MAREK SLOVÁK / 29. 3. 2022

Poetika tvůrců českých filmových upoutávek: Bušta, Zajíček a Dvořák

Režie a střih upoutávek bývají převážně anonymní, protože autoři/autorky nejsou uváděni/y ani v trailerech samotných, ani na databázích. Mezi lidmi zajímajícími se o audiovizi je určité povědomí o tom, že zatímco ve Spojených státech za výrobou stojí specializované firmy, které jsou filmovými studii najímány, v České republice je za daný úsek propagace nejčastěji zodpovědný člověk stříhající snímek samotný. Ve výjimečných případech bývá osloven někdo další, přičemž se často jedná o jiné režiséry, potažmo střihače, které znají tvůrci a kteří mají zrovna čas a chuť/potřebu si přivydělat. Přesto trojice Jan Bušta, Jan Zajíček a Adam Dvořák patří mezi nejznámější jména trailerové scény. Především díky tomu, že jejich tvorba byla diplomovými pracemi,**[1]** rozhovory,**[2]** workshopy**[3]** i sebeprezentací jich samotných medializována.

Následující text se zaměří na poetiku této trojice. Půjde nám o trailery samotné, a tak nás nebude zajímat ostatní tvorba,**[4]** přijetí na infotainmentových webech**[5]** nebo společenský přesah**[6]**. Zohledňováno bude, jak jsou konkrétní trailery zkonstruovány (např. jak jsou vystavěny, jak oslovují a na co ne/kladou důraz), jak odpovídají dobovým normám i obecným zásadám (např. míra sebeuvědomělosti, ne/užívání voice-overů), či jak se od nich odchylují. Vzhledem k omezení na výsek z „trailerografie" tvůrců bude pozornost věnována tomu, co je pro jejich poetiku příznačné, čím jsou jimi režírované upoutávky rozpoznatelné a v čem se liší co do konstrukce i norem.

Předchozí odstavec představoval pozitivní vymezení: o co půjde. Další odstavce negativně vymezí, jak se text vztahuje k domácímu i zahraničnímu poznání. V prvé řadě je třeba ujasnit, že středem zájmu je poetika trailerů tří tvůrců, nikoliv problematika

auteurství a situování auteura v traileru a skrz něj, čímž se na příkladu Alfreda Hitchcocka a upoutávek k jeho snímkům zabývala studie *Opening the Paratext: The Hitchcock Trailer as Assertion of Authorship.***[7]** Můj článek na *Filmovém přehledu***[8]** povšechně mapoval polistopadovou historii a proměnu upoutávek jakožto formy, přičemž metodologicky čerpal z rétorické analýzy Lisy Kernanové z její knihy *Coming Attractions.***[9]** Rétorická analýza si všímá, jaké rétoriky (příběhu, žánru, hvězd) je užito, kdo a jakým způsobem je oslovován (vaudevillový modus s „pro každého něco", cirkusový modus s „něco konkrétního pro konkrétní segment")**[10]** a co to vypovídá o předpokládaném publiku a době. Z tohoto přístupu bude uplatněna pouze část vhodná pro rozbor (mody, rétoriky).

Ze stejných důvodů důrazu na text a menšího anebo žádného zájmu o kontext nebude skoro vůbec přihlíženo k metodologii sjednocené analýzy (unified analysis), kterou Keith M. Johnston představil v *Coming Soon: Film Trailers and the Selling of Hollywood Technology*.**[11]** Johnston trailery vnímá jako text v síti sociálních, kulturních, politických, ekonomických a průmyslových vlivů. Má za to, že podoba upoutávek je podmíněna, což je třeba vyrešeršovat z primárních zdrojů (rozhovorů, firemních dokumentů apod.), a zajímá ho, jak tato hybridní forma propagace a krátkého uměleckého formátu reaguje na technologické změny.**[12]** V tomto článku budou za primární zdroje považovány jednotlivé upoutávky, odkazování se ke kontextu – prostřednictvím vyjádření režisérů nebo střihačů – bude sloužit jako prostředek k analytickým zjištěním, nikoliv jak cíl sám o sobě.

Pokud budou vyjádření pocházet z odbornějšího zdroje, bude jím *Současný český filmový trailer* Michaely Brožové,**[13]** v němž se autorka zabývá praktickou stránkou tvorby, výsledný produkt ji však na rozdíl od nás tolik nezajímá. Námi preferovaný analytičtější přístup zastává Petr Kobzev v práci *Potřást si rukou s divákem: Rozbor současného českého traileru*,**[14]** v níž provádí naratologický a stylistický rozbor ve vztahu k zahraničním normám. Nám však jde o poetiku tuzemských tvůrců, přičemž kromě poetiky místy čerpáme z analýzy rétorické a sjednocené. Vzhledem k soustředění se na současnost a posledních pár dekád nebudou zohledňovány historické poznatky Pavlíny Adlerové z *Reklamní praxe Ústřední půjčovny filmů 1957-1970,***[15]** ani zjištění z práce *Současný blockbusterový filmový trailer v kontextu produkčních, distribučních a propagačních praktik*,**[16]** v níž se Pavlína Rupová soustřeďuje na zahraniční produkci a recepci zdejšího publika.

