

Antonín Tesař: První kroky

Ročníková cvičení prvního a pátého ročníku katedry režie samozřejmě nejde vzájemně porovnávat. V obou případech se ale dá říct, že představují cosi jako první kroky svých tvůrců. V případě prváků jde o pokusná díla, v nichž se studenti poprvé konfrontují s procesem natáčení v „profesionálních“ podmínkách. Je tu ještě brzo na to, abychom jejich tvůrce chápali jako autory v plném slova smyslu, po kterých vyžadujeme ucelenou filmařskou vizi (ať už ten který filmař naplní tento vágní nárok jakkoli) a nejlépe i originální perspektivu, z níž bude nahlížet určitý problém (znovu lhostejno, jaký problém a perspektivu uzná za vhodné sledovat). Magisterské filmy, kterými studenti končí svůj pobyt na filmové škole, lze chápat také jako určité vykročení, tentokrát už ovšem v podobě čehosi na způsob debutu. Filmový debut je přitom kategorie, kterou máme

pevně ukotvenou a spojenou s určitými konvenčními nároky – očekáváme buď „oslnivý debut“ v podobě osobitého, originálního a překvapivého díla, které v plném smyslu založí „rukopis“ jeho autora, nebo přinejmenším snímek, v němž bude možné hledat cosi jako přísliby či zárodky rukopisu, jež by se měly rozvinout v další tvorbě.

U dvou magisterských filmů, které jsem měl možnost v akademickém roce 2013/2014 vidět, tedy *Amanitas* Jakuba Šmída a *Vyzpytatelné cesty* Víta Zapletala, ale tento nárok kupodivu příliš nevystupuje. Péče je tu věnována spíše zvládnutí konvencí filmového stylu a vyprávění než jejich ohýbání ve prospěch svébytného autorského pohledu – v tomto smyslu oba filmy zůstávají spíše na školní půdě FAMU, než že by výrazně vyhlížely za její brány. Dvacetiminutový snímek *Amanitas* o dvou dospívajících chlapcích, kteří se přiotráví houbami a jejich matky hledají jednoho z nich v lese, přitom tyto konvence zvládá na úrovni profesionálních filmů. Děj střídající několik časových rovin nám dávákuje informace o vztazích mezi postavami postupně, pokaždé nenásilným způsobem vyplývajícím z dané situace. Na základě zjišťování nových skutečností o těchto vztazích jsme jako diváci nuceni přehodnocovat dosavadní události a jednání postav. Stejně tak styl obratně využívá různé velikosti záběru, statickou i ruční kameru a vesměs tlumené barvy, nemluvě o typově přesné volbě herců vedených k uměřeným a vzájemně souladným výkonům (do role obou matek Šmíd obsadil Kláru Melíškovou a Lenku Krobotovou, chlapce hrají

teenageři Filip Bařina a Jindřich Žampa, kteří také už mají jisté herecké zkušenosti za sebou).

Zapletalovy *Vyzpytatelné cesty* mají dokonce celovečerní stopáž. Komorní vztahové psychologické drama vypráví o dvou bratrech, kteří s rodinami přijedou na venkov za svými rodiči poté, co jejich otec prodělal těžkou mrtvici. Režisér navozuje atmosféru pomalého tíživého vyčkávání dramatických rozhodnutí, k nimž postavy žene krize, do které se dostaly. Občas zpomaluje děj vysloveně umělým způsobem, když mezi scény vkládá statické obrazy přírody či nelidských objektů. Přirozeněji už působí pohledy na mlčenlivé tváře či bloumající figury herců, jejichž hrdinové ze sebe obtížně a zahanbeně soukají přiznání svědčící o jejich sobeckosti či jiných slabostech. Snímek bychom mohli označit za solidní konverzační drama trochu s parametry televizní inscenace (skoro celý děj se odehrává na jediném místě, hlavní pozornost je věnována hercům a dialogům) a s klasickým dějovým rozvržením spějícím rovněž k poměrně schematické závěrečné katarzi. Debuty Jakuba Šmída a Víta Zapletala znamenají jisté přísliby, ale těžko v nich hledat nějakou vyhraněnou autorskou pozici. Oba filmy spadají spíš do oblasti kultivovaného mainstreamu, který okupuje nominace divácky oblíbených filmových cen jako Oscar nebo Český lev. To není nutně výtka – není důvod, proč by filmové školy měly vychovávat samé solitérní autory a české kinematografii více kultivovaného mainstreamu jen prospěje.

Status prací studentů prvního ročníku je v něčem možná ještě pozoruhodnější než pozice absolventských

filmů. Škola samozřejmě vychovává studenty, aby postupně stále více směřovali svá díla nikoli pedagogickému sboru, ale široké veřejnosti. Na základě toho, jak práce hodnotí pedagogové přímo na projekcích bezprostředně po jejich promítnutí, je zřejmé, že minimálně od bakalářského stupně by ročníkové filmy studentů neměly obstát jen před komisí udělující známkové ohodnocení, ale i před poučeným divákem, který třeba ani nemusí vědět, že se jedná o školní práci. Pro filmy prváků a v menší míře i druháků ale platí, že jde skutečně o pokusné kroky, které svým tvůrcům mají do značné míry sloužit jako pouhý žebřík, po němž budoucí filmaři stoupají k suverénnějším počínům. Na druhou stranu se ale zdá, jako by si všichni studenti velmi dobře uvědomovali dané limity a své filmy jim účelně přizpůsobili. Každý student předkládá dvě ročníková cvičení – malou etudu, natáčenou na digitální materiál a vytvořenou ve spolupráci s frekventanty katedry scenáristiky, a velkou etudu natočenou bez dialogů na 16mm černobílý materiál. V případě spolupráce se studenty scenáristiky se režiséři údajně často výrazně odchylovali od původních scénářů (bylo by zajímavé sledovat jak, ale původní scénáře nejsou k dispozici).

