

(Více než) kompetentně o nekompetenci

Becky Bartlett, *Badfilm: Incompetence, Intention and Failure* (Edinburgh: Edinburgh University Press, 2021).

Jméno herce Toma Neymana bude většině filmových badatelů, profesionálů i fanoušků pravděpodobně neznámé, stejně jako jím ztvárněná postava mistra v černočerveném hábitu, jež na nás poněkud zaskočeně hledí z obálky knihy *Badfilm: Incompetence, Intention and Failure*¹⁾ od britské filmové teoretičky Becky Bartlett. Pro úzkou skupinu zájemců o marginální oblasti kinematografie jde přitom o slavnou figuru, známou díky filmu *Manos: The Hands of Fate*, který se spolu s díly amerického filmaře Edwarda D. Wooda Jr. (*Glen, nebo Glenda*, *Nevěsta monstra*, *Plán 9 z vesmíru*) či snímkem *Robot-monstrum* zapsal do dějin jako jeden z nejhorších filmů všech dob. Zatímco zájem o kánony nejlepších filmů a režisérů (auteurů) se přežil s nástupem nové filmové historie na sklonku 70. let, díla z opačného konce pomyslného spektra se pod drobnohled vědy zatím dostávala jen zřídka. Právě na tuto oblast se v rámci svého vědeckého i pedagogického působení zaměřuje Bartlett, jak lze ostatně vytušit z názvu její knižní prvotiny.

To neznamená, že by autorka svou činností objevovala zcela neznámé kraje.²⁾ Objekty jejího zájmu se nacházejí v oblasti „parakinematografie“³⁾ (paracinema), kterou již delší dobu popularizují zainteresovaní filmoví kritici (bratři Harry a Michael Medvedovi) i akademici (James Hoberman, Mark Jancovich, Jeffrey Sconce...). Z rozlehlé sféry zahrnující různé typy filmů stojících mimo střední proud i festivalový okruh⁴⁾ si vybrala skupinu děl označovaných jako *badfilms*,⁵⁾ navázala tak na badatele, jako je Guy Barefoot či I. Q. Hunter, a jala se blíže zkoumat tvorbu, kterou se dříve v širším měřítku zabývali odborníci z „kultovních studií“ (cult studies) (4). *Badfilms* jsou podle Bartlett „v první řadě charakteri-

1) *Badfilm*: Neschopnost, záměr a selhání.

2) Na dotyčné téma před vydáním své knihy, v roce 2019, publikovala dva články a přispěla jednou kapitolou do sborníku *The Routledge Companion to Cult Cinema* (Becky Bartlett, „It happens by accident‘: Failed intentions, incompetence, and sincerity in badfilm“, in *The Routledge Companion to Cult Cinema*, eds. Ernest Mathijs – Jamie Sexton (London – New York: Routledge, 2020), 40–49).

3) Jeffrey Sconce, „Trashing‘ the academy: Taste, excess and an emerging politics of cinematic style“, *Screen* 36, č. 4 (1995), 371–393.

4) Tamtéž, 372.

5) Výraz *badfilm* je neologismus, jenž ani dnes nenajdeme v oxfordském slovníku. Poprvé se podle Bartlett objevil ve fanzinu *Zontar, magazin z Venuše* (3), jenž se věnoval filmům tak nezdařilým, až byly pro určitou část publika atraktivní, na rozdíl od standardně nezdařilých filmů („bad films“). Český jazyk není schopen postihnout distinkci mezi „bad films“ a „*badfilms*“, protože v této recenzi zůstane termín nepřeložen.

stické inkompetenci, která je typicky umocněna nuzotou a mimořádně omezujícími produkčními podmínkami“ (3). Na základě starší literatury mezi jejich poznávací znaky řadí technické nedostatky, nesouvislé příběhy, nepřesvědčivé herectví, bizarní dialogy, selhávající snahu o dosažení spektaklu či špatný zvuk (11).

Ani *badfilms* však nejsou tak úzce vymezenou skupinou, aby se jí Bartlett v rámci knihy mohla věnovat vcelku. Svůj výzkum omezila na filmy, které se v 70. a 80. letech objevovaly v rámci žebříčků nejhorších filmů všech dob⁶⁾ a dodnes slouží jako etalon konstrukčních parametrů *badfilms* (173). Zpravidla jde o snímky, které vznikly ve Spojených státech v 50. a 60. letech, kdy se pod vlivem proměny celého systému americké kinematografie rozrostl segment nezávislého filmu a mimo jiné začal plodit i technicky výrazně podprůměrné snímky (8). Namísto, aby byly zapomenuty, staly se koncem 60. let potravou pro televizní vysílání, a v následujících dvou dekadách se tak vrátily k divákům, kteří měli příležitost s kritickým odstupem zhlédnout tvorbu známou ze svého mládí (9).