Jan Bušta: idea, rytmus a sebereflexivita

Jan Bušta je jednoznačně nejznámějším režisérem audiovizuálních kampaní pro české filmy anebo seriály. Absolvent FAMU, producent (*První akční hrdina*), dramaturg (*Máme na víc* nebo *Planeta Česko*) i režisér vlastních děl (televizní inscenace *Byt* a *Televise bude!*) je nepřehlédnutelnou osobností i z důvodu množství mediálního pokrytí a působení ve veřejném prostoru.**[17]** Díky mediálním výstupům víme, že pečlivě vybírá, k jakému titulu bude dělat kampaň. Známe jeho trailerové preference. Cení si zejména nápaditosti: nosné myšlenky, rytmizačních her, zacházení se zvukovou složkou či zprostředkování atmosféry zohledňující cílovou skupinu. Za nedostatky považuje neatraktivní grafiku, užití kontaktního zvuku a nedostatečně gradující střih.**[18]** Můžeme se domnívat, že co sám upřednostňuje u ostatních, o to se pokouší ve vlastní tvorbě, problematickému se snaží vyvarovat.

Jan Bušta má vybudovanou pozici trailerového auteura. Podobně jako u auteurů režisérských jde o to, s kým často spolupracuje. Bušta se obklopil dvěma spolupracovníky: sám je režisérem kampaní zodpovědným za výslednou podobu, Libor Alexa a Jiří Kunst zastávají pozici střihačů.**[19]** Alexa se v práci *Současný český filmový trailer* rozhovořil o modu operandi, jaký zastávají: usilují o přiřazení díla do určité – povětšinou žánrové – kategorie, nápomocné pro uvažování o cílovém publiku, a následně přistupují k navržení kampaně. Její podoba bývá výjimečně předem dána, většinou vychází z odpovědí v Buštou navrženém dotazníku,**[20]** v němž se vedle finančních a technických parametrů tvůrci doptávají, co by mělo být obsaženo a co utajeno, jakou hudbu použít, jak vypadá grafické promo, aby mohla být vizuální podoba jednotná apod.

Buštovu poetiku lze nejlépe demonstrovat na dvou upoutávkách k filmu *DonT Stop*. Na jedné z nich, určené pro český trh, se nepodílel, protože ji stříhal režisér a scenárista filmu Richard Řeřicha; za druhou, která byla použita pro slovenský trh, už byl zodpovědný. První upoutávka je konvenčnější, protože jasně komunikuje místo, čas, postavy, žánr a oslovované publikum. Dozvídáme se, že je dění zasazeno do Československé socialistické republiky roku 1983 a protagonisté jsou dospívající lidé, a tak se láká na titul o mladých a pro mladé, čemuž odpovídá i výběr výjevů a forma traileru. Nechybí generační střet a milostná/sexuální linie.

Tříaktová upoutávka, odlišená v každé části jinou hudbou, působí jako punkovější verze *Snowboarďáků/Rafťáků/Ro(c)ku podvraťáků*. Několik přátel si užívá léta: jedou autem nebo vlakem, posedávají a popíjejí, hrají i perou se na koncertech, dohadují se s autoritami a usilují o ženy. Jakékoliv postupy strhávající na sebe pozornost, jako jsou černobílé a historické záběry či škrábance v obraze, jsou vždy motivovány: monochromatičnosti je užito pro značení vzpomínky, zvukové a vizuální ukázky z archivů napomáhají ze začátku představovat dobu a místo, škrábance uvozují titulky se jmény osobností, vyvedené po vzoru pasových fotografií z fotobudek. Působí zde rétorika žánru spolu s rétorikou hvězd, spoléhání se na osvědčené postupy a oslovování publika skrze formát evokující videoklip à la MTV – a to včetně úvodního náletu připomínajícího logo stanice.

Buštův trailer staví naopak na nosné ideji. Zatímco předchozí upoutávka akcentovala postavy, s nimiž se má přibližně stejně staré publikum identifikovat, Buštova verze vychází z toho, co protagonisté vyznávají: punk, který reflektuje a rozrušuje normy, včetně trailerových. V upoutávce se stříhá mezi fikčními a archivními záběry, jako kdyby jedny reagovaly na druhé, kombinují se barevné a černobílé pasáže bez zřejmého odůvodnění, zrychlují a zpomalují se výjevy, objevují se škrábance, přeskakuje a převíjí či je rozleptán obraz, jako kdyby se zadrhla promítačka anebo vznítil pás. Punk je klíčem pro estetickou stránku, zároveň však opodstatňuje větší míru sebereflexivity. Sebereflexivní bývají upoutávky obvykle v úvodu a závěru. Na začátku vidíme zakládání pásky do přehrávače (přiznávající důležitost zvuku a hudby) a po logách sponzorů se objeví staré logo TV. Úplně na závěr slyšíme pokřik „svině, pusťte to“ a čísla odpočítávající začátek projekce.

Anarchistický je i přístup ke struktuře. V jednom okamžiku upoutávka zdánlivě skončí, když páska vylétne do vzduchu před textovými informacemi. Následuje však montáž, které předchází replika „teď vám ukážu, co je to Sajgon“. Řád punkovému řádění, které se projevuje zesílenou sebereflexivitou a hrou se strukturou, dávají mezititulky. Pracují s jednoduchými, údernými a díky variacím gradujícími nápisy: „Žít muzikou. Žít v totalitě. Žít punk!”

Pro Buštovu poetiku je příznačné konceptuální uchopení, kterému je podřízeno hravé nakládání s proměnlivým rytmem, ráznost mezititulků, práce se zvukem-hudbou jako

výrazovým prostředkem a zesílená sebereflexivnost média i zavedených postupů. Jako příklady mohou posloužit další upoutávky na historické snímky s nejednoznačnými až zápornými ženskými postavami: *Učitelka*, *Já, Olga Hepnarová* a *8 hlav šílenství*. Ačkoliv jde ve všech případech o klubové tituly, upoutávky nemají podobu přehlídky festivalových a recenzních vavřínů, ty jsou zde jen letmo uvedeny. Místo nich se nosnou stává idea, která je odvislá od zaměření traileru na protagonistky, na zprostředkování jejich pohledů a na konfrontaci s ostatními postavami.

