad Milana Kazdy, jenž se filmařskému řemeslu naučil svépomocí a který natáčel podnikové filmy nejprve ve svém volném čase (výměnou za možnost volné filmové tvorby v rámci závodního klubu) a později také jako způsob obživy (v podobě zakázkových filmů v rámci poloprofesionálního studia). Poloprofesionální filmová studia a závodní filmové kluby dále bourají dichotomie mezi profesionální a neprofesionální filmovou tvorbou.²⁸⁾ Poloprofesionální filmová studia a závodní filmové kluby nejen produkovaly filmy, ale také sloužily ke vzdělávání, diskuzím atd. Byl to prostor, kde se setkávala amatérská a profesionální tvorba, ale nikoli jako dvě zásadně odlišné produkční praktiky. Že hranice mezi oběma světy byla poměrně nejasná, dokazuje poloprofesionální mód tvorby profesionálních amatérů. Bádání v oblasti amatérského filmu se tedy nemusí nutně soustřeďovat na oblast rodinného filmu nebo na možnosti amatérské experimentace. Naopak je v této oblasti možné objevit další výzkumné linie, které pomohou odhalit zapomenuté praktiky. Jednou z nich je podnikový film, ambivalentní oblast spojující amatérský a profesionální film do nové formy, přechodové sféry otevřené profesionálům i amatérům a přístupné oběma směry.

28) Podnikový film stírá hranice mezi profesionalismem a amatérismem, a to jak ve smyslu přístupu k technickému vybavení, tak ve smyslu organizace výroby nebo výsledných mediálních produktů a jejich využití. Podnikové filmy se dostávaly do stejných distribučních okruhů jako profesionální (zakázkové) filmy a měly tutéž formu a místa uvedení. Naopak mohly být ve svém poslání působit v závodě ještě úspěšnější (například ve srovnání se zakázkami ministerských úřadů), protože byly pořízeny přesně dle požadavků podniků a s jasným cílem (např. školení zaměstnanců).

Vznik a rozvoj celé paralelní filmové kultury (od výroby přes diskursivní platformy až po kina působící vedle sítě státem provozovaných kin atd.) a přechodového pásma ztělesněného především poloamatérským filmem byl vlastně vedlejším produktem mocenských snah o všeobecné ovládání a kontrolování sféry volnočasových aktivit. Závodní kluby byly ztrátové, a tak se amatérská filmová tvorba bez závodní, resp. státní podpory neobešla. Na druhou stranu zde vznikaly filmy sloužící potřebám podniku (instruktážní a propagační), které často současně sloužily širším hospodářským cílům (podporovaly údernické hnutí, upevňovaly pracovní morálku, pranýřovaly fluktuaci a absentérství atp.). Závodní filmové kluby jsou tedy z hlediska ideologického dohledu příkladem velmi efektivního využití volného času pracujících. Neméně zajímavou funkci měla poloprofesionální filmová tvorba v rámci poloprofesionálních filmových studií. Ta pro oblast filmové tvorby totiž v podstatě suplovala sféru soukromého podnikání, jež v systému zestátněné kinematografie přirozeně nemohla existovat.

Veronika Jančová je absolventkou magisterského programu Teorie a dějin filmu a audiovizuální kultury na Filozofické fakultě Masarykovy univerzity a badatelsky se soustředí na oblast českého nonfikčního, zejména průmyslového filmu.

Citované filmy:

Formovací automatická linka (Milan Kazda, 1966); *Generální oprava vysoké pece IV v Třinci* (Filmový kroužek Jednotného kulturního střediska ROH Třineckých železáren VŘSR, 1966); *Historie psaná ohněm* (Krátký film Praha, 1988); *Ozubená kola* (Filmové studio Domu techniky Škoda Plzeň, 1968); *Soustruh Škoda SIU 100* (Milan Kazda, 1969); *Tradice a perspektivy TŽ VŘSR* (Krátký film Praha, 1984); *Všemi prostředky* (Milan Kazda, 1959); *Vteřiny a výroba* (L. Lukáš, 1962).

SUMMARY

A Semi-professional or a „Professional Amateur“?*Filmmaking between Amateurism and Professionalism***Veronika Jančová**

The study focuses on the semi-professional sphere of Czech cinema and strives to highlight the dynamic relationship between amateur and professional productions, namely on the example of the so-called sponsored films (podnikový film) that were produced in the socialist Czechoslovakia, particularly during the fifties and sixties. Besides offering an answer to the question why the semi-professional film production mode emerged in that very period and what enabled its operation and development, the text attempts to problematize the border between amateur and professional film and thus disrupt the stereotypical notions of the nature of amateur cinema. The author perceives factory studios and clubs of film amateurs where sponsored films came into being as a transitional area between amateur and professional production and she demonstrates that amateur film did not represent an alternative to the official (professional), either in terms of production practice or creative processes. The respective modes of film production were rather parallel spheres with distinctive cultural and social functions.