Kromě historického kontextu osvětlujícího existenci fenoménu *badfilms* nabízí Bartlett také metodu, jak je v praxi rozpoznat. Zcela klíčový je pro ni tvůrčí záměr (intention), jemuž věnuje celou druhou kapitolu své knihy (20–40). Skrze něj je totiž schopna oddělit *badfilms* od uměleckých filmů (například když Jean-Luc Godard cíleně porušuje zavedené stylistické a narativní normy) a pastišů, které se k *badfilms* pouze odkazují (např. *Attack of the Killer Tomatoes!*, *Černej dynamit*). *Badfilms* totiž nejsou jednoduše špatné, musí být mimořádně *nezdařilé*. A nezdar lze potvrdit pouze se znalostí původního záměru — v těchto případech dosáhnout bezešvé plynulosti filmů natočených v klasickém hollywoodském stylu. Například tvůrci snímku *Netvor z Yucca Flats* nerespektují konvence střihové skladby, přestože jejich cílem nebylo experimentovat s formou. Nesrozumitelný výsledek jejich práce tak může být označen za *badfilm*, navzdory svým surrealistickým kvalitám (148). Z rozporu mezi původním záměrem a jeho realizací podle Bartlett vyplývá rozmanitost možných chápání *badfilms*, respektive jejich hodnota. Ta nespočívá (pouze) v diváckém požitku, ale v samotné nezdařilosti filmů, která má potenciál pozorným divákům rozšiřovat obzory. Proto je důležité, aby nezdařilost vyplývala z neschopnosti a nebyla cíleně konstruovanou jako v případě vzpomínaných imitací (3).

Nabízí se otázka, nakolik je divák prohrěšky proti konvencím filmové řeči schopen identifikovat a tolerovat — i všeobecně uznávané a ceněné filmy obsahují množství logických lapsů či technických nedostatků. Dělicí linií je pro Bartlett míra přesvědčivosti konkrétního filmu. Zatímco zdařilé filmy jsou vtahující, a právě klasický styl jim pomůže zastřít případné nekonzistence, *badfilms* jsou nepřesvědčivé, anti-iluzivní, neboť nesprávně užitými postupy obrací pozornost diváků od diegeze k samotné konstrukci filmu. Tento postup musí být natolik výrazným, aby byl široce rozpoznáván, akceptován, a zajistil tak filmu pozici v rámci nelichotivého kánonu (167). Byť je tedy identifikace díla coby *badfilmu* závislá na recepci, podle Bartlett ji lze obhájit skrze patrné stylistické odchylky (3) a špatnost/nezdařilost považovat za objektivní kvalitu. Stěžejní část své knihy tak věnuje analýze složek filmového jazyka v rámci *badfilms*: zvuku (třetí kapitola, 41–69), herectví (pátá kapitola, 102–132) a střihu (šestá kapitola, 133–161).

6) Mimo jiné například v knize *The Golden Turkey Awards* Harryho a Michaela Medvedových. Harry Medved – Michael Medved, *The Golden Turkey Awards: The Worst Achievements in Hollywood History* (New York: Perigee Trade, 1980).

Formální postupy v *badfilms*

Téma špatného zvuku, a především nesprávně nasazených hlasů, slouží Barlett jako vstupní brána do formálně-analytické části knihy, neboť zvuk identifikuje jako složku zásadní pro přesvědčivost výsledného díla. V centru její pozornosti stojí užití voiceoveru a dabingu (postsynchronů). Nejdříve se badatelka podrobně zabývá sci-fi hororem *Monster a Go-Go*: přibližuje problémy, které provázely jeho produkci, a vysvětluje, jak měl dodatečně přidaný voiceover udržet film pohromadě. Jeho výsledný efekt je však opačný, neboť vypravěč uvádí ve vztahu k obrazům nesprávné informace (50–53). Následně se autorka zabývá filmy *Netvor z Yucca Flats* a *The Creeping Terror* s nefungujícími postsynchrony, na jejichž přesnost jsou Američané obzvláště citliví (58). Každé takové selhání vytváří podhoubí distancované divácké pozice, která je pro recepci *badfilms* charakteristická. Vhodně zvolený a názorný úvod do problematiky dále „umožňuje divákovi snadněji rozpoznat další příklady selhání ve filmu, jako je narativní diskontinuita, nepřesvědčivé herecké výkony, špatná výprava a selhávající pokusy o spektakl“ (68).