Já, Olga Hepnarová začíná objektivní scénou rozhovoru s právníkem, informující o rozhodnutí Hepnarové nechat se popravit. Následuje její komentář mimo obraz, kdy předčítá dopis svým trýznitelům, aby silně subjektivizovaná pasáž byla vystřídána reakcemi ostatních na ni. Vše je zakončeno objektivní scénou rozhovoru s policistou po činu. Střetávání objektivního a subjektivního hlediska je zde řídícím principem. *Učitelka* má trailer organizovaný kolem titulní psychopatky, ale zakládá si na střihu, zatímco zvuk podpatků z prologu a v epilogu je určen pro zarámování. Mřížkový střih **[21]** umožňuje nastínit příběh učitelky zneužívající své postavení. Dialogové háčky zajišťují hladké přechody a vytvářejí zdání kontinuity. Podobě jako *Já, Olga Hepnarová* je koncipován trailer na životopisný film o ruské básnířce Anně Barkovové *8 hlav šílenství*, ve kterém se od komentáře mimo obraz přesouváme k reakcím postav a finální montáži, k níž zní píseň od Vladivojna La Chia. Ozvláštňujícím postupem je tentokrát průnik světa příběhu do mezititulků: vidíme Annu psát, mezititulky mají podobu textu psaného na stroji; vidíme sekání sekerou, animovaná sekera vstoupí do mezititulku, potřísní ho krví a mezititulky jsou vyvedeny rudě.

Jako rytmizační a strukturní prvek užívá Bušta zvuk. Upoutávku na *8 hlav šílenství* strukturují ruchy po kolejích jedoucí lokomotivy, které přitom podkreslují i (mezi)titulky a stávají se hudebním leitmotivem. V *Učitelce* doprovází klapot podpatků titulní postavu: na začátku značí předzvěst příchodu, po jejím představení a načrtnutí charakteru působí zlověstně. V *Já, Olga Hepnarová* jsou zprvu posíleny všední zvuky; následuje aurálně zahlcující pasáž s komentářem mimo obraz a posléze komentování druhých postav; ke konci pouze slyšíme křik a zvuky auta.

(Mezi)titulky staví Bušta na opozicích. *Já, Olga Hepnarová* má úvodní titulky vyvedeny strojově jako úřední záznam, název filmu je naopak na konci ztvárněn ručně, jako podpis hlavní postavy. *8 hlav* ztvárňuje titulky dvojím způsobem: jednak bílé na

černém podkladě s textem evokujícím zápisy na stroji (hlavní postava je žurnalistka), jednak jako expresivní kapitálky vyvedené narudlou barvou a s pozadím korespondujícím s nápisy. U *Učitelky* vychází kontrast z barevného podání (dvě slova na černém: jedno šedé, vystihující normalizační i morální šeď, druhé čistě bílé) a z volby slov nastiňující prostředí i zápletku.

Artové snímky, určené pro jasně vymezený úzkoprofilový segment publika, umožňují větší volnost v prezentování materiálu, protože i netradiční propagace může zaujmout. Jak je to však u titulů, které jsou určeny pro širší a rozmanitější publikum? Za příklady si lze vzít čtveřici (tragi)komedií ze současnosti: *Okresní přebor: Poslední zápas Pepika Hnátka*, *Padesátka*, *Kobry a užovky* a *Prvok, Šampón, Tečka a Karel*. Všechny upoutávky vykazují znaky profesionality, s níž se diváctvo setkává spíše u zahraniční než domácí produkce.

Trailery užívají rétoriky režiséra. *Kobry a užovky* po úvodní komediální scénce připomínají Prušinovského komerčně i kriticky úspěšný *Okresní přebor*. *Padesátka* a *Prvok* zmíní jméno tvůrce. V prvním případě, režijním debutu Vojtěcha Kotka, je učiněno spolu s vtipným záběrem na něj. V druhém se zdůrazní, že režisér je zároveň autorem předlohy. Užívá se také rétoriky hvězd, jejichž výčet je (s výjimkou K*ober*) uveden v závěrečné montáži. Přítomna je i rétorika žánru. *Padesátka* v mezititulku uvádí, že je „zimní komedií". Bušta navazuje na zvyk díla jasně žánrově kategorizovat, jak bylo ustaveno v českých upoutávkách na začátku nového tisíciletí,**[22]** ale zároveň zpřesněním „zimní" odkáže ke komediím, jimiž se Kotek proslavil. *Přebor*, *Kobry* i *Prvok* jsou příklady hybridních trailerů, které pro zasažení větší části publika inzerují více žánrů: míchá se tragédie a komedie (*Přebor*), rodinné drama a komedie (*Kobry*) i romance a komedie (*Prvok*).

Všechny upoutávky vystřídají minimálně tři různé hudební doprovody. Tento postup – stálý hudební podkres, spoléhání se na hit – ustanovily jako normu zahraniční trailery. Určitou návaznost lze najít u dřívějších tuzemských upoutávek, které takto propagovaly generační počiny (teenagerské komedie, dramedie o městských vztazích) s cílem oslovit dospívající publikum. Bušta ale přistupuje k hudbě výlučně: jednak užívá tuzemské písně, jednak si pohrává s jejich ne/diegetičností. U *Prvoka* slyšíme k tématu krize středních let vhodné *Za všechno může čas*, ale nazpívané nikoliv Lenkou Filipovou, nýbrž Martinem Pechlátem oblečeným v drag kostýmu. V *Kobrách* zní *Země*

vzdálená od Kamila Střihavky: zesílení refrénu, užitého k závěrečné montáži, přechází k zeslabení v epilogu, kde je ukázáno, že se píseň line z autorádia. A nakonec se změnami skladeb se proměňuje i tón upoutávky – dochází k přeznačení žánru. Tragikomedie *Přebor* přechází mezi dvěma polohami: komediálnější značí vybrnkávání, tragičtější melancholická hudba s kytarovými riffy. *Padesátka* přechází od dramedie z horského prostředí (počáteční „Mám běžky na nohách" a závěrečné „Bílá stopa, rodná, hladká, krásná") k ostalgicé teen-komedii (dobová píseň).