Pravidla velké etudy mírně naboural Jakub Jirásek ve filmu *Vlčí dcera*, který pojednává o slyšící dceři neslyšících rodičů. Rozhovory ve znakové řeči jsou sice samozřejmě také dialogy a mohlo by se zdát, že Jirásek obešel zadání prvoplánovým způsobem. Samotné téma ale *Vlčí dcera* využívá nápaditým způsobem, který jde mimo verbální vyjadřovací prostředky a zabývá se zvukem jako

takovým – holčička totiž slyší strašidelné zvuky, které její rodiče nevnímají. *Vlčí dcera* přitom funkčně a poučeně vychází z klasického kontinuálního filmového stylu a je znát, že forma zde slouží víceméně jako konvenční prostředek vyjádření určitého děje. Ještě nápaditější byla Ema Kovalčíková, jež ve svém filmu *Pobyť* udělala z nekomunikace hlavní téma. Snímek sleduje trojici obyvatel jednoho hotelu, služku a dva hosty, kteří sice sdílejí společný prostor, ale dochází mezi nimi jen k minimální interakci. Ve statických distancovaných záběrech autorka navíc citlivě pracuje s plynutím času, konkrétně se záměrnou staticností, která dodává snímku dojem bezčasí.

Další dvě velké etudy se také snaží prezentovat ztichlé situace, ale absenci řeči tu přece jen vnímáme jako jisté chybní. *Na Jižáku* Jana Vondráčka vypráví o dospívající dívce na Jižním Městě, která jde přes zákaz otce večer ven a potká chlapce. Přestože snímek srozumitelně realizuje jednání mezi postavami bez dialogů, cítíme, že ve skutečnosti (a snímek se zjevně pokouší o realistickou stylizaci) by takové situace velmi pravděpodobně byly provázeny mluvenou řečí. *San Šimona* Holého stojí někde na pomezí mezi *Pobytem* a *Na Jižáku*. Pozorovatelský snímek využívající především dlouhé celkové záběry pojednává o zvláštním milostném trojúhelníku, na jehož vrcholech stojí muž upoutaný na lůžko, japonská ošetřovatelka a její milenec. Snímek staví na nedořečenosti základní situace, které záměrně rozumíme jen v hrubých konturách.

Adam Rybanský zase ve své etudě *Uvidíme? Uvidíme...* zvolil žánr absurdní černohumorné grotesky

plné drastických úrazů. Absenci dialogů tak můžeme vnímat jako součást bizarní stylizace. Rybanského konvenční, až mechanický styl snímání a střihu se v jeho němém filmu také stává předností, která je zcela v souladu s celkovou stylizací zahrnující i nadsazenou hereckou akci nebo výstřední rekvizity. O poznání toporněji ale působí v autorově krátké etudě *Už zase mám chuť na chlebičky*, anekdotě o mladíkovi, který předstírá, že u sebe doma pořádá večírek, ale ve skutečnosti na něj pozve jen dívku, kterou tam chce sbalit.

Formu anekdoty měla většina krátkých etud prváků. Podobně jednoduchým vtipným příběhem jako *Chlebičky* je i povídka Jana Vondráčka *Renáta* o dvou opravářích televizorů v hotelu. O něco sofistikovanější je *Odráz světla na zdi* Šimona Holého, který rozpojuje zvukovou a vizuální složku. Zatímco ve zvuku se odehrává dialog páru, jenž vyrazil do kina na artový film, v obraze vidíme záběry z onoho filmu, který dvojice komentuje – v závěru se oba plány prolnou, když na plátně i ve virtuálním sále dojde k rozchodu obou protagonistů. Holého film se možná až příliš spoléhá na zažité stereotypy. Žena má poněkud snobský pocit, že by měla sledovat artové filmy, zatímco muž přízemně fandí *Star Wars*. Samotný film, který spolu s nimi sledujeme, je také přehlídkou konvencí současné autorské tvorby – dlouhé záběry, jednoduchá symbolika, nahota... Za těmito schématy se také schovává sám tvůrce, který nevyjadřuje sympatie ani k jedné poloze – přestože jeho film *San* je také poměrně vzorná „artovka“. Horší ale je, že zobrazené stereotypy nijak nenabourává, a tím

pádem jako by je schvaloval a utvrzoval. Otevřený konec má děj etudy Emy Kovalčíkové *Nic se nestalo*, v níž se prolíná realistická linie s dívkou, kterou obtěžuje její matka telefonním hovorem, a fantazijní pasáž s návštěvou tajemného hosta. Naopak poměrně působivou a realisticky vykreslenou situaci dokázal vytvořit Jakub Jirásek ve filmu *Do světa* o dvou čerstvých vysokoškolácích a jejich prvních chvílích strávených na intru. Obratně natočenému snímku využívajícímu časté snímání ruční kamerou pomáhá především pečlivě načísovaná herecká akce a silná pointa v závěru.

Jestliže u magisterských filmů je obtížné mluvit o tom, zda v nich krystalizuje nějaká výrazná tvůrčí persona, pak u prváckých filmů je to zcela nemožné. Přesto lze říci, že na všech predestřených pracích je znát vynalézavý přístup k zadáním, s nimiž se museli jejich tvůrci vypořádat. To je ostatně dobrý předpoklad pro další režisérskou kariéru, která je většinou výrazně limitována různými vnějšími okolnostmi. Pokud by tedy tvůrci měli na něčem do budoucnosti zapracovat, určitě by to byla snaha nejen naplnit zadaný formát, ale co nejvíc ho využít ve vlastní prospěch.

Autor je redaktorem časopisů A2 a Cinepur