Druhou ze zvolených složek představuje herectví, jehož správná podoba se definuje obtížněji než u exaktních disciplín (předchozího) zvuku a (následujícího) střihu. Bartlett trvá na jeho „neviditelnosti“ (132), ergo kvalitě spojené s klasickým hollywoodským stylem.⁷⁾ Takový požadavek se však rozchází s přejatou, dosti obecnou definicí dobrého herectví z úvodu kapitoly: „herec by měl směřovat k zpodobnění plně rozvinuté, koherentní postavy se stejnou hloubkou a složitostí, kterou bychom očekávali od skutečné osoby“ (104–105). Na druhou stranu autorka nezkoumá pouze herecký výkon, ale ptá se, kterak je atraktivním pro diváky v kontextu dalších informací dostupných o daném herci a filmu. Na příkladu Bély Lugosiho (*Nevěsta monstra, Plán 9 z vesmíru*) ukazuje, jak může dojemný osobní příběh divákům pomoci ignorovat špatně zahranou filmovou postavu a vytvořit si vztah přímo k jejímu představiteli. Během tohoto procesu pak splývá herec s rolí, stejně jako kategorie dobrého a špatného výkonu (132).

V rámci kapitoly o herectví nabízí Bartlett ještě případovou studii o kultovním potenciálu výkonu Pat Barrington v *badfilmu* *Orgie mrtvých*, který však nebyl naplněn — snad kvůli nedostatku zákulisních informací o dané herečce (123). Lze souhlasit se závěrem tohoto mikro-výzkumu, v němž autorka konstatuje, že „vystupování v kultovním filmu ještě nikomu negarantuje status kultovní hvězdy“ (123), na druhou stranu tak neodpovídá na otázku položenou v úvodu: „Může si špatný herec vypěstovat kultovní reputaci, pakliže diváci odvíjí svůj vztah k němu primárně, či dokonce výhradně, na základě textu [filmu] samotného?“ (119) Fakt, že se tak nepodařilo proslavit Pat Barrington, neznamená, že tomu tak musí být vždy.

Poslední kapitola zaměřená na filmovou formu čerpá z obou předešlých. Bartlett se v ní vrací k definičně pevné kategorii — střihu —, ale jejím zkoumáním chce tentokrát najít odpověď na konkrétně položenou otázku: proč jsou „některé *badfilms* považovány za „tak špatné, až jsou dobré“, zatímco jiné vzbuzují jen pocity nudy a jednotvárnosti“. (133) Srovnáním střihové skladby filmů *Plán 9 z vesmíru* a *Kletba tvora z bažin* dochází autorka k tomu, že samotná podivnost či nepřipadnost, jakkoli intenzivní, ještě nečiní *badfilm* atraktivním. Stejně podstatný je způsob dávkování těchto „kvalit“. Pokud je střih v *badfilmu* přehnaně zřejmý a vytváří časoprostorové paradoxy jako ve filmech *Plán 9, Manos* či *Netvor z Yucca Flats*, pravděpodobně budou divácky atraktivnější než rigidně poskládaná *Kletba netvo-*

7) Přesnější by možná bylo požadovat např. adekvátní výkon.

ra z bažin nebo Zontar (160–161). Kultovní status divácky méně vstřícných *badfilms* podle Bartlett možná vyplývá právě z jejich nesnesitelnosti: otrlým divákům slouží jako test odolnosti (160). Autorka tak dále nabourává nivelizující bipolární dělení (dobré x špatné) a podtrhuje dříve uvedenou charakteristiku: *badfilms* zpravidla nabízejí „zvláštní kombinaci excesu a ochablosti, vyplněné dlouhými pasážemi dramatické prázdnoty, které přerušují náhlé, disharmonické odchylky v rovině stylu, tónu či toku narace“ (157).

Recyklace záběrů

Svůj multidisciplinární, leč v základu formalistický přístup Bartlett opouští v dosud nezmíněné čtvrté kapitole (70–101), věnované recyklaci záběrů, plagiátorství a špatnému umění. Autorka popisuje častý jev spojený s *badfilms* — začleňování nepůvodních záběrů do vlastního filmu. Nejlepším materiálem byly pochopitelně spektakulární záběry, jejichž krádež (či výpůjčka) snížila výrobní náklady nového filmu a zvýšila jeho atraktivitu. V *Robotovi-monstru* tak můžeme například spatřit stejné právěké scény jako ve fantasy *One Million B.C.* a často využívanými záběry napříč standardními filmy i *badfilms* byly také záběry atomových výbuchů.