Samozřejmostí zůstává práce s grafikou mezititulků. *Přebor* je má vyvedeny jako venkovskou fotbalovou tabuli s výsledky zápasů, *Prvok* představí postavy i název přiřazením přezdívek k postavám. Důvtipná je i rytmizace. Předěly mezi skladbami v *Kobrách* tvoří konfrontace mezi bratry, v *Přeboru* je montáž prokládána psychologickými testy trenéra. Sebereflexivita je potlačována (otázka „Má to tempo?" v epilogu *Kober*; „Čum!" na začátku a „Konečně, ty vole, konečně!" u data premiéry u *Přeboru*; počáteční povel „Akce!" a závěrečné „Je to skvělý!" u *Prvoka*).

Buštovy upoutávky na střední proud vyčnívají vědomím návaznosti a prezentováním starého nově a jinak, upozorňují na sebe jako konstrukt a svou minulost. *Padesátka* je svým přiznaně falešným, jiný žánr slibujícím úvodem pastiší trailerů ke *Snowboarďákům*. *Okresní přebor* láká na z televize známý sitcom (mezititulek „ze seriálu na plátna kin"), přitom však dochází k posunu od komedie k tragikomedii. *Kobry* jsou ve vztahu k filmu příkladem přežánrovění. Ze sociálního a rodinného dramatu, užívajícího vzorce gangsterek o vzestupu a pádu, je vytažena komediální rovina, jako by šlo o nahláškovanou komedii. *Prvok* slibuje, že bude chytřejší komedií, když postava po sérii rádoby legračních výjevů (muž v dámském oblečení, zabořující se mezi prsa ženy) zahlásí: „Já tady odmítám vyrábět humor z nechutností!"

Jan Zajíček: kontrast a téma

Buštův trailer k filmu *Polednice*, který produkoval Matěj Chlupáček, je příkladem propagování známého jiným způsobem. Tvůrce se spoléhá na obeznámenost s Erbenovou baladou, ale prezentuje ji jako současný horor se sugestivními mezititulky a odbíjením zvonu, rytmizujícím druhou polovinu a značícím příchod monstra. Jinak přistoupil k Chlupáčkovu filmu – režijnímu debutu *Bez doteku* – Jan Zajíček.**[23]** Na upoutávce lze ukázat, co je pro Zajíčkovu poetiku typické: kontrast. Koncepční film je

složen ze dvou odlišných polovin, kdy první je rodinným dramatem o dospívající dívce a druhá exploatací, která může, ale nemusí být výplodem traumatizované mysli. Trailer je rozdělen rovněž do dvou částí, odlišených jinou hudbou a komunikujících odlišný žánr.

Obdobně *Kajínek* proti sobě staví bulvární rétoriku, užívající mužský komentář mimo obraz, a důraz na protagonistku. Obojí se vzájemně doplňuje: ona říká, že je posedlá systémem, v komentáři zazní otázka, zda má systém chyby. Kontrastní stavba umožňuje identifikaci mužskému i ženskému publiku, zvídavým divákům i těm, kdo mají jasno. Rovněž *Cesta do lesa* konfrontuje dvě hlediska – mužské se ženským, ale také dětí a rodičů. Zatímco ona je ekologická aktivistka, on je myslivec zabíjející zvěř, sváry jsou i mezi rodiči. *Ve stínu* nastiňuje detektivní vyšetřování, které se po větě „nemáte ponětí, do čeho se pouštíte" promění v politický thriller/moralitu. Koncept dvou kontrastních elementů (hledisek, žánrů, polovin, komentáře a mezititulků) slouží k akcentování tématu. *Bez doteku* je o různých formách zneužívání, *Cesta do lesa* o vztahu k přírodě a sobě navzájem, *Ve stínu* o oslabování politického systému, *Kajínek* expresivněji o tomtéž. Zdvojení je používáno i pro zopakování názvu, který se díky tomu lépe vryje do paměti.

Zajíček užívá rétoriky žánru, ať ho komunikuje přímo (*Ve stínu* je „nová česká detektivka"), nebo ho nechá vyplynout z materiálu (exploatační *Kajínek* a *Bez doteku* s násilím, sexem a obžalobou institucí). Pracuje také – s výjimkou *Kajínka* – s rétorikou režiséra, i kdyby ho jako auteura bylo potřeba teprve ustavit (*Bez doteku*). Specificky přistupuje k rétorice hvězd, jejich výčet je obsažen pouze u *Ve stínu* a *Cesty do lesa*. U *Kajínka* a *Bez doteku* více prostoru dostávají hvězdy, ale nejsou jmenovány. Nechybí sebereflexivita, ale uplatněná pouze v malé míře a ke konci upoutávek (otázka „A kdo?", která iniciuje montáž s výčtem hvězd [*Ve stínu*]; Vorel vykřikující „Nezapomeňte si zakoupit lístečky!" [*Cesta do lesa*]; oko nahlížející skrz kukátko [*Kajínek*]).

Zajíček místo zacílení na konkrétní segment publika nabízí pro každého něco. Ukázkově pracuje s vaudevillovým modem. Romantika pro mladé i všední vztahová dramata pro starší, komediální odlehčení i poetizace venkova a aktivismus pro městské publikum (*Cesta do lesa*). Detektivka, která díky tradici může nalákat generaci ve středních letech; příslib modernizace obstarožního žánru v podobě dravého překlenutí do politického thrilleru pro mladší; akcent na ochranu rodiny a role

dítěte pro ženy; vypovídání o současnosti pro náročnější publikum (*Ve stínu*).

Adam Dvořák: nálada a sebeironie

Absolvent FAMU Adam Dvořák se tvorbou trailerů zabývá nejdéle. V roce 2002 založil střižnu Avidmovie. Pomáhal ustavit určité normy, z nichž pozdější tvůrci vycházeli, případně na ně upomínali. Buštova *Padesátka* začínala příslibem sváteční rodinné podívané, když líbezná hudba doprovázela dětské tři krále, než došlo k překlopení do vulgární komedie. Dříve Dvořákovi *Snowboarďáci* (a posléze i *Rafťáci*) zvolili přístup výsměšný vůči trailerovým konvencím: upomínali na starší snímky zasazené do horského prostředí, než bylo majestátní prezentování návaznosti na tradici pročísnuto sebereflexivní vulgaritou („Co to je, ty vole?") a změnou v tónu i žánru. Oko hledící skrz kukátko zakončovalo Zajíčkovu upoutávku na *Kajínka*, předtím obdobný záběr použil Dvořák v *Sametových vrazích*. Dvořákova tvorba je výlučná tím, že na rozdíl od Bušty a Zajíčka dělal upoutávky**[24]** i ke snímkům, které stříhal či produkoval.**[25]**

Bušta kritizoval, že pokud střihač dělá i trailer, malý odstup má negativní dopad na výsledek (chabá gradace) a různé limity (omezený materiál, pouze kontaktní zvuk) vedou k menší míře kreativity. U Dvořáka lze v počátcích najít dobově podmíněné nedostatky. Nepracuje nápaditě s grafickou podobou mezititulků, až na několik výjimek (sněhová grafika u *Snowboarďáků*, závěrečné logo s vinnou révou u *2Bobule*, bulvár připomínající typografie *Gangster Ka*) nepracuje nápaditě s grafickou podobou mezititulků. Prezentace materiálu více než ucelený tvar připomíná střihačský showreal pro mecenáše potenciálně financujícího vznikající počin.

Při vstřícnějším přístupu lze tvrdit, že Dvořákova specifičnost spočívá v navození nálady a emocí. Za doprovodu stereotypní africké hudby sledujeme exotické záběry u *Doktora od jezera hrochů*. Kapela Kryštof provádí zvukový atentát k líbezným obrazům vísek a polí u *Bobulí*, teaser ke *2Bobulím* evokuje video cestovní kanceláře, propagující moravskou turistickou destinaci. Minutová horizontální jízda bojištěm, kde se na akci vyčkává a místo střelby a výbuchů dominuje zvuk foukajícího větru, avizuje válečné drama *Tobruk*. Teaser ke koncentráčnickému melodramatu *Colette* se soustřeďuje na stylizované výjevy milenců na pláži a detaily tváří vystupujících do rudého světla.

Dvořák volí hudbu nesoucí emoci. V některých případech posiluje synergii, pokud ke snímku vznikl videoklip (*Bobule*, *Snowboarďáci*). K *Líbáš jako ďábel* zní *Hey Boy* od

Verony, protože popový popěvek odpovídá rozvernosti a odlehčenosti malérů postav. U *Tajností* nebylo třeba zmínit, že si protagonistka rozhodne přeuspořádat život, když se dozví o smrti Niny Simone. Stačí, že od Simone je ke slyšení *Little Girl Blue* a *Feeling Good* korespondující s náladou hrdinky. Dojem vytváří i absence hudby či spoléhání na zvuk jdoucí proti žánrovým očekáváním (teaser k *Tobruku*).

Komentář mimo obraz i mezititulky slouží ke komunikování příběhu, hvězd a žánru. Dvořák více než Bušta a Zajíček využívá mezititulků jako nositele informací o příběhu (*Sametoví vrazi, Samotáři, Rafťáci, Tobruk, Lidice, 2Bobule*) a žánru.**[26]** Pokud roli mezititulků supluje voice-over, posiluje spojení s hvězdou výběrem někoho, kdo ve filmu hraje. Místo hlavních herců užívá vedlejších: Jiří Bartoška u *Tajností* a *Boha/Ďábla*, Lukáš Vaculík u *Kmotra* či Václav Postránecký u *Bobulí*. Cokoliv posilující sdělení je vhodné. Mezititulky jsou předčítány (*Lidice*), do upoutávky v závěru vstoupí komentář (*2Bobule, Gangster Ka: Afričan*). Název je pro lepší zapamatovatelnost uveden víckrát (*Gangster Ka, Líbáš jako Bůh/Ďábel, Doktor od jezera hrochů*, *Vratné lahve*). Na rozdíl od Zajíčka však nejde o koncept. Mezititulky i komentář jsou podřízeny navození nálady. V upoutávkách k *2Bobule* je doporučováno, abychom si „prodloužili léto krásnou vzpomínkou"; na začátku traileru ke *Colette* zazní v komentáři, že „(se) ocitli v pekle". Se snímkem jsou emoce propojovány ve *Vrazích* („stáhnou vás s sebou") a v *Kmotrovi* („příběh, který potvrdí vaše nejhorší obavy o propojení politiky a organizovaného zločinu").