Zde se Bartlett dostává k rozličnosti jejich využití. Zatímco prvé jmenované využívají starší materiály přiznaně, *badfilms* jejich původ zastírají a snaží se vyvolat dojem — zpravidla neúspěšně —, že jde o záběry původní. Rozdíl spočívá také v účelu využití těchto obrazů. V „uměleckých“ filmech jsou nepůvodní záběry sofistikovaně uvedeny do nového kontextu (montáž atomových výbuchů doprovozená písní Very Lynn v závěru filmu *Dr. Divnoláska aneb Jak jsem se naučil nedělat si starosti a mít rád bombu*), v *badfilms*, například v *Nevěstě monstra*, plní účel pouhé atrakce (79–80).

Rozporuplný případ z hlediska využití starších záběrů nachází badatelka ve filmu *Glen, nebo Glenda*. Podobně jako snímek *Robot-monstrum* vytěžuje cizí materiály za účelem dosažení spektaklu, oproti němu je ale „(re)prezentuje výrazně odlišnými způsoby, které ústí v odlišné interpretace“ (99). Ty podněcuje estetická nejednoznačnost filmu, plynoucí z ojedinělé souhry formálních prostředků (seriózního kvazi-dokumentárního stylu, nepůvodního materiálu a voiceoveru, 85) v kombinaci s tématem transvestitismu, které dotčným film učinilo atraktivním pro queer komunitu. Na rozdíl od jiných *badfilms* se proto časem o *Glenovi, nebo Glendě* začalo referovat jako o filmu uměleckém nebo „nezáměrně avantgardním“ (accidental avant-garde), čímž se proměnil jeho status, aniž by pozbyl parametry exploatace či *badfilmu*. V jedné z nejinspirativnějších pasáží knihy tak autorka demonstruje křehkost hranice mezi „vysokým“ a „nízkým“ uměním a její mizení pod vlivem času a rekontextualizace díla.

Závěry

V závěru své knihy Becky Bartlett krátce shrnuje dosažené poznatky a přínos studia *badfilms*, který podle ní „poskytuje jedinečnou příležitost zvážit nejen to, jak identifikujeme selhání a jak na něj reagujeme, ale také jak selhání samotné funguje“ (174). Následuje kompilační pasáž, v níž rozebírá některé z notoricky známých, kultovních *badfilms* nového tisíciletí (*Pokoj, Ben & Arthur, Ptákovdemie: Děs a hrůza*), spekuluje o potenciálním kandidátovi na kanonizaci (*Children of the Living Dead*) a sbírá dílčí postřehy o stylistické proměně *badfilms* v čase a tvůrcích/studiích napodobujících jejich styl (*Ztracený kostlivec z Jeskyně rozkladu*).

Na posledních stránkách autorka opět varuje před nebezpečím škodolibé radosti ze sledování *badfilms* (schadenfreude) a vymezuje se vůči jejich zkoumání z hodnotících pozic. Vzhledem k tomu, že vědecky objektivní přístup by v tomto případě měl být samozřejmostí, není třeba dodávat, že také za vznikem těchto filmů stojí práce, peníze a čas tvůrců (5), či citovat patetická prohlášení Charlese Ramireze Berga: „i když to nakonec nevyjde [...] na samotné snaze je cosi posvátného.“ (5) Podobně se v návaznosti na kapitolu o herectví můžeme ptát, zda oceňovat toporný herecký výkon za „upřímnost“ (110), která je nerozeznatelná bez informací, jež film samotný neposkytuje. Respektive je otázkou, jak široký kontext má být při hodnocení filmu brán v potaz. Jakkoli žádoucí a obohacující je stále znovu promýšlet zaběhlé systémy, je také třeba neutopit se v oceánu bezbřehé relativizace a nevzdat se vlastních hodnotových kritérií.