Výše uvedené se s ohledem na ostatní české trailery zaměřené na většinovou produkci může jevit jako něco, co nijak zásadně nevybočuje z tuzemských norem: důraz na emoce, opakování názvu, spojování režiséra/režisérky s konkrétním žánrem a komunikace příběhu, žánru i hvězd prostřednictvím mezititulků, zatímco prezentovaný materiál má daleko k ucelenému uměleckému dílu. Je však třeba si uvědomit, že sám Dvořák tyto normy spoluvytvářel a zároveň přišel s vlastním přístupem.

Tím není myšlen jeden nápad, kterému by se trailer podřizoval. A to přesto, že Dvořák je nejvíce znám díky upoutávce na *Vratné lahve*, jejichž název i jména tvůrců jsou jakoby přikulována, čemuž je uzpůsobena grafika předělů i proměňující se formát obrazu. Zatímco pro Buštu je dominantní koncept, Dvořák je úslužný materiálu. Jeho poznávacím znamením je sebeironie a sebereferenčnost. Ta se neprojevuje vždy, ale

bývá výrazná na závěr upoutávky.**[27]** Sebeironie je patrná i v přístupu k formátu upoutávky – v parodování epických zahraničních produkcí, jimž se zdejší filmy s výrazně menším rozpočtem nemohou rovnat. Na začátku *Snowboarďáků* i *Rafťáků* zní velkolepá hudba, která je následně skrečována, protože na tradice *Anděla na horách* a *Sněženek a machrů* se nebude navazovat uctivě (*Snowboarďáci*) a hrdiny máme na český způsob (*Rafťáci*). Sebereferenčnost spočívá také v tom, že upoutávka na *Rafťáky* svou strukturou s klamavým začátkem, utahujícím si z trailerových postupů, navazuje na *Snowboarďáky. Příběh kmotra* zase odkazuje ke *Colette*, ale potměšile: zatímco v upoutávce na koncentráčnické melodrama zaznělo v komentáři mimo obraz, žepůjde o „příběh lásky", kmotrovský thriller má být „příběh lásky… k penězům". Ve speciálním spotu na speciální projekci *Gangster Ka*, které se má účastnit i autor knižní předlohy Jaroslav Kmenta, titulní gauner nadává v předabovaných záběrech z filmu na Kmentu a slibuje, že si to s ním vyřídí.

Závěr

Jan Bušta, Jan Zajíček a Adam Dvořák se mohou jevit jako traileroví auteuři. Auteuři, kteří na rozdíl od filmových režisérů nejsou tolik známí, protože tematice upoutávek se na více než ryze hodnotící úrovni věnuje zanedbatelné množství textů, poetikou konkrétních osobností skoro žádné. Poetiku trailerové tvorby každého z nich lze vymezit komparativně, srovnáním s upoutávkami kolegů i s dobovou normou. Adam Dvořák, který působí v dané oblasti nejdéle a režíruje/stříhá upoutávky k filmům vlastním i druhých, normy pomáhal ustavovat. Přitom tvořil výjimku (akcentováním voice-overů) a normy podvracel (ironizací postupů západních upoutávek, sebeironií u závěrečných teček a sebereferenčností při vztahování se trailerů k sobě navzájem). Jan Zajíček, který se oboru věnoval zdaleka nejméně, stavěl na kontrastech obrazových i zvukových a víc než Dvořákem preferované navození nálady bylo určující téma. Jan Bušta, fungující jako značka ukrývající fachmany typu Libor Alexa či Jiří Kunst, zavedením některých postupů (dotazník pro klienty, komunikace pro ujasnění zadání), realizaci této části propagace profesionalizoval. Paradoxní je, že profesionalizace nevedla ke standardizaci, nýbrž k experimentování, hře s médiem – mírou sebeuvědomělosti, pohráváním si s rytmem, podřízením konceptu.

Navzdory všemu výše uvedenému předchozí řádky nechtěly vytvářet panteon auteurů, nekriticky adorovaný mužský klub, jejichž mediální výstupy by byly lépe hodnoceny

jenom proto, že jsou od nich. Ani si cokoliv napsaného nečinilo nároky na úplnost. I s ohledem na rozsah a z důvodu efektivnější možnosti srovnání byly opomenuty trailery na archivní díla (Buštova exkluzivita) a nonfikci. Mohly by ukázat, že u poetik dochází k přeryvům, protože pro Zajíčka specifická záliba v kontrastech je příznačná pro Buštovy upoutávky k dokumentům. V prvé řadě ale šlo o vepsání tuzemských upoutávek na mapu, která se nesestává pouze z poměřování – udělování hvězdiček, posuzování materiálu. V druhé řadě se jednalo o pobídnutí k uvažování o trailerech jiným způsobem, a to jak s ohledem na zahraniční bádání (historie a rétorika), tak i na oblasti neprozkoumané (poetika, a v intencích rozpoznatelného rukopisu tvůrců).

Poznámky:

[1] Viz Michaela Brožová, *Současný český filmový trailer*. Zlín: Univerzita Tomáše Bati 2019, viz Petr Kobzev, *Potřást si rukou s divákem: Rozbor současného českého traileru*. Brno: Janáčkova akademie múzických umění 2019.

[2] Viz https://www.filmovyprehled.cz/cs/revue/detail/cinefilni-radost [vyd. 6. 4. 2017, cit. 4. 2. 2022], https://vltava.rozhlas.cz/jak-te-trailer-dostane-do-kina-5060790 [vyd. 25. 4. 2013, cit. 4. 2. 2022].

[3] Např. https://www.facebook.com/events/ateli%C3%A9r-audiovizu%C3%A1ln%C3%AD-tvorba-fmk-utb/workshop-um%C4%9Bn%C3%AD-traileru/588420741667665/ . [cit. 4. 2. 2022].

[4] Srov. Michaela Brožová, c. d.

[5] V tuzemsku je nejznámější a nejpopulárnější infotainmentový server MovieZone, na kterém je upozorňováno a jsou hodnoceny nové i příležitostně starší upoutávky. Dříve vyhlašoval i vlastní ceny pro nejlepší české trailery, viz https://www.moviezone.cz/clanek/16925-ostre-nuzky-2010-nej-trailery-maji-kuky-a-pouta [vyd. 9. 5. 2010, cit. 4. 2. 2022]. Jeden jeho redaktor – Petr Cífka – byl jako host v DVTV, kde hovořil o zdejších i zahraničních trailerech, viz https://video.aktualne.cz/dvtv/filmove-upoutavky-lzou-je-to-ale-i-umeni-rika-odbornik/r~8a8bdb14e83511e494a20025900fea04/ [vyd. 22. 4. 2015, cit. 4. 2. 2022]. Jiný redaktor – Václav Rybář – byl pozván jako jeden z respondentů do rozhlasového speciálu zaměřeného především na českou trailerovou produkci, viz

https://vltava.rozhlas.cz/jak-te-trailer-dostane-do-kina-5060790 [vyd. 25. 4. 2013, cit. 4. 2. 2022].

[6] Srov. Lisa Kernan, *Coming Attractions: Reading American Movie Trailers*. Austin: University of Texas Press 2004. Srov. Keith M. Johnston, *Coming Soon: Film Trailers and the Selling of Hollywood Technology*. Jefferson, North Carolina, and London: McFarland & Company, Inc., Publishers 2009.

[7] Viz Elan Gamaker, Opening the Paratext: The Hitchcock: Trailer as Assertion of Authorship. In: *Open Screens*, 1(1): 7, pp. 1-26. DOI: https://doi.org/10.16995/os.8 .

[8] Viz https://www.filmovyprehled.cz/cs/revue/detail/historie-a-retorika-tuzemskych-traileru [vyd. 15. 12. 2021, cit. 4. 2. 2022].

[9] Viz Lisa Kernan, *Coming Attractions: Reading American Movie Trailers*. Austin: University of Texas Press 2004.

[10] Viz tamtéž**,** s. 18-24.

[11] Viz Keith M. Johnston, c. d.

[12] Viz tamtéž, s. 1–25..

[13] Viz Michaela Brožová, c. d.

[14] Viz Petr Kobzev, c. d.

[15] Viz Pavlína Adlerová, *Reklamní praxe Ústřední půjčovny filmů 1957-1970*. Brno: Masarykova univerzita 2013.

[16] Viz Pavlína Rupová, *Současný blockbusterový filmový trailer v kontextu produkčních, distribučních a propagačních praktik*. Olomouc: Univerzita Palackého 2016.

[17] Je zván do rozhlasových pořadů, kde objasňuje řemeslo a kriticky hodnotí upoutávky; jsou s ním vedeny rozhovory, v nichž objasňuje tvůrčí přístup a jednotlivé rozhodnutí; bývá zpovídán v diplomových pracích a v neposlední řadě pořádá workshopy.

[18] Viz https://vltava.rozhlas.cz/jak-te-trailer-dostane-do-kina-5060790 [vyd. 25. 4. 2013, cit. 4. 2. 2022].

[19] Proto, když se bude na následujících řádcích a odstavcích psát o trailerech Jana Bušty, bude jeho jméno chápáno jako zavedená značka, za kterou může, ale nemusí být přítomen i Libor Alexa či Jiří Kunšt. Jako spolupracovníci se totiž na mnohém shodnou, například Libor Alexa stejně jako Bušta zdůrazňuje důležitost rytmu při tvorbě upoutávek. Alexa nicméně více akcentuje dovednost vyprávět a užívat zkratku v rámci krátkometrážního formátu, zatímco pro Buštu je určující výchozí idea.

[20] Michaela Brožová, c. d., s. 22.

[21] Mřížkový střih je obdobou křížového. Původní záběry uspořádává do nového kontextu, a kombinuje je s dalšími, pro trailery příznačnými, postupy (mezititulky, komentář mimo obraz apod.). Viz Petr Kobzev, c. d., s. 10. Srov. Lisa Kernan, c. d., s. 13.

[22] Viz https://www.filmovyprehled.cz/cs/revue/detail/historie-a-retorika-tuzemskych-traileru [vyd. 15. 12. 2021, cit. 4. 2. 2022].

[23] Zajíček, absolvent Výtvarné školy Václava Hollara a Katedry režie a animové tvorby na FAMU, byl po revoluci znám jako průkopník graffiti (pod přezdívkou Skarf/Scarf, náležící pod TCP a ABC Crew) a člen rapové skupiny *WWW*. V novém tisíciletí byly oceňovány jím režírované videoklipy (*Známka punku* či *Meleme, meleme kávu*), stříhal dokumenty (*Hoteliér, I am fishead*), a to včetně *Kmenů*, na nichž se podílel i jako spoluautor a tvůrce spotů, které dělal i pro různé festivaly a instituce (LFŠ, Sperm, La Película). Zejména stříhal upoutávky pro dokumentární (*Pod sluncem tma*) a fikční snímky (*Kajínek*, *Ve stínu* a *Bez doteku*).

[24] Adam Dvořák stříhal pouze upoutávky, nikoliv filmy samotné, k následujícím titulům (výběrově, bez nároků na úplnost): *Obsluhoval jsem anglického krále*; vztahovým dramediím *Medvídek*, *Vratné lahve* a *O rodičích a dětech*; historickému melodramatu *Colette*.