Je však spravedlivé dodat, že Bartlett svým textem nijak neagituje a snaží se podávat co nejvíce nuanovaný pohled. Je třeba ocenit její empatii vzhledem k tomu, že právě *badfilms* byly v minulosti často reflektovány svými nekritickými fanoušky, a dostupné zdroje jsou tak svou spolehlivostí někdy podobné tekutému písku. Stále sice tvoří podstatnou část pramenů, našlapovat je však třeba opatrně, s rozmyslem a zdravou dávkou skepse. Bartlett tak ve svém textu nejednou promýšlí věrohodnost historiků a mýtů, jimiž je oblast parakinematografie prorostlá (např. 67). Přesvědčivě také nabourává autorsky orientovanou perspektivu, jež se často těší právě přízni nadšenců (89), byť jedním dechem upozorňuje na její význam pro komodifikaci *badfilms*. Sama volí přístup velmi inkluzivní: vychází z velkého objemu vědecké literatury k danému tématu i mimo něj (viz osmistránkový seznam: 175–182) a primárních zdrojů v podobně samotných filmů. Jejich jednotlivé formální složky nezkoumá izolovaně, nýbrž v úzkém vzájemném působení (např. 68). Podrobně se věnuje také reáliím produkce, postprodukce i recepce jednotlivých filmů a tyto poznatky propojuje s ostatními, dříve získanými.

Kniha *Badfilm* je cenná nadšením, které dokáže předat pro objekt svého zájmu, i svým kritickým nadhledem. Jejím nevyhnutelným limitem je pochopitelně časoprostorová situovanost. *Neamerické badfilms* budou nutně vypadat jinak (vzpomeňme si na standardně nedokonalé italské postsynchrony nebo excentrické herectví v balkánských filmech), a těžko říct, zda konvence jiných národních kinematografií budou tak robustní jako klasický hollywoodský styl, aby bylo beze zbytku možno použít metodu vycházející z tvůrčího záměru — což sama autorka nabízí na straně 173.

Za úvahu to však stojí. Například v rámci tuzemské kinematografie se vyložene nabízí takto uvažovat o dosud jen zřídka reflektované tvorbě režiséra Oldřicha Kmínka. Minimálně jeho pohádkové variace *Perníková chaloupka* a *Sněhurka a sedm trpaslíků* vykazují mnohé z rysů, které Bartlett považuje za charakteristické pro *badfilms* (špatné herectví a postsynchrony, narativní diskontinuita...). Analýza jejich formy by mohla vysvětlit, v čem se shodují, a čím se případně liší požadavky amerického a českého diváka na dobrý film. Hlubší zamyšlení nad rozdíly mezi americkou a českou filmovou kulturou by pak mohlo vést k odpovědi na otázku, proč se nezúročil jejich kultovní potenciál, kterým podle některých filmových historiků disponují.⁸⁾ V odlišných kontextech lze spekulovat nad existencí specificky českých *badfilms*, jakými by mohla být bizarní normalizující agitka *Hroch* nebo některé povšechně neuspokojivé, porevoluční filmy (dialogie *Playgirls*, *Kanárská spojka*...).

Bartlett uvádí, že *badfilms* se vyplatí sledovat, neboť „nám umožňují rozlišit nesrovnalosti mezi zamýšleným výstupem a reálným výsledkem práce, čímž nás přimějí věnovat pozornost těm produkčním a formálním složkám, které ‚dobré‘ filmy zastírají“ (163). Její knihu má smysl číst coby spolehlivé-

8) Viz např. Martin Šrajec, „Strašidelné pohádky Oldřicha Kmínka“, *Revue Filmového přehledu*, 18. 5. 2021, cit. 4. 12. 2023, <https://www.filmovyprehled.cz/cs/revue/detail/strasidelne-pohadky-oldricha-kminka>.

ho průvodce tímto procesem i srozumitelný úvod do historie *badfilms*. Současně své čtenáře nabádá zajímat se o co nejširší kontext konzumovaných děl, učí je přijímat škálu emocí, jež umění nabízí, v celé své pestrosti — tedy včetně nudy —, a zamýšlet se nad tím, co „špatné“ filmy dělí od „dobrých“.

Jan Bergl (Univerzita Karlova)

Bibliografie

- Bartlett, Becky. „It happens by accident‘: Failed intentions, incompetence, and sincerity in badfilm“, in *The Routledge Companion to Cult Cinema*, eds. Ernest Mathijs – Jamie Sexton (London – New York: Routledge, 2020), 40–49.
- Medved, Harry – Michael Medved. *The Golden Turkey Awards: The Worst Achievements in Hollywood History* (New York: Perigee Trade, 1980).
- Sconce, Jeffrey. „Trashing‘ the academy: Taste, excess and an emerging politics of cinematic style“, *Screen* 36, č. 4 (1995), 371–393.
- Šrajber, Martin. „Strašidelné pohádky Oldřicha Kmínka“, *Revue Filmového přehledu*, 18. 5. 2021, cit. 4. 12. 2023, <https://www.filmovyprehled.cz/cs/revue/detail/strasidelne-pohadky-oldricha-kminka>.