[25] Adam Dvořák stříhal filmy i upoutávky k (výběrově, bez nároků na úplnost): dvojici snímků Alice Nellis *Výlet* a *Tajnosti*; dvojici teenagerovských komedií *Snowboarďáci* a *Rafťáci*; lifestyleovým komediím *Bobule* a *2Bobule*, *Líbáš jako Bůh*, *Líbáš jako ďábel*,

Martin a Venuše; lifestyleovým gangsterkám *Sametoví vrazi*, *Prachy dělaj člověka*, *Příběh kmotra*, *Gangster Ka* a *Gangster Ka: Afričan*.

[26] Prostřednictvím mezititulků jsou *Lidice* označeny za „historický velkofilm", *Tobruk* skrz tagline „jedna válka, jedna bitva, jeden osud" slibuje válečnou podívanou. *Doktor od jezera hrochů* je inzerován jako „nová komedie (režiséra Zdeňka Trošky)", *Líbáš jako ďábel* je opět „nová komedie (Marie Poledňákové)", protože se počítá s tím, že jméno tvůrce/tvůrkyně zafunguje jako značka. Komentář mimo obraz prezentuje *Colette* jako „křehký příběh lásky", protože se snaží historické drama přežánrovět jako romanci, potažmo melodrama, a voice-over u *Příběhu kmotra* slibuje, že „vám bude běhat mráz po zádech", čímž dá najevo příslušnost ke thrilleru, protože emoce je spojována právě s tímto žánrem.

[27] U *Gangster Ka* čteme „varování ministerstva: gangsteři umírají předčasně"; na konci *Doktora od jezera hrochů* Bohuslav Klepl zahlásí „pánové, to je strašný", čímž shrnuje trošku nepraktické švandy ve dvou minutách. Václav Postránecký u *Bobulí* po voice-over pozvánce ve znění „tak přijďte do kina, ať kurňa poznáte, jak tady kulturně žijeme" přijde s radou, která je i díky pohledu do kamery adresována publiku: „A jeďte, kluci, opatrně. Opilý řidič, veselý vrah." Lubomír Lipský v *2Bobule* zahlásí „Lepší je si to posrat podle svýho, než podle toho, co ti raděj ty druhý."

Knihy:

Lisa Kernan, *Coming Attractions: Reading American Movie Trailers*. Austin: University of Texas Press 2004.

Keith M. Johnston, *Coming Soon: Film Trailers and the Selling of Hollywood Technology*. Jefferson, North Carolina, and London: McFarland & Company, Inc., Publishers 2009.

Diplomové práce:

Pavlína Adlerová, *Reklamní praxe Ústřední půjčovny filmů 1957-1970*. Brno: Masarykova univerzita 2013.

Pavlína Rupová, *Současný blockbusterový filmový trailer v kontextu produkčních, distribučních a propagačních praktik*. Olomouc: Univerzita Palackého 2016.

Michaela Brožová, *Současný český filmový trailer*. Zlín: Univerzita Tomáše Bati 2019.

Petr Kobzev, *Potřást si rukou s divákem: Rozbor současného českého traileru*. Brno: Janáčkova akademie múzických umění 2019.

Studie:

Vinzenz Hediger, Sebepropagační události příběhu. Seriálový narativ, propagační diskurs a vynález filmového traileru. In: Petr Szczepanik (ed.), *Nová filmová historie*. Praha: Herrmann a synové 2004, s. 342-356.

Elan Gamaker, Opening the Paratext: The Hitchcock: Trailer as Assertion of Authorship. In: *Open Screens*, 1(1): 7, pp. 1-26. DOI: https://doi.org/10.16995/os.8

Internetové zdroje:

https://www.filmovyprehled.cz/cs/revue/detail/cinefilni-radost [vyd. 6. 4. 2017, cit. 4. 2. 2022]

https://vltava.rozhlas.cz/jak-te-trailer-dostane-do-kina-5060790 [vyd. 25. 4. 2013, cit. 4. 2. 2022]

https://www.theguardian.com/film/2012/jun/16/how-to-make-a-movie-trailer [vyd. 16. 06. 2012, cit. 4. 2. 2022]

https://archive.nytimes.com/www.nytimes.com/interactive/2013/02/19/movies/awardsseason/oscar-trailers.html?_r=0 [vyd. 19. 2. 2013, cit. 4. 2. 2022]

https://filmmakermagazine.com/37093-first-impressions/#.YYnRA2DMJD8 [vyd. 13. 1. 2012, cit. 4. 2. 2022]

https://www.moviezone.cz/clanek/16925-ostre-nuzky-2010-nej-trailery-maji-kuky-a-pouta [vyd. 9. 5. 2010, cit. 4. 2. 2022]

https://video.aktualne.cz/dvtv/filmove-upoutavky-lzou-je-to-ale-i-umeni-rika-odbornik/r~8a8bdb14e83511e494a20025900fea04/ [vyd. 22. 4. 2015, cit. 4. 2. 2022]

https://www.youtube.com/watch?v=V502wOke9xE [vyd. 23. 4. 2017, cit. 4. 2. 2022]

https://www.youtube.com/watch?v=a_jjzzgLARQ [vyd. 18. 7. 2018, cit. 4. 2. 2022]

https://www.youtube.com/watch?v=gGNmrezUC-w [vyd. 14. 11. 2019, cit. 4. 2. 2022]

https://www.filmovyprehled.cz/cs/revue/detail/historie-a-retorika-tuzemskych-traileru [vyd. 15. 12. 2021, cit. 4. 2. 2022]